

# Una estética para el teatro de títeres



Michael Meschke

140  
1985

# ¡Una estética para el teatro de títeres!

Michael Meschke

PUBLICADO EN COLABORACION CON:

INSTITUTO IBEROAMERICANO



GOBIERNO VASCO



UNIMA FEDERACION ESPAÑA

5578.  
INSTITUT INTERNATIONAL  
DE LA MARIONNETTE  
7, Place Winston Churchill  
08000 CHARLEVILLE-MÉZIÈRES

# INDICE

1. DEDICATORIA		7
2. INTRODUCCION	<b>¡EL PORQUE DE ESTE LIBRO!</b>	7
3. (CAPITULO I)	<b>EL TITERE</b>	9
	A. La técnica	9
	B. La creación de la figura	14
	C. La dirección de la mirada	15
	D. Algunos títeres	16
	E. Tradición y renovación	21
4. (CAPITULO II)	<b>EL TITIRITERO</b>	31
	A. Diferentes posibilidades del titiritero/actor ó manipulador en el escenario	31
	a) El titiritero oculto	31
	b) El titiritero a la vista	31
	c) El solista y la institución	33
	d) El titiritero actuante	35
	e) El titiritero como contraparte	35
	f) El titiritero se convierte en actor	35
	g) El actor sustituye al titiritero	36
	h) La síntesis del titiritero-actor-figura	37
	B. Vuelta al títere	38
	C. Talento, destreza y sensibilidad	38
	D. Técnicas de representación	39
	a) Los títeres de guante	39
	b) La marioneta	39
	c) El títere de varilla	40
5. (CAPITULO III)	<b>EL MOVIMIENTO</b>	45
	A. De la Commedia dell'Arte a la pantomima	45
	B. El teatro mudo de Charles Debureau	45
	C. El adiestramiento del movimiento. Decroux	46
	D. Movimiento: una definición	48
	E. El movimiento, la palabra, la música	49
	F. La división del cuerpo	51
	G. Entrenamiento de los distintos miembros o componentes del cuerpo	53
	a) Punto muerto	54
	b) La anguila	54
	c) Orientación	55
	d) Extensión	55
	e) Fuerza y velocidad	55
	f) Dinámica toc-fondu	56
	g) Ritmo	57
	h) Dosificación	57
	i) Contrapeso	58
	j) Retabli	59
	k) Equilibrio	59
	l) Las miradas. Tipos	60
	m) Ritmo lento. (Slow motion)	62
	H. Estilización	63
	I. Autenticidad	63
	J. Estilos de representación	64
	K. Actitudes básicas	66
	L. Andar	67
6. (CAPITULO IV)	<b>LA DIRECCION</b>	73
	A. Teatro infantil	75
	B. El momento de elegir	76
	C. El proceso de realización	77
7. (CAPITULO V)	<b>ESPACIO Y ESCENOGRAFIA</b>	81
	A. Teatro negro	82
	B. Teatro blanco	83
	C. La luz	87
8. (CAPITULO VI)	<b>DEL TEXTO-Y DE LA IMAGEN-A LA OBRA</b>	89
	A. Fidelidad a la obra	90
	B. TNP y Brecht	91
	C. Obras épicas	92
	D. La influencia técnica	93
	E. Collage	94
9.	Biografía de MICHAEL MESCHKE por Gösta Kjellin	97

# ¡Una estética para el teatro de títeres!

**Michael Meschke**

Con la colaboración de Margareta Sörenson

Autor: Michael Meschke

Traducción del sueco: Marina Torres de Uriz

Coordinación y dirección: Concha de la Casa

Editorial: La edición de este volumen se basa en los originales cedidos por Michael Meschke de su libro Marionetteatern

## DEDICATORIA

Esta obra va dedicada al primer grupo de alumnos de 1981 en el Instituto Internacional de Teatro de Muñecos de Charleville cuyos integrantes y especialmente Ana María Tempestini, me animaron de diversas formas...

Ah, comme je voudrais  
que fleurisse sous mes mains  
ce spectacle  
merveilleux à jamais  
Mais, si non  
que ce soit par un autre,  
L'espérer vaut la vie

Paris 7.6.85

Cómo quisiera  
que ese espectáculo maravilloso  
nunca visto  
floreciera de mis manos  
Pero si no  
que florezca de otras...  
ese sueño bien vale la vida.

## El porqué de este libro

¿**Por qué** este intento de hablar de algo tan imposible como el teatro de títeres, de un arte encerrado y sin límites, muerto y vivo, sensual y asexuado, rudo y sublime, tradicional y renovador, a la vez?

Esta forma de teatro cuenta con muchos y buenos profesionales y un gran público, pero adolece de escasa estructura teórica.

*A lo largo de treinta años de creación teatral práctica me he tropezado con una gran sed de conocimientos, en mí mismo y en otros. El resultado de mis experiencias podría calificarse de una estética personal, si no resultara demasiado pretencioso. Por otro lado, si no fuéramos víctimas de una educación que nos enseña que la inmodestia es un pecado mortal, quizá habría más artistas que escribieran sus experiencias para compartirlas con otros.*

*Me arriesgo a afirmar que el conocimiento atesorado debe ser compartido, no por un mero deseo de extender un sistema pedagógico propio que nos salve de todos los problemas ya que no me considero siquiera un buen maestro. Pero hay nuevas generaciones en el mundo que tienen una gran necesidad de intercambio en el campo del teatro de títeres y exigen conocer las experiencias de otros. Basta esa razón para que tratemos de formularlas, aunque mi aprendizaje es marcadamente europeo y no puede satisfacer todas las necesidades de lejanos amigos en América Latina por ejemplo.*

*La esencia misma de la pedagogía no es quizá enseñar sino compartir experiencias. Pero cuando yo ahora ofrezco las mías quiero que vayan acompañadas de una advertencia y es que deben utilizarse con prudencia y distancia. La evolución es una carrera de relevos constante en la que, generación tras generación, va entregando sus logros a la siguiente como material para seguir creando.*

*Incluso si las afirmaciones y las opiniones no tienen otro objeto que ser cuestionadas y discutidas, cumplen la función de estimular el pensamiento y formulaciones nuevas. El teatro de títeres sufre una gran carencia de análisis formulados, lo cual es un handicap.*

*Treinta años de trabajo en el teatro de títeres significan, en mi caso, treinta años con Marionetteatern de Estocolmo. Una lucha constante y cuerpo a cuerpo con cuestiones como, qué sentido tiene el teatro de títeres, su justificación y su lugar en la sociedad y en la cultura y sus polifacéticos problemas formales en la práctica.*

Por eso, el conjunto de la actividad del Marionetteatern puede verse como una configuración viva de una visión personal, de una opinión, sobre el contenido y la estética del teatro de títeres.

Pero mis experiencias se basan también en la enseñanza -intentos de comunicar, de compartir- en muy distintos países y culturas, y en el trabajo común con personas de muy diversas condiciones y necesidades, en Suecia, Tailandia, Indonesia, Brasil, Francia, India, Dinamarca, Finlandia, Argentina, México...

Hablando en términos científicos, no existe una estética generalizada del teatro de títeres; sí hay propuestas, pedacitos de mosaico, conceptos a definir, problemas de contenido y forma, que se pueden analizar. Es posible establecer una terminología estética para el teatro de títeres, como existe en otras manifestaciones artísticas, el ballet clásico, por ejemplo. Es posible llegar a un acuerdo y utilizar un idioma de trabajo basado en significados comúnmente aceptados. Esto lo hemos hecho en algunos períodos en el Marionetteatern y nos ha facilitado muchísimo el trabajo artístico de los ensayos.

El objeto de este estudio es también, por lo tanto, tratar de formular algunas propuestas para establecer un idioma, un vocabulario común, tanto como ayuda en el trabajo práctico como contribución a profundizar el conocimiento del teatro de títeres como medio de expresión. Yo expongo una forma de trabajo, el lector tiene toda la libertad de asumirla o de rechazarla.

El artista intelectual y sentimentalmente vivo, es un ser lleno de curiosidad, un ser en perpetuo crecimiento. Necesitamos maestros, modelos a los que referimos en un proceso continuo que, a veces, está presidido por el amor y a veces por la rebelión. A veces, incluso por el odio. Nuestro compromiso en pro o en contra de distintos maestros, doctrinas, movimientos y visiones u opiniones artísticas, reflejan nuestros propios problemas porque todo artista libra una lucha con su existencia en su propia creación. La lucha trata de la propia identidad como artista, como individuo y como parte de un contexto más amplio.

*Yo creo que la creación artística tiene que ser algo sin prejuicios y algo que se cuestiona. El artista persigue un estado de anarquía total en el que las experiencias almacenadas se agitan y todo se hace posible. De ahí las revisiones continuas también en materias que van mucho más allá de lo puramente estético. El artista, libre y desnudo, se expone a algo que se parece a una repetida tribulación vital: a hacer la pregunta de **por qué**.*

La búsqueda de la "verdad" artística, de la pureza y la honradez, no puede ser nunca una cuestión de forma solamente. Se trata también, y en igual medida, de moral. Yo no veo distancia y contradicción alguna entre ética y estética. Así como el cuerpo y el alma han de verse en medicina como un todo, como un todo han de verse la ética y la estética en el teatro de títeres.

Este género artístico que es el teatro de títeres consta de una serie de componentes que deben estudiarse separadamente.

La historia, por ejemplo, es uno de ellos, pero ese enorme campo lo dejo a conocedores más competentes. Los artistas en activo tienen bastante trabajo con los instantes de la historia que son su contemporaneidad y su presente. Todos ellos comparten cuestiones y problemas concretos, a veces existenciales. Muchos luchan simplemente por poder seguir ejerciendo su arte. Y los privilegiados que ya han dejado atrás esa lucha, se enfrentan cada día con los aspectos más evidentes del oficio.

*Algunos de esos aspectos son los que yo he estudiado.*

# CAPITULO I

## El títere

### A. LA TECNICA

#### ¿En qué consiste la calidad?

Una buena representación de títeres consiste, en gran parte, en un buen dominio de la técnica de representación. Es necesario también que el instrumento -el muñeco- ofrezca la mejor construcción posible, el equilibrio más adecuado y el aparato de manipulación técnica idóneo. Para clarificar estos problemas comenzaremos con la marioneta de hilos, la técnica más difícil.

Los hilos de la marioneta están sujetos a un pequeño andamio de madera que el manipulador mueve con sus manos. Este pequeño andamio se llama cruz o cruceta. El manipulador puede construir una cruz adecuada él mismo, o elegir entre las variantes tradicionales.

La cruz que yo llamo "**alemana**" es horizontal, acostada, con barras atravesadas para sujetar los hilos. Esta cruz, tiene, para los hilos de las piernas de la marioneta, una barra vertical fija. De este modo se puede efectuar el movimiento de andar con la misma mano que sostiene la cruz. Se mueve la barra central y se levantan los pies de la figura.

Otra cruz horizontal es la que yo llamo "**inglesa**". Es de construcción un poco más sencilla. Los hilos están más juntos y en la barra central fija, están los hilos de la cabeza en lugar de los de los pies. La marioneta anda con ayuda de una barrita desmontable que sostiene el manipulador en la otra mano.

En cruces verticales hay también muchas variantes, entre otras la "**checa**". Aquí los hilos se fijan en una barra horizontal que oscila arriba y abajo.

Aparte de las mencionadas, hay muchas construcciones personales fantásticas. La constructora de muñecos belga Greta Bruggeman, hace fascinantes arañas gigantescas con la cruz que, a veces, pueden servir como elementos visuales en la representación. Hay toda una variedad de cruces con grandes contrastes entre sí que pueden ser objeto de un estudio aparte.

Las marionetas burmanas (Birmania) tienen sólo unos pocos hilos sujetos a un marco cuadrado que el manipulador puede abarcar con la palma de la mano. Los hilos de las piernas, un solo hilo que va a las dos piernas los tiene sueltos en la otra mano.

Los manipuladores de marionetas de Rajastahan prescinden por completo de la cruz. Sostienen todos los hilos en el puño y llevan a cabo unos cuantos, no muchos, movimientos de un gran virtuosismo. En el sur de la India hay una tradición llamada **Salki bombe ate** en la que la cruz se convierte en un anillo de tela enrollado alrededor de la cabeza. De ese anillo salen los hilos de la marioneta. Un manipulador tiene que sentirse de lo más mareado después de una escena de lucha salvaje con esa técnica.

*No soy yo, entre los marionetistas, el único que sueña con las condiciones técnicas perfectas para la representación y este sueño de la cruz perfecta no lo he realizado todavía, pero la idea de hacerlo me vino trabajando con el barro. La creación de muñecos empieza cuando, con una visión en la mente, se meten las manos en el barro para tratar de captar una expresión determinada.*

## CAPITULO I

### El títere

#### A. LA TECNICA

##### ¿En qué consiste la calidad?

Una buena representación de títeres consiste, en gran parte, en un buen dominio de la técnica de representación. Es necesario también que el instrumento -el muñeco- ofrezca la mejor construcción posible, el equilibrio más adecuado y el aparato de manipulación técnica idóneo. Para clarificar estos problemas comenzaremos con la marioneta de hilos, la técnica más difícil.

Los hilos de la marioneta están sujetos a un pequeño andamio de madera que el manipulador mueve con sus manos. Este pequeño andamio se llama cruz o cruceta. El manipulador puede construir una cruz adecuada él mismo, o elegir entre las variantes tradicionales.

La cruz que yo llamo “**alemana**” es horizontal, acostada, con barras atravesadas para sujetar los hilos. Esta cruz, tiene, para los hilos de las piernas de la marioneta, una barra vertical fija. De este modo se puede efectuar el movimiento de andar con la misma mano que sostiene la cruz. Se mueve la barra central y se levantan los pies de la figura.

Otra cruz horizontal es la que yo llamo “**inglesa**”. Es de construcción un poco más sencilla. Los hilos están más juntos y en la barra central fija, están los hilos de la cabeza en lugar de los de los pies. La marioneta anda con ayuda de una barrita desmontable que sostiene el manipulador en la otra mano.

En cruces verticales hay también muchas variantes, entre otras la “**checa**”. Aquí los hilos se fijan en una barra horizontal que oscila arriba y abajo.

Aparte de las mencionadas, hay muchas construcciones personales fantásticas. La constructora de muñecos belga Greta Bruggeman, hace fascinantes arañas gigantescas con la cruz que, a veces, pueden servir como elementos visuales en la representación. Hay toda una variedad de cruces con grandes contrastes entre sí que pueden ser objeto de un estudio aparte.

Las marionetas burmanas (Birmania) tienen sólo unos pocos hilos sujetos a un marco cuadrado que el manipulador puede abarcar con la palma de la mano. Los hilos de las piernas, un solo hilo que va a las dos piernas los tiene sueltos en la otra mano.

Los manipuladores de marionetas de Rajastahan prescinden por completo de la cruz. Sostienen todos los hilos en el puño y llevan a cabo unos cuantos, no muchos, movimientos de un gran virtuosismo. En el sur de la India hay una tradición llamada **Salki bombe ate** en la que la cruz se convierte en un anillo de tela enrollado alrededor de la cabeza. De ese anillo salen los hilos de la marioneta. Un manipulador tiene que sentirse de lo más mareado después de una escena de lucha salvaje con esa técnica.

*No soy yo, entre los marionetistas, el único que sueña con las condiciones técnicas perfectas para la representación y este sueño de la cruz perfecta no lo he realizado todavía, pero la idea de hacerlo me vino trabajando con el barro. La creación de muñecos empieza cuando, con una visión en la mente, se meten las manos en el barro para tratar de captar una expresión determinada.*



Pero en el momento de formular el sueño comprendo también **por qué** no se ha realizado nunca. Lo ideal no sería ideal si se pudiera conseguir. Y cada ideal excluye todos los demás ideales. ¿O son éstos subterfugios ante el temor de que la cruz no sean tan perfecta como su visión?

Hablando de visiones puede uno preguntarse cuándo llegará el mundo de los ordenadores a las marionetas. La cuestión no es tan disparatada como puede parecer. Ya en los años 50, el alemán Harry Kramer aplicó motores a sus fantásticos muñecos mecánicos. Jim Henson -Estados Unidos- utiliza muñecos de computadora en sus films. La industria del robot ya está ahí. Obsérvense sus semejanzas con la marioneta: ambos creados por el hombre, ambos destinados a ser instrumentos, ambos tienen que obedecer las intenciones del hombre, ambos pueden dar forma a acciones... Pienso en el número de varietés con el pianista canoso sentado al piano que era tan habitual en el teatro de marionetas tradicional, y en el robot pianista de la exposición mundial de los últimos juguetes del arte de ingeniería en Tzukuba en 1984.

El teatro de muñecos mecanizados totalmente, está todavía lejos y esperemos que lo siga estando hasta que resulte lucrativo. Volvamos por lo tanto a nuestros, en esa perspectiva, primitivos muñecos de hilos.

No sólo la cruz sino también la longitud de los hilos es importante para la capacidad de representación del muñeco. La mayoría de los manipuladores de marionetas prefiere hilos cortos para sentirse cerca de la figura. En los años 60 descubrí que era posible proceder de otra manera. Para que la marioneta Baptiste se pudiera ver bien en un solo, en el gran Teatro Valle de Roma, yo quería evitar que se notara mi propio cuerpo detrás del muñeco quitándole claridad a la imagen. Así que prolongué varios metros los hilos de Baptiste y me situé en lo alto de una escalera de mano, bajo el techo, bien arriba. La cosa no perjudicó en lo más mínimo la representación y el contacto con los técnicos de la luz, de los que yo dependía mucho para que las importantes variaciones de la luz fuesen exactas, se consiguió de una forma poco convencional. En la cruz misma se instaló un botón y un pequeño cable, de modo que, con una ligera presión, me era posible enviar señales a la iluminación. Raras veces ha funcionado la luz en una pieza de marionetas con tanta exactitud como aquella.

También el manipulador de muñecos de varilla puede elegir entre diferentes posibilidades técnicas. Las varillas varían en grosor y material, desde barras de hierro masivas como las de Pupi Siciliani, hasta el más delgadito metal ligero que usé yo para mi muñeco del Príncipe de Homburg.

Las varillas pueden ser de bambú, de hojalata, de plástico, de plexigás. Pueden ser cortas o largas y la elección se hace en función de encontrar la más adecuada a cada situación nueva. Las condiciones técnicas no son un fin en sí mismas, pero influyen en el resultado artístico. Si no hay una técnica adecuada para llevar a cabo una determinada intención, hay que buscar una solución propia.

Una presión demasiado grande aquí, da una exageración; si la presión es demasiado ligera hace la expresión demasiado vaga. Si todos los dedos de la mano imprimiesen sus formas en una pella de barro, en unos surcos de profundidad igual al grosor de los dedos y si esa pella de barro se fundiera o se vaciara después hasta convertirse en una cruz de forma aproximadamente oval, se podrían mover libremente uno o todos los dedos en el aire sin que la forma sujeta en la mano perdiera estabilidad y vibrara. Bastaría con tener dos dedos en su sitio, en sus surcos, para que la cruz se mantuviese estable. Y además, cada dedo podría moverse sin esfuerzo en su dirección más natural y diferente para cada dedo. Si la articulación de la figura (hilos blancos que descienden hasta la marioneta, varillas hacia arriba en el muñeco de varillas) se coloca en las posiciones de las yemas de los dedos, la figura tendría por los menos cinco funciones de movimiento y se podría llevar una figura en cada mano.

Pero ¿y si los movimientos resultan demasiado cortos al ser tan reducido el campo de movimiento de los dedos? Debería ser posible compensarlo con un dispositivo de cambios como en una bicicleta, sólo que más pequeño.

¿No sería esa la cruz ideal en el sentido de hacer posible la máxima movilidad de la manera más natural?

**Habla de la posibilidad de tener el comando ideal para el trabajo de manipulación.**

¿Qué decir de la técnica japonesa en la que una especie de títeres de guante son manipulados con los dedos de los pies por manipuladores que están acostados cuan largos son en el escenario con los pies cara al público? ¿Le llamaríamos a esto teatro de títeres de pies?

Unos cuantos ejemplos pueden ilustrar la relación que hay entre la elección de la técnica de la representación y las funciones de la figura. La elección de la técnica está condicionada por una única exigencia: facilitar la representación.

Baptiste y Benjamín: dos marionetas. Tienen aproximadamente el mismo tamaño y el mismo peso, pero van provistas de crucetas diferentes. ¿Por qué?

**Baptiste** es un pierrot blanco, delgado, triste; es un homenaje al arte del mimo y a su creador más importante, Charles Debureau, de quien hablaremos más adelante en el capítulo dedicado al movimiento.

Baptiste es una figura trágica que expresa pasión y sufrimiento. Tiene el cuerpo más articulado que yo he hecho jamás y puede hacer cosas casi impensables en una marioneta. Cuando se derrumba en el suelo en **slow motion** (ritmo lento) necesita el mismo desarrollo de movimiento que en un cuerpo humano vivo. Una flexibilidad orgánica máxima en la que todas y cada una de las partes del cuerpo, se van desplomando lentamente. En la cruceta no puede haber ni un temblor ni el menor gesto brusco ya que inmediatamente el muñeco empezaría a dar sacudidas. Por eso, los hilos tienen que estar separados y ser fáciles de coger, hay que alcanzarlos con los dedos sin sufrir roces al mover la mano. Para Baptiste elegí la cruz "alemana" que es más complicada.

**Benjamín** en cambio es un chisgarabís tímido y alegre al que le encanta trepar a las sillas de las que siempre se cae. Baila, zapatea y se mueve de manera rápida y burlesca. Esto exige una cruceta pequeña y manejable con el eje de las piernas suelto, ya que los movimientos tipo remolino de las piernas son su expresión más intensa e importante. Los hilos de la cabeza por el contrario van sujetos al eje fijo: la más mínima inclinación de la cruceta se traduce en alegres gestos de la cabeza al ritmo del baile. En este caso, la cruz "inglesa" facilitó lo que se pretendía con la interpretación del papel.

Para la puesta en escena de *Antígona* en 1978 elegimos la técnica japonesa del **bunraku**.

¿Cómo puede uno atreverse a algo tan enormemente difícil y arduo cuando esta técnica –que además es un arte– la desempeñan los maestros japoneses con destreza inigualable?

Pues porque la idea significaba la solución de un viejo y muy importante problema para mí. Fue además un momento en el que fronteras anteriormente cerradas empezaban a abrirse gracias a una creciente curiosidad intercultural. La tentación fue tan grande que terminó venciendo a la modestia. El atrevimiento de la empresa adquiriría una cierta "legitimidad" gracias a la colaboración del maestro Minosuke Yoshida que vino a Suecia a enseñarnos la técnica del **bunraku**.

El problema era el siguiente: *yo adoraba el drama de Sófocles, Antígona, desde la adolescencia. Precisamente a causa de ese amor por la obra, me abstuve durante muchos años de representarla en el teatro de títeres. Estaba convencido de que ninguna de las técnicas de representación del teatro de títeres era lo suficientemente dinámica para responder a las violentas, rápidas, dramáticas descargas de la pieza. Yo temía que el objeto amado resultase ridículo si lo presentaba a través de marionetas columpiándose y muñecos de varillas meciéndose. Lo que necesitaba era la **dinámica directa** del actor sin hilos ni varillas como eslabones atenuantes del efecto.*

Los actores de **bunraku** cogen los miembros del muñeco directamente. De esta manera los movimientos de los muñecos no están subordinados a los de los actores en materia de fuerza muscular, violencia y rapidez. Pero la elección de la técnica del **bunraku** exigía un cambio, una adaptación bien meditada, a la conducta europea: los muñecos japoneses tienen un esquema de movimientos muy distinto del que pueden tener los europeos. El trabajo nos proporcionó muchas experiencias, ricas a veces como revelaciones, y nos abrió la puerta a otras visiones que están lejos aún de realizarse.

"Ulises, el cuento del mar" se representa en medio del público. El público está sentado en un mar azul a través del cual navega el barco de Ulises. Los actores que llevan el barco y todas las figu-

ras que Ulises se encuentra en sus correrías, son visibles. Para que todo público vea bien, los actores tienen que hacer una serie de movimientos extraños con su propio cuerpo de modo que no interfieran la visión de nadie. Al hacerlo, las relaciones de espacio y las de los actores con las figuras, se modifican continuamente. La técnica fundamental de la puesta en escena fue la de títeres de varilla. Sin embargo, las varillas originales se fueron acortando, doblando y torciendo durante el período de ensayos y, a veces, las eliminamos al asir directamente el cuerpo del muñeco. El resultado fue que la representación, a trozos, se hizo con una técnica **bunraku** simplificada.

También en "Ramayana", en 1984, los papeles protagonistas se representaron en tres versiones distintas: cuando forman parte de un cuadro pintado del cual se desprenden y salen, son figuras planas en varillas muy finas. Cuando bailan un baile tailandés auténtico (la representación se basaba en la versión tailandesa de la epopeya india) "crecen" hasta convertirse en bailarines vivos y cuando se mueven fuera de los cuadros, son muñecos tridimensionales articulados, tan móviles plásticamente como actores de mimo. En este último caso los muñecos llevan unos palitos cortos fijos en el cuerpo y los actores mueven desde atrás a los muñecos casi directamente.

Los ejemplos mencionados tienen en común el hecho de que la inspiración parte de la técnica de **bunraku**.

Pero hay también un camino contrario y es el de la máxima simplificación técnica. *Yo me he sentido atraído por el desafío que supone dirigir una representación perfectamente articulada con una única varilla saliendo hacia arriba directamente del muñeco en lugar de hilos.* En una ocasión, para describir el paso paralítico y los espasmos en un aspirante a cosmonauta que acababa de salir de una máquina de hacer test centrifugadores. La pieza se llamaba "El pionero del espacio" y se hizo en 1961.

En otra ocasión fue para realizar una danza que alternaba rotaciones y giros rapidísimos con lentos y ondulados movimientos sobre una superficie muy amplia. La danza estaba a cargo de una bailarina inspirada en el wayang-golek, en la obra de Strawinsky "Historia de un soldado", el año 1959.

También en "Himlaspelet" para el excitante baile de una prostituta en la corte del rey Salomón.

En "Ulises", 1980, había que representar al vidente Tiresías de nuevo. Para "Antígona" lo había hecho con un muñeco puramente **Bunraku**. "Ulises" exigía otras cosas.

La pieza se representa con actores, muñecos y máscaras. Y no sólo la forma, sino también la interpretación, resultó diferente a la de Antígona. Tiresías es un eslabón entre dioses y hombres, es hombre y mujer y además ciego. Para representarlo, la elección fue un muñeco gigantesco, conducido y manipulado desde atrás por un actor invisible. Un enorme manto, brazos de exageradas dimensiones al servicio de la nitidez de los gestos proféticos (cada uno de los dedos de las manos era móvil) y una cabeza de piedra con agujeros y hoyos, apenas ojos. De este cuerpo surgía una actriz, Ulla Sjöblom, ciega, con grandes ojos abiertos. Ella y el muñeco tras ella hacían movimientos idénticos con los brazos. El papel culminaba con un diálogo con el rey Creonte. Cuando el diálogo era más violento, la actriz dejaba al muñeco para enfrentarse cuerpo a cuerpo con su interlocutor. Al pronunciar la espantosa profecía, se deslizaba hacia atrás, hacia el interior del muñeco de piedra, y se alejaban como una sola figura.

Estos son algunos ejemplos de distintas elecciones de técnicas de representación y de medios de expresión, hechas con el fin de facilitar las intenciones de la concepción.

Tales elecciones hay que hacerlas también para otras particularidades técnicas del teatro de títeres, para los pesos y contrapesos, miembros y mecanismos. Ampliándolo, vale también lo dicho para la relación entre el actor y el instrumento. Se trata, pues, de una aspiración constante a buscar las condiciones que facilitan la prestación entre una variedad de alternativas. La empresa no carece de riesgos porque puede conducir a simplificaciones por razones irrelevantes en lo artístico como, por ejemplo, falta de tiempo en la producción, dentro del teatro institucional.

La técnica del teatro de títeres es un arte difícil, lo que no siempre se tiene en cuenta. Ello debería conferir a este género de teatro una posición mejor y más respetable que la que tiene. Piénsese en un proceso de movimiento tan simple, pero tan difícil como el caminar en un muñeco de teatro. No es frecuente ver marionetas cuyo andar se lleva a cabo de un modo fiel a la realidad.

Eso depende, entre otras cosas, de la falta de conocimientos respecto a los componentes de dicha acción, al equilibrio, a la dosificación de la largura de los pasos, a los contrapesos y sobre todo al motivo para caminar.

Esta falta se deriva de un análisis insuficiente y de una insuficiente conciencia de cómo funciona el andar en el propio cuerpo.

### **El cuerpo humano es el mejor maestro de un titiritero**

No se puede hacer otros movimientos con las figuras que aquellos que el cuerpo humano puede realizar. Puede parecer una blasfemia, pero eso naturalmente, no significa que uno deje de hacer con los títeres aquello que sólo los títeres pueden hacer. Los muñecos pueden realizar movimientos, describir mundos, caracteres, sentimientos y pensamientos que es imposible o muy difícil interpretar con personas vivas. Volar, por ejemplo; o representar un estado de trance o de ensueño. Pero eso no quita para que, con una figura que representa a una persona y que se supone que va a describir una conducta humana de manera convincente, haya que conseguir los movimientos que la naturaleza permite en los seres humanos vivos.

Muchos actores de títeres carecen hoy día de formación como marionetistas. Se tropiezan con la figura ya terminada en el escenario, como un instrumento, cuando empieza el ensayo. Eso constituye una limitación grande. Quien ha creado su figura o, al menos, participado en el trabajo de producción, tiene un conocimiento más profundo, en la propia fuente, de los recursos del instrumento y está en condición de influir y mejorar el muñeco con mucha más comprensión.

*El teatro de marionetas del futuro lo veo yo como un lugar en el que profesionales de distintas categorías colaboran desde la etapa de planificación a lo largo de todo el proceso de producción: marionetistas, constructores, técnicos, actores, director, escenógrafo... profundizando juntos en una producción sería posible evitar que un largo trabajo de preparación teórica y práctica, no se ajustase a lo que va creándose cuando la compañía empieza a ensayar.*

Unión y participación en todos los eslabones de la producción, desembocarían también en exigencias más altas, en técnicas más exigentes. La sencillez no significa necesariamente lo bueno.

*Yo practiqué durante muchos años el principio de la simplificación, obligado muchas veces a ello para poder dirigir un teatro con actores que carecían de formación profesional. En esto hay un peligro: uno se acostumbra a compensar la falta de capacidad con una técnica más sencilla.*

*En una ocasión, a principios de los años sesenta, teníamos que hacer un programa infantil nuevo con poquísimo tiempo. En unos días hicimos una familia –“Summarum”– de muñecos de varilla con material de espuma. Ideas había, así como la vitalidad y el guión de los cuentos de Lennart Helsing y también teníamos la música. Por las noches nos quedábamos todos recortando trozos de espuma. En cuanto terminamos de hacer a los miembros de la familia nos pusimos a crear diversión. Fue un golpe de suerte que dio lugar a un serial para la televisión y nuevas obras en los años sucesivos. En esta obra se asentó también la fama de Benjamín porque él era el que llevaba el peso de la conversación, el que mandaba y el que presentaba a sus amigos los Summarum. No tuvimos que avergonzarnos del resultado artístico, pero trabajar de ese modo resulta, a la larga, humillante artísticamente hablando.*

Durante muchos años no se hicieron muñecos complicados ni refinados en el Marionetteatern. Para hacerlo, deberíamos haber tenido un proceso de producción distinto del que teníamos, así como muchos otros recursos, más empleados y más tiempo para los ensayos.

Es necesario planificar con mucho tiempo para crear una situación de trabajo serena, pero la posibilidad de cambio y experimentación disminuye cuando la creación se institucionaliza en la planificación. Otra cosa es introducir el espacio de la improvisación en el proceso de trabajo conscientemente. Pero no hay institución que considere que se pueda permitir eso. ¡Como no hay institución que pueda permitirse no permitírselo!

## B. LA CREACION DE LA FIGURA

La creación de la figura es la parte más importante de todo el proceso de producción, por razones técnicas y artísticas: el actor debe trabajar con el instrumento más perfecto posible y el público debe vivir una experiencia lo más grande posible.

También para el artista, la creación de la figura es una etapa prodigiosa y entrañable. Toda la atención que se dedique a ello es poca: lo que producimos no es otra cosa que el intérprete, el portador del mensaje que queremos transmitir.

**La irradiación de la figura es, como la del actor, al mismo tiempo también la irradiación del papel**

Hay cuatro arquetipos, cuatro formas de teatro de títeres clásicas que han creado una tradición, prácticamente en todo el mundo: el **títere de guante**, el **títere de varilla**, la **marioneta** y la **sombra chinesca**. Son diferentes entre sí, así como sus técnicas de manipulación y se prestan de diferente manera para diferentes tipos de teatro. Además de esas cuatro clases de títeres, claramente delimitables, hay muchas otras variantes y formas mixtas: el títere esculpido inarticulado, combinaciones de escultura con varillas o hilos, títeres de guante que tienen varillas para las manos, títeres que van sobre la cabeza del actor, figuras con movimientos automáticos o mecánicos, etc. etc.

Las posibilidades son infinitas y se crean continuamente en las manos de los creadores de títeres dedicados a la experimentación.

Si salimos de la cultura europea, nos encontramos con muchos más tipos. En general, puede afirmarse que la marioneta es la forma de teatro de títeres más compleja.

Fabricamos a nuestros intérpretes de materia muerta como papel maché, madera, tela y otros materiales. Como forma inanimada la figura tiene ya la irradiación a través de la cual vivirá en el escenario. Si carece de expresión cuando está colgada en el taller no va a ser fácil que tenga mucha vida en escena.

**\*\* Pendiente \*\*\***

**Hay que ver al títere como un instrumento, no como un fin en sí mismo**

El instrumento más atractivo es el que tiene más posibilidades, no en el sentido de exigir una técnica más complicada, sino en el de disponer de una mayor riqueza expresiva. He ahí otra razón para dedicar una atención muy especial a la marioneta.

Esto no significa que esté garantizado que las marionetas sean más expresivas. La capacidad de la figura de interesar al espectador no depende únicamente de la técnica, sino de otros factores en grado sumo: el aspecto, la capacidad de compromiso con el mensaje, lo artístico de su contexto escénico; en una palabra, de su irradiación.

Ciertas formas clásicas, sobre todo fuera de Europa, están vinculadas a una tradición local determinada y tienen también un repertorio propio y especial. Dentro de esa tradición son maravillosas y fuera de ella resultan como perdidas, extraviadas. Sería equivocado e injusto aplicar el mismo sistema de valores estéticos y analíticos a esas formas que a la marioneta europea.

La creación de la figura tiene que ser preparada a través del estudio del papel, del rol. Primero hay que conseguir una idea clara, una imagen, dicho al pie de la letra, del carácter que se va a crear. Esa concepción no puede ser estática. Lo que yo pretendo es tener en cuenta los cambios que la pieza tiene intención de describir. A través del estudio y el análisis del rol, aparece la elección de la técnica de representación, así como la elección de material, casi automáticamente.

Un peso pesado, grotesco, apegado a las cosas terrenales, puede muy bien hacerse de madera, por ejemplo; pero un personaje poético, vaporoso, tiene quizá que ser leve y entonces hay que hacerlo con papel maché fino o con tela. *En cualquier caso, para mí, el rol, la técnica y el material, constituyen una unidad cuyas partes armonizan unas con otras.* Este proceso no está sujeto a leyes, tiene lugar de un modo espontáneo en un estadio temprano del proceso de trabajo. La concepción,

los objetivos y estructuras de una puesta en escena organizada, nacen en general mucho antes de que empiece la producción, quizá en el primer encuentro con un tema o una idea. ¿Quién puede, por lo demás, decidir con exactitud el orden último y las diferentes fases del trabajo, cuando el trabajo es la creación artística cargada de elementos intuitivos e irracionales?

No obstante, el proceso de trabajo exige siempre una actitud carente de prejuicios hacia el teatro de títeres como instrumento y el dominio de todas sus técnicas.

### **El por qué de la ausencia de prejuicios es lograr la máxima libertad frente a cada objetivo nuevo**

Podríamos decir también que la ausencia de prejuicios nos coloca en punto muerto y desde ese punto podemos transmitir nuestras intenciones del modo más artísticamente eficaz posible.

La figura es un todo en el que el tamaño del cuerpo, las proporciones entre sus partes, el acabado de manos y pies, la forma básica de la cabeza, constituyen una totalidad. Pero lo más importante de la figura es la expresión de la cara. Y en la cara, la expresión de los ojos, es exactamente igual que en el ser humano, lo más importante. ¿Cómo reflejar toda el alma de un personaje complejo y variable en una máscara inmutable? ¿El alma de Antígona? Quizá hay que buscar un extracto de sus sentimientos y modos de conducirse fundamentales, captar la rebeldía –la acusación–, el dolor y renunciar a lo demás. Sugerir algunos de los rasgos característicos en lugar de hacer un retrato definitivo. Un retrato humano muy acabado puede bloquear la capacidad creativa del espectador en los muchos matices que el rostro expresa. Pero ¿y si un rol, un personaje, contiene rasgos totalmente opuestos tales como la tierna bondad y brutalidad cruda de Shen Te y su doble Shui Ta en “La buena persona de Sezuan”, de Brecht?

En esos casos, el teatro de títeres nos da la extraordinaria posibilidad de usar dos muñecos con distinta expresión y con forma idéntica. El gran desafío consiste en lograr que un rostro petrificado contenga todo lo que el rol exige. Todo aquel que, con una pella de barro entre los dedos se ha encaminado a conseguir ese objetivo sabe lo fascinante que es ese proceso, lo dramático que se vuelve al acercarse al fin.

Este proceso contiene varios momentos. La forma básica de la cabeza caracteriza a la figura. No hay más que tomar una pera en la mano, con el rabo hacia arriba primero y luego con él hacia abajo, para que se comprenda esta afirmación. El tamaño de los ojos, de la nariz y de la boca, así como la distancia entre ellos, sella y empapa el carácter de un rostro. Lo mismo vale para la distancia entre los ojos y su colocación a más o menos altura en la cara.

### **C. LA DIRECCION DE LA MIRADA**

Sabemos por experiencia que la mirada cuando más luminosidad tiene es cuando se encuentra con la mirada del interlocutor o con la del espectador. Con frecuencia se descuida esto en el teatro de títeres, la mirada va un poco por encima, por debajo o al lado de la del interlocutor, de modo que nunca se encuentran. Esta es una de las razones de que los contactos íntimos entre títeres, tales como un beso o el tierno acercamiento de dos cabezas resulten ridículos, cosa que se nota con toda claridad en los primeros planos de la televisión o del cine. Para evitar errores, hay que tener muy en cuenta las relaciones de altura entre las figuras, así como las del escenario y el salón o patio de butacas. Con respecto a la marioneta de hilos, el punto de sujeción de los hilos de la cabeza en la sien puede también variarse. ¿Cuántas figuras hay que carecen de vida porque constantemente tienen la mirada baja o fija en el vacío?

Por mucho que hayamos trabajado en la configuración de la cabeza, falta mucho por hacer todavía. ¿Qué es lo que en última instancia hace que un rostro sea tan sobrecogedor como el de una máscara japonesa **noh**?

Está claro que lo decisivo es la configuración artística y su luminosidad. De donde quizá no se espere, proviene un elemento decisivo: del espectador. Me estoy refiriendo al singular proceso en el

que el espectador cree ver vida, cambios y una mímica viva, animada, en un rostro inanimado. La propia capacidad imaginativa le gasta una broma al espectador. La compenetración con el personaje y lo que acontece se desencadena en la mayoría del público, niños y adultos, de forma extraordinaria y única, en el teatro de títeres. Es decir: su participación creativa.

El teatro de máscaras y la pantomima, próximos al teatro de marionetas, ofrecen a veces una liberación y colaboración de la fantasía parecidas. El pequeño milagro ocurre cuando el rostro contemplado deja espacio para ello, cuando no **todo** está fijado y puesto en el rostro, como ocurre en la caricatura o en los retratos naturalistas. ¿De qué sirve que una marioneta que representa a Chaplin se mueve como un esparaván si los ojos pintados como estereótipos carecen del dolor de Chaplin, si no le dan al espectador la posibilidad de ver en ellos el dolor?.

Ya hemos creado la **expresión de la cara ideal** en el mejor de los casos, para la misión de la figura y hemos dejado espacio a la **participación del espectador**. Pero aún falta algo para que nuestra marioneta viva de veras: **el movimiento en el escenario**. Ya la húmeda cabeza de arcilla que hemos realizado y torcido a la luz de la lámpara en el taller, revela lo que va a ocurrir con su expresión cuando se añada el movimiento. Se trata de dos movimientos diferentes: el movimiento físico de la propia cabeza en el espacio y el movimiento que nace del efecto de la luz en los surcos del rostro. *En el trabajo práctico tuve yo ocasión de confirmar lo que mi maestro, Harro Siegel, decía de la necesidad de estilizar el rostro del muñeco*. Para él eso significaba simplificar la expresión de la cara alejándola de la realidad naturalista, evitar recargar la expresión, no dejarlo todo dicho.

Otras experiencias, mucho más tardías, dieron la vuelta a las tesis del maestro. *En el encuentro con rostros de marionetas en los que la bondad, la armonía, la alegría o la tristeza habían conseguido su expresión más conmovedora: en las marionetas de Burma; en ese encuentro, digo, tuve que revisar mi aprendizaje. La expresión del rostro de esas marionetas estaba tan fijado que no quedaba el menor resquicio para añadir o variar una interpretación. Y, sin embargo, uno quedaba preso de su embrujo.*

#### D. ALGUNOS TITERES

¿Por qué nos llaman la atención tan intensamente los rostros sensibles de las marionetas? ¿Por qué es tan importante la impresión que nos hacen siendo como son tan irreales, una ilusión apenas? Quizás sea porque en ellas la sensibilidad se ha hecho belleza y la belleza siempre nos afecta profundamente a los seres humanos. Cuando la mano del hombre trata de fijar la belleza, está expresando nuestro deseo de absoluto. Recordamos cómo podríamos ser, recordamos el sueño que llevamos dentro, el medio de nuestra decrepita imperfección, de un paraíso perdido o de una perfección de la que ir en pos toda la vida...

#### El teatro de títeres es un teatro de posibilidades ilimitadas

La libertad empieza en la soberana posibilidad del creador para elegir entre técnicas diferentes. *Yo he subrayado aquí los aspectos técnicos y la complejidad del teatro de títeres, pero hay que decir también que no hay una correlación dada entre el uso de una técnica complicada y la expresividad*. El que una marioneta tenga más hilos no garantiza que sus movimientos sean mejores. Una marioneta rígida puede ser tan expresiva como una bien articulada, un solo hilo puede lograr una plasticidad tan grande como muchos hilos, una figura pequeña puede tener una capacidad de expresión igual a una grande. Lo más importante es que la técnica esté al servicio del contenido. Todo depende de lo que uno pretende decir.

**LA BAILARINA.** *A mí siempre me ha fascinado la idea de la danza y he tratado de representar justamente la idea más que la danza misma, como símbolo de vitalidad, de sensualidad, de alegría.*

A los aéreos, gozosos, trazos a pluma dibujados en papel durante la juventud, les sucedieron figuras de arcilla que se convirtieron más tarde en títeres.

Ya en la figura rígida, el objetivo, la pretensión, era captar el "alma" de la bailarina y, con un mí-

nimo de articulación, crear el sentimiento de danza máximo, para finalmente, con una articulación abundante representar la danza como un rol, un papel completo. Primero fue un cuerpo sin miembros que podía estar de pie por sí mismo en una actitud dada. Para acentuar la intención, coloqué ese cuerpo sobre un disco que, con ayuda de un motor, hacía girar a la figura lentamente. No hacía falta nada, no pasaba nada en realidad. Pero era la danza.

El paso siguiente fueron dos bailarinas inspiradas por los muñecos indonesios de wuayang-golek. Esas figuras de miembros finos tienen una conducta aristocrática —o rígida si se quiere— porque sólo pueden mover la cabeza y el torso en movimientos laterales sin inclinaciones suaves. Y es que el muñeco se mueve desde abajo con una varilla que atraviesa el cuerpo desde la mano del manipulador hasta la cabeza del muñeco. *Pero yo quité esa varilla y la sustituí por otra muy fina, de metal, que salía hacia arriba desde la cabeza del muñeco. De la cintura para abajo, sólo quedaba la tela de la falda. Con esta sencilla técnica la figura podía realizar giros y vueltas muy precisos, incluso largos e inclinados movimientos, porque, al no tener la varilla por abajo, la figura podía doblar la cintura. A eso se sumaba la propia vida de la tela, enriqueciendo la sensación de danza. La tela hacía movimiento contrarios a las vueltas rápidas en eso que llamamos efecto "muselina". Al final, lo que me apeteció fue suprimir todo lo que aún representaba a la bailarina y puse sólo un hilo en un simple retal o pedazo de tela o en un trozo de papel de periódico. El material se mecía en el espacio con mis movimientos y los suyos con la colaboración de la corriente de aire. Eso fue lo más que logré captar de la idea de la danza. Quien se haya fijado en viejos trozos de papel o bolsas de plástico, aleteando en el viento de otoño por las calles, sabe lo que quiero decir. Eso fue Nueva York para mí, durante un paseo invernal desde el Café Fenjon hasta East Village, una vez hace mucho tiempo.*

**LA PRINCESA.** En "Historia de un soldado" de Strawinsky hay un papel pensado para que lo baile una bailarina de verdad. Para la versión de la obra en marionetas hice una figura tan ingrátida que vibraba al menor aleteo o soplo. Era más difícil mantenerla quieta que moverla. Esta figura tenía que llenar una suite musical larga que, además de baile, contenía también la descripción de un enfermo que se recuperaba. Una serie de ritmos diferentes, inclusive fragmentos de ragtime (música sincopada), aparecen en la música. Se trataba de economizar los recursos: desde discretísimos soplos, aliento a penas, que impulsaran el cuerpo de la marioneta, hasta vueltas y recorridos generosos de la chica por el escenario, vueltas y recorridos que no exigían más esfuerzo para iniciar los movimientos que el que se necesita para levantar una mano de una marioneta de tamaño normal.

Lo más difícil era conseguir que los brazos colgantes se integrasen en el resto de los movimientos de la figura sin tirones y efectos pendulares no deseados, sin gesticulación. El movimiento de los brazos tenía que ser la **continuación** natural del movimiento en el centro del cuerpo, así como se mueven las algas marinas en las corrientes del fondo del mar: imperceptiblemente en la raíz, retardándose en las puntas de las hojas.

¿Teatro de posibilidades infinitas?

Más allá de las cuatro técnicas tradicionales de títeres, hay otros "roles" que crea la fantasía.

Para la sombría epopeya de Pablo Neruda sobre el "bandido Joaquín Murieta", que trata de la represión de chilenos pobres hace cien años, obra que pusimos en escena con motivo del golpe fascista de 1973, los roles eran esculturas. Algunas eran grandes como personas, otros medían unos decímetros. La intención era crear un peso monumental como expresión de las duras pruebas sufridas por aquella gente. La inspiración visual procedía del cuadro de Francisco de Goya "Los fusilamientos del 3 de mayo de 1808" que tiene como motivo una ejecución. Los actores, que en la obra interpretaban también papeles como chilenos, movían las figuras sobre una mesa colocada delante de ellos, directamente con las manos, como pesadas piezas de ajedrez aproximadamente. En la escena de la ejecución, la furia monumental de Goya se traduce a muñecos inmóviles de tamaño humano.

**EL OBJETO.** Un gran recurso del teatro de títeres es que cualquier cosa puede llegar a ser un rol, un papel, también las cosas "muertas", los objetos, la escenografía misma. Muchas veces la necesidad de representar un contenido determinado de una forma sorprendente es lo que nos lleva a soluciones originales, como por ejemplo, a utilizar objetos.



En una ocasión el escenógrafo Lennart Mörk hizo unos grandes naipes que debían deslizarse por el escenario por sí mismos. Los naipes describían una paráfrasis de un drama de muerte clásico, reyes, reinas y guerreros se mataban unos a otros sin cesar. Al morir se caían de su lugar en la baraja. ¡Todo es posible!.

El papel de prostituta vale también para el teatro de títeres, para qué vamos a engañarnos y es- camotear la necesidad de producir efectos y dar golpes de sorpresa: a veces es más la fantasía y la búsqueda de originalidad que el contenido mismo lo que proporciona las ideas. Y eso no impide que el resultado sea convincente.

En la canción de Edith Piaf "C'est à Hambourg" las personas están representadas por zapatos. Una prostituta camina de acá para allá. Hay hombres que se paran. Sólo los zapatos describen los encuentros, las negociaciones, la elección.

Las flores podrían ser roles en una luminosa canción de verano, los globos podrían ser personas o la tierra misma, rascacielos movibles, instrumentos, herramientas, muebles, armas, sombreros, plumas o, simplemente, un rayo de luz, han representado roles. Banderas, sólo banderas en el escenario, representaron la batalla de Fehrbellin en "El príncipe de Homburg": telas crepitantes en la embriaguez de la victoria, trapos mustios en la derrota. Alambres de acero retorcidos hicieron del monstruo marino en la pantomima "Peces del mar". Todos esos objetos se han empleado en funciones de rol, de papel, directamente, no como accesorios ni atributos. Han interpretado sentimientos, pensamientos y relaciones como sólo puede hacerse en el teatro de títeres.

**ULISES.** Ocho años después del estreno de "Ulises", la historia del mar, de Gösta Kjellin, un colaborador, sentado en el taller, desguaza el cuerpo del protagonista Ulises. ¿Por qué?. Para explicarlo hay que retroceder al tiempo en el que se analizó el rol, ver la intención de la expresión artística de Ulises. En primer lugar, Ulises es para mí un contemporáneo. Un hombre y un héroe, pero sobre todo un hombre que no ha olvidado ni perdido los sentimientos. Todavía es capaz después de muchos años de guerra, de sentir nostalgia de Penélope, su esposa, y de Telémaco, su hijo, y sentirla tan profundamente que le ayude a superar las peores pruebas en su viaje de regreso a Itaca. Es también un hombre de acción, inteligente y acostumbrado a mandar. Es como un superman en los sueños de un adolescente, pero su fuerza física no basta en todas las situaciones. Para vencer al Cíclope y a la seductora Circe tiene que echar mano de su inteligencia. Es también un hombre hermoso y sensual pero, por debajo de todas esas características, la expresión fundamental, la que reside en los ojos, tiene que ser el dolor y la angustia que hace humanos a los héroes. El final de su aventura tiene que ser incierto, tanto en el alma de Ulises como en el desarrollo de la pieza, de otro modo no se logra que el teatro sea interesante.

Hasta aquí, la intención de la expresión del rostro de Ulises. Esta interpretación no es fruto de un complicado análisis intelectual sino de los sentimientos espontáneos que surgen en el encuentro con el personaje, configurados inmediatamente en arcilla. La espontaneidad guía los dedos que se hunden para formar la profundidad del hueco de los ojos que más tarde, con un toque de pintura negra, contendrán todo lo que se pretende. *El que yo busque con preferencia la expresión de los ojos con cavidades en lugar de hacerlo con formas convexas y pintura puede depender de que la cavidad da una oscuridad, una imprecisión, algo que no queda demasiado fijo y que es lo que permite al espectador aportar su creatividad.*

Este tipo de ojos se repite; hay quizá una relación entre el dolor y las cuencas oculares.

Cuando la cabeza de barro está seca no se puede usar en el títere, naturalmente. Sólo un loco le pondría a los muñecos que van a representar frágiles y pesada cabezas de barro, lo sé bien por propia y amarga experiencia. Las marionetas de "Las aventuras de Hoffmann" que hicimos en 1959, eran de arcilla y lo que pasó con ellas lo contaremos más adelante en este libro.

Por encima del barro se cubre la cabeza con varias capas de papel o de gasa, los métodos son varios, y este procedimiento se llama "**caschering**" del francés Cachér Esconder. Cuando las capas están secas, se corta la cabeza y se quita la arcilla (esto se denomina hacer un vaciado). Lo que queda es una corteza fina y dura. Se pegan las partes y se trata la superficie. Así se hace la cabeza de cartón-

piedra. Después se hace el cuerpo. En esto, como siempre, la fuente de inspiración es el arte plástico. En la mayoría de los casos los impulsos parten de la pintura. De la pintura campesina sueca en "Himlaspelet", de los grabados de Fossard en "Comedia del Arte", de obras de artistas como Franciszka Themerson en "Ubu rey", las de John Bauer para la pieza sobre el pintor Bauer, las pinturas del templo en "Ramayana". En la versión de Ulises lo que hay detrás son las esculturas de las islas Cícladas; ellas influyeron en los cuerpos de las figuras. Este arte griego milenario se caracteriza por un juego de líneas geométricas simplificado, consumadas variaciones de formas cóncavas y convexas y una estilización inconfundible: el triángulo y el óvalo que, para mí, eran los símbolos de lo masculino y lo femenino. Los cuerpos, así inspirados, tenían que ser como vaciados de un bloque entero. Tenían que estar además medio desnudos, tanto por razones de fidelidad histórica como para manifestar su sensualidad. El único material que encontré para realizar esto fue la espuma de goma, material que no es muy agradable en sí. Se cortaron los cuerpos en un bloque, incluso brazos y pies cortados cuidadosamente con una cuchilla de afeitar para que se notara lo menos posible. Se trataba de no interferir en la sensación de desnudez con rudos mecanismos para los miembros.

Resultaron cuerpos de una pieza que, al mismo tiempo eran suavemente flexibles. Como los muñecos iban a ser manipulados en medio del público por manipuladores móviles, la técnica elegida para su articulación fue la de varillas. ¿Podía haberse elegido otra técnica? Seguro que sí, pero no hubiera resultado tan adecuada para la utilización del espacio ni para mi deseo de arremeter contra el público.

Las marionetas moviéndose en el suelo hubieran sido difíciles de ver para los que estaban sentados cerca. Se hubieran movido lentamente, con una conducta más blanda y poética para el hombre de acción que es Ulises.

La producción se representó aquí en Suecia y en giras por el extranjero y forma parte del repertorio del teatro. Siempre puede reponerse. Por eso la revisamos continuamente y, después de cada representación, se hacen listas de posibles mejoras en la construcción, en la interpretación, en la representación misma. Una parte importante de la vida de un teatro de títeres es no detenerse en el perfeccionamiento y la renovación porque, en caso contrario, el repertorio consistiría en algo así como recalentar comida atrasada.

A lo largo del tiempo de la representación, el enfoque de Ulises se había desplazado también. ¿Debía realmente ser un Superman de la antigüedad en todos sus detalles, con un cuerpo tan musculoso, cuando el recurso fundamental de su fuerza era en el fondo el pensamiento? ¿No debería acentuarse su sensibilidad? Y, de ser así ¿bastaba la técnica de varillas tradicional para dotarle de un registro de sentimientos mayor? En la técnica de varillas normal la cabeza se mueve hacia los lados y arriba y abajo. Pero sentimientos como nostalgia, curiosidad, incertidumbre, duda, melancolía, ternura, exigen siempre inclinaciones en el movimiento, inclinaciones en el movimiento lateral. Y eso a su vez exige una determinada instalación técnica bastante más complicada, que ni siquiera los refinadísimos muñecos japoneses de **bunraku** poseen. Hemos hablado mucho del problema de la inclinación de la cabeza, de la limitación que supone tener que renunciar a un registro de movimientos más rico.

Y un día, el 1 de octubre de 1986, bajo unas condiciones de trabajo horribles ya que nos vimos obligados a trasladarnos para estar amontonados entre cajones de embalaje en espera de un futuro desconsolador, nuestro colaborador Soji Kawakita levantó el muñeco Ulises e hizo que inclinara suavemente la cabeza moviéndola de izquierda a derecha. Una paciente y difícil operación había realizado lo hasta entonces imposible. Un acontecimiento como éste es más importante para nuestro desarrollo en el teatro de títeres que el oropel de muchos estrenos, también por la alegría que sentimos al haber crecido un poquito más.

**BAPTISTE.** La marioneta Baptiste ha sido llamada un **grito de pubertad**. Hice el muñeco el año 1952, un año después de terminar el bachillerato, cuando había empezado a viajar más y le había cogido gusto a París. Estaba en Estocolmo, era verano y hacía mucho calor. Había pasado un año tratando de establecerme como actor de marionetas con muy malos resultados. Este arte era desconocido en Suecia y mi entusiasmo era recibido con una distancia indulgente al principio. La soledad

me pesaba más que el calor, la alineación me corroía el alma. París estaba lejos. Y yo, en un refugio a tres pisos por debajo del nivel del suelo que me habían prestado como taller, formaba un rostro. El resultado fue un melancólico Pierrot. Lo que tenía en la cabeza era, naturalmente, "Los hijos del Paraíso", la película sobre la pantomima francesa que me llenaba por completo. El actor Anders Ek me había dicho en un encuentro fortuito que tuvimos en París, en los jardines de Luxemburgo, "tú debes estudiar mimo con Decroux", y la nostalgia de París me quemaba: Baptiste fue una expresión de dolor.

Lo curioso es que después no pasó nada con él. Traté de usarlo en la pantomima "Nocturne", pero no fue posible. El carácter que había falta en esa obra era melancólico y cómico a la vez. La expresión de Baptiste era demasiado patética. Lo deseché del papel y me puse a hacer en su lugar a Benjamín. Baptiste fue colgado donde no estorbase y lo usé sólo excepcionalmente.

A pesar de que Baptiste se ha convertido en la insignia de nuestra actividad, adorna el letrero de nuestra puerta y es la figura más importante para las demostraciones, todavía está esperando su carrera de solista. Igual que su creador.

Al mismo tiempo, esta marioneta ha sido objeto de una permanente necesidad de perfeccionamiento a lo largo de mi vida. Lo voy mejorando continuamente: la colocación de los hilos, su longitud, hilos nuevos, nuevas posibilidades técnicas, todo, todo es objeto de reexamen. En los últimos años ha conseguido hacer movimientos alados con los brazos, cosa que no he visto en ningún otro muñeco a excepción de las maravillosas grullas del teatro japonés de Takeda.

Ahora Baptiste puede mover los brazos hacia atrás y hacia arriba al mismo tiempo que inclina el cuerpo hacia delante. Puede desplomarse mientras su espalda forma un arco regular, exactamente igual que una persona o mejor aún, ¡sin rigidez alguna!. Es como si Baptiste fuera un desafío: como si en él yo quisiera destruir lo que tiene de marioneta manipulada por unos hilos y unos palos de madera.

La última mejora: para mover las manos hay un hilo en el dedo pulgar y otro en el meñique. Para mover el brazo en relación con la mano hay un hilo en el antebrazo. Si se mueven los tres juntos en ondulación, la mano realiza un suave y elegante movimiento de onda. Faltaba algo sin embargo en este movimiento, una suavidad, había como fricciones. La clave del problema la encontré en el muñeco tipo wayang-golek: algunos de esos muñecos de varilla indonesios tienen una articulación escondida en el antebrazo que consiste en que éste está partido en dos y puede girar. Cuando Baptiste tenía 30 años le instalamos esa articulación en el antebrazo.

El día que esté satisfecho de Baptiste ya no tendré nada que hacer en el teatro de títeres.

**BENJAMIN.** En la pantomima "Nocturne", con la música de Sven Erik Bäck, se describe la vida de una gran ciudad por la noche. Un joven y tímido poeta hace la corte a una frágil muchacha asomada a un balcón, recibe una maceta en la cabeza y se aleja de allí tristemente. Un trovador de sentimientos desbordados ocupa su lugar, pero el gigantesco carnicero del barrio lo echa de allí. Entonces aparece un león que se ha escapado. El carnicero huye despavorido, pero la chica del balcón se pone muy contenta. El desdeñado e intrépido poeta vuelve y acaricia al león. La fuerza del león y la poesía del poeta resultan demasiado para la muchacha, vencen su resistencia, ella baja y los tres se van, montada la pareja sobre el león; desaparecen en la noche. La figura que había de representar al poeta, después de haber rechazado la marioneta Baptiste fue provista de una cabeza en forma de rombo, desgredada, con el pelo color zanahoria, una mirada pintada bobalicona e implorante y un traje demasiado grande, como de clown. El cuerpo hace movimientos desmañados. El tan censurado andar "sentado" de las marionetas podían utilizarse en este caso para acentuar la torpeza de la figura.

Yo no podía imaginarme que esta marioneta, Benjamín, se iba a adueñar del corazón de todo el mundo convirtiéndose en el presentador inevitable en todas las representaciones infantiles del teatro. Su lastimosa apariencia conmovió a los adultos mientras los niños se identificaban con un semejante que estaba arriba en el haz de luz que emitía el foco. Un pobre diablo que se caía de las sillas a las que pretendía encaramarse y necesitaba ayuda para atarse los cordones de los zapatos. Con un

personaje como éste podía sentirse confortado incluso el ligeramente inquieto espectador que visitara el teatro por primera vez. Benjamín se convirtió en el puente entre espectadores y escenario con la misión de crear confianza, en un colaborador imprescindible para alguien que quiere hacer teatro para niños por amor.

Gente amiga entre el público ve muchas veces semejanzas entre una figura y su creador. Si Baptiste es un autorretrato en la angustia, también lo es Benjamín, sólo que en este caso con ironía.

## E. TRADICION Y RENOVACION

A pesar de que el teatro de títeres sigue siendo una forma de arte marginal en ciertas culturas, todavía hoy existen los que lo ejercen gracias a su rica tradición en el pasado.

Las tradiciones se acompañan de convenciones y de ellas se siguen ideas preconcebidas acerca de cómo debe ser el teatro de marionetas. Esas ideas son, a veces, una especie de losa para los deseos de renovación.

Los que quieren representar para adultos tienen que luchar todavía en muchos sitios con el prejuicio de que el teatro de títeres es un teatro sólo para niños.

Las convenciones prescriben cómo han de ser las cosas, únicamente porque han creado una tradición.

El historiador Henry Jurkowski y yo trabajamos juntos como enseñantes en Charleville con ocasión de la fundación del Instituto Internacional de Muñecos en 1981. Tratamos de esclarecer en forma de diálogo el concepto de tradición.

Jurkowski decía que las convenciones que nos ha dado la tradición eran instrumentos que creaban consenso entre el escenario y el público.

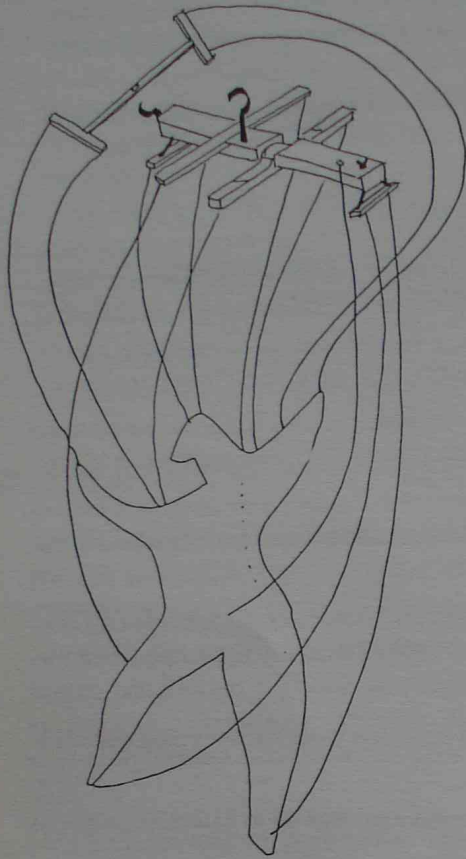
Yo, que en mi juventud experimenté la resistencia de los continuadores de la tradición contra las tentativas de renovación, repliqué con una metáfora:

La tradición es la tierra en la que el artista vivo planta nuevas flores. Para que las flores crezcan hay que remover siempre la tierra y abonarla. Y el agua que da vida viene de fuera.

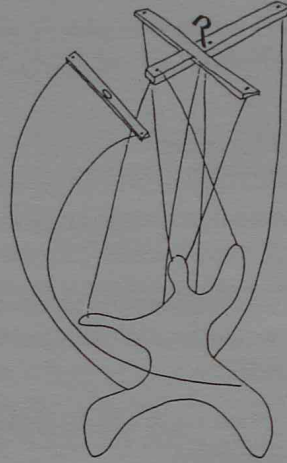
Un ejemplo brillante de esto es el teatro japonés Nishikawa Koryo Za, que después de generaciones cultiva la tradición del "**kuruma ningyo**".

Un titiritero está sentado sobre una caja con ruedas, moviendo el títere delante de sí. El padre Nishikawa enseñó esta tradición a su hijo Ruyji, un maestro de treinta años, que ahora pone la vieja técnica al servicio de una expresión contemporánea.

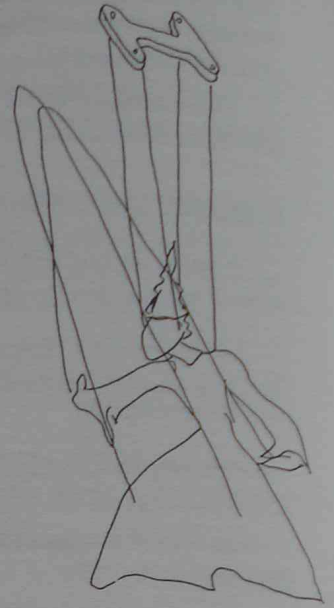
LA FIJACION DE LOS HILOS



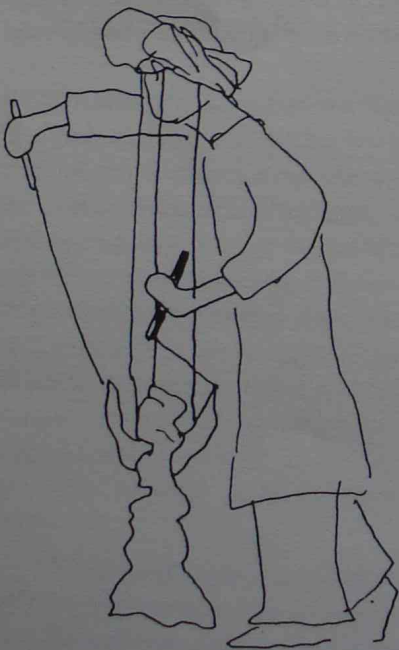
CRUZ ALEMANA



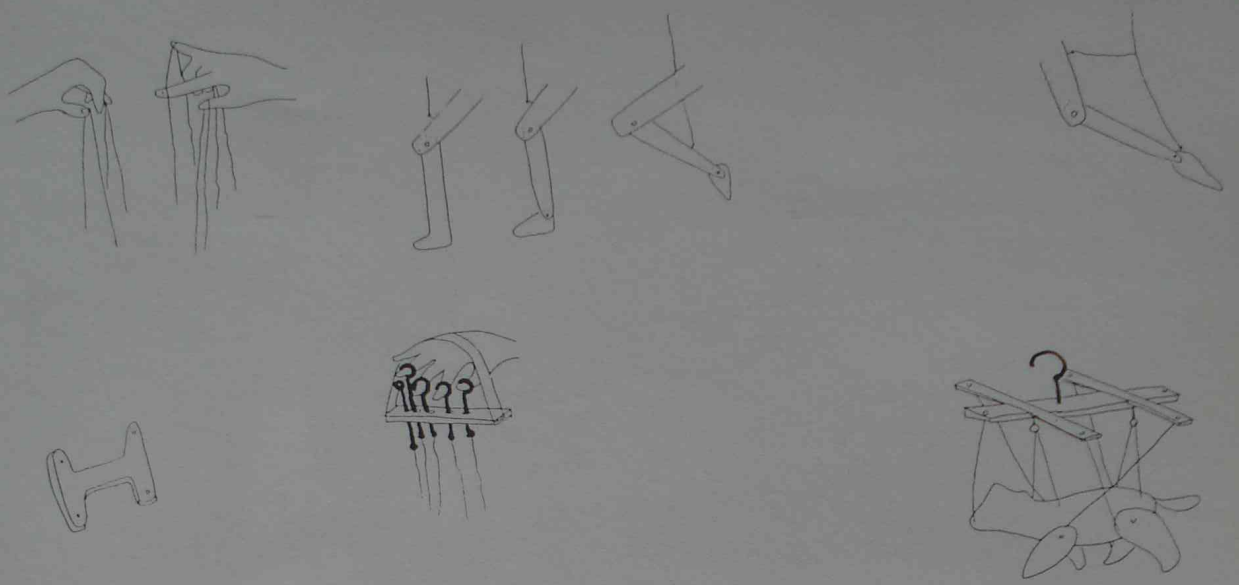
CRUZ INGLESA



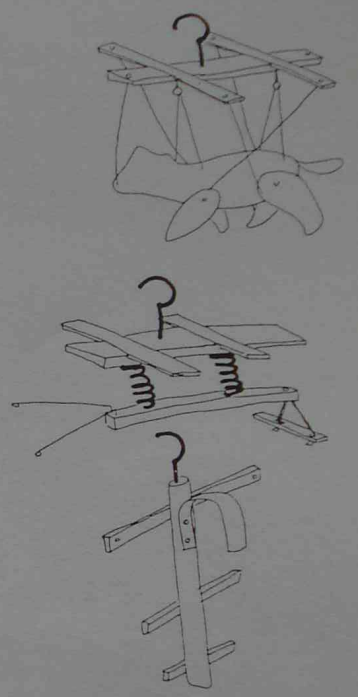
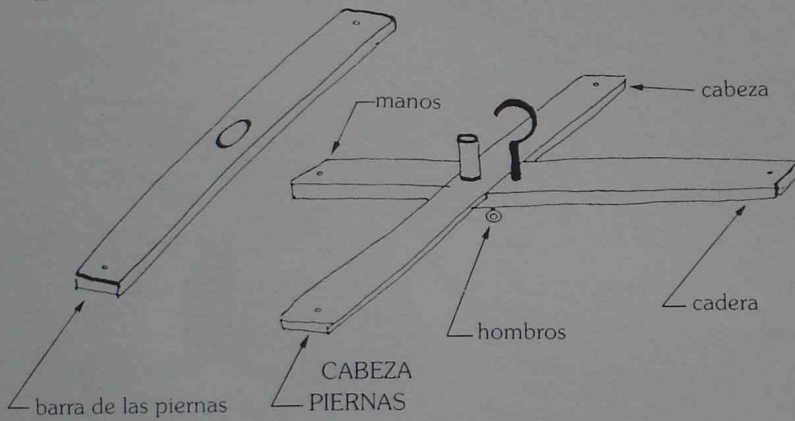
BURMA



SALKI BOME ATE

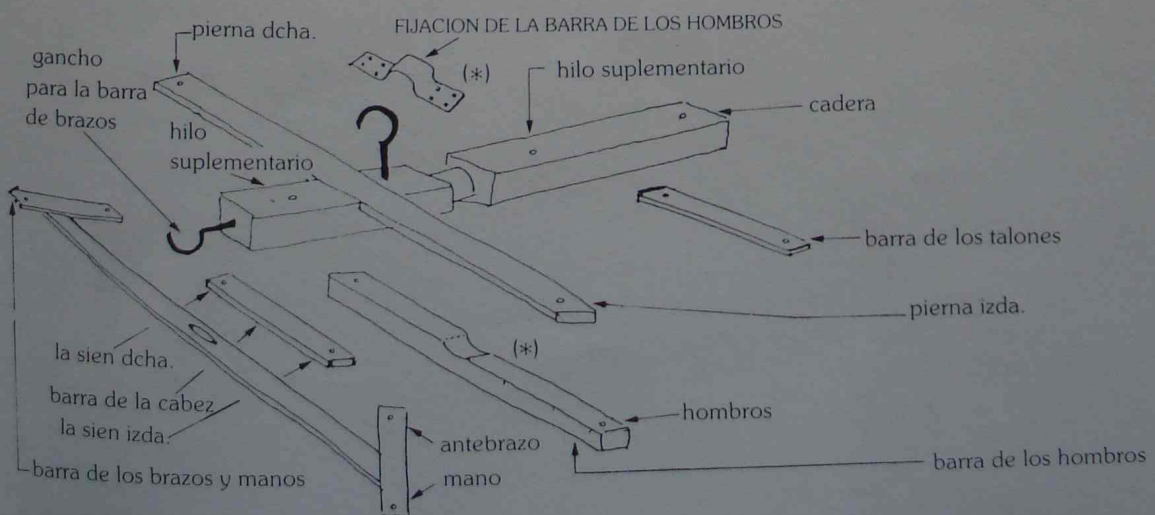


### LA CRUZ "INGLESA" Y FIJACION DE LOS HILOS



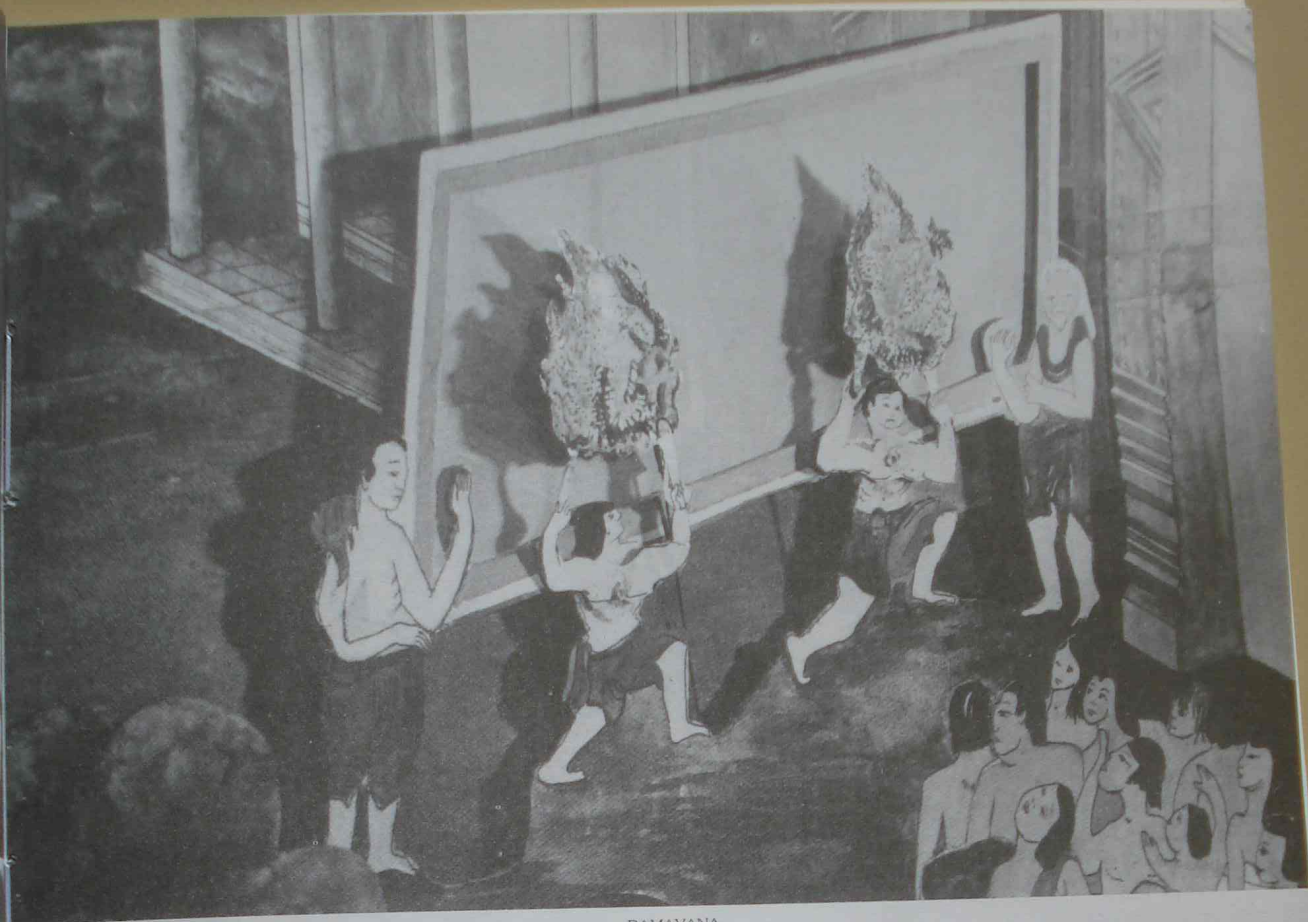
### EJEMPLOS DE CRUCES

### LA CRUZ "ALEMANA"



ULISES (BARCO)





RAMAYANA



2 FOTOS DE LA BUENA PERSONA DE SEZUAN



ULISES - ACTRIZ

ANTIGONA



ANTIGONA





2 FOTOS VIDA Y MUERTE DE JOAQUIN MURIETA - NERUDA





EL PRINCIPE DE HOMBURGO

## CAPITULO II

### El titiritero

#### A. DIFERENTES POSIBILIDADES DEL TITIRITERO, ACTOR O MANIPULADOR EN EL ESCENARIO

Desde mediados de este siglo se han roto las fronteras establecidas para la función del animador. Alrededor de los años 50 todavía hubo un debate, acalorado en ocasiones, sobre lo que era y lo que no era teatro de títeres. Los tradicionalistas se sintieron amenazados por la ruptura de fronteras, especialmente por la aparición de nuevos medios de comunicación y de la televisión. Pero a comienzo de los años setenta la Unión Internacional de la Marioneta, UNIMA, estaba ya madura para apoyar una nueva definición, mucho más amplia, del teatro de títeres: en la reunión de la comisión ejecutiva en Estocolmo en 1972, se adoptó un manifiesto según el cual todo tipo de teatro de figuras, incluso el que sólo tiene una relación periférica con el teatro de títeres, se acepta como perteneciente a la gran familia.

Al compás del desarrollo del teatro de títeres en nuestro tiempo –se puede hablar de un verdadero renacimiento– se fueron dilatando las fronteras. Esto vale especialmente para el papel de titiritero respecto a su medio, al espacio escénico, y al público. El afán de experimentar hace que, del titiritero tradicionalmente oculto, se realicen incursiones cada vez más frecuentes en el arte dramático que llegan incluso a olvidar al títere. Pero no me sorprendería que hacia finales de siglo volviera a estar el títere en el centro.

Hoy se pueden resumir y definir algunas posibilidades del titiritero.

##### a) El titiritero oculto

El teatro de títeres tradicional en Europa perseguía las formas del teatro “normal” aunque en menor formato. Por eso, a lo largo de los siglos, era natural ocultar al titiritero. El titiritero estaba detrás, debajo o encima del espacio escénico. Así durante muchos años hasta nuestro tiempo. Estos teatros de títeres están dotados de pantallas y mamparas alrededor de la boca del escenario, del proscenio. Esas pantallas pueden ser anodinas para concentrar la atención en el escenario, o profusamente decoradas. La situación de trabajo del titiritero es, en cierta medida, privada, no tiene que preocuparse de su aspecto y manera de conducirse y puede concentrarse en la manipulación.

##### b) El titiritero a la vista

Desaparecen las pantallas tradicionales y aparece el titiritero.

Esto significa una liberación y una revolución y tiene una influencia en las condiciones de la representación. Con el titiritero a la vista, surgen cambios en la construcción del escenario. Muchos titiriteros cortan los hilos de las marionetas para evitar el andar por andamios u otras elevaciones. Los titiriteros y el director se enfrentan a lo positivo y a lo negativo de que el titiritero, de repente, se convierte en un elemento presente en todas partes con el que hay que contar.

Lo positivo es, en primer lugar, una gran movilidad. Se ha roto la limitación del escenario miniatura. Se puede disponer de un espacio escénico completo y, a veces, muy grande. Puede ocurrir es-

táticamente; en ese caso el titiritero está prácticamente inmóvil, es sólo una presencia que trabaja, nada más. Si se mueve, se impone al espectador con su creciente presencia.

Lo negativo es que el cuerpo del titiritero compite con la figura en la atención del público e, incluso, distrae la concentración. Esta cuestión se puede estudiar muy bien en los solistas, en el titiritero que actúa solo. El solista puede estar de pie en el suelo detrás del muñeco y entonces se le ven las piernas al fondo. También puede hacer la representación sobre una mesa y entonces aparece la parte superior del cuerpo. Como trabaja con figuras que no son muy grandes, lo suficiente para poder tocarlas con la mano o con las técnicas de manipulación, la distancia entre el titiritero y el muñeco es siempre pequeña. Esto exige mucha serenidad y concentración si la intención sigue siendo dejar que sea el muñeco el que actúe, y solo él.

Titiriteros como Albrecht Roser, de Alemania Occidental; Henk Boerwinkel, de Holanda; o desde los años 70, todo un grupo de jóvenes, virtuosos y muy distintos entre sí, -Eric Bass, Román Pas-ka, Bruce Schwartz, etc., son los creadores de un renacimiento del solista con las marionetas o con otras técnicas que se le aproximan. Es evidente que el teatro de títeres japonés constituye a finales de este siglo una fuente de inspiración extraordinaria. Esto nos ha dado un amplio espectro, en el que caben de reinterpretaciones autónomas hasta puros intentos de imitación.

Se puede afirmar que en el mismo instante en que el titiritero aparece, aparece también ante los intérpretes una serie de posibilidades de elección que van desde la discreción máxima -como si el titiritero no estuviera allí- hasta el puro exhibicionismo cuando el titiritero se apodera del interés del espectador en perjuicio del muñeco. En algún momento entre esos dos extremos, la presencia del titiritero empieza a ser un fin en sí mismo. Hay también otro aspecto a considerar en el titiritero visible.

En la mayoría de las artes escénicas las partes involucradas son dos: el espectador y el actor. En el teatro de títeres son tres: el espectador, el muñeco y el titiritero.

El papel, el rol, pasa por el titiritero antes de llegar a su receptor. En ese aspecto, la situación del titiritero se parece a la del músico. La relación entre el titiritero y el instrumento resulta decisiva para el resultado. Esa relación puede impedir, hacer posible o facilitar el trabajo. *Cuando yo, a comienzos de los cincuenta, saqué al titiritero a plena luz no lo hice únicamente para conseguir cambios de escena rápidos en el programa de variedades "bagateller", sino también para elevar y mejorar la situación del titiritero. Pensaba que si el contenido era lo suficientemente fuerte, el espectador iba a aceptar al titiritero visible, como pasa en el **bunraku**.* El titiritero tenía que verse lo justo para que se notara su existencia, pero sin distraer. Ser visto y no ser visto.

El violinista que está en el podio de un concierto no tiene que esconderse para que el público disfrute de la música. Lo mismo debe ocurrir con el titiritero. Además, es una idea de Brecht la de rendir cuentas de lo que pasa para desmistificar.

Con titiriteros visibles surgen nuevas condiciones en la relación con el instrumento. Por muy neutro escénicamente que sea el titiritero, que vaya vestido de negro, por ejemplo, con capucha, su presencia se siente. Cualquier movimiento inmotivado, por pequeño que sea, se nota y molesta al que lo contempla. Cuando el titiritero hace pequeños movimientos con la cabeza para ver las marcas del suelo parece que le falta concentración.

Por otro lado, la dedicación y la concentración totales del titiritero en la figura, puede contribuir a aumentar también la concentración del espectador.

Yo no puedo afirmar que conseguimos darle un status mucho más alto al titiritero poniéndolo a la vista. El valor de un titiritero hay que verlo desde otro ángulo, me parece.

### **¿Qué es lo que hace falta para que haya teatro de títeres?**

La tesis de Ingmar Bergman de que lo único necesario es el actor y el espectador, puede aplicarse también al teatro de títeres, si en lugar de decir actor decimos títere y titiritero. El teatro de figuras

surge cuando un titiritero con su instrumento representa algo para el espectador. El director no es indispensable, ni tampoco la luz, la voz, la música, los efectos sonoros, el decorado, los accesorios... ni el edificio del teatro siquiera.

Lo único que verdaderamente da valor al titiritero es que el público comprenda lo indispensable que es y qué difícil puede ser este arte. Esto no significa desprestigiar los otros componentes de una representación de teatro, todos sirven para comunicar un mensaje, con una utilización artística lo más eficaz posible. Todo consiste en eso.

### c) El solista y la institución

Hay una gran diferencia entre el teatro de títeres solista y el de la gran institución. El primero es hoy abundante en occidente, el segundo en el este. En los países en desarrollo parecen, uno y otro, fenómenos de lujo cuando se está luchando por la identidad amenazada y por sobrevivir.

La situación no es tampoco constante sino que cambia incesantemente.

El **solista** es señor de sus actos y único responsable de cada detalle de su producción.

El o ella son, las más de las veces, autores de sus textos, crean las figuras, ponen en escena y actúan. El precio de esta libertad es la soledad, en unión muchas veces de la inseguridad social. A eso hay que añadir las dificultades para acceder al gran público; el formato del solista es, de preferencia, el de la miniatura. Dentro de ese marco, el solista crea su propia estética. ¿Son las personas caracterizadamente individualistas las que se dedican a esto? ¿Personas que encuentran mayor satisfacción en luchar solas con los problemas que dentro de un colectivo? Lo decisivo es distinguir entre autoproyección del artista y comunicación con el público.

No hay una estética común unitaria para la riqueza imaginativa personal las interpretaciones cambiantes y la variada visión del teatro que caracterizan a la jungla de solistas dentro del teatro de títeres. El cuadro cambia además constantemente con "invitados" ocasionales; los géneros, las modas, flor de un día, acontecimientos que no se repiten. El teatro recibe muchos impulsos renovadores de los solistas, pero apenas si se puede hablar de unos pocos rasgos comunes fundamentales entre ellos: la conciencia de las posibilidades del movimiento, el sentido de la poesía, el valor de la parquedad de palabra, la exigencia de precisión.

Por lo demás nos invitan a entrar a cada uno de sus universos, llámense Javier Villafañe, Betsy Tobin, Horacio Peralta, Staffan Westerberg... pero el solista es un ser verdaderamente expuesto, no sólo como lo es cualquier artista que actúe ante un público. Los riesgos del solista son mayores porque se expone a valoraciones cuyas consecuencias pueden significarlo todo para su trabajo profesional en el futuro. Carece de una institución que le cubra las espaldas y que aguante algún fracaso que otro.

La vulnerabilidad del solista ilumina una cuestión básica de la creación artística: para interesar a sus semejantes, el artista tiene que decir la verdad, tomar posición y, al hacerlo, se expone a sí mismo. No hay efecto, por brillante que sea, que pueda encubrir el hecho de que el artista sea interesante o indiferente, si el público se encuentra con algo importante. Por eso el solista tiene que jugárselo todo, sin ayuda de nadie. Y de ahí que esté muy expuesto.

La **institución** funciona con un determinado aparato burocrático. Sus actores son funcionarios municipales o estatales que disfrutan de seguridad.

Los riesgos de estancamiento artístico y de rutina van casi implícitos en su situación laboral.

Los titiriteros de los teatros institucionales disponen del formato y del conjunto de aparatos del gran teatro. Pero tienen también que luchar contra ello. *Yo he visto ejemplos de esta problemática en muchos lugares, además de haberme debatido con las dificultades en mi propio trabajo institucional del Marionetteatern.*

Los problemas empiezan en las exigencias de producción y función, en el apremio de funcionar continuamente. Si un teatro institucional cierra durante un tiempo porque así lo exige un proceso de

creación artística, se considera que su funcionamiento es malo. Esto es una herencia de la filosofía comercial de la rentabilidad.

Aún hoy carece el teatro del derecho a seguir el ritmo natural de la creatividad, como lo hace la pintura o la composición. En lugar de ello, a los teatros institucionales se les exigen continuamente nuevos productos, como si fueran fábricas.

Para el teatro de títeres, con su largo y complicado proceso de confección esto puede ser devastador. El agobio de la producción inclina a simplificaciones en la construcción de los títeres y en la técnica de representación para producirlos rápidamente en talleres que, además, en muchos casos, no tienen el necesario contacto con el escenario de la función de títeres.

Los directores de una institución se enfrentan con problemas que son ajenos al íntimo mundo escénico del solista: el gran espacio escénico da lugar a movimientos innecesariamente amplios y, a veces, a desplazamientos histéricos por miedo a no conseguir llenar de vida el espacio.

La pesada técnica influye también en los pasos y cambios escénicos de modo que hay que encontrar acciones de relleno para encubrir el tiempo.

También está el riesgo de que se despliegue la escenografía a expensas de la representación misma sólo para rellenar el espacio. Como dice Peter Brook, el espacio escénico vacío es igual de importante, por grande que sea el escenario, y eso vale tanto para el teatro de títeres como para el de actores.

El gran conjunto de aparatos del teatro de títeres institucional puede incluso llevar a un acercamiento al teatro de actores en la concepción misma de la representación. No se refiere esto únicamente a los deseos del titiritero de funcionar como actor, sino a la esencia del teatro de títeres: las figuras se parecen más a actores que a títeres, el diálogo y las escenas se inspiran en el teatro de actores, se cuestiona la definición misma del teatro de títeres. Y así surgen producciones con largos y pesados textos. Como, al mismo tiempo, los títeres a veces están simplificados, asistimos a la discrepancia de que el muñeco no basta. Al agotar los recursos del movimiento no queda mucho más que hacer que **ilustrar** el diálogo bamboleando la cabeza o el cuerpo del títere al compás del ritmo de las voces. En ese momento estamos ya muy lejos del verdadero teatro de títeres.

Por desgracia, se fomenta esta tendencia acriticamente porque la ambición de sostener un texto grandioso, clásico quizá, engaña. Llevando el razonamiento a sus últimas consecuencias cabría preguntarse si un teatro de títeres de esas características tiene razón de ser. El teatro de títeres es el portavoz de la poesía aunque no todo teatro de títeres por el hecho de serlo constituya una garantía de la poesía viva. Pero el teatro institucional corre un riesgo mayor de destruirla por la fuerza de su propio peso.

Pero, inmediatamente yo debo contradecirme. El teatro de títeres no fue el arte de las posibilidades ilimitadas. ¿No sería entonces posible presentar un texto importante aunque fuera pesado, intentar conservar las cualidades propias del títere – interpretar en lugar de ilustrar?.

*Este fue el desafío cuando en 1988 puse en escena la obra "El Príncipe de Homburgo" de Heinrich von Kleist en el Teatro Municipal General San Martín de Buenos Aires. Había estrenado la misma obra en Estocolmo 26 años antes, con 6 titiriteros.*

Pero esta vez las condiciones de trabajo fueron muy distintas y excepcionales: un teatro institucional ejemplar con un grupo de veinte personas cualificadas, no solamente como titiriteros sino también como actores, como no se ha visto en el mundo a excepción del Teatr Drak en Checoslovaquia.

Aquí existía también esta ausencia de prejuicios y el deseo por experimentar que es tan difícil de mantener vivo en el teatro institucional. Y también el apoyo total por parte de la dirección del teatro. Su director, Kive Staiff es mencionado en un libro sobre marionetas sólo por este mérito.

Si alguna vez se han encontrado los medios de sopesar la capacidad del títere para soportar un gran texto importante y poético a la vez fue esta. El resultado lo confirmó.

La existencia de este grupo es el mérito de su creador, también uno de los raros intérpretes verdaderamente grandes de nuestro arte, el director Ariel Bufano.



#### d) El titiritero actuante

En tanto que titiritero, puede adjudicársele al animador de alguna función nueva en una representación. En ese caso, el animador se sale de los límites que se han precisado anteriormente. Tiene que realizar una misión representativa propia al mismo tiempo que manipula su títere. Esa misión puede consistir en mostrar una relación de contrapunto con el títere como poner de manifiesto la total dependencia del títere respecto al titiritero: ¡sin este no hay vida! O al contrario. Puede intensificarse hasta resultar en una competición entre títere y manipulador y en conflictos entre ellos. Pero el manipulador sigue siendo manipulador y su participación en lo que acontece es como tal.

Lo que se hace es revelar al manipulador como un **Deus ex machina**, aproximadamente. En el teatro griego esa frase se refería a los instrumentos técnicos que estaban detrás del escenario y posibilitaban actuaciones fantásticas con ayudas de cuerdas, poleas y garruchas. Posteriormente el concepto vino a significar solución divina, "la que resuelve el problema".

#### e) El titiritero como contraparte

Si damos un paso más y el titiritero se pone una máscara y un traje, se convierte en contraparte del títere, aunque de mayor tamaño. El titiritero puede seguir manipulando títeres o actuar frente a títeres manipulados por otros titiriteros. Puede nacer un interesante diálogo –diálogo de palabras y de movimientos– cuando el títere tiene que vérselas con otro títere más grande y más humano que es el titiritero portador e intérprete de un rol. El titiritero francés Björn Fuhler ha estudiado esas posibilidades y el grupo suizo Mummenschantz ha llevado el desafío al virtuosismo en máscaras y títeres que cambian continuamente. Cuando dos "títeres" con premisas distintas como en este caso, actúan uno frente al otro, surge fácilmente una lucha por el poder. El "títere" que hace el titiritero con máscara es el que manda, el pequeño y verdadero títere tiene que adaptarse a esa situación. Un titiritero enmascarado se impone por la forma, el color y el tamaño. El –y el director– tienen que ser conscientes de las consecuencias.

#### f) El titiritero se convierte en actor

Esta es la más difícil, la más delicada de todas las relaciones posibles entre títere y titiritero. En el instante en que el titiritero abandona su voluntaria "limitación" como titiritero para actuar, entra en un oficio nuevo: el oficio de actor. Ello puede dar resultados felices o desafortunados en los intentos individuales que se lleven a cabo. Como principio, se trata de dos profesiones diferentes y cada una de ellas exige competencias distintas. Ambas pueden encontrarse en una persona, pero es raro. *Para eso se necesita o bien un talento genial o una formación profesional en los dos campos, como he encontrado en el grupo de Argentina.* Aunque ambas profesiones están orientadas al teatro, el punto de partida y los métodos de trabajo son completamente distintos para el titiritero y para el actor. El que lo entiende, respeta ambas manifestaciones artísticas. Una buena representación de títeres exige una concentración total. En ella hay determinados momentos de una técnica y una precisión física que para el actor son desconocidos. Las exigencias a las que está sometido el titiritero son lo suficientemente grandes como para ocuparle enteramente. Y lo mismo se puede decir respecto al actor, partiendo de otro punto de vista.

En el conflicto que surge fácilmente en esta cuestión hay que añadir un aspecto trágico para el teatro de títeres. Sigue existiendo todavía una diferencia de posición, de **status**, grande entre el actor y el titiritero. Eso implica que haya titiriteros, que más o menos en secreto, sueñan con "progresar" convirtiéndose en actores. Con eso se degrada al teatro de títeres. El utilizarlo como trampolín para otros fines, ayuda a mantener la diferencia.

Todavía peor es que el actor que fracasa en su carrera pase al teatro de títeres como una tabla de salvación para permanecer en el mundo del teatro. *Con eso no quiero decir en absoluto que los actores no puedan ser buenos titiriteros –toda persona tiene, naturalmente, derecho a cambiar de*

oficio, a aceptar nuevos desafíos. Hay espléndidos ejemplos de combinaciones de ambos oficios: Gastón Baty –uno de los grandes hombres de teatro francés del siglo, destacado teórico y director– tenía pasión por el teatro de títeres. Cultivó su interés con una brillantez tal que sus representaciones de teatro con títeres de guante contribuyeron enormemente a despertar el interés de los colegas y del mundo artístico por esta forma de arte tan desconocida.

Lo mismo había hecho George Sand un siglo antes cuando el teatro de títeres, de ser un entretenimiento, se convirtió en un interés capital para ella y su círculo de amigos. Como eran artistas renombrados –Alfred de Musset, Frédéric Chopin, Robert Schumann– eso le dio eco a la actividad en muchas esferas. García Lorca amaba y actuaba con los títeres. En su viaje a Argentina en 1933 introdujo este arte en dicho país.

Es más difícil encontrar ejemplos de lo contrario: de que un titiritero se haya convertido en un gran actor. Yo he probado a ver lo lejos que se puede llegar dándole al titiritero misiones de actor sin dañarle a él ni a la totalidad de la representación descubriendo fallos. Tales experimentos pueden ser favorecedores para la evolución como destructivos para el individuo y para la compañía. La confusión de conceptos conduce a una disociación de identidad en el titiritero.

¡No se es actor porque se es titiritero, como no se es titiritero porque se es actor!

### g) El actor sustituye al titiritero

Títeres en manos de actores inexpertos suelen terminar en catástrofes. El reunir titiriteros y actores en la misma representación puede ser también una aventura. Al mismo tiempo resulta estimulante: dos formas de arte se encuentran y se unen en algo común para, con los recursos de una y otra, llevar adelante un mensaje. No hay que buscar argumentos para justificar el uso de ambas formas. El arte dramático está lleno de ocasiones en las que lo natural es representar unas con títeres y otras por medio de actores. Exactamente “con” y “por medio de”.

En “El principito” un aviador que acaba de hacer un aterrizaje de emergencia en el desierto encuentra un pequeño ser de otro planeta. Aunque todo es posible en el teatro de títeres me cuesta imaginar que haya nada más natural que hacer al aviador por medio de un actor y al príncipe con un muñeco. “Ubu rey” es un dictador que ejerce el terror en su entorno. Su superioridad en formato y fuerza, así como su carácter, que se agita con violencia entre la rabia y la angustia, el valor y la cobardía, el furor y la hipocresía, está como hecho a medida para un gran actor. Pero sus víctimas, descritas rozando la caricatura, la bruja de su esposa, que Ubu despedaza, los pequeños campesinos que no quieren pagar impuestos y a quienes Ubu se come, etc. están hechas para ser representadas con títeres. El actor Alan Edwall que hizo el papel protagonista al principio de la larga vida de esa puesta en escena –y que contribuyó grandemente a su éxito– hablaba a los muñecos cuyas voces estaban grabadas en cinta. El ser humano como monstruo, confrontado con sus víctimas en forma de títeres.

Los titiriteros tienen a veces una devoción exagerada por el teatro de actores que anida en su complejo de inferioridad en la cuestión del **status**. Consideran al actor, en ocasiones, como un huésped que viene de un mundo superior, cosa que también el actor puede creerse. Hay, por el contrario, actores que viven el encuentro con el teatro de títeres como un desafío estimulante. Y lo mismo puede decirse cuando experimentan la complicada técnica y el sentido del movimiento del titiritero. *Recuerdo cómo un grupo de actores que había acudido al teatro de marionetas para grabar las voces en cinta para una representación, una vez terminado el trabajo, ya tarde por la noche, discutían la experiencia. Todos coincidían en decir que el encuentro con el teatro de títeres les había devuelto a las fuentes primarias del arte teatral, a las raíces mismas del oficio.* La razón era que el estudio del rol les había exigido cosas que desde hacía tiempo no tropezaban en la práctica diaria del oficio, cosas como claridad máxima en la dicción, evitar toda sospecha que pudiera resultar en una aproximación privada humana, respiración correcta, fallos en el ritmo... La voz tenía que corresponder a la pureza del títere.

A eso hay que añadir la necesidad de diferentes formas de estilización de la voz para adaptarlo a la conducta del títere, cosa poco frecuente en una cultura teatral en la que impera el naturalismo.

Un títere que ya en sí mismo es "estilo", es decir, que se separa de la naturaleza, no pertenece a ella, no puede tener una voz naturalista sin que haya discrepancia.

*Cuando traté de trasponer las experiencias del teatro **bunraku** japonés al drama europeo de "Antígona", se les impuso a los actores una disciplina nueva para ellos. Tres actores presentes en el escenario tenían que producir todas las voces del drama con la mayor intensidad pero sin "actuar". Pese a las enormes explosiones e intensas versiones del gran texto de Sófocles, no les estaba permitido moverse, al igual que los cantantes japoneses de **yoruri**. Apenas debían levantar los ojos del texto, aún menos "aparecer" o "mostrarse" como individuos. Tenían que existir únicamente como voces lo que les parecía muy difícil.*

En la dramaturgia hay diversas posibilidades de combinar el teatro de títeres y el teatro de actores. Títere y actor pueden funcionar como **alter ego** uno de otro o como conciencia mutua. Algunos rasgos del rol, del papel, pueden repartirse entre uno y otro. Otra posibilidad es que funcionen dialécticamente, que uno esté en las antípodas del otro o que sean adversarios, quizá. Así puede representarse "La historia de un soldado" de Strawinsky, que prescribe un narrador. Este narrador puede tener títeres como compañeros de reparto o actores vivos. De manera parecida se puede hacer el encuentro de D. Quijote con el "Retablo de Maese Pedro" de manera que el héroe, interpretado por un actor vivo, se abalance sobre el teatro y aplaste a las marionetas de verdad. A veces se unen varias posibilidades en una pieza y a veces surgen posibilidades imprevistas en la confrontación entre titiriteros y actores durante el tiempo de ensayo.

Una vez metido el actor en el teatro de títeres, el paso a experimentos interdisciplinarios con otras artes escénicas vivas es corto y así se usan mimos, bailarines, cantantes... La motivación será la regla que riga la elección conveniente y natural.

Es algo muy de nuestro tiempo que se combinen formas de arte y lo serán más en el futuro. Así como en nuestro siglo se han roto las fronteras **dentro** del teatro de títeres, se romperán también **entre** las formas artísticas y entre el arte y otros aspectos de la vida. Por eso es muy importante cuidar la fuerza propia del teatro de títeres y no dejar que esté simplemente al servicio de otras formas de arte que sufran la sequía creativa. *No me estoy refiriendo al interés de directores serios por el teatro de títeres: tanto Strehler como Brook o Mnouschkine han metido títeres en sus representaciones dándoles el lugar que les corresponde.*

Pero, con el ansia de imitar al teatro de actores, algunos teatros de títeres hacen que el titiritero domine cada vez más el escenario con la suntuosidad del vestuario y el despliegue, reduciendo al títere a un simple atributo. Del mismo modo, el teatro de actores, sin el menor conocimiento ni respeto de las condiciones propias del teatro de títeres, lo ha tomado de prestado como relleno de la dirección o de la escenografía. De lo que se trata en ambos casos, según mi opinión, es de abusos que contribuyen a mantener al teatro de títeres en un nivel inferior al que merece.

## **h) La síntesis del titiritero-actor-figura**

Igor Strawinsky cuenta en su biografía que en sus años jóvenes se distanció de la obsesión wagneriana por la obra de arte total. A él esto le parecía, expresado en pocas palabras, un engendro: todas las artes mezcladas como si fueran ingredientes de una sopa hasta no poder distinguir el auténtico sabor de cada uno. A esto contraponía Strawinsky la exposición clara de la propiedad y la fuerza de cada forma de arte. En la medida en que artes distintas interviniesen en la misma obra, habrían de manifestarse cada una por sí sola. Las artes deberían actuar como una serie de tesis y antítesis que el espectador fuera capaz de vivir y sentir como una síntesis, pero siendo cada una de ellas lo que es. Esto posibilita una atención que se mueve de una dimensión a otra. En nuestra "Leyenda de Edipo" hay un momento de síntesis así en la representación del rol del vidente Tiresías. Ahí encontré un camino fascinante por el que seguir hacia un teatro sintético, con espacio para distintos idiomas y estilos escénicos, un teatro quizá realmente pluridimensional.

## B. VUELTA AL TITERE

Bajo la impresión de variedad en el teatro de títeres de este siglo, surge una reflexión. El criterio de un teatro de títeres vivo es el experimento: estar vivo significa desarrollarse y desarrollar.

Las contradicciones entre teatro tradicionalista y teatro renovador son contradicciones falsas, igual que entre aficionados y profesionales. Todos proceden del mismo manantial y se necesitan mutuamente. Del diálogo se sigue al crecimiento.

Pero también es cierto que el teatro de títeres ha evolucionado en general hacia simplificaciones, trampas y especulación. Hemos visto que la falta de tiempo y la obligación de producir y producir, juegan un papel destructivo. La mayoría de los titiriteros sigue luchando por su existencia y esa lucha trae consigo, no pocas veces, que se sustituya la calidad con la cantidad. A eso contribuye también la escasez de una buena formación.

Sólo el que ha aprendido a hacer lo más difícil domina su arte lo suficiente como para permitirse hacer simplificaciones. Si falta el conocimiento, se simplifica porque no queda otro remedio. Y ¿qué es lo que perdemos? Yo creo que lo que perdemos es una parte de la concentración en el origen mismo: la intimidad, la irradiación, la complejidad que el teatro de títeres contiene en su esencia y que lo hace único, atractivo e independiente: el títere mismo.

En esa situación, el desarrollo puede significar volver al origen, renunciar a efectos más y más sensacionales, a las grandes dimensiones y volver a poner en el centro al delicado títere. El teatro de títeres **no tiene que** hacerse valer compitiendo con todas las nuevas supertécnicas de la oferta de los massmedia. Sí puede, por el contrario, imponerse yendo en dirección contraria, hacia dentro.

Quizá lo que necesita el titiritero es volver a la noble anonimidad que confiere dignidad sólo por el arte que demuestra en su trabajo con la figura.

Con reconocimiento o sin él, yo creo que, en último extremo, esto es lo que le proporciona al artista la mayor satisfacción.

## C. TALENTO, DESTREZA Y SENSIBILIDAD

La mayor parte de las personas puede a duras penas "tocar" a los títeres, pero para crear vida hace falta un talento especial. Mucho puede aprenderse, pero no todo. *Yo he conocido a mucha gente que ha deseado ser e incluso han estudiado el oficio de titiriteros. Ello me ha llevado a reflexionar sobre la importancia del talento y la del aprendizaje en un titiritero.*

Las dotes naturales tienen mucha importancia para trabajar bien, pero ¿qué son, en realidad las dotes naturales?.

No es posible contestar esa pregunta completamente y con objetividad, pero puede uno aproximarse tratando de definir el concepto de "dotes". En materia de titiriteros es adecuado hablar de **destreza** como una cualidad esencial. *Yo he conocido colaboradores que han adquirido habilidad con el entrenamiento, pero lo sorprendente ha sido ver a personas que cogían al títere en sus manos por primera vez y lo hacían vivir.*

La destreza es una cualidad física tan importante para el titiritero como para el pianista. Y, sin embargo, de poco vale si no está al servicio de la capacidad de penetrarse, de experimentar la autenticidad de lo que se ha de expresar y representar.

Parece que, en algunas personas esta sensibilidad y este talento son innatos.

Un titiritero bien dotado es capaz de hacer, prácticamente, cualquier cosa en un marco determinado.

En el montaje de la obra ahorran un tiempo precioso porque no tienen que ir a todas horas al taller a darle vueltas a la construcción de la figura.

En lugar de ello, dan instintivamente con las soluciones más ágiles ante los problemas técnicos de la representación.

Otro tipo de talento es el que amplía con rapidez e independencia los recursos expresivos de su figura a medida que surgen nuevas necesidades.

Momentos así proporcionan felicidad durante el aprendizaje: lo que ayer era imposible hoy ya no lo es.

## D. TÉCNICAS DE REPRESENTACION

Para el titiritero, las diferentes formas del teatro de títeres significan técnicas también diferentes en las que no sólo el instrumento —el muñeco, la figura— varía sino también la relación del animador con el instrumento y las exigencias técnicas subsiguientes. Para poder adaptar las condiciones de trabajo al instrumento tenemos que analizar las diversas técnicas y lo que cada una exige del titiritero.

### a) Los títeres de guante

Se manipulan con tres dedos; pulgar, índice y corazón o pulgar, índice y meñique. La primera combinación de una forma más asimétrica, pero el cuerpo de la figura aspira a la simetría porque el títere trata de parecerse a las personas y éstas son relativamente simétricas. Por esta razón, muchos titiriteros prefieren la segunda combinación de dedos. La asimetría puede sin embargo mitigarse haciendo el vestido del títere más simétrico y menos adaptado a la forma de la mano.

Hay mucho que aprender del **guiñol**. El conocimiento de las facultades físicas del titiritero es esencial, pero se descuida con frecuencia. Se puede estudiar la posición de trabajo del animador, la musculatura y la circulación de la sangre así como la relación entre diferentes articulaciones en los codos, muñecas y dedos.

El trabajo del animador de guiñol puede parecer limitado a los dedos de la mano con el animador mismo estático en su pequeña jaula.

La verdad es que una representación de guiñol avanzada es exactamente lo contrario: exige un cuerpo plástico y tener mucho sentido del movimiento en el propio cuerpo antes de comunicárselo al títere. El animador de guiñol siente el ritmo de la figura en todo su cuerpo, se mueve continuamente con la figura y no espera a que el títere llegue al límite que su brazo permite. Si se mueve demasiado tarde surge una interrupción del ritmo o bien el títere se inclina. En los títeres de guiñol la estabilidad del "suelo" es importantísima porque no hay suelo ninguno bajo los pies de los títeres. Todo depende de la capacidad que tenga el animador para crear ilusión. La situación del codo, vertical bajo la mano es, de suma trascendencia. Un fallo resulta en títeres bamboleantes y la sensación de que todo flota.

En el capítulo que trata del movimiento trataremos detalladamente el significado de los ojos en el títere, tan crucial para el de guiñol como para cualquier otro tipo de teatro de títeres.

Nos hemos acostumbrado a considerar el guiñol como una forma de teatro un poco primitiva y nos dejamos embrujar por sus convenciones como, por ejemplo, cuando un títere de este tipo "lleva" objetos abrazándolos. Se sale rápidamente del error de creer en el primitivismo de estos títeres, si se consideran culturas más alejadas. El guiñol chino y el japonés se representan con un virtuosismo tal que nos hace a los occidentales redescubrir el guiñol.

### b) La marioneta

Exige una posición de trabajo completamente distinta puesto que, la mayoría de las veces, se manipula desde un andamio. Una barra de apoyo para el estómago —como una barandilla de un puente— hace posible que el titiritero incline el cuerpo y se descuelgue con su marioneta. Lo que pretendemos es utilizar todo el espacio escénico a lo ancho y a lo largo y no dejar a la marioneta pegada al fondo y, para ello, hay que usar todo lo que da el brazo. Eso supone que el manipulador somete su cuerpo a esfuerzos, especialmente en la espalda, pero, en lugar de hacerse polvo los riñones, el titiritero debe trabajar conscientemente con contrapesos, poniendo, por ejemplo, un pie detrás de otro. La barra de apoyo se convierte en un trampolín para el cuerpo como báscula. El concepto de

**balancoire**, balanza, se usa por lo demás en la enseñanza de mimo. A pesar de esto, los brazos y la espalda del marionetista sufren desgaste. Para contrarrestarlo, yo trato de trabajar con marionetas lo más ligeras posible. La levedad adquiere suma importancia si se quiere usar hilos muy largos para distanciar al muñeco del titiritero o para ampliar el espacio escénico.

Cuanto más grandes sean las exigencias de lograr una capacidad de movimiento grande y avanzada, tanto más tiene que usar el titiritero otros instrumentos, además de sus manos. Hasta los dientes pueden servir para sostener hilos. Una correa en torno al cuello puede valer para colgar la marioneta y dejar las manos libres para hacer otras cosas.

### c) El títere de varilla

La situación del animador se parece a la del teatro de guiñol. Todavía le hace más falta la plasticidad y la movilidad que al animador de guiñol, puesto que el escenario es mayor. Si se quiere tener las manos libres para mover las varillas de las manos y el mecanismo de la cabeza del títere, puede fijarse la varilla central del muñeco en un cinturón parecido al que usan los abanderados. Eso simplifica las cosas en los momentos de inmovilidad, pero complica el trabajo: el títere se inclina al estar fijo al cinturón del titiritero cuando éste lo hace. Si el títere tiene que moverse durante la representación es más difícil: el paso del cinturón a la mano portadora no puede ser notado, aún cuando el títere tenga que desprenderse en medio de una situación complicada.

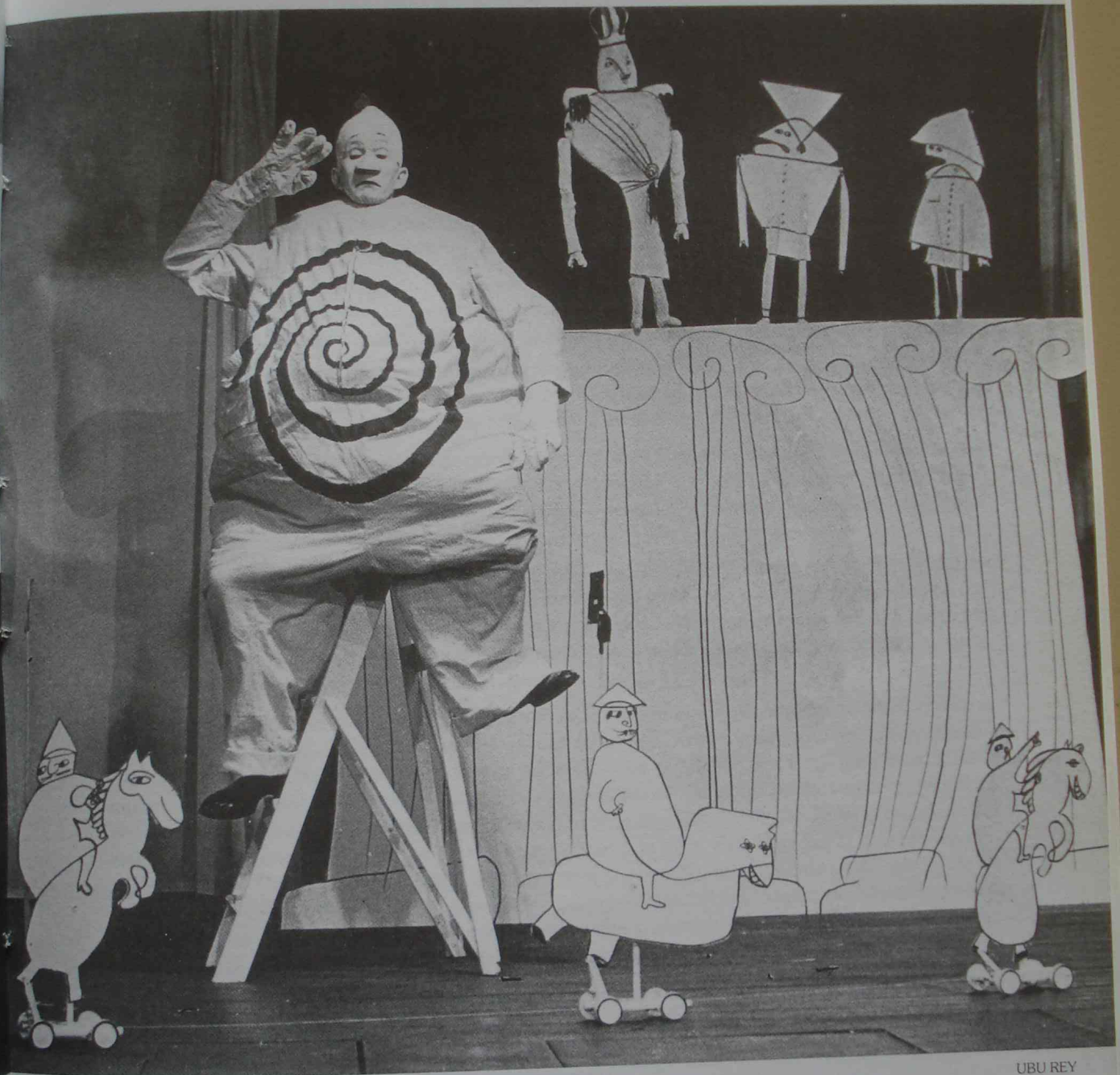
Y así tienen las diferentes técnicas de teatro de títeres sus condicionamientos propios: sombras chinescas, bunraku, kuruma ningyo, bommalata... Hay también casos en los que varios titiriteros manipulan un títere al mismo tiempo. El desafío es fascinante para la destreza y la capacidad de coordinación de los titiriteros. En mitad de la representación se deslizan las manos de otro titiritero entre los hilos de la marioneta justo debajo de la cruceta para ayudar. La más mínima inadvertencia provoca un sobresalto en la marioneta que está abajo.

Independientemente de la técnica que se use, hay en el teatro de títeres experimental las condiciones de trabajo más sorprendentes. En el viejo cine donde se alojó el Teatro de Marionetas durante veintidós años no había ninguna trampa en el suelo del escenario. En "El principito" todas las figuras se mueven en un desierto de arena que es lo que constituye la imagen del escenario. Las cabezas de los titiriteros no podían asomar por encima del borde del desierto que medía 60 cm. La técnica usada era la de títeres de varilla. Los animadores tuvieron que representar acostados y arrastrarse de costado al moverse. A veces tenían ayuda de un vagoneta rodante y a veces eran otros compañeros los que empujaban. Para hacer las voces de los muñecos había que tener libre la laringe y dirigir la voz diagonalmente hacia el público. Nos ayudamos con diferentes tipos de apoyos para la nuca y almohadas. Si hubiéramos trabajado en el Teatro Central de Muñecos en Moscú lo único que hubiéramos tenido que hacer sería apretar un botón para bajar a un titiritero de pie por medio de trampas en el piso que se mueven hacia arriba y hacia abajo.



EL PRINCIPITO





UBU REY



## CAPITULO III

### El movimiento

#### A. DE LA COMMEDIA DELL'ARTE A LA PANTOMIMA

Desde la Edad Media el arte dramático ha tenido en la Commedia dell'Arte una expresión propia, definida, para el arte del movimiento, aunque en combinación con la palabra.

La Comedia tiene una tradición popular nacida de la necesidad de lograr una gran claridad escénica en los "tréteaux" del mercado, en los sencillos podios que se usaban como escenarios. Había que imponerse, hacerse ver y oír en el bullicio de la plaza.

La tradición de la Commedia dell'Arte se ha hospedado, integrado, desaparecido y vuelto al teatro mil veces. Está en la compañía de teatro que contrata Hamlet, en el "Harpagón" de Molière, en los ballets de Badanchine, en la música de Strawinsky y en el teatro de títeres.

Esa tradición ha creado la galería de personajes clásica en diferentes países: el Pulcinella italiano y todos sus parientes desde Nápoles a Bolonia, la Petrouschka rusa, el Pierrot francés -con su heredero regional Guignol, en Lyon; el Hans Wurst o Kasper alemán, el Mäster Jekel danés y los ingleses Punch and Judy.

Bien adentrados en el siglo del cine encontramos impulsos de la Comedia en los mejores cómicos, como Keaton y Chaplin. Pocos estilos de la historia del teatro han dado tantos impulsos en distintas direcciones como la Commedia dell'Arte. Y a pesar de estancamientos y vacíos, la tradición nunca ha muerto. Todavía reaparece hoy en variantes nuevas o en diferentes campos del arte escénico.

Cuando a mediados del siglo XIX surge en París un nuevo arte de la pantomima es de nuevo la Commedia dell'Arte la que da el impulso. Después de un tiempo de decadencia, había empezado a cultivarse de nuevo en los pequeños teatros populares que pululaban por París durante el florecimiento del romanticismo. El público estaba pues acostumbrado al teatro de movimiento, mudo en la mayoría de las ocasiones, pantomímico, cuando ocurrió algo que habría de elevar la categoría del arte mímico del nivel de la calle al nivel de los salones y la élite. Este algo fue el hombre blanco, l'homme blanc. Con él nace una figura de rostro serio y desnudo, un antihéroe y una voz muda de la poesía, un Pierrot triste que se convertiría en el favorito del público a lo largo de decenios. Habría de sobrevivir al cambio de siglo, a dos guerras mundiales y seguiría viviendo en los años cincuenta y sesenta en la figura de Bip de Marcel Marceau, el más importante mimo del siglo.

La historia de la aparición del hombre blanco tiene, para mí, un lugar natural también en el teatro de títeres, por lo que vale la pena contarla.

#### B. EL TEATRO MUDO DE CHARLES DEBUREAU

En la década de 1840 el director de Théâtre des Funambules de París era Jean Gaspard Debureau. Tenía un hijo insoportable que se llamaba Charles. En el teatro se hacían espectáculos de entretenimiento, de (sainete) Vaudeville y de revista barata. Era un teatro popular de los muchos que había en el boulevard del crimen, el off-off Broadway de la época. Sacha Guitry lo ha descrito en la obra de teatro "Debureau", pero donde mejor se recoge el ambiente es en la gran película de Marcel

Carné "Los infantes del Paraíso" de 1954. El papel de Debureau padre lo interpretó con fenomenal ironía el mismo Etienne Decroux y el del hijo lo hizo Jean Louis Barrault, alumno de Decroux por ese tiempo.

Jean Gaspard Debureau tenía una cierta fama como actor de la cual se envanecía bastante; al hijo, en cambio, le consideraba un incapacitado. Era maltratado y hacía pequeños trabajos, papeles insignificantes, en todo tipo de obras. Con el tiempo, se iba haciendo cada vez más apático, no se sentía amado. Una noche estaba en su camerino mirándose al espejo. A su lado había un saco de harina blanca que se usaba como polvos en el teatro. Charles tenía los ojos clavados en el espejo, contemplaba su imagen desesperanzada. Metió la mano en el saco de harina y se golpeó la cara. Atormentándose, ensimismado, se embadurnó una y otra vez con la harina blanca. De pronto, vio en el espejo una cara totalmente nueva: una máscara blanca en la que las estrechas líneas de la boca y los ojos se destacaban con una fuerza hipnótica, al no estar rodeados de sombras y luces. Una cara tan desnuda que gritaba de dolor sin que se moviera un músculo.

Sonó el timbre, tenía que ir al escenario y hacer su entrada. La hizo, pero no se desprendió de su propio yo, de los sentimientos que se habían apoderado de él en el camerino. Allí estaba como quien era, con todo su tormento, su alienación y su angustia. Y empezó a actuar, pero sin palabras.

Los otros actores se sintieron impresionados por él, la representación se detuvo, el público pre-dispuesto a reírse a carcajadas guardó silencio y miró fijamente. Por casualidad, uno de los críticos más estimados de París, el escritor Théophile Gautier, cuyas palabras significaban mucho para la supervivencia de una representación, estaba en el teatro. El, como el resto del público, estaba fascinado por el clown mudo y blanco que aparecía en escena. Charles notó que tenía respuesta a su entrega, a su desnudez y se esforzó al máximo. Un Gautier eufórico ensalzó el fenómeno, todo París acudió.

Así nació el hombre blanco y así nació la pantomima en su sentido actual, que es algo totalmente distinto de lo que fue en el antiguo teatro griego.

El **teatro mudo** o valerse de elementos de pantomima en el escenario, no era nada nuevo; lo nuevo fue que Debureau le dio a la representación otra dimensión. La elevó del nivel revisteril al drama, a la tragedia y a un gran arte personal. El mimo, la pantomima, se convirtió en una manifestación artística respetada, al menos en la vida cultural de París. Hay que añadir que nadie sabe cuánta verdad hay en esta historia de Charles Debureau. Pero sea lo que sea, hace pensar y es hermoso.

En mi juventud, fascinado por todo esto, traté de buscar las huellas del arte de la pantomima hasta sus raíces. Descubrí entonces que hay una cadena que no se ha roto hasta el Marcel Marceau de nuestro tiempo y sus muchos imitadores. Marceau fue alumno de Decroux, el más importante junto con Barrault. Decroux había trabajado con el gran hombre de teatro Charles Dullin y éste, a su vez, con el mismo Séverin. Séverin vivió hacia finales de siglo y conquistó el mundo entero con su arte. En el libro titulado "L'Homme Blanc" describe su carrera y sus relaciones en el pasado hasta llegar al maestro Louis Rouffe que todavía se acordaba de experiencias personales con Charles Debureau. Fue Rouffe quien le dio materia a Séverin para el libro sobre el origen de la pantomima en el Boulevard del Crimen.

El hombre blanco que resucitó a la mortecina Comedia y dotó a la pantomima de una orientación nueva, muy francesa, vive todavía.

Quizá la historia de la marioneta Baptiste, narrada anteriormente, pueda contarse como una continuación del relevo. Cuando empezó a vivir ante un espejo roto en un refugio de Estocolmo en 1952, nació un hermano reciente del hombre blanco.

### C. EL ADIESTRAMIENTO DEL MOVIMIENTO

El movimiento escénico ha podido ser estudiado siempre según ritos, escuelas y sistemas diversos. Es, sobre todo, en el arte de la danza donde el movimiento ha encontrado miles de intérpretes y creadores de estilo y no es fácil orientarse en la jungla de escuelas de adiestramiento que se ofrecen en constante superación. Hay muchos pedagogos locales convencidos de que su sistema es el único verdadero y de que cualquier otro sistema no es válido.

¿Cómo orientarse entre tanta variedad? Una fórmula consiste en estudiar hasta qué punto una escuela determinada se basa en las leyes de la naturaleza o en las de la ilusión, en ver si el sistema es concreto y físico o abstracto y metafísico.

Los conocimientos del movimiento para uso escénico se aprenden mejor de la naturaleza porque son las leyes de la naturaleza las que hacen creíble al movimiento. Incluso cuando el objetivo es separarse de la naturaleza, ir más allá, superarla, como ocurre en el teatro de títeres, el punto de partida está en la naturaleza misma.

## DECROUX

De todas las escuelas que hay para el aprendizaje del movimiento escénico, la regida por Etienne Decroux en París en los años cincuenta fue la de mayor aceptación. *Yo empecé a asistir a ella en 1953 y después continué algunas temporadas durante varios años.*

De las experiencias con Decroux he extractado los conocimientos que me parecen especialmente relevantes para el teatro de títeres. Esas experiencias se han ido fundiendo con experiencias propias del trabajo práctico y esa fusión se ha convertido en el fundamento de mis ideas y de mi trabajo escénico, incluso fuera del teatro de títeres. Constituye también el **fundamento** de mi enseñanza. El extracto puede verse como un programa de entrenamiento y un método de análisis para el titiritero.

Cada actitud, cada giro o desplazamiento de un cuerpo o de una figura, es importante: nada puede ser dejado al azar. Y aquí se enfrenta el titiritero a un dilema. El movimiento convincente de un cuerpo tiene que partir del centro del cuerpo. Pero los movimientos del títere parten en realidad de la técnica de manipulación que, por lo general, se sitúa un poco alejada del centro del cuerpo. Si se descubre la discrepancia en la labor del titiritero, la representación pierde credibilidad. Hay que superar el problema creando un ilusión, cosa más o menos difícil según los tipos de títere que se utilicen.

Al igual que la persona, el títere necesita equilibrio. La marioneta en su totalidad es un **péndulo**. Mueve sus partes siguiendo los mismos principios que un péndulo. Basta con levantar a una marioneta del suelo y mover el aire para comprobarlo. El efecto pendular se contrarresta manteniendo el equilibrio exacto con respecto al suelo, por ejemplo.

El manipulador encuentra miles de recursos para detener a tiempo la aparición de movimientos pendulares, que pueden quitar precisión. El problema aparece con toda claridad cuando se trata de las piernas y los brazos de la figura. Un mal espectáculo de títeres se reconoce fácilmente cuando hay brazos que se bambolean y cabezas que se columpian.

Exagerando las cosas, se puede hablar de **dos tipos de técnica de manipulación**: la del "alambrero" y la "centralita" en la primera, el movimiento nace en el cabo exterior del hilo mientras que en la segunda nace del centro del cuerpo. Más exactamente: la manipulación crea la **ilusión** de que el movimiento empieza allí, aunque en la realidad empieza muy lejos, esto es, en el titiritero.

El equilibrio del títere de varilla es dirigido directamente por la persona, por el titiritero al que está unido el títere por medio de las varillas. El manipulador de varillas no tiene ayuda de la fuerza de la gravedad como tiene el marionetista.

También puede decirse que todo el movimiento de una marioneta se puede dividir en tres categorías: **conducción, oscilación y elevación**.

En el de un títere de varilla las tres categorías de movimiento serían: **elevación, anulación** (las varillas alcanzan las partes del cuerpo hacia arriba, hacia abajo y hacia los lados) y **deslizamiento** (que se usa para el desplazamiento, es decir, para andar).

Estas observaciones están en el fondo del análisis que vamos hacer ahora del concepto de movimiento.

## D. MOVIMIENTO: UNA DEFINICION

¿Qué es un movimiento?

**Movimiento es el cambio que ocurre entre dos inmovilidades.**

Ahí empezamos.

Pero ¿no es el movimiento, simplemente, un desplazamiento?

En la propuesta de definición que acabo de hacer yo quiero poner el acento en la palabra cambio. ¿Es que cambio significa **necesariamente** desplazamiento en el espacio? Estamos acostumbrados a medir los movimientos en términos de tiempo y espacio, pero en realidad carecemos del conocimiento exacto de conceptos tan amplios o, mejor dicho, esos conceptos se modifican incesantemente gracias a la investigación y a los descubrimientos científicos. Hay que reservarse ante lo desconocido aunque tratemos de dominarlo estableciendo definiciones. Las definiciones, por lo demás, siempre implican limitaciones.

**Todo es movimiento.** La vida entera es movimiento, desde el nacimiento hasta la muerte. Innumerales movimientos que, juntos, constituyen la conducta de la persona.

La representación artística del ser humano y de su vida con títeres consiste, por eso, en movimientos.

Esto es válido para todo cuerpo vivo: mimo, bailarín, actor.

Esto es válido asimismo para todo cuerpo artificial, como es el títere. También él recibe la vida a través de una serie de movimientos.

Los movimientos interiores del alma, el pensamiento y el sentimiento, se materializan en los movimientos físicos del cuerpo. "El pensamiento materializado" para citar a Decroux.

El movimiento puede ser enorme e importante para los grandes dramas de la vida y del escenario; pequeño e insignificante para los sinsabores de la vida cotidiana; central o periférico, profundo o superficial.

Todo el drama que vamos a interpretar en el escenario podemos verlo incluso desde la perspectiva del movimiento. El drama es movimiento.

Ahí hay un movimiento grande y fundamental que lleva a las personas y a la acción hacia un fin que podría llamarse el destino del drama. Pero, también, el camino está sembrado de movimientos laterales, de cumbres y valles, de contrapuntos, de movimientos divergentes y contradictorios.

Todos se reflejan en el idioma del movimiento del cuerpo.

**Cada movimiento tiene un significado.** Todo movimiento está formado por partes significantes. Esto puede parecer una evidencia. Pero no siempre se tiene en cuenta en la creación teatral que no es sólo el objetivo final de un desarrollo lo que expresa un significado, sino todo el camino hasta llegar allí.

El más mínimo gesto, desplazamiento o ritmo, influye en la totalidad. Inconscientemente e involuntariamente se puede "ir tirando" de una actitud a otra, pero ¿por qué perder cuando se puede ganar en riqueza expresiva? La conciencia de que no hay un movimiento que carezca de significado hace que rápidamente nos concentremos en nuestro movimiento.

**Todo movimiento puede realizarse de diferente modo.** La realización diferente da diferente contenido al movimiento.

En el trabajo diario de los ensayos tratamos de describir las intenciones y los deseos que se refieren a los movimientos con palabras y conceptos personales y con frecuencia vagos. Pensamos que todos entienden lo mismo, que hay un acuerdo tácito y por eso nos despreocupamos de los conceptos. Eso crea inseguridad. Necesitamos un idioma común que dé seguridad y que facilite la comunicación, tanto entre los actores, como entre éstos y el director. Pero, entonces, la terminología tiene que ser convincente.

Las definiciones subjetivas varían según quiénes las emitan y por eso no se aceptan por la generalidad. Lo que nosotros perseguimos es objetividad para nuestras definiciones. ¿Cuál es para la mayoría la palabra más exacta?

Lo establecido puede estar basado en convenciones cuyo origen hemos olvidado, o vinculado a épocas y criterios artísticos que no compartimos en absoluto. En muchos casos, es herencia de criterios autoritarios, reaccionarios o comerciales.

De nuevo me parece que la máxima objetividad para lo que pretendemos la encontramos en la naturaleza y en sus leyes. Todo arte nace de la persona. Y la persona es, desde el principio y en todo, naturaleza. Todos nosotros tenemos que comer, dormir, amar, además, tenemos la facultad de pensar: ahí empieza la conducta que llamamos humana y todo el material que conduce a la creación, al arte y al teatro de títeres.

### E. EL MOVIMIENTO, LA PALABRA, LA MUSICA

El lector quizá esté empezando a preguntarse dónde ha ido a parar la palabra en mi estudio del teatro de títeres. El texto, la palabra es, pese a todo, lo central; también los títeres deben ser capaces de presentar un contenido textual.

La razón de que me haya detenido tanto en el movimiento es que éste es un campo poco investigado y es en él, precisamente, en el que tratamos de destacar cualidades que son únicas para el arte del títere. Con razón puede sostenerse que el movimiento es lo primario en esta forma de arte. Se puede hacer teatro de títeres sin la palabra, pero no teatro de actores porque entonces es pantomima.

La palabra **es** trascendental, naturalmente, esto lo dice alguien que de veras se ha servido de ella en versiones de famosos dramas universales, palabras escritas para ser dichas, para ser teatro. No se trata de hacer valoraciones de los diferentes elementos de una representación teatral, sino de usarlos conscientemente y después de sopesarlos bien. El valor de la palabra no se puede medir cuantitativamente. Un drama podría depender de una sola palabra.

También es importante el tratamiento de un texto en la función misma: las palabras pueden decirse con estilos muy variados, desde el habla naturalista de cada día hasta simples articulaciones sonoras; precisamente en el teatro de títeres hay un extenso campo de investigación para esto.

Vamos a estudiar ahora el lugar de la palabra y del movimiento colocando un títere inmóvil en el escenario.

El títere puede, a través de una voz, presentar un texto. Si el texto es fuerte el espectador queda captado por el contenido inmediatamente y lo más probable es que deje de fijarse en la figura inmóvil. Puede que hasta cierre los ojos para poder concentrarse totalmente en lo dicho. En otras palabras, la fuerza del texto se apodera de toda la atención, la figura inmóvil no aporta nada y el texto se disfrutaría mejor en la radio.

Si el punto de partida es el texto, el intérprete corre fácilmente el riesgo de que el movimiento quede subordinado a él y, en el peor de los casos, de que el movimiento sirva de ilustración rítmica a la melodía verbal. Ese es el tipo de teatro de títeres en el que las cabezas se inclinan y los brazos se agitan al compás de las palabras. El resultado es devastadoramente superficial.

Y sin embargo lo primero que aprendemos en la escuela de teatro es que **el pensamiento crea el gesto que crea la palabra**, que el movimiento, pues, viene en primer lugar.

Si se tiene en cuenta esa problemática, las posibilidades que se nos ofrecen son muchas y muy interesantes.

Se puede trabajar en forma de **contrapunto**: gesto y palabra se suceden en una dosificación dada, ambos tienen su espacio respectivo.

El ritmo de la palabra y el del movimiento no tienen que ser iguales: un rápido flujo de palabras puede tener lugar paralelamente a un desarrollo lento del movimiento y viceversa.

Lo importante es que palabra y movimiento tengan velocidades propias y diferentes.

Eso significa que las palabras sean muchas más. En la realidad no vemos jamás a nadie accionando con el mismo número de movimientos que de palabras pronunciadas ¿Por qué aceptar que los títeres hagan gestos espasmódicos?

La voz "caracteriza"; el actor, valiéndose de posiciones y tonalidades confiere al rol la voz que le corresponde.

Pero el teatro de títeres cae a veces en una caracterización tan acusada que se convierte en caricaturización.

El usar una técnica de hablar especial en el teatro de títeres **no** significa obligatoriamente que, en cuanto se trate de animales o de niños, las voces sean voces "disminuidas" o vocingleras como pjar de pájaros. Este tipo de estilización anega el teatro de títeres en todo el mundo como si fuera algo obligatorio. Desgraciadamente no pocas veces se convierte en un modelo a seguir para quienes buscan lo distintivo, lo peculiar del teatro de títeres. ¿Cómo pueden soportar los niños tanto gemido infantiloides en los títeres?

Sospecho que el fenómeno no tiene solamente motivos idiomáticos sino que está relacionado con la idea de que los niños son menos capaces de comprender un discurso adulto y claro. O, quizá, con la convicción de que el teatro de títeres **tiene** que ser infantiloides, pueril.

La verdad es que muchas otras maneras de estilizar la voz en el teatro de títeres. Una de ellas, la primera quizá, es exigir más de lo que suele exigir a los actores en cuanto a la **dirección** y la **claridad**. Los actores pueden valerse de la mímica y de otras muchas cosas a la hora de aclarar una dicción poco distinta. El títere, que no interpreta el texto, descubre defectos como tartajeo, ceceo, respiración equivocada...

Al hablar de la palabra no se puede dejar de mencionar la música que es una parte importante de mi obra en la escena del teatro de títeres. La **música** puede muy bien imperar sola en la atención del oído.

Todo el repertorio musical del mundo está a nuestra disposición con música "elocuente". La elección de la música es muy personal. ¿Qué música elegir?

El respeto por la música hace que se le asigne el lugar que le corresponde. Así, la música no se convierte en un aditamento ilustrador, una alfombra sonora, que reprime la voz y el movimiento. La música de programa ambientador es un enemigo de la música independiente y también del arte escénico que aspira a que cada forma artística actúe por sí misma.

En el mundo de la ópera la palabra está subordinada a la música: "prima la música, poi le parole", primero la música y luego la palabra. El teatro de títeres es muy adecuado para hacer ópera. Una pieza musical puede ser incluso el motivo mismo de una acción escénica. Cuando la angustiada marioneta Baptiste expresa su Weitschmerz lo hace al son de la composición "Octandre", de Edgar Varèse y no recuerdo qué fue primero, si la elección de la música o la elección de lo que hacía la marioneta.

Con la música todo es posible y, después de muchos años de usar el teatro de la palabra, quisiera volver a vivir mi vida para hacer la misma investigación con la música.

En la producción del Marionetteatern la música siempre ha tenido un lugar destacado, elegida y usada siempre según la motivación del contenido y formando parte de la totalidad, independientemente del tipo de música: música popular verdadera, clásica, moderna, electrónica, vanguardista, vocal, de imitación.

Los momentos más felices eran cuando el compositor trabajaba en íntima connivencia con el director. Así nació una música que resultaba una interpretación natural y, diríamos, congenial de un contexto teatral. Esa alegría la he vivido trabajando con compositores como Sven Erik Bäck, Krzysztof Penderecki y György Ligeti, y, sobre todo, con Karl Erik Welin.

Movimiento, sonido, palabra –al fin y al cabo todos ellos son instrumentos al servicio de lo más importante: narrar.

Con este trasfondo regresamos al movimiento. Cuando los niños estudian ballet clásico aprenden la terminología y saben lo que quiere decir el profesor con palabras como posición, ron de jambe, plié, frappé y grand jeté.

El camino hasta llegar a un idioma técnico del teatro de títeres equivalente, es largo. Un idioma no es sólo vocabulario sino también fonética. Gramática con sintaxis, etc.

Las experiencias que yo he hecho en el campo del movimiento son personales e insuficientes; no pretenden servir como material objetivo.

A falta de otras alternativas este material podría ser, a pesar de todo, una propuesta para dar comienzo a ese idioma profesional de los titiriteros, tan necesario a esta forma de arte.

Puede verse como un vocabulario cuya intención es contribuir a aclarar algunos conceptos y fenómenos inspirados, la mayor parte, en el arte de la pantomima.

## F. LA DIVISION DEL CUERPO

Se aprende a sentir el movimiento entrenando el cuerpo.

Para los ejercicios básicos se divide el cuerpo en una serie de miembros o componentes **simples**. Lo primero que hay que hacer es ser consciente de ellos, luego conocerlos a fondo, familiarizarse con ellos.

Al final, pueden llegar a funcionar como instrumentos aislados, enteramente bajo el control de su dueño.

Esos miembros simples del cuerpo pueden después combinarse entre sí y formar miembros o componentes **compuestos**.

Cuando surgen esas combinaciones los componentes tienen otro nombre.

La división en miembros simples es como la de un cuerpo de marioneta bien articulado. El cuerpo formado por miembros compuestos se asemeja a un cuerpo de marioneta de construcción más sencilla.

Se ve enseguida la importancia que tiene para el titiritero el conocimiento de la división del cuerpo, su familiaridad con esta manera de pensar, adquirida de la costumbre de construir muñecos. Aún se sentiría más cómodo, si del mismo modo, entrenase y controlase su propio cuerpo.

### LOS MIEMBROS O COMPONENTES SIMPLES

Cabeza  
Cuello  
Pecho  
Cintura  
Pelvis  
Piernas

### LOS MIEMBROS O COMPONENTES COMPUESTOS

Cabeza + Cuello = **Martillo**  
Cabeza + Cuello + Pecho = **Busto**

Cabeza + Cuello + Pecho + Cintura = **Torso**  
Cabeza + Cuello + Pecho + Cintura + Pelvis = **Tronco**  
Todo el cuerpo compuesto en un bloque se llama **Torre Eiffel**.

El cuerpo y sus miembros se usan en la pantomima para construir escultura móvil, de la misma manera que el escultor usa bloques de piedra como instrumento para construir escultura inmóvil. Esta idea explica por qué los componentes compuestos tienen nombres tomados de la terminología de la escultura. Esto está en la misma línea que la visión estatuaria del cuerpo que tiene la pantomima y se hace aún más claro al empezar a entrenar el cuerpo. El entrenamiento de los diferentes componentes del cuerpo y de cada uno por separado, tiene por objeto conseguir la blandura y el dominio máximo de dichos componentes.

El entrenamiento de los miembros compuestos tiene el objetivo contrario: poder llevar a cabo el efecto de bloque en el cuerpo, aprender a pensar en combinaciones.

El paso al títere y a sus movimientos es muy pequeño. Sólo las figuras bien construidas, en primer lugar las marionetas, permiten la utilización de la habilidad que podemos adquirir a través de este estudio del cuerpo. Baptiste es una marioneta construida para utilizar los recursos de la pantomima. Sin embargo muchas marionetas tienen una construcción más sencilla: carecen en muchos casos de articulación entre la cabeza y el cuello o entre hombros y tórax/cintura y, por eso, sólo pueden realizar una parte de los ejercicios del mimo.

### CAUSA-EFECTO Y LOS BRAZOS

¿Por qué no están incluidos los brazos en nuestra exposición de los diferentes componentes del cuerpo? Eso tiene que ver con la cuestión de causa y efecto y con el conocimiento de dónde empieza el movimiento en el cuerpo.

**Hay idiomas de movimiento** más o menos superficiales: desde la gesticulación, próxima a la lengua de signos de los sordomudos, hasta la rigidez estatuaria.

La **gesticulación** trata de sustituir la palabra hablada por movimientos de las manos: Pierrot está arrodillado ante Colombine y se señala con la mano derecha al pecho. Eso significa Yo.

Después se pone la mano sobre el corazón. Eso significa Amo.

Finalmente señala a Colombine lo que significa Tú, A ti. **Yo te amo**.

Se puede ver todavía este idioma en pantomimas inglesas y danesas. Durante un rato resulta divertido pero pronto se pregunta uno por qué los actores no usan la palabra hablada directamente. La gesticulación no aporta nada especial.

Pero analizándolo con profundidad, el cuerpo puede expresar grandes ideas y sentimientos y las ideas y los sentimientos parten siempre del centro del cuerpo. Puede afirmarse que cuanto más grande, en el sentido de importante, es un movimiento, tanto más en el centro del cuerpo está su origen: añoranza, dolor, hambre, ira.

Cuando tales sentimientos culminan en el alma esto significa consumo de energía, abatimiento, el cuerpo busca la posición del niño en el seno materno que es la más protegida, posición en la que también solemos dormir.

Si la autenticidad de la expresión depende de su punto de partida en el centro del cuerpo, vemos que los miembros extremos —**los brazos**— son los que están más lejos de dicho centro.

En un cuerpo relajado los brazos hacen movimientos que son reacciones de movimientos centrales, que incluso van en dirección contraria a la dirección del cuerpo. Ese movimiento, esa reac-



ción, se llama **efecto de muselina** por la manera en que se mueve la leve tela de muselina. Si se sostiene un trocito de esta tela en la mano extendida vemos que, primero, vuela hacia arriba si bajamos la mano con rapidez. Cuando la fuerza del motor de arranque, esto es, del movimiento de la mano, se agota, el trozo de muselina cae hacia abajo en la misma dirección que tenía la mano al principio. Se puede observar cómo las ramas y las hojas de un árbol se mueven agitadas por el viento.

Si se aplica este principio, claro como una ley de la naturaleza, a la conducta de los brazos se logra un sello de elegancia, de gracia y de naturalidad.

Los brazos, que son las partes extremas del cuerpo, para seguir con naturalidad el movimiento de todo el cuerpo, tienen que funcionar como el eco funciona respecto a la voz cuando rueda retardado a través de los valles.

Para entrenar la expresividad de los brazos se dividen éstos en seis partes. En la medida de lo posible hay que ejercitar cada una de ellas por separado exactamente como se hace con los miembros simples del cuerpo.

Las partes del brazo son: brazo, antebrazo, muñeca y tres falanges. Puede intentarse doblar la punta del dedo sin que se doble el resto para darse cuenta enseguida de lo útil que es seguir el entrenamiento según esta división.

La suavidad y la blandura que pretendemos con este entrenamiento es la que hay en las danzas asiáticas.

## G. EL ENTRENAMIENTO DE LOS DISTINTOS MIEMBROS O COMPONENTES DEL CUERPO

Los miembros simples y los compuestos se entrenan con dos técnicas iguales para ambos, que son:

### **inclinaciones y giros**

Las **inclinaciones** se entrenan en cuatro direcciones: adelante, atrás, a la derecha y a la izquierda.

Los **giros** sólo se pueden entrenar en dos direcciones, a la derecha y a la izquierda.

Para entender lo que esto significa cualquiera puede ponerse delante de un espejo e investigar cómo funciona la cabeza, por ejemplo. Hay que purificar los ejercicios. Cuando la cabeza se inclina hacia adelante tiene que ir absolutamente derecha hacia delante, sin ladearse lo más mínimo. Cuando la cabeza gira, no puede deslizarse ninguna inclinación en el giro. Esos ejercicios se aplican a todos los miembros del cuerpo, de arriba a abajo primero y de abajo a arriba después.

Cuando ya hemos adquirido conciencia de la pureza de los movimientos y comenzamos a dominarlos, empieza algo muy complicado: la combinación de inclinaciones y giros. Las posibilidades de combinar son muchas y hay que practicarlas en todas las direcciones. Por ejemplo, se gira la cabeza a la izquierda todo lo que se puede, en esa posición se añade una inclinación de la cabeza a la derecha. Quien lo contemple puede con razón calificar el resultado de mirada desdeñosa. Pero si se gira la cabeza a la izquierda y se añade una inclinación a la izquierda, el resultado es una mirada suavemente inquisitiva.

El entrenamiento de todas las combinaciones es de un valor múltiple para todo artista escénico y, muy en especial, para el titiritero: se afina la concentración y la capacidad de combinar, se adquiere más conciencia y aumentan las posibilidades de manejar los recursos; hasta los recursos mismos se desarrollan.

Luego surge la tentación y el desafío de entrenar una concepción del cuerpo contraria: aprender a dominar el cuerpo en formaciones de bloque. Quien haya aprendido a dominar esos dos sistemas contrarios de entrenamiento, puede con razón afirmar que está en posesión de una buena disciplina física.

Para el titiritero, todo esto no es terapia simplemente, sino que su objetivo es mejorar las posibilidades de dar vida a los títeres a través del conocimiento propio.

Pero antes de empezar a hacer cualquier ejercicio hay que ponerse en un estado de disponibilidad para la tarea. Esto vale para todo trabajo de representación en cada uno de sus momentos, el poner manos a la obra con la mejor disposición posible.

Hay que ponerse en punto muerto, lo que ya es un ejercicio en sí mismo.

#### a) Punto muerto

Ante una tarea, sea ésta de índole física o síquica, el artista puede buscar un estado de concentración que llamamos punto muerto. En realidad esto es, en la mayoría de los casos, un procedimiento automático, una evidencia subconsciente que practicamos sin cesar. Pero ¿en qué consiste el punto muerto?

Para ayudar a penetrar en el estado de concentración puede dividirse el proceso en cuatro etapas.

La primera es **no pensar en nada**. Parece imposible, pero significa dejar de pensar en lo que en ese momento ocupa nuestro pensamiento, vaciar la cabeza, borrar de la mente toda ocupación o preocupación privadas.

El segundo paso es **pensar en pensar**: es decir, abstraer el pensamiento, alejarse de todo pensamiento concreto y de toda imagen concreta en la cabeza.

El tercer paso es empezar a **pensar en la tarea inmediata**, y sólo en ella. Finalmente, la cuarta etapa es **entrar en la tarea con pasión**.

Así, toda nuestra capacidad, intelectual y emocional, estaría movilizada y el procedimiento de entrar en punto muerto, terminaría.

Las dos primeras etapas persiguen la purificación; las dos últimas la preparación ante la tarea. El artista se sitúa en su propia vivencia de lo que inmediatamente va a transmitir en el escenario. El material lo conoce bien puesto que lo ha trabajado mucho durante la preparación de la obra. La etapa final del punto muerto significa levantar algo terminado, un paquete hecho ya.

Los occidentales reaccionan quizá negativamente frente a este método laborioso y lo consideran una mistificación, salvo aquel que tiene dificultades para concentrarse, porque nota que este método le ayuda. En Asia, en cambio, el hábito de la meditación hace que el proceso descrito sea algo de lo más natural.

Cuando entrenamos el cuerpo en el local de ensayo se repite la adopción del punto muerto entre cada ejercicio. En lo puramente físico, consiste en abandonar la actitud o el movimiento que acaba de terminar, sacudir el cuerpo y recuperar una postura completamente simétrica y relajada. Ante otras tareas que la de entrenamiento, la adopción del punto muerto es un proceso interior que no se nota necesariamente en lo externo.

#### b) La anguila

Un resultado directo del entrenamiento de las diferentes partes del cuerpo es lo que llamamos la anguila. Cuando una parte del cuerpo se inclina y se mueve tras otra con suavidad en una determinada dirección y cambia luego de dirección continuando el movimiento, el conjunto de este movimiento ondulante se llama **la anguila**, aunque igual podría llamarse **la serpiente**. Cuando los primeros miembros del cuerpo han alcanzado su posición final, los otros aún no han llegado. Para que el movimiento de anguila ondulante sea perfecto, todos y cada uno de los componentes del cuerpo rezagados tienen que alcanzar su posición final antes de cambiar de dirección; si no se hace así se interrumpe la ondulación.

El movimiento de la anguila puede durar mucho en una o en varias direcciones. Aparte de que el movimiento de la anguila confirma la flexibilidad del cuerpo bien entrenado (este movimiento consiste en dar fluidez a las diferentes partes del cuerpo) el estudio es útil también en términos puramente escénicos. Hay muchas situaciones que contienen elementos de la anguila: el soldado que se

arrastra por el terreno, el nadador en el agua, la persona que se retuerce de dolor, situaciones de sueño o de trance, efectos de veneno o delirios...

A propósito de los miembros del cuerpo simples, vimos que los brazos respecto al cuerpo se comportan como la tela de muselina. Del mismo modo se puede decir que la persona "ondulante" se comporta como un tela de muselina respecto a la tierra a la que está unida.

Este movimiento de la anguila parece ser además un movimiento humano fundamental, en absoluto abstracto. Aparece en diferentes culturas como un elemento básico de la danza y de ciertas formas teatrales. *Lo he visto en culturas tan alejadas como en danzas rituales de África occidental (las ceremonias Gelede de Nigeria) y en el baile de moda entre los jóvenes de los años 80: el break. El movimiento se llama en este baile "ola", pero es el mismo que llamamos anguila en nuestra escuela.*

La razón de que el movimiento de anguila sea tan frecuente es quizá porque expresa una necesidad primaria y general del hombre: la necesidad de representar la continuidad fluida de todo lo que existe.

### **c) Orientación**

**Todo lo que se mueve, se mueve en una dirección.**

Desde un punto hasta otro punto o de vuelta al punto de partida, de un estado a otro.

Todo tiene una dirección interior y una dirección exterior.

Esto significa que todo lo que va a moverse tiene que tener primero una dirección, tiene que dirigirse a algo.

También los movimientos sin objetivo tienen una dirección, la de la falta de finalidad, de meta.

La conciencia de la dirección del movimiento es importante porque confiere seguridad y energía al movimiento.

Hay que dirigir el movimiento como el artillero apunta al objetivo antes de disparar.

"El Príncipe de Homburg" está sentado en un parque soñando despierto. Su mirada, dirigida hacia lo alto, vaga sin objeto. El príncipe guarda silencio, ausente, en un país desconocido. De pronto, el alboroto de la gente que lo mira desde atrás, le saca de su estado.

La mirada errática del príncipe se detiene, se dirige al frente, se inmoviliza. El cambio describe que se da cuenta de la realidad, la dirección de la mirada ha establecido contacto con ella".

Dirigir bien el arco cuya flecha ha de dar en el blanco.

Dirigir bien el pensamiento que se desea lanzar a su meta.

Todo tiene una dirección.

### **d) Extensión**

Todo lo que ocurre tiene una extensión en el tiempo y en el espacio. Cada movimiento, cada acción, pueden medirse en el espacio como una extensión larga o corta.

Cada movimiento y cada acción tardan más o menos en realizarse.

Se pueden dar pasos largos o cortos, lentos o rápidos.

El titiritero tiene la posibilidad de elegir, tanto en lo que se refiere al espacio como en lo que se refiere al tiempo.

Su elección influye en el contenido de lo que describe.

### **e) Fuerza y velocidad**

Fuerza es la energía muscular que se gasta en un proceso.

**Velocidad es el tiempo que se gasta en un proceso.** La velocidad no quiere decir, pues, rapidez; la velocidad puede ser lenta.

#### **f) Dinámica**

Este concepto, el más importante quizá de nuestra "gramática" para el titiritero, se usa con frecuencia de manera descuidada, se entiende como una valoración. Es una palabra que impresiona y por eso la usan mucho los directores y los críticos. "Un actor dinámico", escribe el crítico mientras el irritado director grita desde la oscuridad del patio de butacas "¡Tienes que ser más dinámico!".

En realidad se le puede dar un significado objetivo al concepto.

#### **La dinámica consiste en organizar la fuerza y la velocidad.**

Esos dos elementos están, juntos, en todo movimiento y puede decirse que determinan su carácter. Constituyen dos instrumentos al servicio del artista con los que puede componer movimientos de diferentes clases.

Definida así, la dinámica se convierte en un instrumento libre de juicios de valor.

#### **Acciones diferentes exigen dinámicas diferentes.**

En cada acción, la calidad de los movimientos con los que pretendemos describirla depende de cómo repartimos y dosificamos la fuerza y la velocidad.

Esto afecta también a los movimientos más pequeños. Si lo que se pretende es espantar una mosca de la nariz, poca fuerza hace falta. Pero para que la acción sea coronada por el éxito se recomienda la mayor velocidad posible.

Para dejar a alguien K.O. hace falta mucha fuerza y mucha velocidad. Para describir un ejército marchando con las banderas ondeando al viento se necesita una gran velocidad porque si no, las banderas cuelgan mustias.

Para poner en movimiento un vagón de ferrocarril que está parado en los raíles, el actor necesita toda su fuerza. Si empezara por retroceder, tomar impulso y correr hacia el vagón con la máxima velocidad, dejaría una mancha de humedad, pero el vagón no se movería ni un milímetro. Para eso hace falta muchísima fuerza.

O el caso del levantador de pesos en la arena: para poder levantar pesos de miles de kilos tiene que movilizar toda su fuerza. Cuando el peso está levantado y ya no puede sostenerlo más, trata de dejarlo en el suelo a toda velocidad para no quedar aplastado por él. (Que luego el clown coja el peso con el dedo meñique y salga con él puede quizá ser trágico para el levantador de pesos, pero también un ejemplo más de cómo una distribución diferente de fuerza y velocidad dan como resultado una dinámica distinta).

También se pueden dividir y separar las dos partes que integran la dinámica. Cuando la fuerza y la velocidad se aplican en lugares distintos pueden crearse efectos extraños. Buster Keaton se cuelga del reloj de la torre del rascacielos con un enorme esfuerzo, pero su cara está inmóvil como una máscara. Parece completamente ajena al dramatismo del cuerpo.

Hay investigación e hipótesis en torno a la dinámica humana. Se afirma por ejemplo que la dinámica disminuye con los años. En contra de esa afirmación está el hecho de que ciertas personas realizan sus mejores obras hacia el final de su vida, sean inventos maravillosos, descubrimientos científicos o grandes obras de arte. Todo ello gracias a una capacidad que se ha ido acumulando.

Los cambios fisiológicos entre 20, 50 y 70 años pueden, pero no necesariamente, darse paralelamente a cambios físicos equivalentes. También puede ocurrir lo contrario: que el dramaturgo escriba su mejor drama atado a una silla de ruedas. Desde nuestro punto de vista "técnico" eso significaría que la fuerza del dramaturgo es enorme y la velocidad casi inexistente; porque la vida va de la movilidad a la inmovilidad.

Para facilitar la comunicación en cuestiones de dinámica, contamos con estas dos acertadas expresiones que debemos a Decroux.

**Toc es el nombre de un movimiento que ocurre con tal rapidez que uno nota su principio y su final, pero no el transcurso del mismo.**

(Por eso, la palabra es corta, imitadora de un sonido). El tiro de pistola que se dispara es un ejemplo de toc.

**Fondu** (de la palabra francesa que significa derretir, fundir) **es el movimiento que ocurre tan lentamente que sólo se nota su progresión o transcurso, pero no su principio ni su fin.**

El tren empieza a deslizarse imperceptiblemente en el andén. Después corre con velocidad uniforme, pero cuando se para lo hace con toda suavidad, sin sacudidas.

La combinación de toc y fondu da resultados interesantes para el movimiento escénico. Desde ese punto de vista podría decirse que el drama está construido sobre su acción recíproca y alterna. La combinación más habitual es que un toc sea seguido por un fondu: lo vemos en un choque, en un golpe, un ataque, una palabra mordaz, y sus efectos.

El movimiento fondu es la reacción ante el choque. Menos corriente es que el fondu termine en toc. Un ejemplo sería quizá el suicida que duda y se debate largo rato en el borde del tejado y, de pronto, salta. Traducido a términos de comicidad la reacción toc podría mostrar cómo el suicida de repente se da cuenta de lo que está haciendo y, horrorizado por ello, se sienta a toda prisa antes de que el vértigo se apodere de él.

Está claro que la existencia no se puede encasillar en series de toc y fondu, pero esos dos conceptos son muy útiles en el idioma técnico de la escena.

### **g) Ritmo**

**El ritmo organiza velocidades distintas, determina el pulso del proceso.**

También se abusa mucho de este concepto. He aquí que un director furibundo le reprocha a un actor su falta de ritmo; el actor se pone nervioso y trabaja cada vez más deprisa. Anteriormente hemos definido la velocidad como el tiempo que se gasta en un proceso. Ritmo no tiene nada que ver con "lento" o "rápido" sino que consiste en cómo se dispone y organizan los cambios y alternancias en el tiempo que se gasta. Ritmo puede incluso significar inmovilidad. Cada transcurso de movimiento tiene su propio ritmo, de la misma forma que cada persona tiene su propio pulso.

Pero también cada contexto, cada drama, así como sus distintas interpretaciones, tienen su propio ritmo. Y el ritmo es muy importante para dar carácter a lo que pasa.

Ritmo y dinámica están muy relacionados. Ambos siguen ciertas leyes naturales desde la manera de despertar del primer hombre, su forma de comer, amar, cazar, dormir, seguir la luz y la oscuridad del día.

Cuando se satisfacen las necesidades naturales se experimenta armonía y bienestar. Si se altera el ritmo natural, aparece la disonancia, el drama. Los cambios de ritmo, en cambio, en edades diferentes, son algo natural. El ciclo vital contiene ritmos cambiantes entre el nacimiento y la muerte. Marcel Marceau ha descrito esto en "Las edades de la vida", una pantomima que dura sólo unos minutos y en la que con poquísimos recursos retrata todo el ciclo de la vida, con imperceptibles variaciones en el ritmo.

### **h) Dosificación**

Ya hemos topado con el concepto de dosificación en el capítulo dedicado a la dinámica. En todos los contextos en los que aparece más de un componente estamos en situación de elegir. **El término dosificación describe el cálculo, el equilibrio de los componentes.**

Cuando Baptiste muere, su muerte se describe con ayuda de dos movimientos básicos: el cuer-

po se hunde verticalmente, inclinándose al mismo tiempo hacia adelante". Para que la descripción resulte auténtica, es importante dosificar por igual ambos movimientos. Si predomina la inclinación hacia delante sobre el hundimiento, el cuerpo pierde equilibrio realista al acercarse al suelo —debe caer de bruces—. Si es el hundimiento el que domina, pronto termina la figura en la misma posición que cuando uno se sienta en el retrete.

## i) Contrapeso

### **Todo movimiento exige compensación.**

La balanza tiene dos platillos. Si se pone un peso en uno de ellos, se va hacia abajo. Con un peso igual en el otro platillo se restablece el equilibrio.

Gran parte del trabajo teatral trata de esto: crear desequilibrio y equilibrio. Un proceso tan elemental y carente de dramatismo como el desplazamiento del cuerpo en el espacio, el andar, está compuesto de elementos de contrapeso. Dar un paso es una acción llena de trabajo muscular generador de equilibrio.

Hacer una pregunta es también una manera de crear desequilibrio.

Contestarla es el intento de restablecer el equilibrio. Un proceso, un desarrollo dramático formula muchas preguntas y pone a las personas en desequilibrio, tanto a las que están en escena como a los espectadores.

"Antígona" y "El príncipe de Homburg", dos dramas completamente distintos, tienen en común que ambos hacen patente la contradicción entre la libertad del individuo y la exigencia de obediencia por parte del Estado. Las preguntas que se formulan son importantes; el desequilibrio, por eso mismo, también.

Cuando el equilibrio hace su aparición al final, lo vivimos como una verdadera liberación.

Expresado en términos más técnicos podría decirse que, lo que tratamos de hacer es restablecer un equilibrio con ayuda de contrapesos. Los contrapesos son los acontecimientos, el argumento u otros componentes que compensan, llevan a la comprensión del problema o modifican la naturaleza del problema.

No se logra siempre el contrapeso exacto para cada variación de peso: un peso puede añadirse a otro, la situación hacerse cada vez peor, el drama y el desequilibrio más grandes. El contrapeso que se necesita al fin puede ser mucho mayor que el que parecía necesario al principio del desarrollo de los acontecimientos.

Imaginemos una festiva función de circo: caballos que galopan, leones que saltan, payasos que brincan en la pista, trompetas que resuenan y el público pasándose lo fenomenal. Explota una bomba, la carpa vuela por los aires. Eso es como poner un peso de mil kilos en uno de los platillos de la balanza: el fondu tras el toc es terrible: los supervivientes se arrastran bajo los escombros bajo los efectos del shock.

¿Qué contrapeso hace falta ahora, qué equilibrio es el que hay que restablecer si es que hay alguno? El contrapeso que los seres humanos buscamos instintivamente es el que responde al orden propio de la naturaleza, una situación de equilibrio acorde con el estado natural orgánico. Y cuando la catástrofe se abate sobre nosotros, raras veces tenemos a mano esa compensación. En eso consiste la catástrofe. Si volvemos al ejemplo del actor que tiene que tratar de poner en movimiento un vagón de ferrocarril a base de empujarlo, vimos que tenía que usar la fuerza máxima y la velocidad mínima para representar su intento. Podría decirse también que tiene que concentrar todo su cuerpo como un contrapeso del peso del vagón.

El cuerpo se transforma en un puntal.

En el escenario esto hay que representarlo ilusoriamente, no realizarlo. El mimo se caería si apoyase todo el peso de su cuerpo contra un vacío. Para una representación auténtica es por eso decisivo que el cuerpo y la voluntad parezcan la misma cosa.

Las manos que empujan el vagón están pegadas al cuerpo para recibir apoyo de él, todo está concentrado en una totalidad. Las partes débiles, como los brazos, están encogidos y se empuja, se empuja con la máxima lentitud y la máxima fuerza. Dentro del enorme contrapeso constituido por todo el cuerpo, hay otro menor, la posición de las piernas. Es la pierna de atrás la que hace que podamos simular la escena sin caer hacia adelante.

De esto se desprende que contrapeso y dinámica están estrechamente relacionados. Nuestro actor, el títere, necesita, no solamente una organización correcta de fuerza y velocidad, la dinámica, sino también contrapesos exactamente medidos.

Pero quizá resulte más útil el conocimiento de las funciones del contrapeso en situaciones menos extremas.

El elegante camarero que se inclina con su bandeja entre los comensales sentados en una mesa, estira su mano libre en dirección contraria y crea así un sencillo contrapeso ante un cierto desequilibrio.

Al levantar objetos pesados es útil conocer el contrapeso: una maleta puede ser más o menos pesada; representarlo es un buen entrenamiento. Los contrapesos del cuerpo se dosifican de modo distinto y con ello se dan los distintos pesos de la maleta. El ejercicio puede empezar con el mismo gesto de descompensación y terminar con que toda la parte superior del cuerpo tiene que ir hacia atrás como contrapeso del peso que se va a levantar.

Donde mejor podemos observar la cuestión del contrapeso es en el deporte, porque el contrapeso existe en todos los movimientos cuando se practica un deporte. Cuando la imagen de la televisión presenta en cámara lenta a un futbolista o a un lanzador de jabalina, se ve claramente que la posición del cuerpo del deportista es un puro sistema de contrapesos.

Las mismas reglas del deportista rigen para el actor y el títere.

El conocimiento de los contrapesos y su disposición, indispensable en la vida real, es igualmente importante en el teatro de títeres.

#### **j) Retabli**

El que se ha puesto en una situación determinada, física o psíquicamente, es apto para salir de ella otra vez. Un cuerpo que se ha retorcido, una marioneta que se ha derrumbado en el suelo y que después ha de levantarse y andar, tiene primero que restablecer el punto de partida anterior, sino, se puede formar un caos con los hilos.

El desarrollo de un movimiento complicado de una posición a otra puede, en títeres bien articulados, desembocar en un lío técnico, con hilos que se enganchan en miembros del títere o entre sí y terminan por enredarse. Pero lo que se ha enredado puede siempre desenredarse, no se corta jamás un hilo de una marioneta para restablecer el orden, sino que se sigue el desarrollo del movimiento yendo hacia atrás para salir del atolladero. Este ejemplo de la marioneta y el desarrollo o transcurso de movimiento que hemos explicado, se llama **hacer un retabli**.

Pero el retabli puede aplicarse también a cuestiones de interpretación y de claridad mental: cuando alguien se extravía en el proceso de argumentación, lo mejor que puede hacer es dirigir sus pensamientos al punto de partida. Si el niño olvida lo que tenía que comprar cuando llega a la tienda, lo recordará si vuelve sobre sus pasos y repite el paseo.

#### **k) Equilibrio**

Equilibrio no es lo mismo que retabli. La palabra significa peso igual, equivalente. Para adoptar o restablecer el equilibrio es necesario que se haya alterado primero la equivalencia del peso. En cambio, restablecer en el sentido de re-establecer, establecer de nuevo, (retabli), significa solamente adoptar otra vez la posición anterior, que no tiene que ser necesariamente una posición de equilibrio.

Las manos que empujan el vagón están pegadas al cuerpo para recibir apoyo de él, todo está concentrado en una totalidad. Las partes débiles, como los brazos, están encogidos y se empuja, se empuja con la máxima lentitud y la máxima fuerza. Dentro del enorme contrapeso constituido por todo el cuerpo, hay otro menor, la posición de las piernas. Es la pierna de atrás la que hace que podamos simular la escena sin caer hacia adelante.

De esto se desprende que contrapeso y dinámica están estrechamente relacionados. Nuestro actor, el títere, necesita, no solamente una organización correcta de fuerza y velocidad, la dinámica, sino también contrapesos exactamente medidos.

Pero quizá resulte más útil el conocimiento de las funciones del contrapeso en situaciones menos extremas.

El elegante camarero que se inclina con su bandeja entre los comensales sentados en una mesa, estira su mano libre en dirección contraria y crea así un sencillo contrapeso ante un cierto desequilibrio.

Al levantar objetos pesados es útil conocer el contrapeso: una maleta puede ser más o menos pesada; representarlo es un buen entrenamiento. Los contrapesos del cuerpo se dosifican de modo distinto y con ello se dan los distintos pesos de la maleta. El ejercicio puede empezar con el mismo gesto de descompensación y terminar con que toda la parte superior del cuerpo tiene que ir hacia atrás como contrapeso del peso que se va a levantar.

Donde mejor podemos observar la cuestión del contrapeso es en el deporte, porque el contrapeso existe en todos los movimientos cuando se practica un deporte. Cuando la imagen de la televisión presenta en cámara lenta a un futbolista o a un lanzador de jabalina, se ve claramente que la posición del cuerpo del deportista es un puro sistema de contrapesos.

Las mismas reglas del deportista rigen para el actor y el títere.

El conocimiento de los contrapesos y su disposición, indispensable en la vida real, es igualmente importante en el teatro de títeres.

#### **j) Retabli**

El que se ha puesto en una situación determinada, física o psíquicamente, es apto para salir de ella otra vez. Un cuerpo que se ha retorcido, una marioneta que se ha derrumbado en el suelo y que después ha de levantarse y andar, tiene primero que restablecer el punto de partida anterior, sino, se puede formar un caos con los hilos.

El desarrollo de un movimiento complicado de una posición a otra puede, en títeres bien articulados, desembocar en un lío técnico, con hilos que se enganchan en miembros del títere o entre sí y terminan por enredarse. Pero lo que se ha enredado puede siempre desenredarse, no se corta jamás un hilo de una marioneta para restablecer el orden, sino que se sigue el desarrollo del movimiento yendo hacia atrás para salir del atolladero. Este ejemplo de la marioneta y el desarrollo o transcurso de movimiento que hemos explicado, se llama **hacer un retabli**.

Pero el retabli puede aplicarse también a cuestiones de interpretación y de claridad mental: cuando alguien se extravía en el proceso de argumentación, lo mejor que puede hacer es dirigir sus pensamientos al punto de partida. Si el niño olvida lo que tenía que comprar cuando llega a la tienda, lo recordará si vuelve sobre sus pasos y repite el paseo.

#### **k) Equilibrio**

Equilibrio no es lo mismo que retabli. La palabra significa peso igual, equivalente. Para adoptar o restablecer el equilibrio es necesario que se haya alterado primero la equivalencia del peso. En cambio, restablecer en el sentido de re-establecer, establecer de nuevo, (retabli), significa solamente adoptar otra vez la posición anterior, que no tiene que ser necesariamente una posición de equilibrio.



El equilibrio puede crearse en un bloque, en un cuerpo, en cualquier forma, o, también, entre varias partes o formas diferentes.

Para eso hace falta un peso y un contra-peso, como pasa más o menos en un balancín. Sólo dos cuerpos o formas de igual peso mantienen el tablón en equilibrio horizontal.

El paso de esta observación física a una observación de las mismas características en el terreno síquico no es largo.

¿No trata todo drama de crear desequilibrio y de restablecerlo como vimos en el capítulo sobre el contrapeso?

Desde el punto de vista dramático puede tener interés señalar las diferencias en el uso de la palabra: no es lo mismo crear desequilibrio y equilibrar.

La creación de equilibrio ¿es algo valioso en sí mismo, un fin en sí mismo? Planteando así la pregunta nos movemos en un plano humano central y no sólo en el pequeño mundo del teatro: ¿qué equilibrio, qué armonía vale la pena, es digna de salvaguardar? ¿El equilibrio del estancamiento? ¿La incapacidad, a causa de la comodidad y la petrificación del espíritu, de cambiar, de aceptar desafíos, de crecer? ¿O el equilibrio como reposo y recuperación de fuerzas entre las tormentas y las tensiones de la vida?

Todo es relativo también, el equilibrio es distinto en distintas situaciones. No hay más que fijarse en los diversos rostros de la represión: represión de ideas, represión de la libertad personal, represión económica, la represión del más fuerte, la represión sexual, la represión del bienestar, la represión de la democracia. Con esto vemos que las medidas para crear equilibrio son necesarias en unos casos y, en otros, deseables y, en otros, posibles...

### 1) Las miradas: tipos

¿En qué se diferencia el buen teatro de títeres del malo en lo que respecta al movimiento? No basta con decir que la diferencia consiste en la precisión de movimientos porque "precisión" es una palabra vaga que recoge detallados y diversos conocimientos.

En el capítulo titulado **El Títere** he hablado de la importancia de la irradiación del títere, que se crea gracias a su configuración artística y gracias a una construcción técnica y una actuación o manipulación lo más perfecta posible. La contribución más importante a la irradiación de una figura la hace el rostro y, en el rostro, son los ojos los que dan la característica decisiva. Detengámonos pues una vez más en las posibilidades de los ojos, porque también son los ojos los que dirigen el movimiento del cuerpo y, por así decirlo, arrastran consigo al resto del cuerpo. Una experiencia básica y válida para todo arte escénico es que la mirada debe dar en el punto exacto. Una relación entre dos figuras adquiere vida únicamente si la relación y el juego de miradas está minuciosamente estudiado y realizado de modo que dos figuras que tienen que mirarse una a otra, se encuentren realmente en sus respectivas miradas. En esto reside uno de los criterios esenciales para la credibilidad del teatro de títeres. Figuras cuyas miradas pasan al lado una de otra nos recuerdan que el títere es materia muerta y limitada como medio de expresión. La misma precisión hay que tener si es al público al que se dirige la mirada de la figura. Defectos pequeños en la técnica de representación pueden tener consecuencias fatales: si la figura debe dirigir un mensaje directamente al público, pero la mirada baja hasta el suelo delante de la primera fila de butacas, el mensaje no llega. Y si la mirada se dirige un poco hacia arriba, el mensaje da en el techo.

Diferentes miradas tienen diferentes significados. En el teatro de títeres es posible caracterizar claramente una mirada con movimientos. A continuación se enumera una serie de tipos fundamentales de miradas.

**La mirada estática.** Esta es la mirada que el creador ha dado a la figura todavía inmóvil, la expresión que desde el principio determina si la figura tiene irradiación y posibilidad de cambiar y enriquecer la expresión de su rostro al ponerse en movimiento. Las pupilas negras, redondas, pegadas o pintadas, tan frecuentes en los títeres, no tienen porqué estar mal, pero no se puede esperar que expresen otra cosa que un mirar estereotipado. Para conseguir otros efectos hace falta una caracterización más elaborada, con asimetrías y variaciones de color, entre otras cosas.

La mirada estática deja de serlo cuando se la combina con un movimiento, movimiento que puede ser transmitido por la mano del titiritero o por la luz que ilumina la mirada de la figura, o, también por movimientos contrarios en el espacio o por el movimiento que aporta la fantasía, la imaginación creadora del espectador. Siempre y cuando la mirada estática lo permita, el espectador interesado cree asistir a cambios que no existen. El material nutre su capacidad y su placer de creación.

Por eso es por lo que hay espectadores que, después de una representación, nos preguntan cómo nos las arreglamos para mover los ojos y la boca en un rostro que, en la realidad, sólo es una máscara rígida sin articulación.

**La mirada móvil.** La mayoría de las figuras del teatro de títeres, trátese del tradicionalista o del renovador, tienen rostros inarticulados, carentes de partes o piezas separadas, móviles. Hay excepciones, mandíbulas inferiores sueltas, para hacer movimientos con la boca. En el teatro japonés **bunraku** ciertos títeres tienen ojos articulados, cejas y bocas que superan cualquier cosa en materia de fisonomía móvil. También en occidente se ven ojos móviles, pero, por lo general, las miradas móviles se representan con ayuda de movimientos en la cabeza del títere.

**La mirada descubridora.** La representación de un descubrimiento presupone que la mirada esté puesta en otra parte primero. Entonces, se dirige a un objeto determinado y se queda allí. El camino hasta el objetivo puede ser lento o rápido; la elección de velocidad dice mucho también de la mirada. La lentitud expresa un conocimiento penetrante o vacilante, mientras que la rapidez manifiesta una reacción fuerte y viva. "El descubrimiento" resulta tanto más convincente cuanto mayor y más largo es el movimiento, y más exacto si se detiene donde deba detenerse.

Miradas que resbalan al lado de su objetivo o no saben detenerse, nos hacen perder el interés y, a veces, el efecto es inintencionadamente cómico. El uso de un toc para la mirada subraya generalmente el carácter de descubrimiento, sobre todo si se hace al final de un movimiento.

**La mirada de reacción.** Una figura puede mostrar con la mirada que ha comprendido algo y cuál ha sido su reacción ante ello.

Una reacción es un proceso que tiene lugar en el cerebro y en el corazón. Se materializa haciendo que la mirada se mueva con una velocidad y en una dirección a elegir. Recuerdo un brillante ejemplo de una representación de bunraku en Osaka. "Una mujer que el público ve de perfil recibe un mensaje luctuoso. La mujer expresa el dolor que siente agarrotando el cuerpo y girando lentamente el rostro en una inclinación diagonal hacia abajo y hacia el público". Realizada por el maestro Minosuke Yoshida con una cabeza de títere de doce centímetros, una secuencia así puede hacer que un público de miles de personas contenga la respiración. En esta escena hay también otros movimientos que refuerzan la interpretación: una leve inclinación de la parte superior del cuerpo, una mano que se lleva un pañuelo a la boca en que morder la tristeza... Pero la impresión de la totalidad es que la mirada domina y es lo esencial. Es la mirada lo que el espectador sigue con los ojos.

**La mirada de seguimiento.** Significa que la mirada siga a algo o a alguien, mostrando que algo se mueve. También en este caso lo que determina el contenido de la mirada es el uso de los "instrumentos" mencionados anteriormente. Si se oye el ruido de un avión y se quiere mostrar el camino del aparato en el cielo, los titiriteros se dan cuenta al momento de lo difícil que es contar la situación y la velocidad del avión. La más mínima irregularidad, un cambio vivo en la dirección de la mirada o una variación rápida en la velocidad tienen como resultado que el avión se comporte del modo más extraño allá arriba. También se refuerza la relación armoniosa entre las figuras si siguen los desplazamientos respectivos con una dirección exacta en sus miradas.

**La mirada interior.** Mirar sin ver. Además de las miradas físicas, exteriores, existe también la expresión de los ojos para un estado de ensimismamiento. La mirada que expresa el vuelo del pensamiento es una mirada que carece de objetivo. Para distinguirla de la mirada que sigue un avión, debe alternar la dirección, deslizarse o resbalar sin rumbo, con velocidades y longitudes diferentes. "Los pensamientos vagan". Una mirada interior analítica, más voluntaria, se dirige con intensidad hacia la tierra, hacia la profundidad y las raíces. La actitud y el movimiento del resto del cuerpo completan la mirada. Una asimetría entre la cabeza y el cuerpo puede subrayar lo introvertido.

Es interesante estudiar el uso del toc y del fondu respecto a la mirada; aguzando un poco podría afirmarse que la mirada introvertida está impregnada de un carácter fondu. Pero también el pensamiento puede contener un toc. El que piensa en un problema difícil y da con la solución súbitamente, se para en seco o señala con claridad meridiana un cambio en la dirección de su movimiento: una expresión de éste para decir ¡Eureka! ¡Ya está!

### m) Ritmo lento (slow motion)

Este es un término que tomamos prestado de la técnica cinematográfica.

Ha resultado muy útil en la representación de las marionetas, tanto en los ensayos como en función de instrumento artístico.

Cuando estudiamos las posibilidades de expresión de la marioneta en movimiento comprobamos que no tiene sentido "apresurarse", perseguir desde el principio movimientos a la velocidad que, para el ser humano es natural. Los hilos y los miembros de la figura se enredan enseguida. Lo primero que hay que hacer es descubrir lo que es posible hacer y lo que no lo es.

**La lentitud.** Hace posible observar lo que pasa y da tiempo a parar alteraciones en ciernes, tales como movimientos secundarios, antes de que lleguen a estropear nada.

Basta recordar el efecto pendular de la marioneta que, si empieza, echa por tierra con facilidad lo que pretendemos hacer.

Por eso, el animador prueba con toda calma lo que quiere hacer antes de dar al movimiento su velocidad definitiva. Trabaja metódicamente en slow motion.

Entonces resulta que, incluso como medio de expresión artística, el movimiento puede resultar mejor si, en su realización definitiva, conserva el ritmo lento. La representación tiene entonces un carácter poético: la lentitud parece ser un elemento constitutivo de lo que llamamos expresión poética.

El espectador tiene tiempo de seguir cada etapa del desarrollo.

La representación se hace más accesible.

Los movimientos secundarios descuidados pueden eliminarse y tenemos tiempo de hacer **una cosa después de otra**, lo que es muy importante para la claridad. Del mismo modo que tratamos de conseguir una dicción clara para las voces de los títeres para que cada palabra suene limpiamente, tratamos también de que cada movimiento se realice con claridad y pureza.

Esta misma idea básica sobre el movimiento la encontramos en el sistema chino de **Tai Chi**. En un principio, este sistema consistía en unos ejercicios de movimiento en relación con la meditación, pero ahora se ha convertido en un sistema de entrenamiento para todo el mundo.

Los ejercicios se hacen lentamente, con blandura y sin grandes variaciones en la velocidad. Con nuestra terminología diríamos que es una serie de movimientos fondu. Observando con detenimiento, se reconocen los movimientos originales de los que nacen los ejercicios, movimientos dinámicos de ataque y defensa, que aquí aparecen suavizados, redondeados y se parecen a nuestra slow motion.

Si alguna vez se puede hablar de belleza en un sentido más o menos objetivo, esta sería la ocasión. La mayoría de la gente está seguramente de acuerdo en que los movimientos en slow motion son impresionantes y hermosos.

**La mirada interior.** Mirar sin ver. Además de las miradas físicas, exteriores, existe también la expresión de los ojos para un estado de ensimismamiento. La mirada que expresa el vuelo del pensamiento es una mirada que carece de objetivo. Para distinguirla de la mirada que sigue un avión, debe alternar la dirección, deslizarse o resbalar sin rumbo, con velocidades y longitudes diferentes. "Los pensamientos vagan". Una mirada interior analítica, más voluntaria, se dirige con intensidad hacia la tierra, hacia la profundidad y las raíces. La actitud y el movimiento del resto del cuerpo completan la mirada. Una asimetría entre la cabeza y el cuerpo puede subrayar lo introvertido.

Es interesante estudiar el uso del toc y del fondu respecto a la mirada; aguzando un poco podría afirmarse que la mirada introvertida está impregnada de un carácter fondu. Pero también el pensamiento puede contener un toc. El que piensa en un problema difícil y da con la solución súbitamente, se para en seco o señala con claridad meridiana un cambio en la dirección de su movimiento; una expresión de éste para decir ¡Eureka! ¡Ya está!

### m) Ritmo lento (slow motion)

Este es un término que tomamos prestado de la técnica cinematográfica.

Ha resultado muy útil en la representación de las marionetas, tanto en los ensayos como en función de instrumento artístico.

Cuando estudiamos las posibilidades de expresión de la marioneta en movimiento comprobamos que no tiene sentido "apresurarse", perseguir desde el principio movimientos a la velocidad que, para el ser humano es natural. Los hilos y los miembros de la figura se enredan enseguida. Lo primero que hay que hacer es descubrir lo que es posible hacer y lo que no lo es.

**La lentitud.** Hace posible observar lo que pasa y da tiempo a parar alteraciones en ciernes, tales como movimientos secundarios, antes de que lleguen a estropear nada.

Basta recordar el efecto pendular de la marioneta que, si empieza, echa por tierra con facilidad lo que pretendemos hacer.

Por eso, el animador prueba con toda calma lo que quiere hacer antes de dar al movimiento su velocidad definitiva. Trabaja metódicamente en slow motion.

Entonces resulta que, incluso como medio de expresión artística, el movimiento puede resultar mejor si, en su realización definitiva, conserva el ritmo lento. La representación tiene entonces un carácter poético: la lentitud parece ser un elemento constitutivo de lo que llamamos expresión poética.

El espectador tiene tiempo de seguir cada etapa del desarrollo.

La representación se hace más accesible.

Los movimientos secundarios descuidados pueden eliminarse y tenemos tiempo de hacer **una cosa después de otra**, lo que es muy importante para la claridad. Del mismo modo que tratamos de conseguir una dicción clara para las voces de los títeres para que cada palabra suene limpiamente, tratamos también de que cada movimiento se realice con claridad y pureza.

Esta misma idea básica sobre el movimiento la encontramos en el sistema chino de **Tai Chi**. En un principio, este sistema consistía en unos ejercicios de movimiento en relación con la meditación, pero ahora se ha convertido en un sistema de entrenamiento para todo el mundo.

Los ejercicios se hacen lentamente, con blandura y sin grandes variaciones en la velocidad. Con nuestra terminología diríamos que es una serie de movimientos fondu. Observando con detenimiento, se reconocen los movimientos originales de los que nacen los ejercicios, movimientos dinámicos de ataque y defensa, que aquí aparecen suavizados, redondeados y se parecen a nuestra slow motion.

Si alguna vez se puede hablar de belleza en un sentido más o menos objetivo, esta sería la ocasión. La mayoría de la gente está seguramente de acuerdo en que los movimientos en slow motion son impresionantes y hermosos.

## H. ESTILIZACION

Estilizar significa simple y llanamente **dar un estilo**.

Se da un estilo a los movimientos, la apariencia, la manera de hablar, la música, la escenografía, los efectos sonoros, a todo, en una palabra, lo que tiene que ver con la representación. También se da un estilo a la interpretación o versión de una obra: estilo y versión no son la misma cosa.

A las diferentes partes de un todo se les puede dar estilos diferentes o el mismo estilo. Así que estilizar no supone lo mismo que dar un cierto estilo determinado. La estilización no es complicar o abstraer. Cuando estilizamos debemos poder definir qué estilo empleamos y por qué.

El concepto es causa de muchos malentendidos porque no se emplea con este sencillo y objetivo significado. "Tienes que estilizar más" dice quizá el director, pero lo que quiere decir es otra cosa, que el actor exagere más o que desfigure o que muestre afectación, por ejemplo.

El director, el escenógrafo, el compositor y muy especialmente el autor, deben poder precisar qué estilo buscan; si no se hace así, se deja a los actores y a los titiriteros en la estacada con instrucciones demasiado vagas.

## I. AUTENTICIDAD

### **Auténtico significa verdadero**

Qué es "verdadero" y qué es "falso" en una representación escénica es de lo más difícil de definir.

En el plano físico puede uno atreverse a intentar una definición: auténtico es aquello que responde a las leyes de la naturaleza.

Cuando un ser humano anda, las leyes de la naturaleza permiten que levante una pierna cada vez, pero no las dos a un tiempo. Si bien esto parece elemental, constituye todo un complejo de problemas para el manipulador en el teatro de títeres. Cuando la marioneta anda lo hace porque el manipulador mueve la barrita de las piernas de la figura de arriba abajo. Las piernas se levantan entonces alternativamente del suelo. El más mínimo descuido en la elevación y las dos piernas se levantan al mismo tiempo destruyendo la ilusión. El andar resulta defectuoso y puede producir, en el mejor de los casos, un efecto cómico, no auténtico. El defecto consiste en que hemos alterado las leyes de la naturaleza donde en absoluto nos proponíamos cuestionarlas. (Más sobre el andar, en un próximo epígrafe).

En el plano síquico, la cuestión de la autenticidad en la expresión resulta bastante más arbitraria. ¿Quién está en lo cierto?

El manipulador puede muy bien creer que la expresión es auténtica, aunque desde fuera resulte falsa. Surgen colisiones entre lo que se entiende por autenticidad. El director puede tener una visión que pretende imponer a toda costa aunque "su" autenticidad resulte falsa para el manipulador.

Lo único que puede decidir la cuestión es el resultado que el público ve.

No siempre se puede precisar una autenticidad objetiva en el plano síquico. Lo único que se puede hacer es buscar la verdad, ser sincero consigo mismo, confiar en la buena intención. Lo falso se denuncia por lo general a sí mismo, sencillamente no convenciendo.

En ese momento hay que pararse y tratar de encontrar lo que está mal. Y el hilo conductor más fidedigno para ello es la naturaleza.

El titiritero, cuya misión es comunicar, transmitir, una expresión de vida convincente a una materia muerta, parte de su propia experiencia.

Cuando su experiencia abarca todo su sentimiento y su pensamiento hablamos de compenetración. Y eso requiere una gran concentración.

Si la compenetración es profunda hay muchas garantías de que el movimiento no resulte demasiado inorgánico.

La autenticidad es el elemento constitutivo más importante de lo que llamamos calidad.

## J. ESTILOS DE REPRESENTACION

*En la época en que yo estudiaba con Decroux mantenía éste una teoría fascinante en materia de estilos de representación. Decía que toda conducta humana podía, en un plano teórico, analítico, clasificarse en cuatro estilos. El punto de partida era que la persona se comporta de manera diferente según las diferentes circunstancias exteriores e interiores. No nos comportamos pues siempre igual en la misma situación.*

Vamos a poner unos cuantos ejemplos: una educación impregnada de "cultura refinada" engendra una determinada actitud. Lo mismo ocurre con una situación fácil, en la que todo es amable. En cambio, una situación amenazadora o una misión que exige esfuerzos o actitudes brutales, ásperas, engendra una actitud y un comportamiento distintos.

Además, la persona se comporta de diferente modo en situaciones diferentes de las normales, de las acostumbradas, en situaciones que se alejan a las normales aprendidas, en el sueño, por ejemplo, o bajo la tortura.

Hay, finalmente, situaciones en las que el sentir se exagera hasta el límite, como en un éxtasis. Ahí ya no somos nosotros mismos y nos comportamos en consecuencia.

Si nos fijamos en el desarrollo de una sucesión de acontecimientos –en un drama– vemos que tenemos que movernos entre varias o, a veces, todas las formas de comportamiento mencionadas.

Decroux, con su concreta fantasía, les dio nombres ejemplizadores:

### 1. **Estilo de salón: cuando la persona consigue un objetivo con el mínimo esfuerzo posible y con toda gracia y elegancia.**

El estilo, la mímica de salón, da la imagen de una persona armónica que controla por completo su cuerpo y su equilibrio, que lo tiene todo y que se mueve en la existencia, en la vida, **como en un salón.**

Para alcanzar el vaso que el camarero sirve en bandeja durante la fiesta, no tiene más que alargar la mano. Para beber de él, apenas necesita estirar el cuello. Cuando se mueve, su control de sí misma, su "buena" educación, le garantiza que no va a tropezar con nadie ni va a volcar ningún objeto.

Dentro de este estilo de comportamiento caben las situaciones y las personas más comunes en la mayoría de los casos. Son los casos en los que nada se quema todavía, en los que no hay riesgos, en los que no se juega nada. Se puede conseguir una gran comicidad cuando la persona de salón fracasa en su comportamiento de salón, cuando tropieza, vuelca cosas, empuja, cuando se hace "humana".

### 2. **Estilo deportivo: cuando la persona vence una dificultad conservando el equilibrio**

El deportista, ante un esfuerzo se vale de todos los recursos del cuerpo, de los contrapesos, entre otras cosas. El corredor en el bloque de salida, el lanzador de jabalina, el luchador: su actitud consiste en contrapesos. Del mismo modo adopta el ser humano el máximo estado de alerta ante un peligro o un contrincante. Se coloca con las piernas abiertas para sentir estabilidad en el suelo, protege las partes más vulnerables de su cuerpo y se dispone a parar el ataque enemigo. Esa conducta la encontramos también en la vida diaria en multitud de situaciones. Pero, en la mayoría de los casos, su manifestación es mínima y no la notamos. En modo alguno se trata únicamente de pelear. Un duelo verbal puede muy bien expresarse con la actitud corporal deportiva.

### 3. **Estilo onírico: cuando la persona puede hacer lo que, normalmente, es imposible.**

Flotar, volar, columpiarse, subir por las paredes. No es necesario estar borracho o bajo la influencia de drogas para sentir eso: una noticia funesta o jubilosa puede hacer que todo dé vueltas alrededor de nosotros.

Hay situaciones o, más bien, estados de ánimo, en los que el cuerpo no parece tener limitación alguna, como si careciese de rigidez, de espina dorsal y de miembros; como si no estuviese sometido a las leyes de la gravedad.

Ese comportamiento es, quizá, menos frecuente en la vida diaria de las personas y en la de los actores en un escenario, pero en el teatro de títeres es de lo más natural representar estados extraordinarios y mundos desconocidos. En el mundo de la ciencia-ficción y en los dibujos animados los comportamientos "oníricos" son habituales y aceptados por el público incluso cuando las causas, lo que ha llevado a ese comportamiento desacostumbrado, no se exponen.

#### 4. **Estilo estatuario: cuando la persona es afectada con algo con fuerza paralizadora.**

Bajo los efectos de un shock o en medio de un profundo dolor o en un éxtasis, la persona puede convertirse en una estatua. Puede tratarse de dolor del alma o del cuerpo, del éxtasis del amor o de la fe, de sugestión o hipnosis, de un estado convulsivo causado por motivos físicos o síquicos. Cuando la sangre se hiela en las venas. Cuando vimos a las supervivientes de Auschwitz. Para describir lo extremo en sentimientos y estados nos valemos del estilo mímico estatuario.

Esta clasificación o categorización de la conducta humana en cuatro modelos básicos no debe tomarse al pie de la letra, ni tampoco atribuirsele sin reservas a Decroux en mi simplificada exposición. Constituye, sin embargo una ayuda innegable en el trazado teórico de los diferentes modos de comportarse.

Para el titiritero, la "clasificación" es fuente de conocimientos útiles y le proporciona visión de conjunto a la hora de infundir autenticidad convincente de comportamiento humano en cuerpos artificiales, esto es, en figuras de teatro.

Y son muchos los actores que en el mundo entero han obtenido gran provecho de esta enseñanza de Decroux precisamente.

Un ejercicio de improvisación clásico demuestra que la aplicación es menos abstracta y rebuscada de lo que puede parecer:

Un preso es encerrado en una celda de cemento. Cuando se cierra la puerta, el preso empieza a orientarse en lo que le rodea: mide y establece las dimensiones de la celda, nota la ausencia de ventana, trata de hacerse al ambiente. La inspección es seguida por una primera aceptación de la situación. Quizás se sienta, estar de pie no conduce a nada. La mirada resbala por el techo de la celda. Entonces ve que el techo se hunde muy lentamente, pero se hunde. No cree lo que ven sus ojos, se sube a algo para controlarlo. Si damos por hecho que el preso es una persona, normalmente, tranquila, que no se sorprende del hecho de su privación de libertad, hasta este momento se conducirá según el **estilo de salón**.

Pero a partir de este momento la cosa es más grave. El preso empieza a reaccionar, a luchar contra la creciente amenaza. Adopta actitudes de defensa y de lucha. Se debate, trata de detener el techo que se hunde, hace fuerza contra él con las manos, intensifica el esfuerzo aprestando todo el cuerpo hasta que, ya en el límite, se entrega y cae en la desesperación.

Con todo esto pierde mucha fuerza. Es ahora, en algún momento, cuando deja de comportarse según el **estilo deportivo**.

Ahora le invade la noción de que el techo va a caer ineluctablemente hasta aplastarlo.

Lo hasta este instante impensable —y espantosamente inimaginable— se apodera del preso y se convierte en su realidad.

Pero, comparada con su concepción anterior de la realidad cuando comprobaba, investigaba y se debatía, esta situación terrorífica es casi abstracta, como en un sueño. Está viviendo en el registro del **estilo onírico**. El conocimiento le lleva más lejos, le lleva a la apatía. En medio de la aterradora situación se esfuman las últimas fuerzas del cuerpo y del alma, se va quedando petrificado hasta convertirse en una estatua o perder el sentido, quizá la conciencia, está a punto de morir. Su conducta pasa de lo onírico a lo **estatuario**.

Y, con esto, los acontecimientos han alcanzado el punto culminante, sólo falta el final. El actor ha pasado por los cuatro modelos de conducta o, dicho de otra manera, ha representado en cuatro estilos diferentes.

Este ejemplo ilustra también lo útil que es entrenar miembros simples y miembros compuestos en el cuerpo. Su dominio en todo tipo de combinaciones proporciona "instrumentos" útiles para una representación escénica exigente y difícil.

En este terreno hay además antecedentes históricos que señalar. Las especificaciones de Decroux se enlazan con la figura del arte escénico moderno, Edward Gordon Craig. A él se debe el concepto de **super-marioneta**. Hay titiriteros que lo interpretan como si, según Craig, la marioneta fuera a veces superior al actor en tanto que intérprete.

Craig no quiso decir eso. Lo que hizo fue coger elementos de la marioneta ideal y ponerlos como principio y modelo para el actor. Craig consideraba que éste debía controlar y reunir sus recursos humanos con las estupendas características de la marioneta, como la de **ser** enteramente el rol, el papel, por ejemplo. Sin el lastre de los defectos del yo privado el actor sería capaz de expresarse físicamente con la inexorable precisión y la siempre necesaria claridad del cuerpo de la marioneta.

Decroux concretó esta visión ideal del actor para el arte de la pantomima sin referirse nunca por ello al teatro de títeres.

## K. ACTITUDES BASICAS

Si se pretenden analizar los modos de conducta humanos y cómo se pueden expresar con el lenguaje corporal se encuentran ciertas actitudes básicas.

El creador de teatro de títeres persigue prototipos, extractos, quintaesencias de expresión. Ello conduce fácilmente a pensar en categorías. Llevando las cosas al extremo se caería pronto en una división de las personas en buenas y malas, altas y bajas, negras y blancas. La vieja visión moralizante del hombre se sumaría a las tendencias fascistoides, racistas, de nuestro tiempo y en un instante el teatro de títeres podría convertirse en instrumento de las más turbias intenciones. Quien está en guardia contra esas cosas tiene que mantenerse escéptico ante la categorización, cuidarse de ver modos de conducta humanos únicamente como actitudes y andar saltando de una a otra.

*En un aspecto me atrevo sin embargo a llamar la atención en torno a dos modos de conducta diferentes. El punto de partida es el egoísmo o la generosidad respectivamente. Por su estilo entran ambos en el que llamamos estilo de salón.*

**Actitud de Rey y Actitud de Angel.** El rey es, por su superioridad y poder, una persona que no tiene que esforzarse para conseguir su propósito. No tiene que estirarse, ni recurrir a nadie ni pedir nada. Basta un gesto y se le hace llegar, se le entrega lo que desea.

Si muestra el pulgar hacia abajo, pueden rodar cabezas. No se expone a ningún riesgo y jamás descubre su intimidad ni rebela sus puntos flacos o sus pensamientos. Una persona así descansa con todo el peso de su cuerpo en la pierna de atrás, distante, como en espera, protegido. Está con seguridad.

**El angel** va al encuentro de los otros lleno de generosidad, buenas intenciones, solicitud o intrepidez. Se acerca a lo que le rodea para ofrecer y dar. En un carácter como éste todo el peso del cuerpo descansa sobre la pierna de adelante, el carácter de ángel se entrega a sí mismo, se involucra e interviene, se expone a riesgos. No está con seguridad.

No hay que buscar roles de "rey" ni de "angel" para encontrar esas actitudes en mayor o menor dosis en muchas de las cosas que ocurren y en relaciones humanas. Todo el mundo tiene algo de rey y algo de angel dentro de sí. En el arte escénico naturalista existen en forma de matices apenas perceptibles y en el arte escénico más estilizado, como la ópera o el teatro de títeres, en dosis mayores y más obvias.



## L. ANDAR

La palabra andar no debiera estar en nuestro pequeño vocabulario porque se explica a sí misma. El que, a pesar de ello, la incluyamos se debe a que el andar, en los títeres de teatro, es una materia muy difícil cuya importancia para la calidad nunca se subrayará bastante. El andar es algo tan natural en la persona que ni se nota, a no ser que se le dé un estilo especialmente raro. El andar de los títeres llama generalmente la atención porque es extraño. Quizás sea lo más difícil en la técnica de representación de la marioneta. Pero el manipulador tiene muchas posibilidades de conseguir que sea natural.

En el andar se puede aplicar lo que hemos dicho sobre punto muerto, dirección, extensión/amplitud, dosificación, ritmo y dinámica, contrapeso y retabli. No se camina con las piernas sino con el cuerpo. Las piernas solamente ilustran el andar.

Cuando una marioneta mueve las piernas, los hilos de éstas se tensan al principio más que el resto de los hilos. Ese es el momento crítico: se corre el riesgo de que las rodillas suban y, como consecuencia de ello, que el trasero baje. De esa manera se encuentra uno en la pesadilla de todos los manipuladores de marionetas, el andar "sentado".

Independientemente de que los hilos estén tensos o flojos, lo que le da a la figura porte y calidad es el equilibrio del peso del cuerpo. La condición para lograr un andar bien hecho es, pues, conservar el equilibrio también cuando la figura se pone en movimiento. Lo que mueve al títere hacia delante no son los movimientos de las piernas sino el desplazamiento del cuerpo en el espacio gracias a la mano que lleva la cruceta. Por eso, la mano que mueve la barrita de las piernas tiene que trabajar de acuerdo con la mano que lleva el cuerpo. Si ésta se adelanta a la de las piernas, las piernas se arrastran o se anudan y si va detrás, la figura se desploma, se baja. Las piernas tienen que moverse justo debajo del cuerpo del títere; ni delante ni detrás. En las crucetas que tienen los hilos de las piernas fijas no surge este problema. También la altura del títere es importante para el andar: si el cuerpo se lleva un poco demasiado alto las piernas pierden el contacto con el suelo y "aletean"; si se lleva muy bajo el andar resulta "arrodillado" con las piernas dobladas.

Además hay que prestar mucha atención a los puntos donde se fijan los hilos en la cruceta, así como al grado de tensión. Los manipuladores experimentados hacen gran número de pruebas y ajustes porque saben que hilos mal tensados, barritas mal hechas para las piernas, muslos mal dirigidos y miembros flojos empeoran la calidad del andar.

Cuando se va a dar un paso, la pierna, igual que en el hombre, tiene primero que liberarse del peso del cuerpo llevando éste completamente sobre la otra pierna. Después se hace el movimiento del paso al mismo tiempo que el cuerpo se mueve un poquitín hacia delante, antes de que su peso vuelva otra vez a la pierna que dio el paso. Parece elemental, pero es sin embargo difícil cuando hay que realizar una serie de pasos.

El mismo principio a cerca del desplazamiento del peso del cuerpo rige al dar las vueltas. No vale levantar la cruceta en el aire, hacerla girar en torno a su eje y hacer que el muñeco caiga en el suelo otra vez. La verdadera elegancia en una vuelta se consigue si el pie se tuerce primero hacia afuera antes de que las piernas y el cuerpo lo sigan, como hace el bailarín clásico.

Desde el principio al fin, lo que influye en la calidad del andar de la marioneta es la elección de la técnica de los movimientos de las piernas. Los hilos no tienen que estar necesariamente fijos en las rodillas de la figura, hay soluciones más refinadas. Puede estar por ejemplo en la parte de atrás de la caña de la pierna y correr a través del muslo por un agujero perforado oblicuamente, salir por la parte superior del muslo hasta la barrita de las piernas. Y ésta no tiene que ser únicamente una sencilla barra, fija o móvil: a veces un hilo de piernas sin barrita, completamente suelto, sostenido solamente por la mano del manipulador puede dar mayores posibilidades de movimiento, como en las marionetas de Burma.

Finalmente: es importante el peso de las piernas. A veces se aumenta fijando pesos de plomo en lugares estratégicos bajo el pie o en la caña de la pierna. Vale la pena probar pesos y lugares diferen-

tes: así se evitan los aleteos y aumenta la credibilidad de la marioneta andando sobre la tierra.

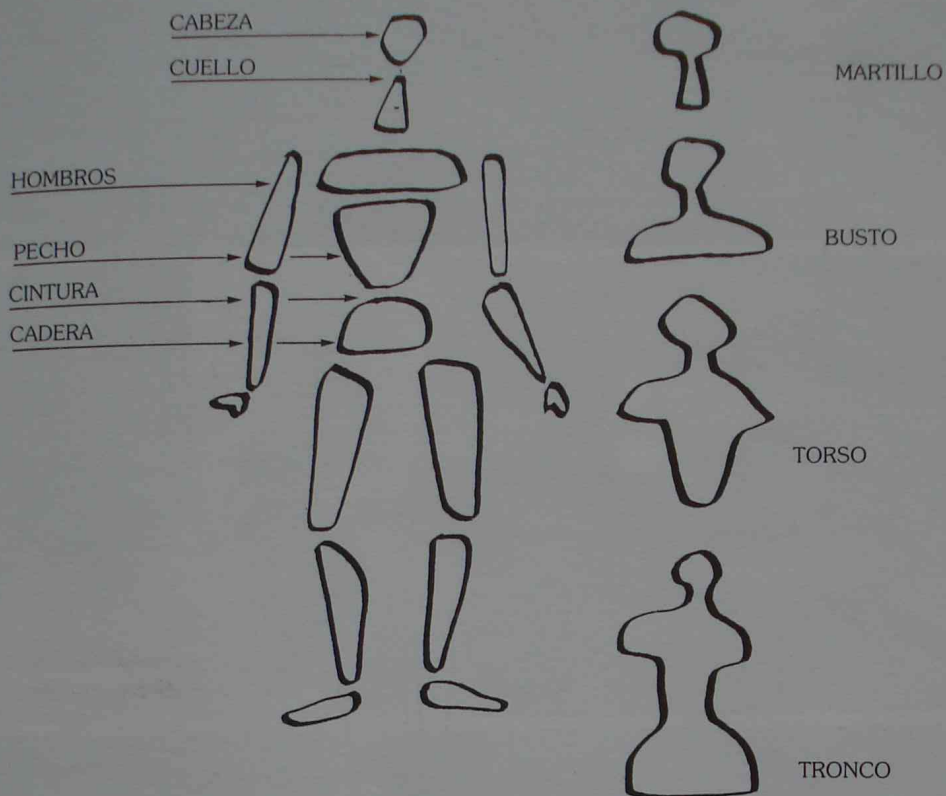
Hay muchas y diferentes **clases de andar**. Se estudian en la danza y en la pantomima y tienen también diferentes nombres.

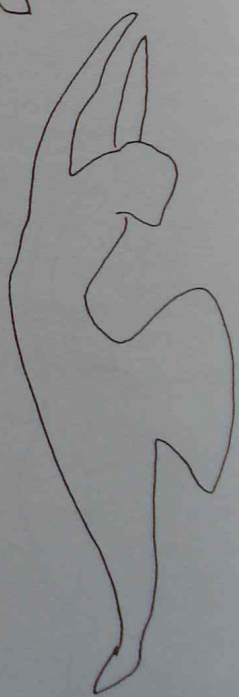
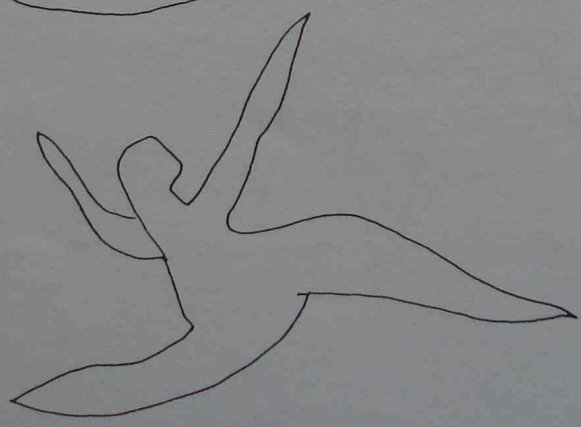
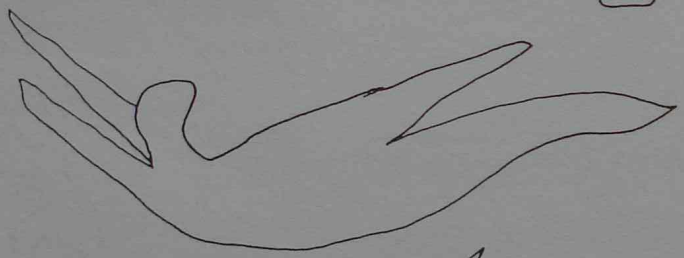
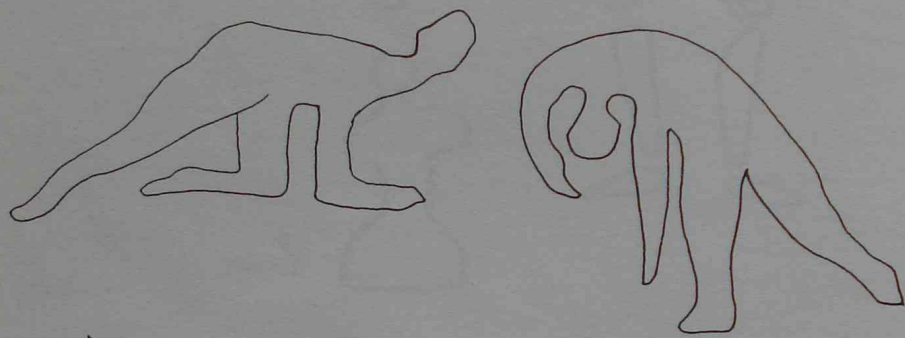
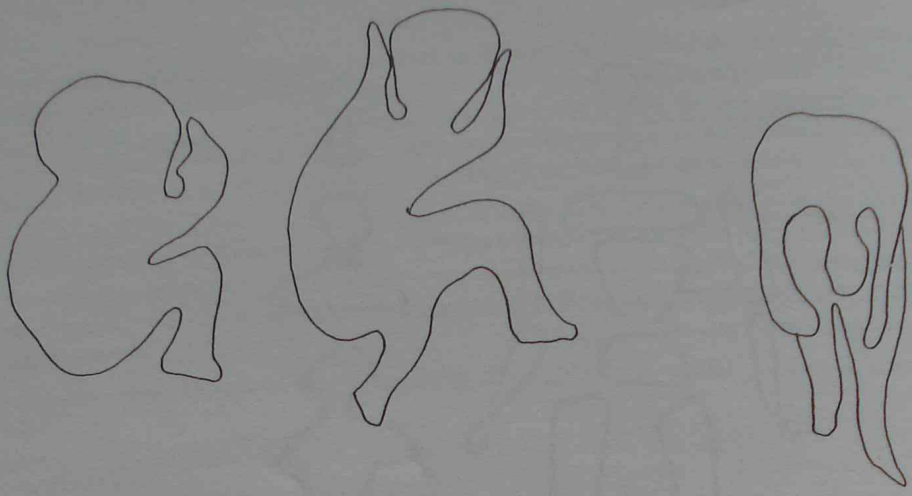
El titiritero cree de buena gana que el andar sólo puede realizarse de una manera. El títere de varilla se desliza en el aire. Lo mismo el de guante. Los pasos suelen marcarse con saltitos que da el títere de arriba a abajo. Ahí se ve claramente que diferentes formas de saltar dan diferente carácter al andar del títere. Saltos cortos y rápidos dan un andar de trote, saltos a sacudidas o empujones dan fuerza al desplazamiento, cuando se agita todo el títere de varilla da un andar balanceante, etc.

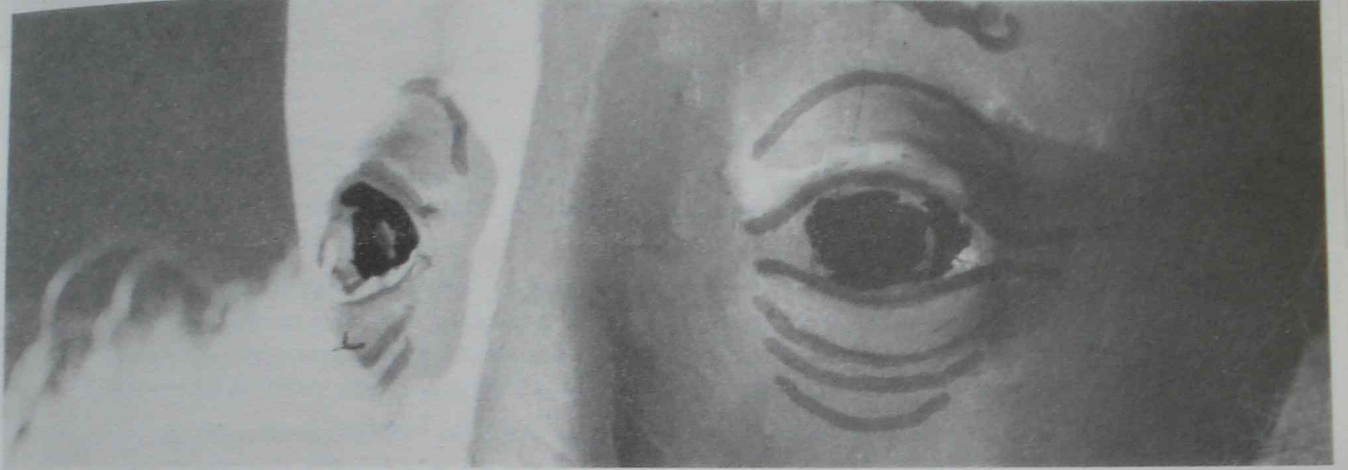
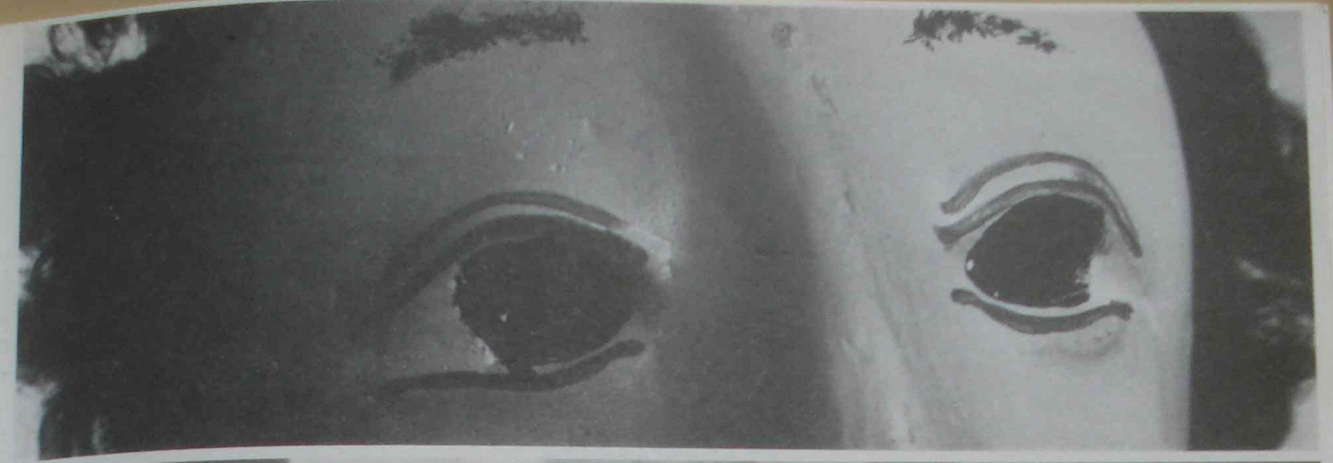
El manipulador avisado hará bien en trazar un mapa de todas las clases de andar imaginables y elegir la que mejor responda al carácter de la figura a la hora de probar los primeros movimientos en el títere de teatro acabado de construir. En esto lo que rige es también que lo que determina el carácter es lo que se hace con el cuerpo y con la mano que lo lleva, no lo que se hace con el mecanismo de las piernas.

El andar es realmente difícil, pero el placer de contemplar un andar que "no se nota" es muy grande.

# DENOMINACION DE PARTES DEL CUERPO - MIMO







ULISES (DENTRO DEL EJ. DE OJOS)

## CAPITULO IV

### Dirección

Toda creación es algo profundamente personal y no hay impulso más importante para la creación que el **placer**. Toda dirección implica que una persona, el director, junto con un grupo de intérpretes, trate de realizar una versión de una obra. Esas mismas condiciones son las que rigen la dirección en el teatro de títeres.

En la puesta en escena teatral el director prueba sus experiencias, sus pensamientos e ideas. El día del estreno se expone al fracaso o al éxito. Cada puesta en escena es también un eslabón en un desarrollo que abarca toda la experiencia acumulada a través de los años. Y ese desarrollo es lo verdaderamente importante para el artista, no los grandes titulares ni los éxitos del momento.

¿Es diferente la dirección del teatro de títeres de la de actores? El director de teatro de títeres tiene, naturalmente, que definir su forma de arte y ser consciente de las propiedades específicas del teatro de títeres, lo que exige profundos conocimientos de diferentes técnicas de representación. Para interpretar los movimientos hay que saber **qué puede realizarse** con la técnica elegida y, también, **cómo se realiza**. El conocimiento técnico forma parte del abc del director de teatro de títeres.

Tal vez se confunde la profusión de ideas con la buena dirección. Yo no creo que las buenas ideas sean lo mismo que la buena dirección. Al contrario los efectos técnicos pueden camuflar una falta de interpretación más profunda. En esto, la dirección de títeres no se distingue de la de actores.

No obstante, la riqueza de invención, la fantasía y la imaginación, el rico fluido de las ideas parecen cualidades particularmente útiles para el director de marionetas, **porque** sin ellos es difícil dar vida a la materia muerta.

Igualmente importante es poder situar el teatro de títeres en su contexto social y cultural, en un **aquí y ahora**. ¿Cuál es la intención de la puesta en escena? El director tiene que tener claro si se representa el teatro de títeres en sí o si hay otra intención y para quién.

Hacer la pregunta de "por qué" es hacer una pregunta vital en toda actividad creadora. Pero tratar de esclarecer ante uno mismo el por qué de la propia existencia es no sólo necesario y provechoso; es también peligroso. Eso supone tomar postura, exigir de sí mismo, formular de veras sueños y visiones, incluso cuando son inalcanzables o así lo parecen.

El deseo del artista es desarrollarse y crecer incesantemente y las cuestiones en torno a una puesta nunca se pueden contestar definitivamente. En ese sentido, el trabajo de dirección de una pieza no termina nunca. Después del estreno sigue viviendo, no sólo en los manipuladores sino también en el director, puesto que el teatro de marionetas funciona en general como teatro de repertorio, con piezas que no se archivan sino que duran mucho tiempo.

Para todos los colaboradores de una representación es importante que la idea y la concepción del director sean claras. Esto es así para toda clase de teatro, naturalmente. Las motivaciones para las diferentes intenciones y las instrucciones deben convencer, de otro modo el proyecto corre peligro de naufragar.

Un sistema autoritario en el que lo que dice el director es una orden, crea inseguridad. Un buen director vive en intenso diálogo con el mundo que le rodea.

Eso significa también que los cambios se ven como algo positivo. Pero, en el estudio, el método dialogante puede ser, al mismo tiempo, constructivo y arriesgado. Si hay una concepción básica firme y convincente todos se sienten seguros. Esa concepción no debe debilitarse ni perderse porque el director escuche demasiado a sus colaboradores. Esto supone que en el trabajo de dirección hay siempre una tensión implícita constante: ¡El director quiere convencer, quiere escuchar y tiene que defender algo valioso!

El director construye la concepción con la seguridad meridiana de la meta a la que quiere llegar y de cómo llegar a ella del modo más eficaz posible. El viaje resulta más seguro cuanto más se base en el conocimiento.

El saber, el conocimiento, confiere poder. El único poder que vale la pena es aquel que emana de la autoridad con el derecho y el deber de aportar algo valioso en un proceso de trabajo artístico. Cuanto más sepan de su trabajo **todas** las partes que componen un grupo, más respeto se tienen los miembros del grupo unos a otros, y más posibilidades hay de que la colaboración sea realmente armoniosa.

Lo ideal es que director y titiriteros tengan la máxima seguridad en su oficio, cada uno en su campo, añadiendo calor humano y simpatía personal. Al fin y al cabo todos libran una lucha juntos y es difícil no amar a los que luchan. Unidos así, buscan "la verdad". Pero hay muchas verdades, muchas maneras de interpretar una obra. En último término es responsabilidad del director decidir la versión que más le convence.

Sólo con una convicción grande y sin fisuras puede poner un director manos a la obra con responsabilidad plena.

El director de teatro de títeres debe quizá tener una condición especial, una especie de don de ingenuidad: es indudablemente pueril, cándido y conmovedor el hecho de sostener un títere y afirmar que el títere **es** algo, y además pedir que otros se lo crean también.

He aquí una de las notas distintivas del teatro de títeres, su ingenuidad.

El teatro de títeres apela a la facultad de la persona de dejarse maravillar.

La moralidad, que representa grandes y complicadas cuestiones morales en forma simplificada, se adapta muy bien como género a esta modalidad de teatro, trátase de Brecht, Sófocles o del Ramayana.

Además los títeres son pequeños. Todo ser humano tiene dentro una noción de proporciones. Cuando somos pequeños, el mundo es grande. Vamos creciendo y el mundo se hace más pequeño.

El pequeño formato despierta simpatía. Nos solidarizamos fácilmente con lo pequeño, que, por lo general, representa también lo débil. Antes de que el director de teatro de títeres se haya convertido en profesional, seguramente ha tenido de niño la fascinación por la miniatura. El director maduro tiene en cuenta en su trabajo de dirección lo que significa el pequeño formato.

Reducción. Si la novela es el arte de la palabra escrita, puede decirse que el teatro de títeres es de la parquedad de palabras. Probablemente está más emparentado con la poesía que con el drama o la prosa. El arte de la poesía reduce con el fin de depurar y destacar lo esencial. La poesía no limita las posibilidades de la palabra sino que las enriquece.

Al igual que en muchos otros aspectos del teatro de títeres también en la dirección hay que reducir: encontrar el denominador común mínimo, llegar a lo absolutamente indispensable. No decir demasiado para dejar un espacio a la fantasía creadora del espectador.

El principio de la reducción se puede aplicar al comportamiento de los distintos roles o papeles, a la forma y expresión del títere que fue fijada en el taller, a la palabra, al movimiento, a lo que hacen las diferentes figuras y a todo el espacio escénico.

*Al mismo tiempo que yo, como director, abogo tan decididamente por la reducción, es también el director dentro de mí el que se subleva contra mi propio dogma. La reducción no es una panacea universal y nunca debe llegar a estrangular el flujo de la fantasía.*

## A. TEATRO INFANTIL

El teatro de títeres se dirige muchas veces a un público infantil y por eso es oportuno señalar que las exigencias del trabajo del director son las mismas que para el teatro de adultos en lo que se refiere al nivel de calidad. Esto es una evidencia que, sin embargo hay que subrayar.

Otra cosa es que haya diferencias entre el teatro infantil y el teatro de adultos.

Lo más importante es el carácter emocional: no se puede hacer teatro infantil bueno sin amor a los niños. Una producción para niños sin amor, especulativo quizá, se descubre a sí misma, sino antes, en el momento en que no obtiene respuesta del público.

Es fácil creer —aunque resulte un desagradable engaño— que el interés y las reacciones del público infantil puedan deducirse de lo excitados y ruidosos que se manifiesten los niños durante una función. Las impresiones verdaderas y profundas quizá no se vean ni se oigan en ese momento. Pueden manifestarse con mucha posterioridad a la visita al teatro y, en el mejor de los casos, ser impresiones serenas y entrañables.

Pero la responsabilidad del director es especial en el teatro infantil: toda persona que se presenta ante niños se reviste de una responsabilidad personal porque constituye una autoridad ante ellos. Los niños son nuestros críticos más sinceros, pero también los más indefensos si los engañamos con oropeles falsos. No hay una única clase de teatro infantil, hay teatro participativo, teatro de improvisación, teatro de comedias escritas, etc.

Por eso, tanto en el campo de la dirección como en el de la técnica, la dramaturgia y, muy especialmente, en el de la psicología, tenemos que ofrecer el mensaje que presentamos con una claridad total. Hace falta mucha sinceridad y mucho valor para lanzarse al mundo de los niños, especialmente cuando se improvisa, para responder a cualquier tipo de pregunta que surge cuando en una función se deja espacio para la participación espontánea de los niños. La dirección tiene que preocuparse de eso si hay consideración para con las necesidades del niño.

No todo el teatro infantil tiene que ser de carácter espontaneísta en el sentido de estar basado en la participación activa del público, en llamadas y réplicas. Un proceso dramático importante debe poder transcurrir fluidamente y ciertas obras contar una historia interesante sin interrupciones. Pero el director que pone una representación de diálogo como si fuera para un público adulto está trabajando de espaldas a los niños y quizá no se ha enterado de las obligaciones que le impone el amor a los niños.

Un punto de partida es **solidarizarse con los niños**. Cuando empieza a entenderse la relación que existe entre su alienación y el criminal manejo del mundo que hacen los adultos, se puede desarrollar una comprensión más profunda de los problemas del niño.

*El Marionetteatern empezó sus actividades en los años cincuenta. Entonces no había ningún teatro infantil en Estocolmo. Un teatro infantil estable era algo radical y novedoso y, además, con él se introdujo el arte del teatro de títeres en el país. Para nosotros, esos años pioneros significaron un arduo trabajo de establecimiento: había que conseguir un público de abono fijo y para ello teníamos que inspirar confianza a las autoridades y a distintos colectivos, tales como guarderías y escuelas. Durante los primeros años tuvimos que convencer a los escépticos representando una producción acabada antes de que se permitiera acudir al público. Pero lo logramos y durante muchos años estuvimos trabajando prácticamente a diario, con dos funciones a teatro lleno. La demanda se convirtió al final en una maldición. Satisfacer la demanda año tras año con la exigencia de tener mucho público, supone también un desgaste. No es bueno para la compañía hacer la misma pieza durante muchos meses seguidos, aunque eso depende, claro, de su aceptación. Es mejor funcionar como teatro de repertorio y cambiar de programa.*



Con el tiempo me di cuenta de otra cosa: sin apenas advertirlo me había ido integrando a tendencias del desarrollo social que, en otro orden de cosas, no me gustaban en absoluto: la especialización para niños de diferentes grupos de edad se convirtió en un eslabón más de la segregación que la sociedad de consumo hacía entre generaciones. Los niños y los viejos quedaban aislados los unos de los otros, sólo contaban las edades capaces de hacer prestaciones y de consumir, y todo mientras el poder proclamaba con frenesí que protegía a los niños. Se me hizo cada vez más apremiante trabajar por la integración con un tipo de teatro que tuviera algo que dar a todas las generaciones de manera que pudieran reunirse en el teatro.

Esas y otras experiencias, entre las que el peligro de caer en la rutina no era la más pequeña, me llevó a reconsiderar las cosas después de muchos años de oferta teatral.

El sueño era un teatro integrado en todos sus aspectos y un ritmo de trabajo que permitiera la investigación artística, el volver a examinar, el derecho incluso a fracasar sin poner en peligro toda la existencia.

Empecé a buscar un teatro menos orientado al consumo del instante y más impregnado de contenido intemporal que tratara materias "difíciles" como, por ejemplo, un ciclo de obras sobre mitologías y religiones de todo el mundo.

## B. EL MOMENTO DE ELEGIR

Al principio señalé lo importante que es que el director sepa por qué trabaja con el teatro de títeres, esto es, que la motivación esté bien precisada, firme y claramente comunicada. Si hay claridad en este punto la elección del repertorio se hace fácilmente.

Hay que buscar primero respuesta a la pregunta de **por qué**. La respuesta de la pregunta **qué** es el repertorio y la pregunta **cómo** se refiere a las cuestiones de forma, a la estética.

Pero si se hace el camino en este orden la estética no tiene nada que ver con qué es más bonito, lo amarillo o lo rojo; ya no se puede separar la estética de la ética.

Cuando puse en escena la obra de Brecht "La buena persona de Sezuán" en 1962, la elección reflejaba mi viejo amor por el arte dramático de Brecht, pero también la necesidad de ocuparme de cuestiones existenciales, de la condición de vida del ser humano, de la lucha entre lo bueno y lo malo. ¿Cómo había que representar entonces a los dioses en la pieza?

La cuestión no estaba clara. Yo, como director de teatro de títeres, hice una elección, otros directores hicieron otra. Quizá mi elección era en parte característica de un director de títeres que lleva en la sangre una cierta ingenuidad. Tres dioses descienden a la tierra para investigar si queda alguna persona buena. Se encuentran con individuos cuyas relaciones reflejan acciones buenas y malas. Si se presenta a los dioses con trazos de caricatura, a lo que se prestan bien porque son muy divertidos, se destruye el fundamento mismo de la angustia de los hombres en la lucha entre el bien y el mal, eso dejaría de ser importante, sólo resultaría anecdótico, la premisa básica de los conflictos desaparecería. En mi opinión hay que tomarse muy en serio a los dioses a pesar de su comicidad para que las congajas de los hombres resulten todo lo importantes que Brecht quería. Si el fundamento de la moralidad es dudoso también lo será la descripción de la moralidad.

Hay un paralelo en la obra de Strindberg "El sueño" en la que la hija del dios Indra desciende a la tierra para probar la vida humana. Si Indra y su hija se describen de manera paródica o se suprimen de la obra, lo que a veces ocurre, desaparecerían las premisas de la investigación de la hija del dios acerca de lo que significa ser hombre, de lo que es la condición humana.

El público no puede tomarse en serio verla como un ser privilegiado porque siempre puede regresar al cielo. De una investigación moral de profundas dimensiones queda apenas una historia de carácter social.

### C. EL PROCESO DE REALIZACION

Cuando las figuras se trasladan del taller al escenario da comienzo el proceso de realización. ¡Ahora van a materializarse las ideas! El director trata de enraizar bien la concepción. Esta se moldea y se ajusta en diálogo con los actores. Los actores de teatro se sientan de buena gana alrededor de una mesa y se leen los papeles unos a otros, una y otra vez, durante una primera etapa de este proceso de realización. Se supone que los titiriteros tienen la sangre más inquieta y lo que les apetece es tirar de los hilos y sostener las varillas, es decir, ser físicamente activos cuanto antes mejor. Mi opinión es que, si hacen esto, pierden un eslabón importante y se degradan a sí mismos si no hacen como los actores: sentarse y darse tiempo para el análisis y la reflexión, individual y colectivamente.

Es fácil comprender por otra parte el ansia de conseguir un resultado visual. Yo, a veces, he sentido aversión por el trabajo de ensayo y lo he visto como un mal necesario que se pone entre la visión y el resultado final, retrasando éste.

Una actitud así en un director es casi inmoral profesionalmente hablando. El placer de crear tiene que abarcar también, como es natural, el placer de ver crecer la obra, sin dejarse ganar por la impaciencia. Pero la desgana no tarda en desaparecer cuando hay un trabajo de conjunto constructivo en los ensayos, en ensayo deja de ser un mal necesario y se convierte en una experiencia apasionante.

Es posible que toda el ansia y la prisa del trabajo teatral trate, en última instancia, de esto: de la visión que quiere ser realidad.

No hay normas ni leyes generales para el proceso de realización, salvo que la voluntad y la idea son los cimientos necesarios para el trabajo. Las ideas surgen raras veces de un colectivo, provienen por lo general de los individuos. No pueden, por tanto, colectivizarse. Pero el director puede crear acuerdo en torno a las ideas si hay confianza y ganas de trabajar.

La **primera fase de la realización** termina cuando la representación encuentra al público. Entonces empieza un período nuevo para la obra.

El titiritero puede tener la sensación de no haber tenido tiempo de seguir la maduración de la obra cuando el proceso de realización es demasiado rápido y apresurado. Quizá hay cosas que no se han comprendido y se han hecho de todos modos con la esperanza de que se aclarasen antes del estreno. Claro está que esto indica una actitud exigente del titiritero respecto a la obra como totalidad; prueba el conocimiento de que todo no tiene que comprenderse siempre inmediatamente y que todo puede mejorarse. Pero revela también un defecto en el director. *Yo me he visto obligado en demasiadas ocasiones a dar prisas a mis colaboradores y los problemas se han tratado con demasiada superficialidad.* En esas ocasiones se abandona al actor con su inseguridad donde la motivación no ha tenido tiempo de enraizarse suficientemente. El sueño de un director de teatro de títeres es, naturalmente, trabajar con un titiritero que sea un artista consumado. *Yo he visto realizado el sueño en una ocasión única: fue cuando en los años cincuenta vi trabajar a mi profesor Harro Siegel con su alumno Bascha.*

*Pero por lo que a mí respecta nunca he practicado otro método que el de empezar casi por el principio en cada nueva puesta en escena, debido en parte a que los titiriteros eran nuevos e inexpertos en la materia y en parte a que cada nueva representación era un experimento de incierto desenlace: nunca podíamos conformarnos con los recursos conquistados ni hacer referencia a rutinas adquiridas. Solamente en los últimos años he experimentado la serenidad de trabajar con titiriteros que tienen una formación completa, que son hábiles técnicamente y abiertos en materia artística a todo tipo de experimentos.* En ese caso el director de títeres podría actuar como el director de actores: reunirse con artistas que ante una nueva puesta en escena pueden dedicar toda la concentración a la interpretación sin tener que sentarse en el pupitre escolar otra vez. Los titiriteros tendrían más ocasiones de activar su propia creatividad, ofrecer otras soluciones, florecer, en una palabra.



UBU REY

ANTIGONA





UBU REY

ANTIGONA



## CAPITULO V

### Espacio y escenografía

El espacio es el edificio, el edificio en el que vive el teatro. Desde el umbral de la entrada del público hasta la del escenario, todo en ese edificio en el que se ejerce la actividad teatral debería estar impregnado de una configuración estudiada a fondo.

No hace falta que sea bonito ni lujoso, el local bien puede ser un almacén, pero los que allí se reúnen y trabajan, los artistas y, sobre todo, el público deben sentir una atmósfera inconfundible, encontrar el rostro propio y único del teatro. Partiendo de esta convicción casi tiene la misma importancia la apariencia de la taquilla que la calidad de la puesta en escena o la decoración de los camerinos de los titiriteros. *En discusiones acerca de las ventajas y los inconvenientes del teatro institucional yo siempre he sostenido, y sigo haciéndolo, que hay que ser cauteloso ante todo lo que caracteriza a la institución excepto en dos cosas: el edificio y los recursos de producción.*

Al ir forzando los límites escénicos más y más surgió la necesidad de un entorno más y más elástico. El local ideal del teatro de títeres vino a ser el espacio totalmente flexible en el que toda la decoración se podía mover para adaptarla a varias exigencias artísticas. Esto tenía que ser así tanto en el espacio de representación como en el patio de butacas, puesto que el patio de butacas se utilizaba también como escenario. Un teatro de estas características resulta barato porque sólo consiste en un caparazón, pero, en cambio las puestas salen más caras porque las instalaciones técnicas y la iluminación son nuevas y diferentes. La diferencia se compensa con la renuncia del teatro a todos los adornos que aún hoy caracterizan a los templos de la cultura tanto en los edificios burgueses como en los no burgueses.

La necesidad de cercanía y contacto directo con el espectador nos lleva pues a un teatro totalmente flexible en el que la frontera entre el salón y el escenario es flotante. Pero la mayoría de los edificios teatrales siguen siendo salas convencionales con un escenario lejano y, además, colocado tras el proscenio. También hay este tipo de teatros en civilizaciones de otros continentes, como copias extrañas de estilo occidental mientras que su propia tradición se basa ante todo en la proximidad y la comunidad físicas, como ocurre con el teatro **wayang** en los pueblos indonesios.

En la mayor parte de las tradiciones clásicas el teatro de títeres tiene un escenario con proscenio que responde en sus proporciones al formato del pequeño títere de la misma manera que el escenario del teatro de actores, responde al de los actores. Así vemos que el teatro de títeres ofrece escenarios hermosísimos en miniatura que reflejan los cambios de la historia del arte desde el renacimiento hasta nuestros días. Esos escenarios tienen un encanto extraordinario. *Yo no he podido reconocer su justificación durante décadas de trabajo de iniciación y experimentación, pero ahora sí que lo reconozco sin reservas. Sin despreciarlos antes directamente me resultaban poco interesantes para un trabajo en el que necesitaba espacios escénicos más grandes.*

*El encuentro con el clásico escenario rococó en miniatura del Ca'Foscari en Venecia, o con teatros de marionetas diseñados individualmente como los de Ascona, Salzburg, Palermo, Messina, Siracusa o Liège; o los teatros de titiriteros como André Blin, John Wrigth, Zangerle o Siegel, ha sido para mí durante años una singular experiencia de historia de la cultura. Yo mismo, sin embargo empecé a trabajar en un escenario de marionetas totalmente convencional. Lo típico de este teatro es que el frente consiste en una boca o abertura del escenario en miniatura, el proscenio, y en torno a*

*éste una cobertura para ocultar a los titiriteros y los aparatos técnicos. Este frente copia las decoraciones y adornos de los prosencios de los grandes teatros. El emblema del teatro de títeres se coloca encima del telón. Mi apartamento de esta tradición empezó cuando sustituí el marco del escenario con un frente adaptado a cada pieza; la escenografía desbordaba así el escenario como, por ejemplo, en "Himlaspelet" en el año 1958.*

Ni siquiera un creador tan radical como Hari Kramer, abandonó la escena miniatura y, probablemente vio su doble valor: permitir que únicamente la figura acapare toda la atención en su mundo propio y mantener la anonimidad del manipulador. Hay innegablemente algo valioso en el hecho de que el gran cuerpo humano no interfiera en la representación y compita con la figura. La representación también puede ganar con un enmarque cuyas proporciones respondan al formato de la figura. En el público se crea el mismo efecto óptico que cuando se ve una ópera desde la tercera planta en un teatro a l'italienne. Todo coincide en cuanto a las proporciones; es como ver la representación desde lejos. Igual que el espectador en la tercera planta, puede el público del teatro de marionetas agrandar la función con su propia vivencia.

## A. TEATRO NEGRO

*Mi alejamiento del escenario del teatro de títeres tradicional no dependió de la necesidad de rebeldía sino de otros factores. Durante la realización de las primeras grandes obras dramáticas literarias y musicales como "Himlaspelet" o "Las aventuras de Hoffman" surgieron muchísimas ideas, soluciones, hallazgos escénicos y recursos ingeniosos que no tenían cabida en las obras. Pronto hubo material para un programa independiente de pantomima, sketch, impresión y números de solistas. Reunimos todo esto en un programa que bajo el nombre de "Bagateller" se convertiría en la arena/el campo de batalla para "el material sobrante" durante varios años y en constante variación. Los números eran tan diferentes unos de otros que no cabían en el marco de un teatro miniatura tradicional.*

"Peces en el mar" nos exigía que grandes peces y monstruos marinos de alambre se movieran en un mar sin límites.

Las figuras eran una alegoría del eterno instinto de presa que hay en el hombre: el más fuerte destruye al más débil y siempre hay alguien más fuerte que el más fuerte. Hacía falta espacio para representar la imagen de la amenaza: la amenaza crecía y el público lo notaba antes que la víctima. Cuando la presa trataba de salvarse huyendo, hacía falta espacio para los rápidos desplazamientos. La **técnica UV** fue la solución. Consiste en iluminar con focos especiales de luz ultravioleta lo que está pintado con pintura fluorescente. Gracias a eso se pudo utilizar un gran escenario teatral en su totalidad. El público veía únicamente las figuras brillantes en el negro espacio escénico y los manipuladores, vestidos de negro, podían moverse con libertad sin ser vistos.

En otro número, "Commedia dell'Arte", las conocidas figuras de la comedia se liberaban, como ampliaciones fotográficas, de una pantalla blanca. Salían de un libro de ilustraciones. Las figuras eran marionetas planas y articuladas con crucetas sencillas manipuladas por actores a la vista. Para completar el efecto gráfico del blanco y negro en la representación, los titiriteros llevaban capas rojas y máscaras. También este número había que representarlo en un escenario vacío y abierto.

Cuando ya había tomado posesión de todo el gran espacio escénico con estas experiencias y otras parecidas, era difícil volver al escenario miniatura. Hubo además nuevas fuentes de inspiración: el teatro **bunraku** japonés que permite al público ver a tres titiriteros o actores tras de cada títere y Brecht con su teoría de la distanciación. Todo ello nos alentaba a seguir utilizando un escenario grande y vacío. También nos llevó a otro desafío: descubrir que el espacio que rodea a una figura no tiene que ahogarla necesariamente, sino que puede ampliar sus movimientos, alargarlos en un entorno ilimitado. El gran espacio reforzaba la irradiación de la figura en lugar de disminuirla como se había creído siempre.

La negrura del espacio escénico negro podía acentuarse usando terciopelo de seda en lugar del terciopelo de algodón. Las fronteras entre prosenio, suelo, fondo y sätstycken desaparecen si todo

está revestido de esta tela. Lo infinito del espacio estaba a nuestra disposición y la luz tenía nuevas e insospechadas posibilidades en los efectos.

## B. TEATRO BLANCO

La ampliación de fronteras en el espacio escénico se basó mucho tiempo en lo negro. Pero más tarde me vi ante el problema de lo blanco. Puestas en escena como las de "Ubu rey", "El principito", o "Antígona" exigían, por diferentes razones, un marco completamente blanco. Entonces aprendí que era posible representar lo infinito con el blanco tan bien como con el negro, que la blancura puede dar una ampliación de volumen y espacio y hacer resaltar la figura del mismo modo que la negrura. Por otro lado, la blancura requiere luces más complicadas porque el color blanco revela la menor arruga y cada forma y movimiento dan sombras mientras que el escenario negro lo absorbe todo.

*Es posible que mi adiós definitivo al escenario tradicional del teatro de títeres se debiera también a un suceso especial que habría de perseguirme durante años en mis pesadillas.*

*En 1959 habíamos hecho en Estocolmo "Las aventuras de Hoffman" como función de marionetas. Utilizamos el acostumbrado puente de tubos como andamio, con el frente negro para ocultar al titiritero y los aparatos técnicos; la boca del escenario medía 120 cm. x 300 cm. Harro Siegel -mi crítico profesor- organizó en Braunschweig un festival internacional de teatro de títeres al que estábamos invitados. La participación iba a ser el bautismo de fuego para el joven e insolente teatro sueco ante la flor y nata que acudía de todo el mundo. El nerviosismo era grande y mi mayor preocupación consistía en no defraudar al profesor, que pudiera enorgullecerse de su discípulo. Construido nuestro andamio de tubos de tres metros de alto sin problemas, la representación se desarrollaba como debía. Cuando la cantante enferma, Antonia, muere en la escena final en brazos de Hoffman, el pequeño telón baja generalmente en un silencio conmovido. Así ocurrió también en Braunschweig. Enseguida el público rompió en ovaciones. Las marionetas los recibieron como de costumbre, inclinándose en fila. Los aplausos iban en aumento, el telón se alzaba con más rapidez, seis tiriteros sudorosos y felices se asomaban al listón del puente con las crucetas de las marionetas en la mano, el éxito era total. Y entonces, la catástrofe: despacio como a cámara lenta, la construcción de tubos vuelca y va a dar contra el público. La presión de los titiriteros al inclinarse se había hecho demasiado grande y alguien había olvidado atornillar un tornillo de seguridad en el suelo.*

*El público retrocede gritando exactamente como si fueran títeres; titiriteros, decorado, tubos, listón y focos caen a los pies de la primera fila de butacas. El silencio que siguió no fue causado por una profunda emoción sino por el shock. Cuando los manipuladores, ilesos y atontados, nos enredamos con ruinas de bastidores y marionetas rotas en una maraña de hilos, estalló otra ovación mezclada de risas de diferentes clases. Los titiriteros que se iban desprendiendo de la nube de polvo se inclinaron correctamente y algunos entre el público empezaron a preguntarse si no se trata de un truco preparado para el final con intención.*

*En lo que no pensó nadie entonces fue en las cabezas de barro, rotas en pedazos a nuestros pies: para las cabezas de los títeres de Hoffman yo había conservado el barro con objeto de que los rasgos de carácter labrados en sus rostros no se estirasen con el cartón piedra.*

*Aquella noche fue triste y dura. Recogimos las ruinas y aún tuvimos unas horas de sueño. Cuando a la hora del desayuno desplegué mi servilleta, encontré la cabeza de Hoffman en el plato con todos los añicos pegados sin faltar uno. Los colaboradores habían seguido buscando piezas toda la noche para darme una sorpresa. Tardé muchos años en superar lo ocurrido -tantos como en hacerme amigo del Dr. Hans Purschke. Esta querida eminencia del teatro de títeres europeo no se recataba de contar alegremente la historia del teatro de marionetas de Braunschweig que se vino abajo a todo el que prestara oídos para reírse un rato, y no eran pocos los que lo hacían. Hay que decir, sin embargo, que no era por maldad. Lo que pasaba era que el Dr. Purschke opinaba que aquel final era el mejor que se podía imaginar para una representación del macabro mundo fantástico de Hoffman donde siempre hay un genio maligno que procura las catástrofes.*



El teatro de títeres tradicional utiliza el escenario miniatura como una condición natural y evidente: un marco dado dentro del cual se representan unas convenciones establecidas en una forma prevista. El teatro experimental deja que el uso del espacio escénico venga determinada por otras consideraciones. Para quien, sin prejuicio alguno, parte de los contenidos, cada autor, cada nuevo contenido, exige una solución escénica propia. "Ubu rey", 1964, se inspiró en las ilustraciones de la pintora Franciszka Thereson para la edición inglesa de la pieza. Dibujos de rayas llenaban las páginas blancas sin el menor respeto por el texto escrito a mano, en una representación gráfica perfecta de los fantásticos personajes y filosofía de Jarry. Los dibujos abundaban en dislocaciones de las proporciones, figuras grandes y pequeñas surgían mezcladas en las páginas con perspectivas cambiadas en las que la más próxima era la pequeña y la más alejada la grande. Los dibujos planos de Themerson parecían gritar pidiendo vida. Yo quería llevarlos al escenario exactamente como eran. La escena entonces tenía que ser como un papel de blanca, igual que las bidimensionales y tridimensionales figuras y los actores vivos.

Pero alrededor de todos los cuerpos y de todos los rostros había un contorno negro, como trazos de pluma aumentados. La blancura en este caso no solamente servía el objetivo de parecer el libro, lo que ya era un efecto estético justificado. La blancura era también el color que mejor expresaba el acontecer metalógico, absolutamente trastornado, de la pieza, pieza que el propio Jarry resume con el término de patafísica (Ciencia de las soluciones imaginarias).

Volvió la blancura en 1978 con "Antígona", pero por otras razones. El punto de partida aquí eran las antiguas pinturas hechas en vasijas de cerámica, las de los séquitos que especialmente acompañaban al muerto a la tumba. En ellos se describe la vida de la manera más exacta desde el punto de vista de la autenticidad. Pero los vasos son blancos como la arcilla, y todos los motivos pintados son marrón oscuro, rojo oscuro y negros para resaltar. También las personas retratadas.

La puesta en escena quería conservar esta autenticidad. Para poder hacer la representación en cualquier sitio, inclusive al aire libre en anfiteatros griegos, se hizo un ligero fondo blanco, independiente o separado y delante de él una rampa para representar de color blanco también. Los titiriteros también vestidos de blanco y a la vista llevaban las figuras del drama de un metro de altura, con la técnica **bunraku**. Las figuras tenían la piel completamente negra y los rasgos de la cara estaban hechos con perfiles blancos. Curiosamente, esta concepción nunca fue cuestionada ni puesta en duda por el público ni por la crítica sino que se aceptó como si fuera lo más natural. Como quiera que no eran muchos los que sabían el motivo, la única explicación que cabe es que el poderoso contenido del drama se impuso a la forma -o que la forma consiguió hacer resaltar el contenido en lugar de ser un fin en sí misma. A uno de los lados del centro del lugar de representación estaban los tres actores mencionados en páginas anteriores. Estaban sentados como los cantantes **yoruri** japoneses, casi inmóviles, prestando sus voces a todos los roles. Al otro lado había tres músicos con sus instrumentos que también habían sido especialmente reconstruidos según las pinturas de los vasos. Todos estaban vestidos de blanco por lo tanto, y, alrededor de esta blancura con las negras figuras en el centro, se extendía la oscuridad. Y cuando esta oscuridad fue el negro cielo de las noches de Atenas, con cuatro mil espectadores en el teatro Lykkavittos, se creó un espacio escénico inolvidable.

"La Divina Comedia", 1970, planteaba un problema muy diferente en la creación del espacio. El objetivo principal aquí era llevar el grandioso texto y las ideas de Dante a la conciencia de espectadores contemporáneos en una sociedad totalmente secularizada como la sueca. El mundo de Dante estaba poblado de ángeles y demonios, seres humanos vivos y muertos que resucitan en una serie infinita de destinos sobrecogedores. Y esto ocurre durante un peregrinaje por mundos tan difíciles de aceptar como infierno, purgatorio y paraíso.

*Encontré mucha ayuda en el plano literario en el gran estudio de Dante hecho por el escritor "Olof Lagerkrantz".* Su tesis fundamental es que esos mundos no deben entenderse al pie de la letra sino como estados que la persona lleva dentro en diferentes épocas de su vida. ¿Quién no ha vivido momentos de infierno o purgatorio o soñado con la perfección? Pero esto había que representarlo concretamente en el escenario con actores, máscaras y figuras. Lo mejor era coger al toro por los cuernos y llevar físicamente, entendido esto literalmente, la acción lo más cerca posible del espectador. Por eso convertimos todo el teatro en lugar de representación y escenario. El público fue en-

trando de uno en uno a un salón oscuro como la noche y era conducido por suaves manos a su asiento: de este modo se preparaba a cada espectador individualmente para algo inusual y para aceptar la proximidad de otros cuerpos. Después estallaba la descripción del infierno en medio del público; por todas partes se veían los cuerpos desnudos bajo los tormentos. Un pasillo en forma de cruz dividía al público en cuatro secciones y la acción estaba en todas partes de modo que había que volverse y darse vueltas para seguir el largo camino de Dante a través de los tres mundos. La gente estaba sentada en medio de ellos sin escapatoria posible.

Para una concepción como ésta y para las intensas maniobras de los actores no hacía falta otro decorado que el edificio mismo.

Parecida concepción fue la de "Ulises", 1978. Aquí el público tenía que estar en el mar que cruza Ulises en sus viajes errabundos. El sitio de representar no era más que un estrecho pasillo entre dos secciones de espectadores, una enfrente de otra. Los extremos del pasillo eran los polos entre los que se desarrollaba la acción: el punto de partida y el final del viaje, Itaca.

En el pasillo ondeaba una tela azul con la que también el público tenía que hacer movimientos que imitaran olas. Todo el público estaba rodeado de grandes telas azules formando olas. El escenario y el salón eran el mar. Los encuentros y aventuras de Ulises se representaban en islas que se metían en el espacio cuando se necesitaban. Esto nos creó problemas de organización: todos los desplazamientos del barco con Ulises y sus marineros, así como todas las confrontaciones con cíclopes, Circe, monstruos marinos y peligrosas rocas, tenían que colocarse de modo que todo el público pudiera ver.

Los titiriteros, vestidos de azul como el mar y a la vista, tenían que poder llevar sus pequeños títeres de varilla sin que sus cuerpos le quitasen vista a los espectadores donde quiera que estuviesen.

Tampoco debían oscurecer el efecto de las frágiles figuras. Gracias a la disposición que hicimos pudo ver cada espectador el espectáculo desde su propio ángulo. Algunos de ellos volvieron al teatro para ver la representación desde otro sitio.

El espacio escénico puede también fluir junto con la escenografía. Eso ocurre cuando se construyen las condiciones técnicas para la función de títeres en la decoración. En "Nalle Puh" hay un gran árbol que ocupa el centro del escenario. Dentro del grueso tronco en el que viven diferentes animales pueden también los titiriteros manipular sus figuras. Pueden también subir por el tronco con ayuda de una escalera de mano y, oculto por la frondosa copa, manipular hacia abajo sin ser visto haciendo que las marionetas den vueltas alrededor del tronco.

Lo que en cambio no pueden hacer las figuras es alejarse del tronco más de lo que la longitud del brazo del titiritero permite. Kristoffer Robin, el niño que va al bosque para encontrarse con sus amigos animales al lado de su árbol favorito, estaba manipulado por un joven titiritero. En su representación hubo que meter una imperceptible ayuda técnica -como, por ejemplo, cogerle la cruceta cuando estaba en el árbol para que I-or, el asno triste pudiera abandonar el escenario-. *En el teatro de títeres muchas veces me parece que resulta un tanto académico hablar de escenografía contra actores según el modelo convencional. ¿Dónde está la raya divisoria entre lo uno y lo otro? Los títeres pueden estar hechos como vistosa escenografía y todo tipo de objetos puede convertirse en actores con una simple articulación.*

Es más interesante preguntarse por la motivación del decorado. ¿Es indispensable para la acción? ¿Puede añadir algo a la totalidad, enriquecer el mensaje desde sus propias premisas? ¿O lo desvía y se basta a sí mismo?

Contra la desnudez y concentración del espacio escénico negro y vacío está el teatro de pura decoración en el que las figuras son degradadas a meros atributos en manos de titiriteros espléndidamente ataviados, entre bailarines o actores que a su vez se ahogan en un entorno prolijamente escenográfico, cosa que se ve con frecuencia en el teatro de títeres folklórico.

Entre esos dos extremos hay un campo de maniobras grande. *Lo decisivo me parece a mí que es la utilidad de los elementos; si refuerzan o arruinan lo que se pretende con una representación. Nada debería ser un fin en sí mismo en el teatro y la misión de los realizadores es encontrar los instrumentos más idóneos al servicio del contenido; esa es la estética ética.*

Personalmente hasta ahora siempre me he inclinado hacia la parquedad y la concentración antes que a la pomposa prolijidad.

La idea de que todo es movimiento puede también aplicarse a la concepción del espacio escénico. El movimiento, definido como desplazamiento de un punto a otro, se convierte en el drama en desplazamiento entre polos o en paseo, andadura. El movimiento en el espacio escénico puede ser tan concreto como que la representación y el público se desplacen durante el transcurso de la función. En los Juegos Olímpicos de Munich en 1972, se había invitado a cinco grupos de teatro de cinco países a interpretar cómo era el mundo en Juegos Olímpicos anteriores. A nosotros nos tocó el año 1912 que fue cuando se celebraron en Estocolmo. También entonces había inquietud en el mundo. Allí ocurrió el incidente con el negro Jim Thorpe que participaba por los EEUU y fue descalificado. En Berlín Karl Liebknecht agitaba en el Reichstag contra la deportación de judíos a Polonia. Estas y otras cosas se representaron con enormes figuras y con pequeños títeres de guante en varios escenarios de guiñol. Deambulaban por un sitio y por otro representando para el público de las Olimpiadas que surgía por doquier entre las diferentes competiciones.

Parecida fue la puesta en escena de "La muerte de Dantón" de Büchner en 1971. Estaba pensada como una intervención en el debate en los años en los que más se discutía el concepto de la revolución. Voces potentes afirmaban que el simple hecho de hacer la revolución garantizaba la cura de los males de la sociedad. En la pieza de Büchner sobre la revolución francesa se discuten en cambio los fines de la revolución y se cuestiona la justificación de la violencia: el Dantón moderado y vitalista es vencido por el imperio del terror de Robespierre que abre el camino al fascismo de Napoleón. En la tensa atmósfera que reinaba a principios de los años 70, con el nacimiento del terrorismo, resultaba falso presentar el drama desde un escenario con maquillaje y polvos. Se trataba de una realidad de nuestros días.

*¿Qué local podía ser más adecuado que el de Riksdagshuset, el parlamento sueco, escenario de la política de la vida real? Como estaba vacío en espera de reparación, lo alquilamos. Yo quería apresar el ardoroso ambiente del debate en la atmósfera típica del debate político.*

*Teníamos buenas razones para suponer que la gente iba a acudir a esta representación con opiniones preconcebidas. No era a los ya convencidos a los que nos dirigíamos con complejos aspectos sobre la revolución sino más bien a los agitadores fanáticos. Eso significaba que el público que buscábamos era joven y deseoso de romper con las formas aceptadas por la sociedad y también con las de la cultura. Si yo hubiera puesto la obra en el teatro nacional, ese público no hubiera acudido. En la versión que hicimos, el visitante era recibido con canciones revolucionarias desde los balcones del parlamento y empujado por gendarmes con bayonetas para sufrir apreturas con un populacho vociferante de actores. Los diálogos nacían en medio de ellos, las armas centelleaban y, de vez en cuando, se comprimían en los escaños de los diputados para escuchar grandes duelos políticos. Cuando Dantón y sus compañeros aguardan al final de la pieza su sentencia de muerte un silencio sordo se extendió por la bóveda del palacio. Los condenados a muerte fueron sacados por la entrada principal, el público quedó abandonado. Al salir tenían que pasar junto a una guillotina acabada de usar que estaba en la explanada del parlamento.*

El deseo de encontrar la forma más eficaz y adecuada posible al contenido del drama fue nuevamente lo que decidió la creación del espacio y la escenografía. Y, en este caso, supuso la desaparición de teatro y decorado.

Por fin, el espacio escénico tiene también relaciones con el público. ¿Para quién se actúa, para cuántos?. El pequeño formato del títere siempre limitaba su público a un centenar. El deseo de llegar a un público muy grande influye también en la creación del espacio escénico:

La producción por ejemplo de "Antígona", o de "Ubu Rei", debía adaptarse tanto a grandes teatros como a escenarios al aire libre. "Antígona" se representó en el Teatro Nacional de Suecia y también en el Anfiteatro Lykavittos de Atenas con miles de espectadores.

La utilización tal vez involuntaria, de grandes espacios en diversas partes del mundo durante nuestras giras nos ha enseñado a prever rápidas adaptaciones, a crear producciones susceptibles de ser representadas tanto en nuestro pequeño teatro en Estocolmo como en escenarios gigantescos.

### C. LA LUZ

En la antigüedad el hombre encendió un fuego.

Sus llamas crecieron y comunicaron a la luz y a la sombra una vida aterradora. A través de la luz surgió una nueva percepción del espacio. Posteriormente el hombre consiguió que la luz fuera más perdurable: la lámpara de aceite y la vela fueron seguidas por la bombilla eléctrica.

También la sombra se hizo más duradera.

Con la electricidad aparecieron todo tipo de instrumentos para iluminar hasta llegar al rayo láser de nuestros días.

Vamos a analizar prácticamente las posibilidades de la luz.

Encendamos un foco. Probemos su efecto con un haz de luz no dirigido y después con el de uno dirigido.

Investigemos luego la diferencia entre un haz general y otro enfocado, concentrado. Descubriremos la importancia de la luz para crear vida, magia, ilusión escénica. Y notamos enseguida los cambios que crea el rayo de luz. Luz desde abajo, desde arriba, desde la izquierda y desde la derecha, luz móvil, luz de color, luz filtrada, luz con efectos añadidos...

La luz da de manera diferente en superficies planas o redondas, en formas cóncavas o convexas. La luz influye en formas, colores, estructuras y materiales. Aunque el **dalang**, actor/titiritero de sombras chinas indonesio, dispone de luz eléctrica, conserva la lámpara de aceite porque responde mejor a la necesidad de magia del teatro de **wayang-kulit**, ese teatro de los tiempos remotos de la humanidad cuando la vida y la muerte, la realidad y la ilusión, el hombre y el espíritu, los dioses y los demonios, vivían a una luz vacilante e incierta.

La luz a diferente distancia produce diferente efecto, lo mismo ocurre con luz de diferente intensidad y con luz móvil y con la luz de pulso variable.

¿En qué situación, en qué marco síquico y físico cae la luz y para interpretar qué?

El marco físico es el tiempo y el espacio en el sentido de local, lugar de representación, ciudad, país, civilización, donde algo ocurre.

El marco psicológico es el estado de ánimo y el contenido que han de describirse. Día-noche, alegría-tristeza.

Debidamente utilizada, la luz es un recurso enorme, rico en posibilidades, pero también muy sensible. ¡Tan rico es este instrumento que un solo rayo de luz, procedente de una única fuente, es capaz de dar a nuestra materia muerta una vida vertiginosa!

¿Tan fácil es realmente? Más difícil que eso no es. Aunque, naturalmente es infinitamente más difícil que eso.

*En mi trabajo he buscado la luz pura. Hay iluminadores que son verdaderos artistas, auténticos maestros, capaces de producir fantásticos efectos, pero yo siempre me he mantenido al margen de cuestiones arriesgadas de iluminación; es como si quisiera proteger al títere, evitar que se ahogue. Me estimulan más las observaciones de Jean Vilar o de Bertolt Brecht sobre la sencilla luz directa, blanca, fría, esa luz que puede ayudar al actor a encontrar lo esencial. La luz nunca podrá ocultar defectos ni sustituir el contenido con efectos. Y esto rige aún con más fuerza en el teatro de títeres.*

Cuando nace un títere, esto es cuando empieza a moverse, reclama el sencillo rayo de luz blanca de un reflector. Desde ese punto de partida ya se puede seguir trabajando con una puesta de luz cada vez más rica y matizada, hacer que los colores simbolicen estados de ánimo, jugar con luces y sombras. Pero no se puede olvidar el punto de partida: la luz desnuda que destaca la propia irradiación de la figura y hace posibles las variaciones, en la cara por ejemplo, que los propios movimientos del títere producen.

### C. LA LUZ

En la antigüedad el hombre encendió un fuego.

Sus llamas crecieron y comunicaron a la luz y a la sombra una vida aterradora. A través de la luz surgió una nueva percepción del espacio. Posteriormente el hombre consiguió que la luz fuera más perdurable: la lámpara de aceite y la vela fueron seguidas por la bombilla eléctrica.

También la sombra se hizo más duradera.

Con la electricidad aparecieron todo tipo de instrumentos para iluminar hasta llegar al rayo láser de nuestros días.

Vamos a analizar prácticamente las posibilidades de la luz.

Encendamos un foco. Probemos su efecto con un haz de luz no dirigido y después con el de uno dirigido.

Investigemos luego la diferencia entre un haz general y otro enfocado, concentrado. Descubriremos la importancia de la luz para crear vida, magia, ilusión escénica. Y notamos enseguida los cambios que crea el rayo de luz. Luz desde abajo, desde arriba, desde la izquierda y desde la derecha, luz móvil, luz de color, luz filtrada, luz con efectos añadidos...

La luz da de manera diferente en superficies planas o redondas, en formas cóncavas o convexas. La luz influye en formas, colores, estructuras y materiales. Aunque el **dalang**, actor/titiritero de sombras chinescas indonesio, dispone de luz eléctrica, conserva la lámpara de aceite porque responde mejor a la necesidad de magia del teatro de **wayang-kulit**, ese teatro de los tiempos remotos de la humanidad cuando la vida y la muerte, la realidad y la ilusión, el hombre y el espíritu, los dioses y los demonios, vivían a una luz vacilante e incierta.

La luz a diferente distancia produce diferente efecto, lo mismo ocurre con luz de diferente intensidad y con luz móvil y con la luz de pulso variable.

¿En qué situación, en qué marco síquico y físico cae la luz y para interpretar qué?

El marco físico es el tiempo y el espacio en el sentido de local, lugar de representación, ciudad, país, civilización, donde algo ocurre.

El marco psicológico es el estado de ánimo y el contenido que han de describirse. Día-noche, alegría-tristeza.

Debidamente utilizada, la luz es un recurso enorme, rico en posibilidades, pero también muy sensible. ¡Tan rico es este instrumento que un solo rayo de luz, procedente de una única fuente, es capaz de dar a nuestra materia muerta una vida vertiginosa!

¿Tan fácil es realmente? Más difícil que eso no es. Aunque, naturalmente es infinitamente más difícil que eso.

*En mi trabajo he buscado la luz pura. Hay iluminadores que son verdaderos artistas, auténticos maestros, capaces de producir fantásticos efectos, pero yo siempre me he mantenido al margen de cuestiones arriesgadas de iluminación; es como si quisiera proteger al títere, evitar que se ahogue. Me estimulan más las observaciones de Jean Vilar o de Bertolt Brecht sobre la sencilla luz directa, blanca, fría, esa luz que puede ayudar al actor a encontrar lo esencial. La luz nunca podrá ocultar defectos ni sustituir el contenido con efectos. Y esto rige aún con más fuerza en el teatro de títeres.*

Cuando nace un títere, esto es cuando empieza a moverse, reclama el sencillo rayo de luz blanca de un reflector. Desde ese punto de partida ya se puede seguir trabajando con una puesta de luz cada vez más rica y matizada, hacer que los colores simbolicen estados de ánimo, jugar con luces y sombras. Pero no se puede olvidar el punto de partida: la luz desnuda que destaca la propia irradiación de la figura y hace posibles las variaciones, en la cara por ejemplo, que los propios movimientos del títere producen.



ONDINE

## CAPITULO VI

### Del texto y la imagen a la obra

*Una actriz me dijo en una ocasión: lo más importante del teatro es contar, tener algo que contar.*

*Tardé mucho en comprender el sentido, nada banal, por cierto, de la frase. En comprender qué es justamente eso, el contar, lo que constituye el sentido profundo del teatro y no el exhibir, el manifestar, el agitar, el hacer pedagogía...*

*Y que contar no es solamente narrar: es también ofrecer, transmitir, con todos los recursos del arte.*

Se puede contar de muchas maneras diferentes. La manera de contar es la cuestión de forma del teatro, su estética.

Contar "algo". Tras la pequeña e insignificante palabra "algo" se oculta la gran cuestión del contenido y la motivación.

¿Qué ocurre cuando se escoge repertorio? El que busca en general entre la enorme cantidad de obras dramáticas antiguas y recién escritas con la intención de encontrar una "buena" pieza, puede pasarse mucho tiempo vagando sin dirección.

El criterio para lo que es bueno puede ser cualquiera: que la pieza sea fácil de vender y que se represente en muchos sitios, por ejemplo.

Eso es como buscar la motivación misma de hacer teatro de caso en caso, de una pieza a otra.

El método parece absurdo, pero no es infrecuente. El resultado es ese portpouri de repertorio, como una especie de mostrador surtido que uno se encuentra en muchos teatros institucionales. A mí siempre me ha parecido difícil entender cómo se puede combinar un repertorio de esas características con la idea básica del trabajo teatral consistente en que cada teatro tenga su propia plataforma, un rostro artístico inconfundible.

Pero, hoy en día, ni el público, ni los que tienen el poder ni las instituciones mismas plantean la más mínima exigencia de perfilarse. El verdadero desarrollo del arte teatral discurre, con pocas excepciones, fuera de las instituciones. Si esto es así en principio, se cuestiona la existencia de las instituciones convencionales.

Una mirada a las formaciones teatrales desde la segunda guerra mundial, así lo indica: el Living Theatre, Bread and Puppet, el teatro internacional de París de Peter Brook, el de Tadeus Kantor, La Mama de Nueva York...

Para quien antes que nada haya reflexionado sobre el por qué de hacer teatro y haya encontrado algunas respuestas, la elección de repertorio resulta más sencilla porque es una consecuencia natural de la motivación. La pregunta de por qué responde a la pregunta qué. En ese caso y ya desde el principio se busca de acuerdo con determinadas orientaciones, dentro de una determinada época, en un sentido espiritual especial, en un determinado estilo, esfera o entre las obras de determinados

autores. Cuanto más fuerte sea la motivación, más espontánea será la elección de repertorio. El criterio más importante es el del asunto y el contenido. Se puede encontrar lo que se busca en la literatura mundial o en la contemporánea. Pero rarísimas veces está escrito para el teatro de títeres.

*No digo que no se hayan escrito nunca piezas para títeres, al contrario, hay una oferta permanente. Hay ejemplos remotos de obras grandes y pequeñas escritas directamente para el teatro de títeres. Pero en la mayoría de los casos los autores tienen una concepción puramente simbólica, metafísica, del teatro de títeres y carecen de conocimientos acerca de sus condiciones reales. Ha habido que hacer reelaboraciones y adaptaciones. En lo que a mí respecta, el flujo de materia de la gran dramaturgia universal no se ha agotado nunca y me he visto confrontado al desafío de adaptar esas obras a diferentes condiciones del teatro de títeres. Cada tema y cada actor, así como cada elección de técnica y cada concepción de dirección, plantea problemas diferentes. Hay, sin embargo, unos cuantos aspectos de problemas de adaptación que puede decirse que son de índole general y por ello, de interés para otras personas.*

### A. FIDELIDAD A LA OBRA

En primer lugar, el problema de la fidelidad, y la libertad con respecto a una obra original. Hay que distinguir entre adaptación y versión. El objetivo de la **adaptación** es 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 es una transgresión y, además, toda adaptación se hace bajo la influencia de sus propias intenciones: un cambio respecto al original. Si no hubiera intenciones tampoco habría necesidad de adaptar. Puede quererse destacar determinadas partes y reducir otras en la obra original. En realidad siempre se deslizan versiones en el adaptador. La regla número uno debería ser: prudencia.

Pero también acortar es una cuestión muy delicada. Si se piensa que la forma de expresión más importante del títere es el movimiento, que un títere con muchas palabras sin movimiento cansa, el acortar es una parte importante de la adaptación.

Cuando uno se pone a acortar piensa inexorablemente en términos cualitativos: se quiere conservar lo mejor, deshacerse de lo menos indispensable. Uno se convierte en juez de calidad sobre la obra de otro. El resultado quizá esté en contradicción con las intenciones del autor. Esa falta de consideración sólo puede compensarse con la máxima prudencia y el máximo cuidado que proceden del amor a la obra.

El dramaturgo de teatro de títeres tiene además la misión de adaptar un material previsto para actores a un medio de expresión distinto.

Si los objetivos dramáticos de una puesta en escena están en otra persona que el responsable principal, el director por lo general, es muy importante que el adaptador tenga toda la información sobre los aspectos prácticos propios del teatro de títeres.

Durante algunos años en el Marionetteatern existió una armonía perfecta entre el director y un dramaturgo propio del teatro, Gösta Kjellin.

Es práctico disponer como adaptador de un plazo de tiempo entre el trabajo de adaptación y la puesta en escena. Entonces, una vez hecha la adaptación se puede volver al original para hacer un nuevo repaso crítico de la adaptación.

También es frecuente que un texto siga sufriendo adaptaciones durante la realización: surgen modificaciones o desplazamientos en las intenciones, problemas técnicos que obligan a cambiar el curso, necesidad de equilibrar los diversos elementos de la representación que exige reflexionar y revisar las cosas. En las puestas en escena experimentales la versión final de un texto no se ha escrito definitivamente hasta después del estreno, en ocasiones. Esa es una de las muchas razones de mantener una estrecha colaboración entre el adaptador y el resto de las personas que intervienen en una producción, hasta que ésta esté lista para representar.



*Las obras dramáticas que he adaptado yo mismo pertenecen en su mayor parte a la tradición literaria europea que conocí en los años de infancia y juventud.*

*Entre la antigüedad y nuestra época hay escritores como Sófocles, Esquilo, Eurípides, E.T.A. Hoffman, Heinrich von Kleist, Thèophile Gautier, Georg Büchner, Dante Alighieri, Jean Giraudoux, Alfred Hary, Antoine de Saint Exupéry, Boris Vian, Pablo Neruda, Bo Setterlind, C.F. Ramuz, con los que he trabajado en mi obra.*

*De niño, en la casa sacerdotal, me fascinaron los relatos bíblicos que conocí de manera no ortodoxa sin adoctrinamiento de ningún género. Contribuyeron probablemente a que las cuestiones morales, descritas como una lucha entre el bien y el mal, se convirtieran en un tema repetido con frecuencia. Alguien ha dicho que el artista recibe todos los impulsos decisivos antes de los 25 años y dedica el resto de su vida a realizar esos impulsos en un trabajo creador. Eso es lo que me ha pasado en materia de inspiración literaria: he estado poniendo en práctica ideas de la juventud hasta los 40 años.*

## **B. T.N.P. Y BRECHT**

*Pero esas ideas las obtuve, por lo menos en igual medida que de la lectura de obras dramáticas universales, de profundas impresiones y vivencias teatrales. En los años cincuenta hubo una renovación del teatro en París, debida al director Jean Vilar, jefe del T.N.P., Théâtre National Populaire. Tuve la suerte de seguir una serie de representaciones con actores como Gérard Philippe, Jeanne Moreau, George Wilson y otros. Y estaba naturalmente la divinidad de la casa, Bertold Brecht, presente siempre en todas partes. Mi generación devoraba sus piezas y sus teorías del teatro y cada uno de nosotros era experto de Brecht. Cuando le pedí permiso para representar sus obras me contestó encantado que el teatro de títeres representaba en sí mismo el efecto de distanciamiento, piedra angular de su teoría.*

Esa teoría consistía en que el espectador no debía forjarse la ilusión de lo que pasaba en el escenario era la realidad (lo contrario pues del teatro de identificación total).

El espíritu crítico del espectador no podía adormecerse: el teatro no debía ser un medio anestésico que nos hiciera cerrar los ojos ante una realidad amarga y paralizara nuestra acción para cambiarla. El teatro debía ser, por el contrario, una guía que nos mostrase cómo cambiar la realidad.

Para conseguirlo, Brecht hacía que los actores "rompieran" el papel para acercarse al proscenio cantando una canción o para anunciar un mensaje o una conclusión moral de lo que estaban representando. También usaba determinados comportamientos de movimiento extraños en algunas figuras, así como maquillajes y máscaras que sólo creaban una ilusión "a medias". En otras palabras: Brecht solía acercarse al teatro de títeres a través de diversas estilizaciones. Se comprende su entusiasmo cuando me autorizó a poner "La buena persona de Sezuán".

Las adaptaciones de Brecht suponían un problema especial. Un rasgo frecuente de las piezas de Brecht es que un tema dé vueltas muchas veces con diversas variaciones. El objetivo es pedagógico: se impone un mensaje al espectador a través de repeticiones ligeramente distintas unas de otras para grabarlo profundamente. En muchos casos esas repeticiones son placenteras, humorísticas, de modo que no resulten aburridas; la pedagogía está empaquetada artísticamente.

Pero, precisamente, las repeticiones son difíciles para los títeres que exigen más bien parquedad y economía. Cuando llegué al momento de poner en escena una obra suya, ya Brecht había muerto y la ola de Brecht estaba terminando. Los tiempos, y con ellos el teatro, cambiaban.

*Yo traté de investigar en mi interior cómo se hubiera comportado Brecht con su pedagogía en una época nueva y me convencí de que él —con su gran preocupación de que el teatro fuera una experiencia gozosa— seguramente hubiera concentrado el contenido despojándolo de elementos pedagógicos demasiado evidentes. Por otro lado, si se prescindía de todo salvo del hilo conductor, lo único que queda es un teatro de puros acontecimientos. Se ordena la acción y se pierde la luz del poeta sobre las razones profundas de esos acontecimientos.*

La adaptación tiene que tener en cuenta esta dimensión y raspar con prudencia y desde más de un punto de vista.

Una buena adaptación es aquella que no se percibe.

Un ejemplo de la literatura universal en la relación entre adaptación y original es en cierto modo la de Goethe en "Sobre Fausto", y la tragedia del mismo autor Fausto I y II. Verdad es que, aquí, hablando al pie de la letra, no se trata de una adaptación puesto que la primera obra la escribió a los 20 años y la segunda mucho más tarde, pero no por eso deja de haber dos versiones del mismo contenido.

Hay, a veces, un parecido casi exacto entre el texto de "Sobre Fausto" y "Fausto I", entre el esquema dramático de ambas obras. Pero "Sobre Fausto" es mucho más corta si los grandes añadidos poéticos y literarios que convierten a la otra en un grandioso drama ideológico.

A pesar de ello "Sobre Fausto" no es el boceto de una gran obra sino una obra de arte propia, en la que la parquedad es una ventaja. Un extracto diríamos, que no ha perdido su quintaesencia.

### C. OBRAS EPICAS

Surgen otros problemas cuando se trata de adaptar un cuento, una novela o poesía: hay que añadir la dramatización.

El cuento de "El principito", de Saint Exupéry, los de E.T.A. Hoffman, el gran poema de "La Divina Comedia" de Dante y la epopeya india "Ramayana" son ejemplo de tales obras que han sido dramatizadas para el teatro de títeres. Las dos últimas se cuentan entre lo más grandioso que se ha producido en la cultura europea y asiática respectivamente y exigieron un largo e ingente esfuerzo. Las premisas de ambas obras tienen semejanzas.

La base y la razón misma de la puesta en escena de "La Divina Comedia" fue la nueva versión de esta obra "lejana" hecha por Olof Lagerkrantz.

Si se entiende el infierno, el purgatorio y el paraíso como estados de ánimo, del alma, que todos los seres humanos experimentamos alguna vez, la obra se acerca inmediatamente y concieme al hombre contemporáneo. Lo incomprensible se comprende, lo inimaginable se hace asequible y sobrecogedor.

La adaptación se orientó pues a elegir entre los muchos y variados acontecimientos aquellos que mejor explicitaban la interpretación de Lagerkrantz. Había que elegir también personajes y textos que pudieran ser representados e interpretados por el pequeño conjunto que tenía a mi disposición aunque se había duplicado para el proyecto con varios actores.

Al tiempo que un texto de esta índole exige una enormidad del adaptador, éste se siente en cierto modo más libre. No se corre el riesgo de interferir con la obra terminada de un dramaturgo.

La adaptación puede recibir influencias de otros puntos de partida no literarios. *El drama de Jean Giraudoux "Ondine" ejercía desde hacía tiempo una gran atracción sobre mí por su conmovedor contenido sin que pudiera encontrar la clave para su representación escénica. Hasta que alguien me mostró el arte **jugend/nouveau** del pintor inglés Aubrey Beardsley.*

"Ondine" trata de la imposibilidad de que el amor absoluto (personificado en la sirena Ondine que ha surgido del mar) pueda sobrevivir entre las personas que han perdido su pureza y se rigen por el egoísmo, la vanidad y el ansia de poder (el caballero Hans y su mundo).

Lo inocente, lo natural se enfrenta al cálculo, a lo no natural, al artificio.

Los sofisticados dibujos de Beardsley de un mundo decadente y bufón rebotaban de figuras que me parecieron como salidas, escapadas de la obra de Giraudoux. Lo visual se fue metiendo en la adaptación. Algunos personajes y máscaras, así como una parte de las fantásticas dislocaciones en la proporción, eran más excitantes y hermosas que otros. Había que hacer sitio para meter un sensualismo desnudo en la pieza de Giraudoux que constituía un marco más bien casto.

Allí había algunas figuras con mantos hasta los pies. La tela arrugadísima, era fascinante. Estaban tan maravillosamente dibujadas que se podían deslizar las yemas de los dedos sobre el papel y sentir la estructura y las arrugas y pliegues de la tela de las capas.

¿Cómo hacerles sitio en la galería de personajes de Giraudoux? Al principio de la obra hay un corto diálogo entra una pareja de pescadores que son los padres adoptivos de Ondine. Ellos deberían llevar esas capas. La adaptación siguió la inspiración visual con el objetivo de darle a las figuras el espacio suficiente.

Su peso en la totalidad, resultó así mayor de lo que quizá había previsto Giraudoux.

En otra escena aparece la amanerada corte para reirse de la "primitiva" Ondine. Las detalladas imágenes de Beardsley de lujo, de miembros y vestiduras sembrados de perlas, de enanos entre bellezas depravadas, de fantasías eróticas y ahogado ambiente de **boudoir** (burdel), eran fuente inagotable de inspiración.

Títeres, máscaras y vestuario fueron traslaciones de la imagen de dos dimensiones al teatro tridimensional, al igual que con el viejo matrimonio de pescadores. *En el trabajo de traslación práctica podía llegar tan lejos como para permitirme plegar y formar la tela en traje directamente sobre el cuerpo que había de llevarlo, mientras una modista me seguía con hilo y agujas para asegurarlo todo en forma de ropa sólida.* Este método era necesario para que no se perdiera nada en la traslación.

Había un rey que tenía que estar dominado por su magnífica reina. Ambos roles estaban interpretados por titiriteros vestidos de títeres enormes con máscaras que les cubrían toda la cabeza. El que hacía de rey se convertía en enano andando de rodillas, escondiendo la caña de las piernas y con unos falsos pies sujetos delante de las rodillas. La reina iba sobre coturnos (zancos cortos o zapatos altos) escondidos bajo la falda y medía tres metros de altura. Esto influía en el comportamiento de las figuras tanto en lo técnico como en lo artístico: si se anda de rodillas se tarda mucho en desplazarse y al andar en coturnos hay problemas de equilibrio. La adaptación tuvo que tener en cuenta esos factores y así la escena tuvo más espacio del que había pensado Giraudoux.

Los trajes, tan exactos a los pintados por Beardsley influían con sus formas y cortes en las voces de los que actuaban que se fueron impregnando de la apariencia del personaje tanto como del contenido del texto.

*Pero ¿no es ésto justamente ese tipo de adulteración contra el cual tengo todo tipo de preveniones? ¿No es esto una pura especulación? Claro que sí, yo lo renozco. Pero el resultado... ¡el resultado fue puro Giraudoux!*

#### D. LA INFLUENCIA TECNICA

La adaptación tiene también que tener en cuenta para cuál de las técnicas de teatro de títeres se hace. De las cuatro formas fundamentales, la que tiene más limitaciones de movimiento es la de los **títeres de guante**. Esas limitaciones se han podido transformar, sin embargo, en un recurso: los sencillos movimientos del guiñol se hacen tan rápidamente familiares al espectador que se aceptan como una convención.

La, reconozcamoslo de una vez por todas, limitada facultad de movimiento del títere de guante funciona como una especie de acompañamiento rítmico. La movilidad viene a ser un instrumento del que no esperamos cosas absurdas. Por eso es por lo que, paradójicamente, el títere de guante es el que mejor soporta textos largos. Con eso, estoy poniendo fuera de combate mi tesis de principio!

La **marioneta** en cambio es el poeta de los títeres, el idioma de la poesía.

Los recursos del **títere de varilla** y de las **sombras chinescas** no se pueden precisar tan fácilmente como los del títere de guante o la marioneta. En ambas formas hay enormes variaciones de premisas técnicas, no pueden dividirse de manera unívoca en categorías. En este aspecto juega un papel la misión del teatro: frente a nuestra manera de pensar en términos de efectividad, netamente europea, están las representaciones de sombras chinescas en los templos asiáticos que duran días y noches con enormes cantidades de texto...

*"Contra todo dogma yo he representado el denso drama de Kleist "El príncipe de Houmborg" y "La buena persona de Sezuán" de Brecht con títeres de varilla".*

Y en este contexto no se puede dejar de mencionar de manera muy especial la técnica de **bunraku**. Tiene recursos de dinamismo que no se quedan atrás de las del teatro de actores incluso cuando se trata del uso de la palabra, ya que deja espacio para todo el texto que se quiera. Chikamatsu, el equivalente japonés de Shakespeare, es el que ha escrito los dramas más importantes del teatro **bunraku**.

La técnica de representación tiene también importancia e influye en la adaptación literaria.

## E. COLLAGE

Cuando se usa un material para extraer partes que junto con otros materiales van a convertirse en una unidad completamente nueva, se puede hablar de adaptación intencionada a collage.

No es infrecuente que los dramaturgos reúnan materiales de fuentes diversas y hagan teatro de collage. También el teatro de títeres puede utilizar esta técnica. Pero se puede ir más allá de los textos teatrales para alcanzar ese objetivo; además de textos literarios puede irse al campo de la política, de la ciencia, de la religión, así como a lo puramente documental. ¿Por qué no representar la historia del siglo XX de esta manera? *Durante largo tiempo he alimentado el deseo de reunir a los "grandes" del mundo con ayuda del collage documental: hacer que se encuentren Hitler y Gandhi, Einstein y Friedman, los hermanos Marx y Stalin, para contar tanta locura como hay en estos tiempos. Para esos encuentros sí que son necesarios los títeres provistos de textos en forma de collage. Como quiera que esta obra aún no la he realizado prefiero presentar una experiencia como ejemplo de una adaptación que se asemeja al collage.*

Durante el trabajo con la "Antígona" de Sófocles, me había encontrado con su nombre en otros contextos. Tenía un padre que se llamaba Edipo, una madre, Yocasta y dos hermanos, Eteocles y Polinice. Esos personajes existen también en otros dramas de Sófocles, así como en las de otros autores de la antigüedad. Aparecen en las obras de "Edipo rey" de Sófocles, "Los siete contra Tebas" de Esquilo, "Las fenicias" de Eurípides, "Edipo en Colona" y "Antígona" de Sófocles. Juntos, daban esos distintos dramas primero la imagen de una familia, luego la de una estirpe que pasa por difíciles pruebas durante la vida de Edipo. Al final los destinos individuales reflejaban una sociedad cambiante. *"Incorporando la dimensión "social" de validez general, esperábamos Gösta Kjellin -entonces dramaturgo del Marionetteatern- y yo arrastrar los violentos sentimientos y las acciones a las cercanías de la gente de nuestro tiempo".* La adaptación estuvo consecuentemente presidida por este objetivo: las diferentes obras fueron colocadas en orden cronológico, la estructura familiar fue reforzada a costa de la supresión de algunas desviaciones de carácter lateral y el coro se transformó en el pueblo de Tebas, la sociedad que en tan sumo grado se veía afectada por las acciones individuales en la cúspide del poder.

Para que los cinco dramas pudieran representarse en un tiempo normal hubo que quitar mucho texto.

Un crítico acusó a la representación de tener justamente el defecto que he mencionado antes, es decir, que la adaptación había ahogado las dimensiones más profundas de los dramas para quedarse solamente con la acción. Y, no obstante, disponíamos de los mejores recursos artísticos y de una visión de fondo claramente convincente. Pero hubo varias aspiraciones igualmente vigorosas que se eliminaron entre sí. Tenía razón el crítico.

En el teatro de actores hay dramaturgos especiales que se encargan de las adaptaciones. El teatro de títeres sólo puede permitirse ese lujo excepcionalmente. También es cuestión de si se debe institucionalizar o no la dramaturgia en el teatro de títeres. El teatro de títeres ofrece inagotables posibilidades de utilizar nuevos ángulos de visión, temas y saltos de tiempo y espacio, soluciones técnicas muy variadas y todo tipo de invenciones individuales para merecer normas más rígidas en cualquiera de los campos parciales que integran esta forma de arte.

Las necesidades, las soluciones y las ideas técnicas son tan evidentes, están tan presentes, a lo largo de todo el proceso de representación en el teatro de títeres que lo hacen mucho más dependiente de sus propios creadores que el teatro de actores de sus directores.

El que se dedica a la dramaturgia escrita –no todos lo hacen en el teatro de títeres– debe asumir también la responsabilidad de la adaptación. Es esta una responsabilidad singularmente exigente pero que confiere a su vez una gran libertad.

Las necesidades, las soluciones y las ideas técnicas son tan evidentes, están tan presentes, a lo largo de todo el proceso de representación en el teatro de títeres que lo hacen mucho más dependiente de sus propios creadores que el teatro de actores de sus directores.

El que se dedica a la dramaturgia escrita -no todos lo hacen en el teatro de títeres- debe asumir también la responsabilidad de la adaptación. Es esta una responsabilidad singularmente exigente pero que confiere a su vez una gran libertad.



**BIOGRAFIA**  
de  
**Michael Meschke**  
por Gösta Kjellin

Michael Meschke nació el 14 de julio de 1931 en Danzig, la Gdansk actual, en Polonia. En la casa paterna se hablaba alemán y respiraba un ambiente de formación y cultura humanista y cristiana. En 1939 la familia llegó a Suecia huyendo del nazismo y Michael Meschke estuvo interno en el colegio de Viggbyholm, conocido por su atrevida pedagogía reformista. Este colegio trataba de estimular el talento individual del niño entrenándolo al mismo tiempo en la colaboración y en el mando compartido. La enseñanza tenía que tratar de conjugar en los alumnos la destreza manual, el talento creador y conocimientos teóricos.

La primera puesta en escena de Meschke fue la farsa medieval de Mäster Pathelin, en el año 1949. La representación fue para los compañeros de colegio y los actores eran también alumnos del colegio.

Dos años más tarde, después de hacer la reválida, dejó Meschke Viggbyholm con una docena larga de títeres en la maleta. Su próximo objetivo era la academia de marionetas de Harro Siegel, vinculada a la Escuela Superior de Artes Decorativas de Braunschweig, RFA.

Desde 1948 Michael dedicaba las vacaciones de verano a viajar por Europa. Solía hacer auto-stop en compañía de Archibald, una marioneta de medio metro en forma de clown, vestido de verde, que levantaba el pulgar desde el borde de la carretera cuando su dueño tiraba del hilo. Funcionaba a la perfección.

El objetivo principal del joven autoestopista eran los teatros de marionetas de Europa. Fue así como ya en 1949, conoció a Harro Siegel en Braunschweig, y vio su famosa puesta en escena de "Fausto". Durante el verano de 1950 Meschke mandó notas de viaje que se publicaron en el diario Aftonbladet en las que hablaba de los grandes nombres del arte de la marioneta en Europa: Jacques Chesnais, Geza Blattner, Siegel y otros. Los artículos eran interesantes. Daban mucha información y su autor no dudó a sus años a la hora de emitir juicios rápidos y contundentes.

De ese modo rueda la cabeza de Gastón Baty, en un pasaje en el que el talento y la limitación de este gran director, en tanto que hombre de teatro de títeres, se constriñen en diez analíticas líneas.

Fue duro. Los profundos conocimientos y el interés de Michael Meschke por la historia del teatro de títeres, de su teoría y de su estética habían empezado en realidad muy pronto y este hecho lo documenta con toda claridad.

En cuanto le fue posible, se dedicó a conocer mundo, y, dentro del continente europeo, sobre todo, París.

Después del aislamiento de los años de guerra Suecia pudo abrir por fin las ventanas hacia el continente y el resultado fue un violento cambio de aire en el clima cultural de nuestro país. Los jóvenes artistas de la nueva generación fueron saliendo uno tras otro a París o, a través de París casi siempre, y regresaban mareados de tantas impresiones desconocidas que habían de estimular su propia creatividad. Venían también impresionados por la miseria de la Europa assolada por la guerra. El joven Michael Meschke fue uno de ellos.

Los dos ambientes en los que se desarrolló la infancia de Meschke —el del norte de Alemania donde había nacido y el de Suecia donde creció— tenían, pese a las diferencias, sus profundas coincidencias espirituales y culturales. En ambos reinaba el orden y la limpieza y Lutero y la burocracia y los fríos inviernos assolaban por igual ambos lados del mar Báltico.

La alternativa a eso la constituyó la cultura latina a la que Michael Meschke se sentía atraído como las polillas a la luz. París en 1948 no fue más que el principio. Toda la vida de Meschke a partir de ese momento se conformaría según ese movimiento pendular.

La visión de conjunto de las intenciones y posibilidades del teatro de marionetas la obtuvo Michael Meschke de sus correrías de aprendizaje por Europa y, muy especialmente, de Harro Siegel en Braunschweig.

El teatro de títeres alemán era todavía a principios de los años 50 autosuficiente en lo esencial, un mundo aparte en el que los que lo practicaban cuidaban las opiniones heredadas sobre su quehacer con una dedicación enorme y casi fanática. Siegel se distinguía de ellos especialmente en el plano estético; en parte lo hacía demostrando la capacidad interpretativa de la representación de marionetas y elevándola así del plano del pasatiempo, del nivel de juguete pedagógico o del cuento infantil al rango de forma artística. Y en parte también al interesarse por otras formas de arte emparentadas en su intento de romper el aislamiento del teatro de títeres.

Hay que considerar el año de estudios con Siegel como la verdadera formación básica de Meschke. Fue con él con quien aprendió los fundamentos de la técnica y de la estética de la creación de marionetas, transmitidos por un artista que tenía las experiencias de toda una vida detrás. La situación de Meschke como alumno era además muy favorable porque no era un principiante. Sabía lo que quería y no carecía de espíritu crítico. De una manera mucho más clara de lo que nunca lo hizo Siegel habría de demostrar Meschke posteriormente que la creación consiste siempre en **nueva** creación, es decir, en romper fronteras, en revisar sin prejuicios lo ya establecido. Pero también, que la creación no ocurre en el vacío sino en el cruce de corrientes de muchas ventanas abiertas, bajo impulsos provenientes de puntos distintos y distantes y en el trabajo de conjunto con diferentes fuerzas creativas. El teatro de títeres se convierte entonces, para usar las palabras que Michael Meschke gusta de utilizar, no en un fin sino en un medio.

Para Siegel era muy importante la destreza puramente artesanal y en ella basaba su enseñanza. Una marioneta había que hacerla de madera de tilo y no de madera porosa para que aguantara el desgaste y para que colgase bien equilibrada en su sistema de hilos. Meschke, sin embargo, nunca se convenció de esto, ni por decirlo Siegel ni porque lo dijeran sus colaboradores en su propio taller, siempre ha usado consecuentemente materiales ligeros como madera porosa y papel maché para sus marionetas y sus títeres de varilla. No hay más que sopesar el Fausto de Siegel y el Baptiste de Meschke en cada mano para ver la diferencia en cuanto al peso y la manejabilidad.

Esa diferencia tiene al final consecuencias en otro plano más profundo. La irradiación de las figuras más admirables de Meschke radica sobre todo en su aparente ingravidez cuando avanzan flotando en el espacio escénico, en la levedad y el silencio completamente sobrenaturales que armoniza con sus rostros abiertos y como inacabados en los que dominan tanto los ojos y la boca. En la elección del material para las figuras, en su hechura y en la manera de manipularlas hay una carencia de prejuicios total, casi una negligencia artística diríamos. Y todo ello con la más profunda responsabilidad artística.

Para decirlo con Gorki: "Si la academia de teatro de marionetas de Harro Siegel en Braunschweig fue la primera universidad de Michael Meschke, la segunda lo fue la enseñanza de la pantomina con Etienne Decroux en París. La primera vez que Meschke visitó esta escuela fue en el invierno de 1953-54 y después pasó en ella varios periodos durante los años siguientes".



El arte de la pantomima con raíces históricas que llegan a los escenarios **foire** (feria) parisinos del siglo XVI tenían a principios de los años 50 un gran prestigio en la vida teatral de París. Etienne Decroux era, junto a Jean-Louis Barrault y Marcel Marceau, éste un poco más joven, los nombres más importantes. Decroux se distinguía como el maestro y el sistematizador que, en su enseñanza, perseguía descubrir y enseñar una gramática del movimiento.

Lo que Meschke aprendió con Decroux fue, en primer lugar su actitud analítica respecto a las posibilidades del cuerpo humano, así como la sistematización de las expresiones físicas que este maestro de la pantomima enseñaba. Mechke había de aplicarlo en dos direcciones: en primer lugar en el títere; más adelante también en el titiritero.

En esta época Michael Meschke trabajaba casi exclusivamente con marionetas. La marioneta es, más que cualquier otro títere, un títere hecho para el movimiento y, si está bien construido y manipulado, dispone de un registro muy rico de variaciones y matices en su esquema de movimientos. Las marionetas de Meschke representan, con raras excepciones, seres humanos; son infrecuentes las marionetas hechas por él en forma de animales o de figuras fantásticas. Fue precisamente en esos títeres, en las marionetas humanas, en las que el encuentro de Meschke con el sistema de Decroux vino a dejar sus huellas más nítidas.

Pero también los titiriteros de Meschke habían de recibir la influencia de Decroux. Claro que eso no ocurrió mientras la manipulación de las marionetas se hacía desde un puente por encima del escenario o con los animadores escondidos bajo el piso levantando sus títeres de varilla.

Pero a partir del principio de los años 60, los manipuladores empezaron a aparecer en el escenario del Teatro de Marionetas manipulando sus figuras y otros objetos de manera más o menos clara. Y para cumplir ese objetivo el teatro tuvo que aplicarse a un estudio interno de la técnica del movimiento. Este estudio se basó en el sistema de Decroux modificado por Michael Meschke en función de las necesidades del teatro de figuras.

Meschke estudió también dirección en dos o tres períodos en el extranjero en la década de los cincuenta: el mundo de la ópera con Oscar Fritz Schuh en Salzburgo y el teatro hablado con Jean Vilar en Avignon. Seguramente fueron estudios en calidad de oyente. El fundamento de su saber en materia de teatro de títeres consiste en su propia integración de lo que sabían Siegel y Decroux. El resto es una visión suya basada en la observación, la lectura, conversaciones, experimentación y, sobre todo, basada en su intenso trabajo durante más de 30 años. En muchos aspectos Michael Meschke es un autodidacta, con los huecos y defectos propios de un autodidacta. Pero también con la serena confianza y la pasión de seguir avanzando constantemente que es lo que caracteriza a quien ha tenido que hacerse sólo la mochila.

# INDICE

1. DEDICATORIA		7
2. INTRODUCCION	<b>¡EL PORQUE DE ESTE LIBRO!</b>	7
3. (CAPITULO I)	<b>EL TITERE</b>	9
	A. La técnica	9
	B. La creación de la figura	14
	C. La dirección de la mirada	15
	D. Algunos títeres	16
	E. Tradición y renovación	21
4. (CAPITULO II)	<b>EL TITIRITERO</b>	31
	A. Diferentes posibilidades del titiritero/actor ó manipulador en el escenario	31
	a) El titiritero oculto	31
	b) El titiritero a la vista	31
	c) El solista y la institución	33
	d) El titiritero actuante	35
	e) El titiritero como contraparte	35
	f) El titiritero se convierte en actor	35
	g) El actor sustituye al titiritero	36
	h) La síntesis del titiritero-actor-figura	37
	B. Vuelta al títere	38
	C. Talento, destreza y sensibilidad	38
	D. Técnicas de representación	39
	a) Los títeres de guante	39
	b) La marioneta	39
	c) El títere de varilla	40
5. (CAPITULO III)	<b>EL MOVIMIENTO</b>	45
	A. De la Commedia dell'Arte a la pantomima	45
	B. El teatro mudo de Charles Debureau	45
	C. El adiestramiento del movimiento. Decroux	46
	D. Movimiento: una definición	48
	E. El movimiento, la palabra, la música	49
	F. La división del cuerpo	51
	G. Entrenamiento de los distintos miembros o componentes del cuerpo	53
	a) Punto muerto	54
	b) La anguila	54
	c) Orientación	55
	d) Extensión	55
	e) Fuerza y velocidad	55
	f) Dinámica toc-fondu	56
	g) Ritmo	57
	h) Dosificación	57
	i) Contrapeso	58
	j) Retabli	59
	k) Equilibrio	59
	l) Las miradas. Tipos	60
	m) Ritmo lento. (Slow motion)	62
	H. Estilización	63
	I. Autenticidad	63
	J. Estilos de representación	64
	K. Actitudes básicas	66
	L. Andar	67
6. (CAPITULO IV)	<b>LA DIRECCION</b>	73
	A. Teatro infantil	75
	B. El momento de elegir	76
	C. El proceso de realización	77
7. (CAPITULO V)	<b>ESPACIO Y ESCENOGRAFIA</b>	81
	A. Teatro negro	82
	B. Teatro blanco	83
	C. La luz	87
8. (CAPITULO VI)	<b>DEL TEXTO-Y DE LA IMAGEN-A LA OBRA</b>	89
	A. Fidelidad a la obra	90
	B. TNP y Brecht	91
	C. Obras épicas	92
	D. La influencia técnica	93
	E. Collage	94
9.	Biografía de MICHAEL MESCHKE por Gösta Kjellin	97