



Universidad de Chile.
Facultad de Ciencias Sociales.
Departamento de Antropología.

Teatro de Títeres

Rito y Metáfora

Memoria para optar al título de Antropóloga.

Paulina V. Guerra Guajardo

Profesor Guía
Daniel Quiroz

Santiago de Chile
2008



*“Bribón, hablador, fanfarrón, pendenciero, ladrón y asesino,
desde luego sin escrúpulos, es universalmente simpático en despecho de su fealdad.
Jorobado, con la nariz ganchuda, los dientes salientes,
sabe triunfar solamente por sus hábiles palabras más temibles que su garrote.
Su causa es aquella del pueblo contra la opresión”*
Nina Gourfinkel

Gracias...

A los dioses y diosas de esta creación,

A mi madre, por su amor, entrega y fuerza
en este largo tiempo de trabajo;
a mi padre, por estar cerca de mí en estos días;
a mi hermano, Carla y Colomba
por vuestra hermosa hermandad,
compañía y apoyo constante.
A mi compañera de U, Cata,
gracias por todos los momentos compartidos.

A Francisco, por su fuerza diaria, infinita paciencia y
por ser los oídos de esta tesis; también es de mi deber agradecer
al Tata Juanillo por su enorme generosidad.

A mi profesor guía, Daniel Quiroz,
por su credibilidad en el tema y acotaciones intelectuales
que, sin duda, fueron un gran estímulo.

A todos los titiriteros y titiriteras
que compartieron conmigo parte de sus vidas,
sin su ayuda habría sido imposible
llevar a cabo esta investigación.
Quisiera agradecer, especialmente,
a Cía. Candelillas
por abrir las puertas de su hogar
e iniciarnos en el arte de los títeres.

Indice

Primeras Reflexiones	5
PRIMERA PARTE	
Registros Históricos	11
Aclaraciones Titiritescas	22
Ideas	41
La Mirada	75
SEGUNDA PARTE	
Mosaico: Dimensiones Paralelas	83
Titiritezcas Intenciones	84
Imágenes Metafóricas	102
Estructuras	115
CONCLUSIONES	
Montaje: El Hecho teatral	132
TEXTOS	144

Primeras Reflexiones

Los títeres aparecieron por primera vez en mi vida en Valdivia, por esas cosas del destino, me vi envuelta cosiendo ropas, ojos y manos...junto a Jimmy, un titiritero valdiviano, y otros amigos, en tiempo record, montamos la obra: “En el país de Ondalicio”, una función de títeres para adultos...Al principio, cuando nos juntamos para definir el argumento de la obra, con lápiz en mano anotamos todo lo que queríamos comunicar...entre risas, ideas y cervezas... en las hojas del cuaderno se iban fijando, como un desahogo, lo que queríamos expresar, lo que queríamos hacer notar.

Un par de meses más adelante, en el verano del 2005, andando por tierras nortinas me tope con funciones de títeres en la plaza de Coquimbo...y fue ahí, en una noche aún veraniega, a fines de febrero, que decidí dos cosas en mi vida: aprender el oficio de titiritero y hacer mi tesis sobre el teatro de títeres...dos pájaros de un tiro. Fue en ese año que empezamos, yo y mi compañero, Francisco, a acercarnos de una manera bastante intuitiva al arte de los títeres, observando el trabajo de otras compañías, experimentando tanto con telas, esponjas y pinturas como también con guiones, diálogos y voces...A la vez, comencé a inmiscuirme en la literatura existente sobre el teatro de títeres como así también en investigaciones realizadas desde la “academia” respecto al arte teatral; hallándome con la sorpresa del poquísimo material existente sobre el teatro de títeres chileno, el cual ha sido escasamente registrado en textos históricos y apenas estudiado por disciplinas afines.

Los títeres fueron envolviendo mis días a la vez que mi interés en su puesta en escena iba cobrando mayor fuerza en los objetivos de la investigación. Así comenzó el trabajo de campo, conversaciones con titiriteros, funciones en teatros, escuelas, parques, fotografías; al mismo tiempo, ya en el 2006, Elizabeth Guzmán de la Cía. Candelillas, nos inicio en el oficio...ese año, yo y mi compañero, formamos la Cía. La Boda y montamos una obra de títeres para adultos: “La Muertecita del Fina’o Fernando”. Gracias a mi incipiente práctica en el oficio como también gracias a la investigación antropológica logre distinguir en la puesta en escena del teatro de títeres la manifestación de un hecho teatral: Como un acontecimiento en el que confluyen diversas dimensiones socioculturales, al que se accede y se abandona de manera ritual, conductas sociales definidas, uso de imágenes metafóricas, alteración de espacios y tiempos. A la vez, la manifestación ritual de estas dimensiones hace visible y pública una mirada, un discurso: una imagen, una voz. Como un mecanismo

alternativo de expresión a los medios institucionalizados de discurso, los títeres expresan la vida cotidiana entendida como pequeña existencia y el pensamiento espontáneo de la gente. Por consiguiente, la puesta en escena es la expresión concreta de cómo se desenvuelve el teatro de títeres en la sociedad.

Creo relevante el estudio de este tipo de manifestación artística ya que al igual que cualquier expresión social, el teatro de títeres es expresión y reflejo de la sociedad; es un discurso, un lenguaje, una construcción y una reconstrucción de la realidad. El teatro de títeres actúa como un discurso, un lenguaje donde lo plástico y lo poético se funden en metáforas; diversas formas y contenidos que emergen a la superficie -algo que fluye desde adentro hacia afuera- para mostrarse, ser oídas, contempladas por otros. El teatro de títeres ha sido poco registrado y escasamente estudiado por cualquier disciplina. Aproximarnos antropológicamente a esta manifestación artística me permitió conocer un mecanismo alternativo de expresión, como también el poder registrar y caracterizar los discursos y propuestas que poseen los actores involucrados, contribuyendo a develar un aspecto de nuestra cultura.

Presentar el arte de los títeres a la par de otras tantas manifestaciones artísticas que forman parte de nuestro patrimonio cultural, ha sido la principal motivación de esta tesis, quizás, exista un valor de rescate, un rescate cultural si se quiere, que como antropóloga me veo en la obligación ética de asumir. Por otra parte, mi interés por aprender el oficio, hizo que mi aproximación al tema de estudio fuera diferente. Durante los años de carrera y hasta el día de hoy me extraña notablemente la enorme distancia que se establece entre el antropólogo y su tema de estudio, limitando al investigador a realizar acercamientos teóricos y, en la práctica, limitándose al ortodoxo “trabajo de campo”. No obstante, creo que la antropología es un campo fértil para otras formas de aproximación a sus temas de estudio, ya que como ciencia social posee la sensibilidad e interés en comprender la naturaleza humana en toda su complejidad y diversidad. Por lo que la intención en esta investigación es una invitación a trabajar desde otras perspectivas, fusionando los métodos convencionales del trabajo de campo antropológico con la experimentación, como algunos dicen, poniendo las manos en la masa, me convertí en una aprendiz del oficio...Me permití acceder al conocimiento de los “otros” y vivenciarlo desde mi propia experiencia, porque confío en la premisa de que el conocimiento del ser humano, también implica el conocimiento de uno mismo. Método

tan válido como cualquier otro, donde el antropólogo es capaz de apropiarse de las sensaciones, pensamientos, percepciones que experimenta al compartir una misma vivencia.

En fin. Esta tesis fue un esfuerzo por evidenciar el teatro de títeres, tanto su aspecto externo como también su estructura interna y así exponer la realidad del titiritero del siglo XXI, aquí en Santiago de Chile. Para lo cual, esta investigación se divide en tres partes. La primera es un acercamiento histórico y teórico al teatro de títeres. Comenzando con una breve reseña de la historia de este arte en tierras chilenas; historia que ha sido construida a partir de escasas apariciones registradas en documentos, textos históricos, etc. Continuo con el capítulo: “Aclaraciones Titiritezcas”, el cual tiene por objetivo otorgar al lector las nociones básicas respecto a las diversas técnicas y significaciones del arte de los títeres a partir de la bibliografía consultada, dando cuenta además del estado de las artes del oficio. Continuando con “Ideas”, a modo de marco teórico, aparecen los autores más significativos de esta investigación: Taussig, Geertz, Schechner y Turner, quienes desarrollan sus ideas respecto al sistema nervioso, la interacción simbólica, la performance y la liminalidad respectivamente. Cerrando esta primera parte con “La Mirada”, donde se presenta el problema de la tesis, los objetivos de la investigación y los aspectos metodológicos.

Es en la segunda parte donde se desarrolla la investigación antropológica, en la que, constantemente se relacionan las ideas teóricas con la puesta en escena del teatro de títeres. En el capítulo “Mosaicos: Dimensiones paralelas”, se analizan por separado las dimensiones socioculturales más significativas del arte de los títeres. “Titiritezcas intenciones”, es una aproximación a la dimensión discursiva del titiritero respecto a su arte, la percepción del “gremio”, las funciones de este arte en la sociedad. Luego caracterizo la dimensión representativa, las prácticas de representación del discurso, capítulo denominado “Imágenes Metafóricas”. Terminando con el último capítulo “Estructuras”, en el que se desarrollan las condiciones de producción del teatro de títeres.

Para finalizar, la tercera parte “Montaje: El Hecho Teatral”, a modo de conclusiones, constituye un esfuerzo por incorporar una reflexión teórica sobre la puesta en escena del teatro de títeres, donde la acción ritual y la experiencia estética son las instancias inseparables del hecho teatral.

No se porqué, pero esta tesis se ha escrito durante tres primaveras y el trabajo de campo que se constituyo de observaciones, conversaciones y la experimentación del oficio se fue realizando notablemente en las épocas más frías...Fue este último invierno que las ganas de viajar se hicieron nuevamente insostenibles y partimos titiriteando rumbo a Argentina y Uruguay. Para mi suerte, llego la primavera y el desafío por llevar a buen termino esta tesis...Aunque tengo la impresión que esta odisea entre letras y trapos aún no termina, escribo estas últimas líneas en esta gira por el valle del Quilimari, entre una función y otra...me acuerdo de Eli, que siempre se reía y me decía: *“aquí llegaste de antropóloga y saliste de titiritera”*.

Quilimari, 11 de diciembre de 2007.



PRIMERA PARTE

Registros Históricos



Desde el espejo...

Los muñecos llegan a Latinoamérica en manos de artistas populares provenientes de España, quienes se internan en las incipientes ciudades que nacen al (des)amparo de la corona. El paso del tiempo se encargó de dar vida a estos muñecos en las plazas, fiestas y calles, los que integrando las tradiciones, los mitos y símbolos de esta tierra, crearon una fusión entre las diversas manifestaciones artísticas callejeras en toda Sudamérica.

Este tipo de manifestaciones fueron de carácter popular, obras creadas por ciertas personas, representadas en un espacio público y destinadas a cualquier transeúnte que quiera convertirse en espectador por un instante. Muñecos que mostraban la cotidianidad, que expresaban el sentir de una realidad, que denunciaban injusticias sociales y hacían explícita la sociedad a través de personajes caricaturescos e irónicos, “...la cualidad más valorada por el público era la habilidad del titiritero para improvisar oralmente toda una serie de recursos cómicos: juegos de palabras, equívocos, exageraciones, insultos, procacidades de origen sexual, comentarios de los acontecimientos de la actualidad y críticas a la sociedad de su tiempo. No en balde el repertorio del teatro popular está inspirado en temas costumbristas de profundo acento satírico” (Lloret.2000:30). El titiritero al crear y (re)presentar sus obras interioriza, elabora e interpreta su realidad. Más que como una unidad individual, este artista es una realidad socio-cultural, ya que una obra artística en su totalidad, desde el proceso creativo hasta la recepción de ésta, está constantemente condicionado por la cultura de la que forma parte y por el contexto histórico en el que se ubican. Es así como el teatro de muñecos es un discurso, un lenguaje, una (re)construcción de la realidad; es expresión y reflejo de la sociedad. Es en esta forma que desde este “espejo” es posible concebir otra historia, una historia construida en base a la mirada de los actores sociales que dan vida al funcionamiento de la sociedad, “es el ciudadano corriente el que, en la alta densidad de su anonimato, “vive” y “conoce” la historia según todas las urgencias de la humanidad” (Salazar. 1999:8). El paso del tiempo trajo cambios consigo, transformando e innovando el teatro de muñecos. Ahora es posible ver otro tipo de características, muñecos, temáticas y propuestas nuevas... propias de este tiempo, quizás, como un espejo.

Las apariciones del teatro de títeres en nuestros registros históricos son escasas. Sólo algunos se han dedicado a su estudio, por lo aquí, soy deudora de Iván Muñoz e Isabel Hernández por sus investigaciones sobre el teatro de muñecos, presentadas en el libro “Historias de Títeres y Titiriteros” y de FAMADIT, por facilitarme su valiosísimo material para esta historia titiritesca.

La Colonia.



Una escena de la obra “el hijo prodigo con unas marionetas francesas de mediados del siglo XIX.

Los escenarios donde se presentaban las obras de muñecos eran las iglesias, callejuelas, en la plaza mayor y en fiestas o actividades sociales, como los coloquios, las fiestas reales y fiestas religiosas. Sin embargo, es en la iglesia, específicamente, en los autosacramentales, donde encontramos las primeras huellas del teatro de muñecos en Chile. De acuerdo al historiador Nicolás Peña en la procesión figuraban grandes gigantes de cartón que representaban el Pecado, la Muerte, la Herejía, el Islamismo, etc., e iban gobernados por hombres ocultos en su interior. Los sacramentales más representados fueron: *Las Tres Marías; El Descendimiento de la Cruz; El Juicio; La Epifanía; El Sacrificio de Isaac; La Danza de la Muerte*. Los cuales eran realizados por miembros del clero, estudiantes y por las mismas monjas en los conventos (Muñoz. 2004:19). Para entender este vínculo es necesario ir al contexto de origen de esta tradición artística, donde las primeras compañías de teatro y, específicamente, de teatro de muñecos llegaron desde la península Ibérica. De acuerdo a Jaume Lloret, en el siglo VII después de Cristo se celebró el Concilio de Trento, donde se recomendaba la utilización de figuras móviles con el fin de hacer más entendible a los fieles los dogmas y misterios cristianos. Las temáticas de estas obras se basaban en las escenas y pasajes de las sagradas escrituras: *El hijo prodigo, La creación del mundo, La historia de Adán y Eva, Babilonia, El falso y perverso profeta, etc.* (2000:13)

El origen religioso de los muñecos los condicionó por un buen tiempo, tanto en la forma como en el contenido. En el aspecto plástico mantuvieron bastante tiempo la estética de la imaginaria religiosa, y, por ende, el contenido era subalterno de lo sagrado. Además de

poseer un propósito moralizador, se mostraba el poder de la iglesia a través de estos procedimientos teatrales que se esforzaban por ser cada vez más espectaculares y realistas para lograr un mayor impacto en los espectadores. En Latinoamérica, este propósito debió ser muy similar al europeo, con la diferencia de que aquí existía un objetivo evangelizador en las comunidades aborígenes y el reforzamiento de la fe en estas nuevas ciudades del fin del mundo.

Se podría decir, entonces, que estos grandes gigantes de cartón utilizados en los autosacramentales son una prueba material de la presencia del teatro de muñecos en la época, sin embargo, es preciso aclarar que estas primeras manifestaciones artísticas provienen de la iglesia y que distan significativamente de las manifestaciones artísticas que provienen del pueblo. “...en las manos de la iglesia, lo he dicho, el teatro de títeres y todas las demás manifestaciones son usadas como una herramienta de adoctrinamiento y de crítica hacia sus probables opositores como son el islamismo y la posición social. En las manos de los artistas populares, el teatro de títeres se transforma en un arte, en una creación artística de autenticidad, se conjugan todos los elementos de la creación artística, la imaginaria, la crítica, todo.” (entrevista a Ivan Muñoz. 2006). Sin embargo, este vínculo con lo eclesiástico no era la única temática ni el único propósito del teatro de muñecos de aquella época, ya que, además existía una fuerte propuesta por evidenciar lo cotidiano, lo popular, donde el pueblo es representado en sus vidas y costumbres. Según el historiador Gustavo Opazo, aproximadamente en 1780 se realizaron en Talca algunas representaciones teatrales y volatineras, “la monotonía colonial era sacudida por el bullicio de los payasos que recorrían las calles provocando la curiosidad del público por sus funciones. Este espectáculo no agradaba a la gente culta, lo que determinó a las autoridades a prohibirlas. Sin embargo, dejaron recuerdos imborrables las compañías de títeres con sus característicos personajes vestidos de colores chillones y que remedaban ya la vida de un vecino o representaban una historia regocijante” (Muñoz. 2004:35).

Nuevamente, es necesario volver a los orígenes europeos de este teatro para comprender este significado profano. El teatro de títeres en el medioevo europeo ya poseía estos dos significados “...los títeres profanos fueron utilizados por los juglares ambulantes en los espectáculos que daban en los castillos. Los juglares medievales no solo cantaban, recitaban poemas, tocaban instrumentos o hacían mimos, sino que también realizaban

juegos de manos y títeres” (Lloret. 2000:9). Estas expresiones más populares ocasiono que las temáticas y, por ende, la estética del teatro de títeres, comenzarán poco a poco a vincularse con lo profano, lo popular y lo cotidiano. Sin embargo, los contenidos religiosos y profanos no funcionaron aislados uno del otro, sino que existió una interesante coexistencia de ambas temáticas, Lloret señala que en las funciones de títeres presentadas en retablos medievales de dos plantas, en el escenario superior se hacían obras



La Tía Norica de Cádiz en el momento que la coge el toro

de asunto sacro, mientras que abajo se presentaban intermedios satíricos con escenas y personajes cotidianos. De hecho, la manifestación artística titiritera más antigua de España es “La tía Norica de Cádiz”. En estas representaciones lo sagrado y lo profano estaban bien diferenciados. En el primero se representaba el nacimiento del Mesías en seis partes distintas y al finalizar cada una de estas partes se ponía en escena la farsa de La tía Norica, donde se narra la cogida mortal de ésta por un toro y las últimas voluntades de la mujer. Interviniendo en la función los siguientes personajes: Batillo, sobrino de la tía Norica; el tío Isacio; el médico don Reticurcio Clarines, y el escribano Don Policarpo Troncha Vigas, que toma al dictado el testamento de la mujer. (Lloret. 2000:18)

En Santiago de Chile, esta yuxtaposición de lo sagrado y lo profano no gustaba a los moralistas, que acusaban a los titiriteros de promover la indecencia o la risa irreverente en vez de impulsar la devoción religiosa; de esta manera, los titiriteros comenzaron a desligarse de la iglesia transformando sus espectáculos, incorporando escenas y motivos cada vez más cómicos, al tiempo que utilizaban un lenguaje cada vez más atrevido y a recurrir a la sátira para criticar a los poderes establecidos.

En 1802 llega a Santiago un volatinero español con experiencia teatral en Buenos Aires, llamado Joaquín Oláez y Gacitúa, acróbata y titiritero, quien como comediante español la práctica de diversos oficios era normal, “los titiriteros solían formar parte de compañías ambulantes que ofrecían gran variedad de espectáculos: funambulismo, acrobacias, volatines, juegos de manos, magia, exhibición de monstruos o animales amaestrados, etc...Estas populares distracciones, que combinaban las habilidades corporales con las representaciones dramáticas” (Lloret. 2000:26). Oláez y Gacitúa introdujo este nuevo tipo de espectáculo en la vida artística de Santiago, generando un proceso de fusión, desarrollo

y aprendizaje entre los diversos oficios artísticos que existían en aquella época. Así comenzaron los años de gloria para el teatro chileno colonial, presentándose obras de teatro dramático nacionales aristocráticas y espectáculos volatineros con farsas cómicas (Muñoz. 2004:30). Tiempo y espacios en los cuales se crearon y se reformularon diversas compañías de teatro, ya que compartían el mismo escenario.

La República

El siglo XVIII, más conocido como el siglo de la Ilustración, generó un avance intelectual y económico cuyos ideales repercutieron notablemente en el proceso independentista de las colonias americanas. Desde fines del siglo XVIII hasta principios del XIX, se sucedieron una serie de hechos que no solo afectaron a Europa occidental, sino también a América.

En este nuevo ambiente social algunos espacios públicos comenzaron a funcionar como lugares de encuentros, por ejemplo, los Tajamares del Mapocho, la Plaza Pública y chinganas. Las chinganas eran los lugares de entretenimiento del bajo pueblo, establecidas en terrenos abiertos o en sitios más o menos privados. Allí se reunían en los días festivos para gozar extraordinariamente, haraganear, comer buñuelos fritos en aceite, y beber diversas clases de licores, especialmente chicha, al son de una música bastante agradable de arpa, guitarra, tamborín y triángulo, que acompañaban las mujeres con canciones ya amorosas o patrióticas. (Feliú Cruz. 1970:56). Las chinganas durante el breve periodo democrático de la burguesía (1810-1814) cobraron total importancia en la vida social, política y artística de Chile, ya que a través del jolgorio, los cantos, los bailes, las comedias se encendían las proclamas patrióticas, las exigencias de los ciudadanos, las críticas al régimen español, el sentir del pueblo.

Con el pasar del tiempo las chinganas se multiplicaron y todas sirvieron de escenario para los comediantes titiriteros, como lo evidencia Vicente Pérez Rosales “Lo que es teatro, poco o nada se estila; porque todavía los títeres, verdaderos precursores del teatro, cuasi ocupaban por entero su lugar” (Muñoz. 2004:46). De esta forma, las chinganas se transformaron en los centros favoritos de la convivencia social del gobierno republicano y en el escenario del teatro popular.

Los años dorados del teatro colonial fueron drásticamente finalizados en 1814 por los realistas y que durante el represivo periodo del Gobernador Casimiro Marcó del Pont las chinganas por su carácter político fueron suspendidas en 1816. Sin embargo, desde 1819

hasta la próxima crisis en 1830, la vida artística vuelve pero con otros aires, debido a don Domingo Arteaga quién organizó el primer teatro chileno en el año 1818, el cual tenía como misión difundir las nuevas ideas de la República. Es en esta forma, que en este nuevo ambiente independentista se presentaron diversas obras de carácter patriótico gubernamental que incluía tanto a actores dramáticos como a volatineros y cómicos. “San Tristezas Tongonini” fue una de las piezas varias veces presentada en la Sala de Arteaga, protagonizada por Pedro Pérez, volatinero y comediante amigo de Joaquín Oláez. Quién, según las crónicas de Jose Zapiola, al finalizar la función se organizaba una procesión en que el cómico era paseado en el proscenio en andas disfrazado de santo y repitiendo algunas coplas que al parecer no eran del gusto de los católicos. A pesar de este desarrollo social y artístico, desde 1820 comenzó nuevamente el hostigamiento hacia las chinganas. Por un lado, el clérigo ataca a las representaciones “profanas”, por otro lado, la mayor parte de los políticos e intelectuales mostraban su preocupación por las reuniones (perteneciente a las clases populares) sobre los asuntos públicos que se realizaban en las chinganas, y, por último, la popularidad de las chinganas generan una notoria crisis de concurrencia al teatro oficial. Por lo que en 1824 se da a conocer un decreto oficial contra las chinganas, “las ordenanzas restringían sus áreas de ubicación, horarios de funcionamiento y daban luz verde para el control policiaco” (Op.Cit:55). A pesar de estas restricciones el movimiento incesante de las compañías artísticas no se desvanece, es a partir de los nuevos acontecimientos por la disputa del Pacífico Sur que condujo al país a una guerra contra la confederación Perú-Boliviana, que se genera un hostil escenario para las expresiones artísticas, produciendo una profunda crisis en las compañías artísticas de aquella época.

Este periodo oscuro comienza a iluminarse con la fundación de la Sociedad Literaria inspirada por José Victorino Lastarria, que atrajo a jóvenes e intelectuales formando la generación literaria de 1842. A la vez, comenzaron a aparecer los artistas populares chinganeros, gracias a las precursoras de este “renacimiento cultural”, Mercedes Yarna y Carmen Pinilla formando un grupo folklórico “Las Petorquinas” quienes recorrieron las chinganas y cafés de la época, comenzando nuevamente a compartir los mismo escenarios con los payasos, poetas, comediantes y titiriteros; llevando muchas veces su espectáculo a los teatros oficiales. Es en esta forma que las compañías artísticas empiezan a madurar y fusionar nuevos elementos. Sin ir más lejos, Carmen Pinilla en 1842, en uno de sus

espectáculos “el baile de Tunos” convirtió el teatro burgués mientras duraba la función en una verdadera chingana, además de realizar una trasposición con actores al teatro de títeres, “La segunda parte de la función comprendía **baile de Tunos**, obra dramática original, anónima, mandada a hacer *ex profeso* para motivar el baile de la zamacueca. El desconocido autor había llevado a la escena una trasposición del popular juego escénico de los títeres. Don Cristóbal, viejo cogotudo con poncho y fraque peleaba en los tablados, con su mujer Doña Cutufa, que trata de dar una fiesta bailable a su pizpireta hija Cutufina. Torcida la voluntad y mientras don Cristóbal se apartaba para fumar rezongando su pucho, comienza el animado baile... Pronto se trajeron a la escena el arpa y la guitarra y resonaron las voces nasales de las cantoras de la cueca, tanto que la platea y el tablado se transformaban en una chingana” (Op.Cit:61). Aquí, nuevamente, es posible hacer una conexión con el teatro de títeres europeo, en España al títere popular se le denominó Don Cristóbal, Polichinela o Cristobita. Según la investigación de Lloret, este es un personaje ingenioso, malicioso, pasional, obcecado, astuto, valiente, camorrista, bufonesco, altivo con el poderoso y satírico con todos. De hecho, el tema más recurrente del teatro de títeres español a mediados del siglo XIX es la infidelidad y los celos, por una parte, y los crímenes y las aventuras de los bandoleros, por la otra. Las funciones acababan siempre con un baile como final de fiesta, que siempre terminaba a bastonazo limpio, lo que causaba la hilaridad del público (2000:35).



Muñecos de *El Retablillo de Don Cristóbal*, de García Lorca, por la compañía Atiza de Sevilla

En 1862 visita Chile, la compañía Martinetti-Ravel compuesta por comediantes, bailarines, acróbatas y titiriteros italianos, ingleses y franceses. Siendo esta la primera visita de muchas otras que harán diversas compañías artísticas que traen consigo espectáculos diferentes a los anteriores, con un gran sentido de humanismo, de crítica social y de una gran belleza estética. Ejemplo de esto lo demuestra la compañía anteriormente citada, la cual dentro de las diversas presentaciones ejecutadas, realizaron un cuadro alegórico con todos los oficios (acrobacias, payasos, títeres, malabares, etc.) denominado: La Libertad Destrozando las Cadenas de la América. En otra ocasión presentaron un cuadro alegórico y festivo titulado: A la Sombra de la Libertad, florecen las ciencias, las artes, la industria, el comercio. Estas obras servirán de verdaderas escuelas públicas para los artistas nacionales,

iniciando una etapa de crecimiento y auge de las compañías teatrales criollas, teniendo como resultado numerosas compañías nacionales, las que comienzan a presentar obras donde predomina una trama basada en la justicia, la sátira a las costumbres oligárquicas y la crítica directa a la clase política.

Siglo XX

Al llegar el siglo XX, el estilo popular que había caracterizado al teatro de títeres fue perdiendo la carga satírica y de cuestionamiento social, lo que derivó a una lenta retirada del público adulto y el cambio a una temática netamente infantil. Mucho se ha especulado sobre este drástico giro que surgió tanto en Europa como en América y a pesar de ser un hecho bastante significativo en el área de las ciencias sociales y en las artes, aun no existen investigaciones que puedan aclarar tal paradigmático fenómeno; presentándose como un terreno fértil para próximas investigaciones.

Desde principio hasta mediados del siglo XX, las compañías de títeres fueron forjando su camino junto con la aparición de nuevos maestros como Italo Maldini, Meche Córdova, Héctor del Campo, los hermanos Cerda Gutiérrez, José Hogada, Pepe Ferrari, Humberto Guerra, Charito Godoy, Helma Fox, Tito



José Hogada



Hugo Cerda

Guzmán, entre otros; muchos de ellos autodidactas, aprendiendo el oficio de otros maestros, observando funciones de otras compañías y de algunos talleres que daban maestros de extranjeros, como es el caso de Javier Viñafalle, reconocido titiritero argentino que en el año 1939 impartió unos talleres de títeres en Chile. Este proceso se ve fortalecido en 1941 por la creación del Teatro Experimental de la Universidad de Chile y, posteriormente en 1943, el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica; estos dos lugares de creación artística estimularán la búsqueda de nuevas formas de expresión en el teatro y, en el caso de los títeres, estas instituciones sirven de apoyo para dar marcha a los festivales de títeres a principios de la década de los 60. En esta etapa se destaca el Instituto de Teatro de la Universidad de Chile (ITUCH) que junto con los titiriteros de la época organizaron el

Primer Festival Nacional (1966), donde se presentaron funciones de carácter, la mayoría, netamente infantil y algunas para adultos; y la Primera Exposición Nacional e Internacional de Títeres y Marionetas (1967). En este periodo surgieron iniciativas para unir a los titiriteros, en el festival de 1966 los hermanos Cerda trataron de formar la UNATI (Unión nacional de Titririteros), iniciativa que por diversas razones no prospero; luego Jaime Moran fundó la AATYM (agrupación de animadores de títeres y marionetas), la cual corrió la misma suerte de UNATI. Lamentablemente, esta etapa de crecimiento en el teatro de títeres fue interrumpido drásticamente por el gobierno militar en 1973 que liquidó la mayoría de las expresiones artísticas populares de esos años. A pesar de este escenario hostil, el movimiento titiritero no se desvanece, muchos titiriteros siguieron desarrollándose en presentaciones en poblaciones, en casas particulares, escuelas, etc.

Es a partir del año 83, en Viña del Mar, donde renace el teatro de títeres con el “Festival de Teatro de Figuras” y nace UNIMA Chile (Unión Internacional de marionetistas en Chile). En el mismo año se realiza el un ciclo de marionetas para adultos en el Centro Cultural Mapocho. Donde se presenta “El Principito” de Saint Exupére, “El Minero Ambicioso” de José Ferrari, “El Retablo de Don Cristóbal” de Federico García Lorca y la opera “El Zarévitsch” de Franz Léhar. Luego en 1985 se realizo el segundo festival de títeres en el palacio de la Rioja y en 1986 se realizo el “IV Festival Nacional e Internacional de Títeres” en Temuco. En 1987 es organizado por el colegio de Melipilla y la filial chilena de la UNIMA (Unión Internacional de Marionetas) el “Festival Internacional de Marionetas en Melipilla”. *“...el objetivo de este festival, además del aspecto artístico, es la utilización del títere como medio educativo y rehabilitador. Por lo que habrán dos charlas, presentadas por Don Enrique Cerda, autor del libro los títeres en la educación y por don Miguel March de Mendoza, el cual habla sobre el títere en el medio rural”.* (Comunicado de Prensa. UNIMA. Chile. 1987). La aparición de estos festivales trae consigo la llegada de compañías extranjeras, lo que permite a los titiriteros chilenos conocer el trabajo de otros y compartir experiencias; ejemplo de esto es la compañía Tempo de Venezuela, donde su director Enrique Di Mauro declara: *“El objetivo de esta gira es crear un circuito permanente en América del Sur, para contribuir a la integración cultural de nuestro continente”* (El Mercurio. 03 – 08 –87).



Es en esta forma, que durante la década del 80 y, posteriormente en la década de los 90, comienzan a abrirse espacios para la presentación de obras de teatro de muñecos nacionales e internacionales y, a la vez, comienzan a desarrollarse festivales, ciclos de muestras, charlas y exposiciones, seminarios y talleres. Favoreciendo a un nuevo florecimiento en el teatro de títeres chileno, generando en algunas compañías un interés por innovar y crear obras utilizando nuevas técnicas, explorando nuevas temáticas y (re)utilizando diversos espacios. Actualmente, existen más de 30 compañías que trabajan en el área metropolitana, la mayoría se dedica a trabajar temáticas infantiles más que adultas; presentando sus obras en lugares públicos como plazas, parques, fiestas culturales, festivales y en lugares privados como bares, fiestas, casas y teatros, teniendo como objetivo abrir nuevos y más espacios para los títeres en Chile.

Aclaraciones

Titiritescas

I

El **Arte de los Títeres** es una forma específica del espectáculo teatral, integrada por un conjunto de disciplinas artísticas y técnicas mediante las cuales se crea, realiza y organiza una representación, caracterizada por el uso de ciertos elementos materiales expresivos para elaborar imágenes artísticas capaces de representar la acción dramática. Entonces, los aspectos fundamentales en este tipo de representaciones son dos, por un lado, la importancia de los instrumentos materiales expresivos, ya sean máscaras, indumentaria característica, figuras, imágenes y/o objetos rituales; y por otra parte, la despersonalización del ejecutante que, al cubrirse con los elementos materiales expresivos, no sólo se oculta o neutraliza como ejecutante, sino que deja a esos instrumentos la representación física del personaje (Acuña.1998). Considero el arte de los títeres como un fenómeno teatral, un arte teatral, ya que posee los cuatro elementos estructurales básicos del teatro -drama, interpretación, ámbito escénico y público-:

- a) un *ámbito escénico* donde
- b) un *interprete o un grupo de interpretes* representa
- c) un *relato* especialmente compuesto para ser representado
- d) al *público* reunido en ese momento y en ese lugar.

El arte de los títeres reúne todas estas características, constituyendo una rama de la familia teatral y por lo tanto puede ser apreciado como **Teatro de Títeres**. La diferencia fundamental de este tipo de teatro con otros espectáculos teatrales es que utiliza al muñeco como objeto dramático, es decir, predomina la “actuación indirecta”, es decir, los actores no actúan “directamente” sobre el escenario sino que son los títeres.

II

Diversos autores han tratado de definir qué es un **Títere**, sin embargo, existe tal variedad de muñecos, de diversas formas y materiales de construcción, que se ha cometido el constante error de agruparlos y clasificarlos según características semejantes; es por esta razón que existen un gran número de definiciones bastantes confusas y contradictorias respecto al títere. Como observara Acuña (1998), más que fijarnos en las apariencias

materiales del títere, las cuales no ofrecen ningún rasgo común para definirlo en su totalidad, tenemos que abordar una aproximación conceptual del títere desde su función, es decir, la función para la cual es creado y movido ese objeto, “El arte de los títeres puede ser religiosos o profano, popular o culto; puede utilizar muñecos corpóreos o planos, grandes o pequeños, movidos directamente a mano o por medio de varillas o hilos; puede ser obra de un solo artista o de un grupo numeroso de artistas y técnicos; puede ser ambulante o estable, presentado al aire libre, en ferias o paseos públicos, o en un local instalado con los más modernos equipos técnicos de su época... Sin embargo, siempre asumirá el carácter de una exhibición ofrecida por una persona o un grupo de personas a un público reunido para presenciar la exhibición” (1998:110). De este modo, la definición dada por Margareta Niculescu en Acuña (1998) pareciera ser la más acertada:

“El títere es una imagen plástica capaz de ser utilizada para actuar y representar”.

El autor ofrece una clara interpretación de esta definición. Una imagen es la representación de un objeto que indica semejanza y símbolo y que también indica metáfora. Plástica es la materia susceptible de ser formada, modelada. Así pues, “imagen plástica” alude “al títere en su condición de objeto material creado como representación de algo, representación que con frecuencia se consigue a través de una semejanza, llegando en ocasiones a tener el valor de un símbolo y siempre el de una metáfora. El títere, en efecto, implica y sintetiza plásticamente todas esas significaciones” (ibid:119). Sin embargo, la calificación de “imagen plástica” no basta por si sola para otorgar al títere su condición, que es la capacidad de actuar y representar, condición ligada explícitamente al ámbito teatral del que forma parte este arte.

Acuña señala tres aspectos principales que posee el títere:

- a) Aspecto estructural: El títere siempre se presenta como un objeto material construido con determinados materiales y diversas formas. Es en esta forma que el títere se considera como una *estructura material*.
- b) Aspecto Funcional: La condición básica del títere es la acción y el movimiento. El títere es una estructura material concebida para funcionar de una determinada manera, y el titiritero lo usa para fines específicos en la representación. En este sentido, el títere es siempre un *instrumento*.

c) Aspecto dramático: El títere es un instrumento para ejecutar acciones dramáticas. El títere ha sido concebido para ser un determinado personaje, es siempre el *personaje*, "...el títere representa la acabada personificación de su papel. No interpreta al rey o al diablo, sino que es, de pies a cabeza, rey o diablo, en su total expresión visual" (Purschke.1957:6) Vemos entonces, que el títere se constituye como una estructura material, un instrumento y un personaje.

Los títeres asumen diversas características estructurales: forma, volumen, mecanismo de control, modos de manipulación, etc., de aquí que surge la necesidad de clasificarlos, ordenarlos según semejanzas y diferencias. Acuña nos entrega una clasificación según ciertos criterios:

a) Por su forma:

- Corpóreos.
- Plano

b) Por lo que representan:

- Objetos reales.
- Objetos ideales.
- Antropomorfos.
- Zoomorfos.

c) Por el sistema de manipulación:

- Manip. Directa: con las manos; con el cuerpo.
- Manip. Indirecta: con varillas; con hilos.

d) Por la posición del manipulador:

- Títeres manejados desde arriba.
- Títeres manejados desde abajo
- Títeres manejados al mismo nivel del manipulador.

A la vez existen diversos tipos de títeres, los cuales se clasifican de acuerdo a su característica más sobresaliente. A continuación una precisa clasificación que nos ofrece Martín Molina en su Revista "Mil Vidas" (2005), de los tipos más usados actualmente:

Títere de guante:

Esta compuesto en su forma más simple por una cabeza y una funda de tela que hace las veces de cuerpo con mangas, la mano y el antebrazo del titiritero ingresan por la abertura inferior de la funda conformando el cuerpo sólido del títere y dándole la posibilidad de articular cuello, brazos y cintura, los dedos el titiritero se distribuyen en diversas combinaciones para controlar la cabeza y los brazos, es animado hacia arriba y con el titiritero oculto.

Títere de hilos o marioneta

Tiene los segmentos corporales articulados que son accionados por hilos conectados a una cruz guía o mandos diversos desde lo que el titiritero controla los movimientos, el número de hilos y su disposición depende de las exigencias para la acción del personaje.

Títere de Vara

El eje del cuerpo de éste títere es una vara conectada a su cabeza o a su cuerpo a través de la que el titiritero animándolo hacia arriba controla principalmente la postura, el desplazamiento y los movimientos correspondientes al habla del personaje; pueden ser planos o en volumen, articulados o rígidos y con dimensiones que pueden ir de muy pequeños a grandes, cuando es articulado, los miembros pueden ser accionados complementándose con otras técnicas.

Títere de Varilla

La varilla es una técnica complementaria que a través de varas delgadas permite el movimiento de brazos, piernas , alas, cola o cabezas con cuellos largos de personajes en los que el cuerpo es controlado por otra técnica (vara, guante, etc).

Títere Plano

Son figuras bidimensionales planas recortadas y pintadas sobre un material rígido, generalmente son animados hacia arriba a través de una vara, pueden ser de una sola pieza o articulados a través de hilos y/o varillas.

Títere de Boca Articulada

Este títere puede abrir y cerrar la boca a través de diversos mecanismos que van de la manopla, estructuras ensambladas o espumas flexibles talladas, dependiendo de la flexibilidad del material y la estructura pueden tener otras articulaciones faciales; el movimiento de brazos y piernas puede ser conseguido con técnicas complementarias.

Títere Marote

Es un títere ideal para movimientos finos y precisos con las manos, puesto que la suya es la del titiritero mismo por lo que también se le llama **títere de mano prestada**, está estructurado de modo que el titiritero introduce en el vestuario del títere la mano e inclusive el antebrazo apareciendo la mano al final de la manga que puede estar enguantada; la cabeza es de vara o boca articulada, el personaje puede tener dos manos de este tipo cuando es animado por dos titiriteros o si cuenta con un mecanismo que permita anclar el cuerpo del títere al del titiritero dejándole a éste las dos manos libres para prestárselas al títere.

Títere de Sombras

Son figuras planas animadas por varas, rígidas o articuladas que colocadas tras una pantalla traslúcida y expuestas a una fuente de luz posterior generan sombras en la pantalla que es lo que ve el público, estas sombras pueden ser negras o coloreadas.

Títeres Bunraku

Técnica tradicional japonesa de la que títeres de medianas dimensiones y totalmente articulados son animados por tres titiriteros a la vista del público, el titiritero principal controla la cabeza y la mano derecha, el segundo la mano izquierda y el tercero los pies, los titiriteros auxiliares van encapuchados, los espectáculos se complementan con musicalización y recitación.

Títeres de Animación a la Vista

Son títeres de diferentes dimensiones y complejidad, animados por el(los) titiritero(s) que están expuestas a la vista del público ya sea neutralizados con algún tipo de vestuario o no, la escena puede desarrollarse en espacio abierto o sobre una superficie equivalente a una

mesa; los títeres tienen cuerpo completo rígido o articulado siendo accionados a través de varillas pequeñas o con mano sobre su cuerpo.

Títere de Dedo

La estructura corporal de éstos títeres está dada por el dedo del titiritero sobre el que se inserta una cabeza (plana o en volumen) o un cuerpo completo proporcionales al dedo como cuerpo, sus dimensiones pequeñas y restricciones para la acción pueden ser limitaciones para su desenvolvimiento escénico pero en contraparte tiene un potencial enorme en la pedagogía.

Títeres que caminan

Son siluetas pintadas de personajes sin piernas, en las caderas tiene dos agujeros por donde ingresan los dedos índice y medio del titiritero convirtiéndose en las piernas del títere que así puede caminar teniendo gran versatilidad para la locomoción.

Muñecones y Cabezudos

Son títeres gigantes animados generalmente desde dentro de su cuerpo, el titiritero puede llevar zancos para darle proporción al cuerpo del personaje. Mayormente participan en desfiles y pasacalles acompañados de músicos.

Teatro de Figuras

Es una técnica que coge recursos del mimo, en ella el titiritero construye los personajes con partes de su propio cuerpo (manos, piernas, pies, vientre, etc.) a las que añade elementos mínimos (nariz, ojos, cabello, etc.) y vestuario definiendo físicamente al personaje que tiene una gran capacidad expresiva.

Títeres de Barra

Son títeres animados hacia abajo a través de una vara que va fijada a la cabeza y con la que se controla el cuerpo; los miembros pueden adquirir movimiento por oscilación o controlados por medios de hilos o varillas.

III

Luego de estas indicaciones respecto al arte de los títeres, siguiendo con las ideas de Acuña, vemos que el teatro de títeres se organiza en dos categorías básicas:

- a) Los elementos plásticos: conjunto de objetos, instrumentos, materiales que aparecen en el espectáculo y se manifiesta visualmente en el espacio escénico (muñecos, trastos escenográficos, utilería, luces, etc).
- b) Los elementos dramáticos: Todos los factores que conforman la acción propiamente dicha (fábula, actuación, música, etc.)

Donde los primeros concretan el espacio escénico y los segundos configuran el tiempo escénico y su conjunción constituye la imagen audiovisual, conformada por imágenes visuales y sonoras. Es en el teatro de títeres donde el espacio y tiempo escénico se manifiestan mediante una imagen audiovisual directa y completa que sintetiza espacio y tiempo.

De esta manera, la estructura peculiar del teatro de títeres esta constituida, además del público -cuya presencia asegura la consumación del hecho teatral-, por los siguientes elementos básicos:

1.- **La idea dramática:** Historia o fábula desarrollada por el relato contenido en el texto o guión. Para que el relato sea dramático debe desarrollar conflictos humanos, enfrentamientos, una lucha de deseos o voluntades opuestas, donde los protagonistas actúan de una manera positiva, es decir, aplican su voluntad para que se cumpla la acción principal y los antagonistas que se oponen a que esa acción se cumpla. Para llevar a cabo una idea dramática el dialogo (verbal o mímico) y la acción son los lenguajes fundamentales para la representación del drama.

En el teatro de títeres la idea dramática debe ser una idea escueta, clara y definida, antes que una pieza literaria, donde el relato sea rico en acciones significativas ya que el títere se apoya fundamentalmente en la acción, el títere no gesticula, su mascara suele ser fija, por eso la expresión oral compleja no le conviene, el títere exige un dialogo directo, breve y muy vivo. No se trata de un texto con poca extensión o simpleza de ideas sino claridad, concreción y síntesis dramática.

2.- **La interpretación:** Que da sentido y significado escénico a la idea dramática. Esta se divide en cuatro disciplinas fundamentales que interpretan teatralmente la idea dramática:

a) *Interpretación artístico-ideológica de la idea dramática o dirección teatral:* Este es el primer paso en el proceso creador del hecho teatral. El director es el primer interprete de la idea dramática, quien estructura ideológica, estética y técnicamente el espectáculo teatral. Por lo que el director es el responsable directo de la interpretación ideológica, artística y técnica de la idea dramática, de la puesta en escena y de la unidad orgánica del espectáculo.

b) *Interpretación plástica:* Esta disciplina se encarga de los elementos plásticos de una obra, la plástica escénica. En el teatro de títeres el espacio escénico constituye una unidad plástica, integral y dinámica, se precisa que los personajes (títeres) no difieran de todo lo que los rodea en el escenario; los elementos plásticos son creados unos en función de otros, una misma concepción y un mismo estilo artístico rigen su creación, las técnicas de construcción y hasta los materiales utilizados pueden ser organizados y manejados con la misma finalidad, dando lugar a una estética particular de la obra de títeres. La imagen visual debe ser materialmente coherente en su totalidad, constituyendo el lugar donde ocurre la acción una entidad plástica integral. Por otra parte, desde el punto de vista dramático, esta coherencia plástica es de gran utilidad para otra peculiar característica del teatro de títeres, la posibilidad de acción dramática de todos los elementos plásticos, “...no resulta chocante, sino al contrario, perfectamente natural, que un árbol, una mesa, una nube, abandonen su lugar y se pongan a actuar a la par de los muñecos, convirtiéndose ellos también en personajes” (1998:135). Vemos entonces, que la interpretación plástica es un aspecto fundamental en la puesta en escena del teatro de títeres, “la plástica posee un vínculo inseparable con el teatro de muñecos, considerando que este es esencialmente plástico, ya que todo lo que se entrega en escena, forma parte de un diseño predeterminado o no, se transforma en imágenes” (Mery y Petit – Breuilch.2002:129).

c) *Interpretación musical:* Otro elemento sustancial en el teatro de títeres es la imagen auditiva, la cual se funde y, muchas veces, se confunde con cada componente del espectáculo. Debido a esta característica propia del teatro de títeres es necesario integrar en la imagen auditiva a la música instrumental junto con el dialogo y los efectos sonoros. Por lo general, la imagen auditiva se manifiesta en el teatro de títeres de tres maneras:

❶ como dicción simple: En estos casos la palabra cumple por si misma la función sonora y debe ser organizada como sonido, es decir, con criterio musical.

❷ como dicción, música instrumental y ruidos: Esto es lo más frecuente en el teatro de títeres. Tanto la música como los efectos sonoros forman junto a la dicción un complejo sonoro único, en el cual cada uno cumple su propia función.

❸ como música sola: Este es el caso de las pantomimas, donde la música y los efectos sonoros suplen la carencia de dicción. Al ser la acción una de las características principales del teatro de títeres, la música le otorga ritmo a la acción siendo una excelente aliada para un títere en acción. En este sentido, la función de la música puede ser:

* sicológica: cuando sirve para expresar con mayor intensidad la vida interior del personaje.

* dramática: cuando se la usa para acentuar con más fuerza las situaciones dramáticas.

* ambiental: cuando ayuda a crear y describir mejor la atmósfera de la obra.

d) *Interpretación escénica o actuación*: En el teatro de títeres el personaje es representado por una imagen plástica que es el títere y no directamente el actor, por lo que en este contexto la actuación comprende la manipulación y la dicción y es la que, en definitiva, traduce la obra al público en términos de acción, a través de ella cobra vida todo lo que ocurre en el escenario –y fuera de él-. La actuación es la que da sentido al espacio y tiempo escénicos, puesto que es ella la que los liga dinámicamente. En el teatro de títeres la actuación puede asumir tres formas generales:

* Actuación indirecta: en la que el personaje se manifiesta al público a través del muñeco.

* Actuación directa: que implica la presentación del personaje por el propio actor.

* Actuación mixta: que aparece en aquellos casos de manipulación a la vista en la que el actor no sólo maneja al muñeco, sino que además participa directamente en la acción dramática.

En todo caso, la actuación indirecta es la que caracteriza al teatro de títeres, donde el personaje es el muñeco y, por ende, el actor tiene que “representar” con el muñeco la acción dramática, otra característica es que el actor ocupa un espacio totalmente distinto de aquel en que se mueve el personaje. Este tipo de actuación puede ser oculta o a la vista del público, ésta última exige al actor neutralizarse, “casi siempre con un vestuario neutro y de color a menudo enmascarado o encapuchado” (Artiles.1998:128), para así no modificar el

hecho de que es el títere el personaje y no el actor, la idea es que el titiritero posea una presencia secundaria y el títere ocupe un plano principal. Entonces, la actuación indirecta presenta dos aspectos principales:

- * la manipulación o manejo del muñeco.
- * la dicción o interpretación oral del texto.

3.- **La imagen audiovisual:** El teatro de títeres posee un carácter eminentemente audiovisual, ya que exige una interrelación rítmica de la imagen plástica y de la imagen sonora, ambas constituyéndose en una sola entidad, mediante la cual se manifiesta concretamente la acción dramática. La acción dramática se expresa por la alternancia de ambas imágenes o por su complementación simultánea. La imagen auditiva (diálogo, música, ruidos y sus respectivas pausas o silencios) es siempre correlativa a la imagen visual (muñecos, escenografía, luces, etc.); en el títere se conjuga la presencia física del objeto, que configura la fisonomía del personaje; movimiento y voz y sólo se unen en la mente del espectador (Caamaño.2005:web), formando un complejo expresivo y dinámico. De esta manera, la imagen audiovisual materializa en el escenario las diversas formas de interpretación de la idea dramática y su validez radica en su capacidad para comunicarse por sí misma con el cuarto elemento estructural del hecho teatral, el público.

IV

Vemos entonces, que es el **Titiritero** quien es capaz de utilizar los tres tipos de actuación antes señalados (indirecta, directa y mixta), además de lograr el doble trabajo que impone la actuación de teatro de títeres, la manipulación y la dicción. La manipulación es una disciplina exclusiva del arte de los títeres, Acuña (1998) la comprende como un desdoblamiento de la actuación, la cual debe manifestarse en el personaje como una acción dramática unitaria, integrada, es decir, “el titiritero y el títere en el momento de la animación conforman una unidad. El títere es como una extensión del titiritero, pero es una extensión que aparece como una entidad independiente, con una existencia escénica propia, éste es el personaje” (Converso.2000:22). Mientras un títere avanza tres o cuatro pasos, el titiritero avanza solo uno, el títere se mueve en un escenario proporcional a su tamaño, el

titiritero puede estar acurrucado, sentado en cuclillas o en cualquier otra posición diferente a la que esta asumiendo el muñeco, cualquier acción que esté haciendo el muñeco no pueden ser para el titiritero actos como si él los estuviera realizando en el escenario, “Esta limitación espacial, unida a la limitación de movimientos que posee el títere en sí mismo, obliga a que los movimientos de los muñecos deban ser precisos, muy claros y también más exagerados que los del actor vivo” (Loc. Cit). Para aquello, el titiritero se especializa en la disciplina de la manipulación, proceso que empieza con un análisis minucioso de la acción real que se quiere reproducir “hacer caminar al personaje, en un espectáculo de títeres manejados desde abajo, significa reproducir con el muñeco una estilizada representación de marcha mediante movimientos rítmicos del antebrazo y la muñeca del manipulador” (loc.cit), una metáfora de la acción real. Entonces, desarrollando un concepto “técnico”, el titiritero sería un “Manipulador que utiliza sus fuentes motoras (física, vocal, gestual) proyectándola sobre el objeto que anima con el fin de fundirse en una entidad escénica, en un personaje” (Curci:2003). No obstante, a través del títere se representan ideas y sentimientos, por lo que además de las técnicas de manipulación, el titiritero debe ser capaz de “animar”, lograr impregnarse de las ideas y sentimientos que debe representar con su instrumento, logrando dar vida al títere y que, a su vez, el espectador perciba esa energía.

V

Muchos autores –titiriteros- relacionan el arte de los títeres con el mundo de los sueños, planteando, muchas veces a modo general las ideas freudianas, que durante el sueño, y por medio de él, el hombre hace reales deseos reprimidos durante la vigilia. El títere envuelto en esta dimensión onírica es capaz de conectar a través de su imagen, de su puesta en escena el inconsciente del ser humano, donde el títere es una suerte de espejo que nos enfrenta con lo mejor y lo peor de nuestro propio comportamiento. Sin embargo, como observara Caamaño (2005), el hecho de que el títere sea una proyección del ser humano, explicaría esa facilidad que encontramos para proyectarnos en él. Pero su facilidad para atraparnos y lograr una rápida identificación, radica precisamente en su simplificación. La síntesis es, precisamente uno de los atributos de los títeres, y nos conduce a otro rasgo que

les es propio. Los títeres no representan individuos, sino tipos, “Obraztsov, el gran titiritero ruso, sostenía que no valía la pena representar con títeres aquello que puede representar un actor, porque el títere sólo puede expresar la esencia de un tipo. No puede ser una mujer hermosa, sino *la mujer bella*, síntesis de todas las bellas existentes, esencia de la belleza femenina. A ello conduce su expresión fija, su conformación fisonómica de una vez para siempre” (ibid:2005).

No obstante, el títere no tiene como principal objetivo imitar al hombre, es decir, caer en el exceso de realismo que conduzcan a los títeres a la simple imitación del ser humano, “...el títere no tratará ya de imitar al hombre, sino de hacer precisamente todo lo que el hombre no puede hacer, de pensar todo lo que al hombre le está prohibido pensar, de sentir todo lo que al hombre le está vedado sentir” (López.2003:24), el objetivo fundamental del títere es “...exaltar su interioridad, convirtiéndola en la proyección tanto del espectador como del manipulador” (Miranda.1996:35), es decir, representar la esencia del ser humano, su interior, sus pasiones, sus miedos, sus errores, sus sueños,...“El títere nos da la posibilidad de simbolizar al hombre y a su existencia en todos sus aspectos, ya sea en la vida o en la muerte, en el enfrentamiento al mal o al bien, el acercamiento a un dios o a un demonio...” (Loc.cit).

De este modo, el títere es capaz de transmitir lo real y fantástico de la existencia humana a través de imágenes y espacios oníricos, donde se encuentra arraigado lo simbólico. Las tesisistas Mery y Petit – Breuilch (2002) relacionan la definición de espacio escénico simbolista de Pavis, en el que se desmaterializa el lugar, estilizándolo para convertirse en un universo subjetivo u onírico, sometido a una lógica distinta dentro de una atmósfera de irrealidad; considerando que el teatro de muñecos indaga en este tipo de espacio, “donde la comunicación que se establece con el espectador, a través del muñeco, se basa en mensajes simbólicos, en síntesis plástica” (ibid:87). En este espacio simbólico el títere lleva implícita una sugerencia y se transforma en metáfora, siguiendo con las ideas de Margareta Niculescu (Acuña.1998:139) quien afirma que “el títere es una metáfora”, no sólo se refiere en su condición de personaje sino que rescata un rasgo característico del teatro de títeres, que es el de crear imágenes poéticas de la realidad, es decir, crea una representación estilizada de la realidad, “El títere es una generalización, una abstracción representada por una figura, una metáfora y una alegoría, por tanto el mundo que genera a su alrededor

tendrá características metafóricas y alegóricas” (Artiles.1998:131). Así, todo teatro de títeres por muy fantasioso que sea, tiene una nítida pincelada de un cierto tipo de comportamiento humano.

Aquí, es posible comprender la estrecha relación entre poesía y títeres, “Una de las características de este lenguaje de las acciones físicas, es que, se parece mucho a la poesía, porque crea imágenes, es decir hace metáforas, son aproximaciones a la realidad, comparaciones, sin decir que se compara; semejanzas, parecidos.” (Luksik.1963:48); como también observara Acuña, al igual que la poesía, el teatro de títeres procede por elusión y alusión, “Elude lo accesorio, los detalles innecesarios..., y por el camino directo de la alusión correcta trata de exponer la médula de la idea dramática” (Loc.Cit).

Pocos son los autores que han tratado el tema del “engaño” en el teatro de títeres, aunque en muchos textos se menciona a modo general esta dimensión tan explícita en este teatro. Con engaño, se refiere lo que también otros autores han denominado como el “contrato teatral”, “que establece el espectador y en el que se basa toda la eficacia de la *performance*, consiste en una cláusula que podría enunciarse como “estamos en el teatro”. Es decir en una clara conciencia de que lo que está presenciando no es la realidad” (Caamaño.2005). Rafael Curci es uno de los autores que ha tratado este tema en un breve ensayo; señalando que el títere se constituye como un signo ambivalente, ya que se presta a dos interpretaciones opuestas: es inanimado y, sin embargo, parece vivo, es un objeto inanimado y artificial y, a la vez, “ese objeto” adquiere vida de acuerdo a una función dramática, mediante un manipulador, el titiritero. Señalando que esta esencial característica en una representación titiritera es la que hace que “el espectador entra en el plano de las convenciones y acepta esta particular lectura que impone el signo”, de aquí que este autor percibe el teatro de títeres como un lenguaje a través del signo, donde el signo-títere proyecta a su vez un variado conjunto de signos (lingüísticos, icónicos, miméticos, kinésicos, etc.), que le confieren un carácter metaforizante y, así mismo, se torna simbólico. Por otra parte, como observara Acuña (1998) “como toda metáfora el títere recurre a la imaginación del público para completarse significativamente, y de esa manera provoca el goce estético de ir penetrando en el contenido de la obra de arte” (ibid:139), por lo que dependen, en cierta medida, de esa asombrosa capacidad para dotar de significado lo real y

convertirlo en maravilloso: la imaginación, “La imaginación es el factor indispensable para poder operar con el teatro de títeres. Se trabaja de imaginación a imaginación. El titiritero pone toda su inventiva imaginada al servicio del espectáculo. El espectador pone toda su imaginación al recibirlo. Vale decir que de dos imaginaciones surge una tercera realidad imaginada a semejanza del mundo individual de cada espectador” (Bernardo.1962:13).

De acuerdo a estas características del teatro de títeres señaladas, la gran mayoría de los autores encuentran en el títere un aporte pedagógico importante, “la inherente relación que mantiene este oficio con el juego propicia en forma agradable, creativa y formativa una vía directa con la educación, convirtiéndose en uno de los medios más propicios para redescubrir el placer del contacto con el conocimiento, el goce de aprender jugando...” (Velásquez.2000, es así que el títere se vislumbra como una nueva herramienta pedagógica, es un rico lenguaje para reforzar valores, entrega de contenidos escolares y también abordar problemáticas, “El títere ha demostrado ser ancestralmente un medio efectivo, didáctico y flexible para enseñar cualquier tema que sea planteado ya sea para amenizar y relajar el ambiente educativo, como también ir directamente ligado a entregar y dialogar los contenidos, los que ya no son necesariamente disertados, sino que son compartidos de una forma lúdica y distendida”(San Martín.2006:8), el teatro de títeres propicia la identificación con situaciones de la vida real, siendo posible la reflexión, la conversación e inclusive el debate de ideas en el aula.

No obstante, en no pocos textos se advierte el peligro de abusar del títere y ubicarlo a la misma altura del maestro, olvidando que el títere por sobre todas las cosas debe seducir y maravillar al niño y sólo a través de sus cualidades lúdicas, mágicas y oníricas poder introducirlo en el mundo del conocimiento, “Es cierto que los títeres en las escuelas corren el peligro de volverse didácticos, de querer enseñar las lecciones y de perder la imaginación. Tal vez haya la necesidad de recomendar de cuando en cuando, que si un títere se pone demasiado serio y quiere dar lecciones de matemáticas, otro le conteste que dos y dos son siete” (Lamira en Villafañe.1944:14)

Por otro lado, en la mayoría de los textos se señala el valor social y político que puede alcanzar un títere, jugando roles importantes en revoluciones europeas y otros hechos históricos siempre con sarcasmos e ironías contra la opresión, “los títeres tuvieron siempre un profundo sentido democrático, honda raíz popular y en su larga trayectoria histórica nunca fueron instrumentos de tiranos, pues estuvieron al servicio de la libertad...Fueron la voz viva del pueblo, el consuelo de los humildes y la protesta de los oprimidos” (Lopez.2003:25). Por sus características anteriormente señaladas es capaz de expresar lo que nadie se atreve a decir sin máscara y puede comunicarse directamente, sin rodeos frente a un problema; “Con la adulación o con el sarcasmo, la marioneta impone su criterio sin que el espectador tome conciencia de ello. Es mucho más que un trozo de madera rodeado de tela. Es un personaje que trata a menudo de temas de actualidad, que se escucha a gusto porque hace reír y que siempre se está de acuerdo con él” (Kampmann.1972:4).

VI

Antes de comenzar con el *Estado de las Artes*, quisiera señalar que me llamo notablemente la atención de que la mayoría de los autores del material bibliográfico que examine ejerce el arte teatral de los títeres.

Existen variados textos, la mayoría de origen extranjero, que desarrollan generalmente la historia del teatro de títeres –de manera muy general la mayoría de las veces-, las diversas técnicas de manipulación y confección de títeres. Son pocos, muy pocos los textos donde se desarrolla teorización respecto al discurso, la puesta en escena y/o la estética de este arte. Dentro del material encontrado, sólo algunos tratan exclusivamente sobre teorización del teatro de títeres, y es en la mayoría, que entre líneas surgen destellos de estos aspectos que me interesan del teatro de títeres. A continuación presentare a una síntesis de este material.

Respecto a las investigaciones realizadas sobre el mundo titiritero en Chile -aunque no muy relacionado con el tema específico que me interesa investigar- destaco la obra de los hermanos Cerda en la década de los 60 y 70, entre las cuales resalto “Teatro de Títeres: Arte, Técnica y Aplicaciones en la Educación Moderna” ya que fue la primera obra realizada por titiriteros chilenos donde exponen en forma detallada la técnica del teatro de

títeres y vincula este arte como una herramienta fundamental en la educación de niños y adultos.

“Historias de Títeres y Titiriteros” de Iván Muñoz e Isabel Hernández, tiene como propósito el difundir la historia de los titiriteros de la Región Metropolitana. Desarrollando un recorrido del teatro de muñecos a través de la historia de Santiago. Un aporte significativo de este libro es la recopilación de las compañías titiriteras existentes en la Región Metropolitana, contando cada una su historia, sus logros y sus sueños. Este es uno de los trabajos más recientes respecto al estado del teatro de muñecos de la Región Metropolitana.

Por otra parte, Camila Mery y Denisse Petit – Breuilch abordaron en su tesis, para optar al título de diseñadoras teatrales, el tema de los títeres, “Teatro de Muñecos en Chile: Nacimiento y Desarrollo de las Nuevas Propuestas de Expresión Plástica en estos últimos cinco años (1997 – 2002)”, quienes tienen por objetivo encontrar en el teatro de títeres, una herramienta y a la vez una propuesta plástica nueva, definida y única para desarrollar el arte teatral. Las autoras hacen hincapié en el lenguaje plástico-simbólico que este teatro contiene, donde la comunicación que establece el espectador, a través del muñeco, se basa en mensajes simbólicos, en “síntesis plásticas”. Sin embargo, durante gran parte del trabajo, el desarrollo de este “espacio simbólico” como concepto es opacado por el enfoque técnico –propio de las técnicas plásticas utilizadas en Diseño Teatral- que ofrecen las autoras, realizando, de esta forma, un análisis de compañías de teatro de títeres, donde las variables a estudiar son, entre otros, el uso de materiales, uso del espacio, etc. De esta investigación surge una distinción entre compañías, por un lado, están las compañías de teatro de muñecos tradicionales, por otro, las compañías de teatro que integran el muñeco en sus montajes y, por último, compañías de teatro de muñecos renovadas. Es en este último tipo de compañías, donde las autoras concentran sus resultados, ya que consideran que éstas conforman las nuevas propuestas (desde el punto de vista plástico) que están surgiendo dentro del movimiento titiritero. Sin embargo, lo relacionado con lo simbólico solo se menciona a modo general, sin realizar un estudio más exhaustivo de estos elementos; por otra parte, es importante como se considera la teatralidad del teatro de muñecos ligada estrechamente con la imagen, con la plástica, como un elemento importante para expresar mensajes.

Por último, otra tesis para optar al título de Diseñadora Teatral, es la realizada por Claudia Miranda, la cual es una propuesta de diseño que intenta captar la esencia del pensamiento existencialista cristiano expresada a través de las marionetas, como una herramienta plástica capaz de simbolizar al ser humano y su existencia, como una alternativa real de expresar lo más profundo y significativos aspectos del ser humano. Para este fin, se basa “plásticamente” en las obras del pintor El Bosco con el fin de captar el sentimiento de la fe, del bien y del mal, de Dios y del ser humano. Esta investigación aborda una determinada temática y su expresión simbólica en el teatro de muñeco, sin embargo, es desde un enfoque bastante individual ya que nos muestra una experiencia de una diseñadora teatral y su interés por transmitir algo en particular y la forma plástica en que lo logró.

La bibliografía extranjera sobre el teatro de títeres es abundante y variada, sin embargo, son pocos los textos que abordan las temáticas que me interesan. Entre los cuales destaco:

El texto de Juan Enrique Acuña, “Aproximación al Arte de los Títeres”, texto dividido en tres partes, “La Historia”, “La Teoría” y “La Práctica”, encontrando que en “la Teoría” Acuña logra entregar un excelente y sistematizado material sobre el teatro de títeres, apoyándose en la idea de que “el teatro de títeres es una forma específica del espectáculo teatral, caracterizada por el uso de instrumentos expresivos (muñecos, máscaras, etc) para estructurar imágenes audiovisuales capaces de representar por sí mismas la acción dramática” (1998:14). Además de entregar una estructura del teatro de títeres y la consideración de algunas problemáticas de índole teórica-práctica que posee el teatro de títeres.

En la web, existen algunos sitios dedicados al teatro de títeres, específicamente, en Europa, donde se encuentran textos, entrevistas a titiriteros, obras recientes y críticas de las mismas, cursos, talleres que se imparten en Universidades, instituciones, etc.; en estos sitios se encuentran tres textos que me parecen relevantes para mi estudio.

“El títere como signo ambivalente” es un breve ensayo realizado por Rafael Curci, quien desarrolla la percepción que tiene el público del títere; percibiendo dos instancias en un mismo signo, es decir, en el títere. Por un lado, percibe a los títeres como un objeto inanimado y artificial y, por otro lado, percibe, al mismo tiempo, que “ese objeto” adquiere vida de acuerdo a una función dramática, mediante un manipulador, el titiritero. Por otra

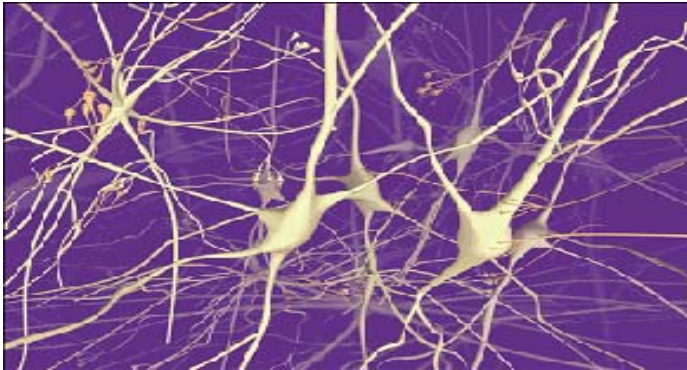
parte, Luís Fernando Velásquez, en un breve ensayo titulado “Lo Supuesto y lo Real en el Títere”, percibe al títere como una metáfora dispuesta a diversas lecturas; poseyendo la capacidad para dotar el significado de lo real y convertirlo a través del imaginario en supuesto.

El tercer texto encontrado en la red se titula “Documenta Títeres I” de los autores Jaume Lloret Esquerdo y Cesar Omar García Julia. Este es el único trabajo de investigación que existe en la red, éste aborda la temática del teatro de títeres a través de la exposición de los asuntos, los motivos, los géneros y las producciones más representativas en la evolución histórica de esta manifestación artística en España. Haciendo un recorrido desde la Edad Media hasta llegar al siglo XX.

Ideas

La aparente normalidad de lo anormal

Mientras pasa el tiempo, estoy más convencida de que existe un *impulso*, una *fuerza* que nos hace sentir -buena parte del día- amenazados, tensos, dormidos...intranquilos, es un sentir extraño, que se apodera de nosotros, esta en las calles, en nuestras casas, en la T.V... y en cualquier momento aparece, desaparece y vuelve a emerger. Me atrae la idea de concebir estas “sensaciones de realidad” como parte de un *sistema nervioso*, genial analogía desarrollada por Michael Taussig para comprender los fenómenos sociales y culturales en la sociedad.



“La totalidad de las funciones vitales del organismo, se llevan a cabo bajo la coordinada y perfecta supervisión del Sistema Nervioso, formado por una cantidad varias veces millonaria de células y filamentos altamente especializados para desarrollar su trabajo” (Patrone: s/f).

Al igual como el Sistema Nervioso es el encargado de mantener la vida de cada ser humano, el *sistema nervioso (SN)* desarrollado por Taussig radica en algo similar, un *centro de nervios* que emite señales de control, jerarquía e inteligencia en nuestra vida cotidiana, cuyo propósito es mantenernos anestesiados, vivir dormidos, trabajar dormidos, amar dormidos...“algo así como una nube fungiforme a cargo de la conciencia civilizada” (1995:14). Y este centro de nervios -con sus respectivas ramificaciones y sinapsis- está en todas partes y a cada instante aparece...está en la urbanización de las ciudades, en los “valores sociales”, en la moral, en la noción de autoridad y legalidad, etc... Nos controla, nos estimula diariamente, nos hace sentir confiados al creer que formamos parte de este “centro”, de este orden que nos protege; sin embargo, es innegable la incertidumbre que

provoca el SN en nosotros...“lo más difícil de asumir es que estamos centrados sobre algo tan frágil, tan definitivamente otro, tan nervioso” (loc.Cit). Esta dualidad conforman los cimientos del SN para mantenernos paralizados y nerviosamente estimulados a través de impulsos, generalmente, mediáticos, que nos hace percibir una realidad cubierta por un manto de tranquilidad y seguridad, pero solo es un manto de ilusiones montadas en un escenario. La idea de que habitamos en un mundo nervioso se manifiesta en sensaciones y pensamientos que nos recorren a diario cuando estamos frente al espectáculo de la vida cotidiana en el cual somos espectadores y a la vez actores ya que al mismo tiempo contribuimos a su reproducción.

Escenario cuyo eje es el capital, donde las fuerzas productivas se rigen de acuerdo al sistema económico imperante, el *capitalismo*. Predominando el capital sobre el trabajo como elemento de producción y creador de riqueza. “El capitalismo se puede describir como una economía política en la que con dinero se pueden comprar todas las cosas. Por ello, todo el mundo trata de adquirir tanto dinero como sea posible, y el objeto de la misma producción no es simplemente proporcionar bienes y servicios valiosos sino incrementar la posesión de dinero y acumular el capital” (Harris.1981:325), de aquí, que nuestra percepción de la realidad se sitúa y se reelabora bajo los márgenes del consumismo. No obstante, no es mi intención extenderme sobre la teoría capitalista sino más bien manifestar la relevancia que poseen las dinámicas del capitalismo en el SN; como señala Taussig, “es necesario entender la manera en que el sistema de mercado del capitalismo moderno engendra una mentalidad mercantil donde la gente tiende a ser considerada como un bien de consumo, y los bienes de consumo tienden a ser considerados como entidades animadas que pueden dominar a las personas. Esta paradoja socialmente instituida surge porque...el mercado se interpone entre las personas, interfiriendo en el conocimiento de las relaciones sociales con las leyes abstractas de las relaciones entre la mercancía” (1980:44). El mercado es el único lugar donde los nexos sociales entre los productores se manifiestan, no obstante, es aquí donde la relación productor-producto se quiebra, desincorporando a la persona del producto a través del salario o de la compra-venta. Los trabajadores quedan apartados de su trabajo y desde ese instante el trabajo adopta la forma de mercancía; estableciéndose estas relaciones más bien entre los productos del trabajo humano que de los propios productores. Es en esta forma, que las mercancías logran adquirir “vida propia” en

el mercado gracias a la liberación que hacen de ellas las personas, pasando a conformar parte de un espacio –el mercado-, en el cual las personas no poseen control, ya que la organización mercantil se autorregula, fijando la realidad y las actividades de la gente. Es así, como también todas las aristas de la vida de los seres humanos como el trabajo, el tiempo, actividades, etc. están en función del mercado, y estas, de igual forma se abstraen y se transforman en sí mismas como mercancías, transformándose en *cosas* reales y naturales. Esta materialización de las relaciones entre los hombres y la dependencia en que el hombre se encuentra respecto al movimiento espontáneo de las cosas, de las mercancías, constituye la base objetiva del **fetichismo de la mercancía**, “La mercancía asume una autonomía separada de las actividades sociales humanas, y al trascender esa actividad, las relaciones entre las mercancías subyugan a las personas, que pasan a estar dominadas por un mundo de cosas; cosas que ellas mismas crearon.” (Ibid:49). Esta descontextualización de la mercancía respecto al proceso de producción de la que es parte, forja la idea de percibir los artículos de consumo como cosas y que al estar en *movimiento* dentro del mercado se perciben como autónomas, entonces, aparecen como *cosas animadas, fetiches*; donde las relaciones sociales quedan fragmentadas y convertidas en relaciones entre cosas.

Estas relaciones sociales de producción se fijan de tal manera en la conciencia cotidiana que todo el proceso de producción de los trabajadores se pasa por alto, quedando los artículos de consumo impregnados de cualidades “mágicas”, olvidándose del contexto del cual son parte, “Esta apariencia socialmente condicionada, es una mistificación en la que conspira la totalidad del contexto social, digamos, para enmascararla. En este proceso de descontextualización, la ganancia ya no aparece como el resultado de una relación social, sino de una cosa” (Ibid:55). Al existir la idea de que las mercancías, por su propia naturaleza, poseen ciertas propiedades “misteriosas e independientes”, que en realidad no poseen, se oculta la verdadera situación sobre la subordinación del trabajo al capital. Lo insólito es que a pesar de que esta concepción es falsa e ilusoria la percibimos a cada instante como real y natural. Esta ignorancia –quizás, olvido- del contexto productivo, hace que vivamos una ficción constante, cotidiana, que en un sistema capitalista maduro se ve como un hecho concreto, real y natural, donde se nos persuade a percibir esta realidad como **natural**, “El avance de la producción capitalista desarrolla una clase trabajadora, la que por educación, tradición, costumbre, considera que las condiciones de ese modo de

producción son *leyes de la naturaleza evidentes en si mismas*” (Marx en Taussig.1980: 42). En consecuencia, la realidad se presenta como un conjunto de objetos inmutables, impidiendo la formación de una conciencia humana sobre la posibilidad de construir histórica y socialmente la realidad.

El concepto de fetichismo de la mercancía nos ayuda a esclarecer como el capitalismo se presenta en nuestra conciencia como una cosa distinta de lo que realmente es. Taussig (1980) plantea que este sistema capitalista esconde el trabajo como fuente de lucro y muestra a los mismos artículos de consumos como fuente de valor y de lucro, a la vez que oculta la base humana creativa y social del valor y la explotación de esa creatividad por el sistema de mercado. Este fetichismo produce dos paradojas en la vida moderna, por un lado, la negación de los seres humanos por construir y cambiar socialmente la realidad debido a la ceguera producida por esta “naturaleza impuesta” que nos mantiene inmóviles. Y, por otro lado, una actitud esquizoide, donde los seres humanos enfrentan estos objetos abstraídos de la vida social dándoles la características de atesorarlos como objetos reales afines a cosas inertes y, a la vez, se les considera como entidades animadas con una fuerza vital propia, estableciéndose una percepción *esquizoide* de objetos inertes como animados. Es en esta actitud esquizoide donde hila finamente el SN, en ese espacio fantasmal y misterioso, casi mágico donde las cosas adquieren las propiedades de las personas; espacio que Taussig (1995) lo caracteriza como la **decidida indecidibilidad**, algo que no se puede explicar por su complejidad, ni menos decir, pero está, existe, atisbo de algo difuso pero innegable “...el SN se activaba y se ponía en funcionamiento zigzagueando ida y vuelta entre ese espacio mortal donde el objeto y su espíritu se enfrentaban implacables” (1995:18), es ahí donde el SN se impulsa, se alimenta voraz y diariamente de nuestros estímulos...-casi- sin darnos cuenta. Actuando como un hechizo que nos hace ver la aparente normalidad de lo anormal, hechizo que se sustenta y concretiza en el terror.

Basado en las ideas de W. Benjamín sobre la historia, Taussig desarrolla la idea de un mundo humano como sistema nervioso en emergencia permanente, es decir, que existe un “**Estado de Emergencia**” que no es la excepción sino la regla, donde el orden se congela creando (des)ilusiones de orden congeladas por el terror. Es en esta emergencia permanente donde la histeria y una aparente aceptación surgen como las dos caras del terror; más bien del lenguaje del terror, que es el que se (re)presenta como una realidad en este montaje

ficticio; lenguaje que sutilmente manifiesta la existencia de un sentido, un centro, un orden y, a la vez, la incertidumbre sobre algo difuso, descentrado y vago. Al ser este lenguaje, como señala Taussig (1995) muchas veces siniestro, borroso e ininteligible, pero de efectos sorprendentes en el actuar de las personas, posee la característica fetichista de descontextualizar a estas “fuerzas” que actúan en contra o en pos de este “centro” u “orden”, así estas “fuerzas” se vuelven animadas y, asombrosamente, el SN adquiere una cualidad animista, adquiere vida propia.

La ciudad es un excelente ejemplo del funcionamiento del lenguaje del terror, “...más que la violencia, uno de los nuevos principios de organización de la gran ciudad contemporánea es el *temor a la violencia*...la existencia de un miedo extendido que ha aumentado con tasas y ritmos absolutamente superiores a los de la violencia real” (Amendola.2000:316-317), el ciudadano esta constantemente bombardeado de violencia representada o reconstruida mediaticamente e instalándose en el imaginario urbano. Como observara Baudrillard (1981), la realidad como una “hiperrealidad”, donde lo real y lo imaginario se entrecrocán en todas partes, la distinción entre lo real y lo ficticio se vuelve cada vez más difusa. Aquí la falsedad, la ficción del montaje se perciben como las maneras de actuar en esta pantalla de lo real; el ciudadano se vuelve temeroso, actuando de una manera paranoica se encierra en espacios blindados, seguros, donde “el otro”, el sujeto peligroso no tiene acceso, así, el terror se vuelve “otro”, “como con la idea de un submundo organizado, una raza aparte, mágicamente potente, que habita tanto una zona metafórica como geográfica dentro de la ciudad” (Taussig.1995:43). Los espacios de la ciudad se han ido privatizando en nombre de la seguridad y la defensa de las personas, de esta manera, las personas tratan de estar el mayor tiempo posible en estas áreas protegidas, distanciándose del mundo exterior y construyendo su propio espacio como “real”, pero no es más que un espacio de ficticia armonía.

Son estos dos extremos, seguridad & peligro, mejor dicho, histeria & aceptación que “...mantienen un ritmo irregular de apatía y choque que constituye la aparente normalidad de lo anormal creada por el estado de emergencia.” (ibid:27), el terror se vuelve cotidiano y nos sumimos en la aceptación de este orden, denominado como “estado de orden público”, termino tan escuchado, leído y visto un millar de veces en los medias, conversaciones familiares, en el trabajo, etc.

Es así como el lenguaje del terror con el uso del desorden confluyen en el sentir de las personas, sentir desconcierto, caos, pánico, un temor ilusorio que se imagina a la vuelta de cada esquina, que hace que perdamos la capacidad de raciocinio y/o de acción, que nos lleva a actuar con nerviosismo y total sumisión. Este estado social de contradicción permanente donde pasamos violentamente de un estado de aceptación de “lo normal” a sentir pánico y desorientación de esa misma “normalidad”, es la piedra angular de la noción del terror como lo cotidiano, de la “normalidad” del estado de emergencia permanente, y en definitiva, es la piedra angular del control social.

Otro aspecto fundamental de este estado de emergencia permanente es el **silenciamiento** – no confundir con el silencio-, no se debe decir nada, no se debe hablar nada que pueda constituir una crítica al orden establecido, así el silenciamiento opera como estrategia de control social sepultando la memoria y el sentir colectivo dentro del individuo, “Allí alimenta el terror. Allí alimenta las pesadillas, impidiendo la oposición dinámica e inteligente y la capacidad de protesta pública” (ibid:70), fragmentando los espacios de la esfera pública, que es donde se desarrolla la acción.

No obstante -para suerte de muchos -, Benjamín señala la existencia de “**momentos de peligro**”, instantes fugaces, especies de portales que se abren entre una sinapsis y otra que nos dan la oportunidad de ver, de experimentar, de percibir el desorden que bulle bajo la superficie, de una manera latente y siempre a punto de estallar y provocar un sismo, un quiebre en la realidad, algo así como el eterno magma que amenaza constantemente con escapar de las paredes volcánicas.

El SN aparece y desaparece fugazmente en estos “momentos de peligro”, estos le confiere tanto su posibilidad como su necesidad; somos capaces de ver sensatamente lo real y nos sentimos atraídos y a la vez repelidos por esa realidad, nuestro intelecto fluctúa entre la claridad y la opacidad y a la vez, captamos el espectro completo, “una aventura del intelecto forcejeando para pasar de la oscuridad a la luz, del desorden al orden, dándole al sistema nervioso su estímulo diario” (ibid:22).

Es así que, de vez en cuando, en la ciudad aparecen ciertos destellos, siluetas de algo que puede inquietar y a la vez activar al sistema nervioso; vislumbro algunos “colores” dentro de este gris “Estado de Emergencia”; es aquí, que considero importante dar cabida a la

gestación de manifestaciones de diversa índole, tales como artísticas, culturales, movimientos sociales, ideologías, etc., que podrían ser expresiones de lo que bulle bajo la superficie y evidenciar –de alguna manera- la voz de los que no tienen voz.

Nociones de lo Artístico

I

“...el objeto de estudio de la estética y de la historia del arte no puede ser la obra , sino el proceso de circulación social en el que sus significados se constituyen y varían”

Néstor García Canclini

Néstor García Canclini propone una reformulación teórica y metodológica para una sociología del arte que me parece bastante asertiva a los objetivos de esta investigación. A diferencia de otras corrientes teóricas que se centran simplemente en la relación entre obras y contexto social, es necesario, además, ocuparse de la relación entre el proceso artístico y la sociedad, entendiendo por proceso artístico todas las etapas, con sus respectivas relaciones y procedimientos, que conlleva la creación de una obra artística hasta su finalización y recepción de parte del público.

De acuerdo a la teoría marxista, Canclini da a conocer dos enfoques respecto al arte. Por un lado, se encuentra la corriente que afirma que las relaciones de producción determinan las representaciones artísticas, entendiéndolas como formas de representación ideológica. Entendiendo por ideología como un sistema de ideas, imágenes y procedimientos que utiliza la clase dominante para legitimar su posición privilegiada frente a las clases oprimidas, utilizando la persuasión consciente e inconsciente con el fin de encubrir las relaciones sociales y proporcionar una interpretación de los conflictos sociales deformada por intereses de clases y así asegurar la reproducción de las condiciones de producción. Sin embargo, es necesario destacar que si bien es cierto, el concepto de ideología está estrechamente ligado al poder, no solamente se limita a las relaciones de clases –como postula la tradición marxista- sino que también incluye las relaciones de género, edad, minorías étnicas, etc.

Por otra parte, está la corriente que considera que la estructura social opera, más que sobre las representaciones, sobre las condiciones de producción en el arte, es decir, “como la organización de la economía en general determina las formas de organización material de la producción artística” (Canclini. 1979: 68).

Entonces, para entender el sentido social de una obra de arte, Canclini señala la urgencia de unir estas dos orientaciones que nos permiten realizar un análisis en dos niveles que son intrínsecamente complementarios; por una parte, examinar el arte en tanto representación ideológica, como se representan los conflictos sociales, las clases representadas, es decir, la relación entre la realidad social y su representación. Por otra lado, vincular la estructura social con la estructura del campo artístico, “entendiendo por campo artístico las relaciones sociales y materiales que los artistas mantienen con los demás componentes del proceso estético: los medios de producción (materiales, procedimientos) y las relaciones sociales de producción (con el público, los *marchands*, los críticos, la censura, etc.)” (ibid: 70), ya que además de explicar el arte en conexión con la estructura socioeconómica general es necesario vincular al arte con sus propias condiciones de producción, “El arte no sólo representa las relaciones de producción; las *realiza*” (ibid:73). Además de comprender las manifestaciones artísticas dentro de un determinado sistema socioeconómico y como éste condiciona los procesos artísticos, también existe una arista cultural importante en estos procesos.

II

Me interesa aproximarme al concepto de cultura desde un enfoque semiótico, partiendo de la base que el ser humano es un “animal inserto en tramas de significación que él mismo ha tejido, considero que la cultura es esa urdimbre...”(Geertz.2001:20). De aquí que la acción sociocultural, como observara Geertz (2001), consiste en un tráfico de símbolos significativos, ya sean palabras, gestos, imágenes, sonidos, artefactos, objetos naturales, etc., que, por decirlo de alguna manera, son los vehículos materiales del pensamiento, “todos éstos son símbolos o por lo menos elementos simbólicos porque son formulaciones tangibles de ideas, abstracciones de la experiencia fijadas en formas perceptibles, representaciones concretas de ideas, de actitudes, de juicios, de anhelos o creencias” (ibid:90). A través de esta trama -tejida de diversos elementos simbólicos- que los seres humanos interpretan y significan su experiencia y orientan su acción en la sociedad.

Desde este punto de vista, la **acción social** al ser comunicable -ya que plantea la relación con el otro y con otros- es una relación eminentemente **simbólica**; de aquí que la significación es compartida y, por tanto, pública; de esta forma, la cultura consta de estructuras de significación socialmente establecidas, donde la acción humana es vista como acción simbólica, es decir, una acción que posee un determinado significado y, por ende, conlleva un proceso de interpretación constante, “hay que atender a la conducta y hacerlo con cierto rigor porque es en el fluir de la conducta –o, más precisamente, de la acción social- donde las formas culturales encuentran articulación” (ibid:30). Al concebir la acción social como simbólica se nos abre una puerta que nos permite observar e interpretar la realidad más allá de los hechos sociales concretos, muchas veces “enigmáticos en la superficie”, preocuparnos no por “qué son”, sino por “qué se dice a través de ellos”, preguntarnos constantemente por el sentido de estas acciones, como nos cuenta Geertz en su experiencia...si son burla o desafío, ironía o cólera, etc., lo que se expresa a través de su existencia concreta y por su representación. En síntesis, entendemos la cultura como **“sistemas en interacción de signos interpretables”** (ibid:27) . Esta interacción social esta íntimamente ligada a la interpretación que hacen las personas de ellas, a su vez, esta interpretación se construye y se reelabora a cada instante, por lo que es necesario desarrollar una aproximación *dinámica* de la cultura. Rosaldo (1991) nos invita a centrarnos más en las intenciones de los actores que en los objetivos determinantes de la acción humana, con el fin de comprender la cultura como un proceso activo de cambios, de significaciones que se van reelaborando y modificando; como a su vez, observara Geertz, “...los sistemas de símbolos...no están dados en la naturaleza de las cosas, sino que están contruidos históricamente, son socialmente mantenidos e individualmente aplicados” (2001: 301).

Por otro lado, al contrario de las posturas clásicas que conciben la cultura como un todo autónomo constituido de patrones coherentes, Rosaldo propone que “la cultura también puede ser concebida como una formación más poderosa de intersecciones donde los procesos se entrelazan dentro de los límites o más allá de estos” (1991: 31), es decir, entenderla como un espacio de interacción de procesos donde coexisten procesos de cambio, de inconsistencias internas, conflictos y contradicciones dentro de la cultura y, a la vez, de procesos “individuales” como los de género, edad, estatus y experiencias únicas que

se superponen, se entremezclan formando una encrucijada donde se intersectan los distintos procesos de la vida. Es en esta forma, que es preciso comprender la naturaleza humana en toda su complejidad y diversidad, ser capaces de observar la **realidad total**, la que también conlleva el ser capaces de ubicarnos en la realidad que envuelve al antropólogo y “su objeto de estudio”, en definitiva, comprender la suma de procesos que confluyen en la realidad social.

III

*“El arte no es un sentimiento,
sino la creación de formas simbólicas
del sentimiento humano”*

Juan Plazaola.

El arte es una “técnica sobreelaborada”, donde se desvió la utilidad de la herramienta convirtiéndola en expresión de sentimientos, pensamientos, creencias, instaurando un lenguaje de comunicación social (Romíex:1995-1996), solo el arte logra transmitir una complejidad de ideas, creencias, mitos, más los sentimientos involucrados, ya que el arte tiene la capacidad de sintetizar una complejidad de conceptos y sensaciones en una imagen, por lo que tales manifestaciones se vuelven imprescindibles a la hora de explicar, representar y entender ciertos aspectos socioculturales de una sola vez. Las expresiones artísticas de una sociedad, independientemente del tiempo y del espacio donde estas se sitúen, poseen la característica de ser expresiones netamente socioculturales de los individuos que las crean, y también de los que las observan. La producción de la obra artística es colectiva, no es el resultado de un individuo con capacidad creativa; el artista, más que una unidad individual es una realidad socio-cultural.

Comparto con Clifford Geertz (1994), la idea de comprender el arte como un acto cultural, una obra artística en su totalidad, desde el proceso creativo hasta la recepción de ésta, está constantemente condicionado por la cultura y sociedad de la que forma parte, “En ese acto final se produce el cierre del ciclo de retroalimentación del sistema...ya que la obra de arte vuelve a la sociedad y, por consiguiente, el artista que la creó, formando parte entonces del entorno sociocultural que es, en definitiva, la razón de ser del artista y de la obra de arte”

(Alcina.1988:47), el resultado final de la obra artística no es la obra terminada en sí, sino que es la interacción entre la obra de arte y el espectador o contemplador. De aquí, que es necesario aproximarse a las manifestaciones artísticas más allá de lo estético, la idea es lograr asomarse a las múltiples dimensiones socioculturales que se confabulan en ellas.

El artista crea un “idioma” particular que es comprendido dentro de su propia cultura y a partir del cual el creador –nominado o anónimo- se comunica con su sociedad a la que transmite determinados mensajes que, siendo coherentes con el restante equipo de patrones culturales, no solamente son comprendidos, sino que son esperados por los individuos o grupos de individuos de la sociedad en la cual se produce o se utiliza esa forma de comunicación (Ibid: 44). Dentro de tales patrones culturales existen ciertos patrones estéticos, que, por ende, forman un modelo estético que posee cada cultura, entonces, las manifestaciones artísticas se delimitan dentro de esos marcos estéticos formales. Este modelo es relativamente constante dentro de los patrones culturales y tal constancia se remite a que en ese patrón estético se van depurando y fijando los caracteres esenciales de la cultura. Así mismo, Carlos González señala la existencia de un “programa iconográfico” para cada pueblo, donde estos programas se mantienen vigentes porque los sujetos pertenecientes a una cultura “ven a través de las formas legadas a ellos, su ambiente, sus tradiciones y les son “significativas” (1984:19).

El artista extrae de su mundo cultural y natural las imágenes de las cuales se sirve para comunicar ideas y sensaciones, para esto interpreta y luego transforma tal realidad en otros términos, “...*todo* arte, por su misma esencia, es una “abstracción”, es decir, se aleja tanto de la realidad como es lógico que así sea en la medida que se trata de una visión de mundo, de la *realidad*; se trata de una interiorización de esa realidad, y por lo tanto, en la medida en que se ha interiorizado, ha sido elaborada o interpretada esa realidad por el “artista”. (Alcina.1988:121). Esta abstracción puede ser variable, es decir, de mayor o menor geometrismo pero siempre existe abstracción, cualquier reproducción de la naturaleza por ser reproducción ya es una abstracción de ella.

De acuerdo al sentido del mensaje encerrado en la obra de arte, éste implica una serie de niveles interpretativos, pero, cabe destacar, que este sentido tiene un doble valor: el significado y el de orientación. El nivel de significación es de carácter referencial y cuenta con un código o sistema de convenciones que tiene el acuerdo de los “lectores” o

receptores. El segundo nivel de orientación o sentido del mensaje trata hacia que o quien esta orientada una obra de arte (ibid:242), por ejemplo, con un sentido religioso, político, económico, diferenciación sexual, etc.; el asunto no sólo refleja la temática de la obra de arte, sino que hay que tomar en cuenta la intención funcional de la obra de arte en el contexto sociocultural en el que debe aparecer. Por lo que, asunto y finalidad serán atributos íntimamente unidos. Un aspecto no menor a la hora de considerar el símbolo de una manera más amplia, es decir, dentro de las dinámicas de las relaciones que se desarrollan en una cultura.

Es en esta forma, que toda obra artística fluctúa entre dos contextos: un contexto estético o de presentación, que incluye la forma, la habilidad y el estilo; y su contexto de significación, que incluye el sujeto creador, las asociaciones simbólicas y los espectadores; y es aquí, donde la *metáfora* juegan un papel fundamental.

IV

*“objeto estético y objeto metafórico son una misma cosa...
la metáfora es el objeto estético elemental, la célula bella”*

Ortega

Conocemos la **“metáfora”**, comúnmente, como un recurso literario que consiste en identificar dos términos entre los cuales existe alguna semejanza. Uno de los términos es el literal y el otro se usa en sentido figurado. Sin embargo, este concepto posee un alcance mucho más amplio, vinculando la metáfora no solo al lenguaje sino también al pensamiento y a la acción. Si tomamos atención en la vida cotidiana como también en el lenguaje cotidiano, nos damos cuenta de que nuestro sistema conceptual esta impregnado de metáforas diversas.

Lakoff y Johnson (1980) en base a una evidencia lingüística investigaron sobre las metáforas y su alcance en la vida cotidiana, analizando las diversas aristas de las estructuras metafóricas del pensamiento y de la acción. Tomare prestado de su investigación un ejemplo que retrata las características de un concepto metafórico, tomando el concepto *discusión* y la metáfora conceptual : *“la discusión es una guerra”*. Sentir que ganamos o perdemos en una discusión, percibir a la persona con la que discutimos como un oponente,

atacar sus argumentos y defender los nuestros son expresiones familiares en nuestro actuar. Este es un ejemplo de cómo un concepto metafórico estructura lo que hacemos y la manera en que entendemos lo que hacemos cuando discutimos. La metáfora no está sólo en las palabras que usamos sino que en nuestro concepto mismo de discusión -actuamos según la forma en que concebimos las cosas-, formando una red de significaciones que afectan a las representaciones internas del individuo respecto a la visión de mundo y a su actuar en la sociedad. En definitiva, la base de la conceptualización de la realidad social es metafórica; y, por consiguiente, las metáforas desempeñan un papel importante en la determinación de lo que es o no es real para nosotros.

La metáfora tiene como función primaria el *comprender* y como fundamento la *experiencia*. Comprensión que se sustenta en la semejanza, donde el trabajo metafórico se trata de “percibir semejanzas para expresar nuevas situaciones a través de imágenes conocidas” (Oliveras.1993:18). Sin embargo, en el proceso metafórico no sólo existe la semejanza sino también la identificación o equivalencia entre diversos fenómenos, es decir, la capacidad de sustituir uno por otro; y es aquí donde el trabajo metafórico se raciocina como: “A es B”, “el caballo de madera es el equivalente del caballo de “verdad” porque metafóricamente puede ser cabalgado” (Gombrich en *ibid*:36), la metáfora mantiene un perfecto equilibrio entre la ilusión de la identificación y la realidad de la separación. Oliveras distingue en la metáfora dos momentos: el de lo percibido y el de lo concebido. En el primero, se percibe la identificación de la relación metafórica y en el segundo se “corrige” mentalmente, “partiendo del **es** de identificación (del mundo ficcional) llegará al **no es** (del mundo real). La identificación conduce entonces, necesariamente, a la “corrección” mental...” (*ibid*:39). Y aún queda un tercer momento, el propiamente metafórico, donde juega la alternancia del **es** (metafórico) y del **no es** (literal); aquí juega un papel fundamental la fusión entre *imaginación* y *razón*, como observara Lakoff y Johnson *la metáfora es racionalmente imaginativa*, “La imaginación desempeña el papel de un libre jugar con las posibilidades, en un estado de no compromiso con el mundo de la percepción y de la acción. En este estado ensayamos nuevas ideas, nuevos valores, nuevas maneras de ser en el mundo” (Ricoeur.1984:32), la imaginación es la que nos permite ver un tipo de cosas en términos de otro –relacionar- y la razón es la que nos permite categorizar e inferir, es decir, nos hace comprender ciertos argumentos recurriendo a otros

o estableciendo imágenes que nos conectan con diversos símbolos significativos, “Hay tantos conceptos, importantes para nosotros, que son abstractos o no están claramente delineados en nuestra experiencia (las emociones, ideas, el tiempo, etc.), que es necesario de que los capturemos por medio de otros conceptos que entendemos con mayor claridad” (Alcina.1980:156), la metáfora nos proporciona una comprensión de un tipo de experiencia en términos de otro tipo de experiencia. A través de esta función, somos capaces de enlazar diferentes elementos y crear un nuevo significado, un nuevo concepto, elaboramos en la metáfora una construcción, un nuevo “objeto” y no una descripción de algo dado en la realidad, aquí es donde tiene su origen la acción metafórica, “Hay entonces una dialéctica entre lo conocido y lo por conocer que empuja al pensamiento a construir puentes por medio de la semejanza y de la analogía con el fin de producir un espacio común que articule a entes distintos. (Ochoa.1977), la metáfora es procedimiento y resultado.

Es a través de las metáforas que ampliamos y enriquecimos nuestra realidad, a la vez que también nos permite una lectura de la realidad en términos conocidos, ya que ninguna metáfora se puede entender ni representar sin fundamentarse en la experiencia; y toda la experiencia es netamente cultural. Por consiguiente, la estructura metafórica se nutre de significaciones, símbolos, imágenes, valores insertos en la cultura; y, sólo así, las metáforas son consistentes en la sociedad.

Los conceptos metafóricos no sólo impregnan el lenguaje cotidiano sino también nuestra experiencia, y así mismo, los diversos soportes expresivos del fluir de la imaginación. Las metáforas son parte fundamental de cualquier manifestación artística, “Partiendo de objetos reales la metáfora crea nuevos objetos imaginarios imposibles de captar de manera literal. Es en la poesía y en el arte en general donde mejor se aprecia esta facultad *fundante* del pensamiento metafórico” (Oliveras.1993:236). La metáfora merodea por los confines de la irrealidad, de la imaginación y es en esta dimensión donde se fusiona con el lenguaje artístico, componiendo imágenes metafóricas.

Alcina utiliza el concepto *signa*: “un estímulo –es decir, una sustancia sensible- cuya imagen mental está asociada en nuestro espíritu a la imagen de otro estímulo que ese signo tiene por función evocar con el objeto de establecer una comunicación” (1988:240). Todo *signa* implica un significante y un significado, donde el significado es el contenido

profundo, mientras que el significante es la forma de hacerlo. No obstante, en el lenguaje artístico, la relación entre el significante y el significado puede también ser mucho más imprecisa, intuitiva y subjetiva, ya que una de las condiciones de estos signos es el ser polisémicos, un significante puede tener varios significados y cada significado puede expresarse por medio de varios significantes. En consecuencia, la significación no responde a un sistema cerrado y muy codificado, sino que, por el contrario, los sistemas artísticos son, generalmente, muy abiertos.

Dentro de este concepto “*signa*” existen dos subcategorías: signo y símbolo. Los símbolos son *signa* a los que hay que proporcionar una definición para su correcta interpretación, por el contrario, los signos son *signa* que tienen ya un significado totalmente fijo, “los signos o no se presentan aislados o no significan nada si no se hallan dentro de un contexto cultural determinado” (ibid:261), es decir, que el significado y el significante van completamente unidos, como por ejemplo, una corona es signo de soberanía, el significante es la corona y el significado es la soberanía. En contraste con la definición anterior “un *signa* es un símbolo cuando A representa a B y no hay relación intrínseca previa entre A y B, es decir, A y B pertenecen a contextos culturales diferentes” (ibid:263), si nuevamente sacamos a colación el ejemplo de la corona, pero en este caso, la imagen sería que en una lata de cerveza apareciera la imagen de una corona, en este caso, la corona sería un símbolo cuando fuese utilizado por una fábrica de cerveza, ya que corona y cerveza pertenecen a contextos culturales totalmente diferentes; algo parecido ocurre con la serpiente como símbolo de mal, es evidente que tales contextos, el zoológico y el moral, no tiene conexión alguna, pero sucede que el significante y el significado se refieren intrínsecamente el uno al otro, sus relaciones simbólicas son afirmaciones arbitrarias de semejanza y, por lo tanto, principalmente, metafóricas; el símbolo es “un signo que no se limita a “indicar” un objeto o un hecho, sino que es utilizado para “concebir” el uno y el otro” (Trevi.1996:3). Además, Trevi afirma que un signo sea simbólico también depende de quien lo observa, citando a Jung señala “Resulta, así pues, muy posible que un cierto hecho no se le antoje para nada simbólico a aquel que lo ha producido, pero que sí le parezca a otra conciencia” (ibid:58), por lo tanto es también el espectador –que hace de interprete-, el que juega un rol importante en el valor simbólico de un signo.

En conclusión, un signo se refiere a su remitente sin dificultad alguna, no así el símbolo que posee un significado mucho más amplio, a veces, inalcanzable y otras hasta confuso. El símbolo representa una parte de un todo en particular, una parte que se separa y que es capaz de dar cuenta del todo; como observara Riquelme -basada en la obra de Eco-, los símbolos no reproducen las condiciones del objeto, sino algunas condiciones de la percepción de algunos rasgos del objeto, una vez seleccionados según códigos de reconocimiento y registrados según convenciones gráficas (1992:90), por lo que los símbolos deben enfrentarse no como la correspondencia entre el objeto real y la imagen, sino como la correspondencia entre el “contenido sociocultural” del objeto y la imagen, y en las condiciones reales en que se generan los objetos y las imágenes que los representan. El símbolo contiene una parte visible y otra invisible, un símbolo dice y no dice a la vez, “El símbolo...enmascara y revela, esconde y manifiesta” (Trevi.1996:5); el poder del símbolo esta en su capacidad de abarcar y conectar lo que se percibe como separado.

V

Las manifestaciones artísticas fluctúan entre dos conceptos: lo racional y lo emotivo. “El efecto *racional* es cognoscitivo: el espectador conoce lo que el artista ha querido decir mediante el uso de un conjunto de signos y símbolos que son interpretados de acuerdo con códigos preestablecidos. Pero más allá de lo racional y cognitivo hay un componente *emotivo* que también es transmitido por el artista a través de su obra y que llega al espectador: la emoción estética, o cualquier otro tipo de emociones, es posible a través de la obra de arte”. (Alcina.1988:78). Existe un conjunto de signos y de códigos de carácter lógico, los que sirven para transmitir mensajes que refieren a aspectos comprensivos de la realidad y signos que refieren a aspectos sensitivos de la realidad, los cuales también poseen ciertos códigos, ya que culturalmente el artista utiliza ciertos significantes para provocar determinadas emociones en los espectadores. Siendo así, estos signos y códigos se superponen, existiendo una relación complementaria entre estos dos códigos, donde las “funciones emotivas - estéticas” intervienen en los mensajes artísticos y define las relaciones entre el mensaje, el artista y el espectador.

Al igual que el lenguaje “articulado” las manifestaciones artísticas son un sistema de signos; sin embargo, esta suposición muchas veces tiende a confundir y suponer que el arte se constituye como un lenguaje; ya que, si bien es cierto, que las manifestaciones artísticas poseen ciertos signos y códigos preestablecidos, estos no constituyen un sistema cerrado, es decir, la relación entre significado y significante no es arbitraria, contrariamente a lo que sucede en el lenguaje articulado. Para complementar este argumento, Alcina cita a Levi – Strauss: “Si la pintura merece ser llamada lenguaje es porque, como todo lenguaje, consiste en un código especial cuyos términos son engendrados por combinación de unidades menos numerosas que participan ellas mismas de un código más general. Hay, sin embargo, una diferencia con respecto al lenguaje articulado de la cual resulta que los mensajes de la pintura son recibidos primero por la percepción estética y después por la percepción intelectual, mientras que en el otro caso ocurre lo contrario” (1988:278). Vemos entonces, la equivocación que existe al aproximarse a una obra de arte desde un punto de vista meramente lingüístico, para acercarse a ella, hay que realizar una mirada holística que tome en cuenta la totalidad de la obra, es decir, el tiempo, el espacio, la cultura, la sociedad en que fue creada.

Es en esta forma que las manifestaciones artísticas se constituyen de un “lenguaje racional intelectual”, para el cual existe una determinada codificación de acuerdo al contexto cultural en el que se ubique; y de otro tipo de “lenguaje” denominado no racional que es solo perceptible a través de los sentidos. Entonces, considero al arte más que como un lenguaje, las artes se constituyen como una forma de comunicar pensamientos y sentimientos que no pueden ser expresados a través del lenguaje escrito u oral, ya que su contenido es inmensamente complejo y emocional, al igual que su contenido intelectual. Lo entiendo como un complejo sistema de comunicación, donde existe una exquisita relación entre emoción e intelecto, entre lo racional y lo irracional “La emoción estética, provocadas por las formas, no tiene equivalentes en el lenguaje, así como el idioma poético no lo tiene en el color o en los volúmenes” (Michael Romiex: 1995-1996). Por lo que el artista es, en realidad, alguien que labora entre dos mundos, visible e invisible, donde dan forma a ciertos símbolos que actúan “...como *mediadores* entre lo aprehensible, palpable, visible y lo que no es: lo supraterrrenal y místico” (Frutiger. 1999:187)

VI

*“La finalidad del arte
es dar cuerpo a la esencia secreta de las cosas,
no el copiar su apariencia”.*
Aristoteles

Las imágenes nos invitan a hacer una analogía con lo real, con un claro sentido de mimesis, es decir, una reproducción imitativa, no obstante, imitar no significa la copia exacta del original, sino que es una síntesis de acciones artificiales y artísticas que permitan ajustarse al objeto de la realidad y así, estén dotados de semejanzas, ya que la reproducción “...solo se parece verdaderamente a algo en la medida en que se parece a la idea de la cosa” (Bortagaray:s/f).

Poncela (s/f) señala que el concepto de representación se ha ligado a diversas corrientes artísticas, sin embargo, destaca dos líneas fundamentales.

Arte formal: “Subordinación de la construcción (simetría) a la representación (mimesis), con el propósito de lograr una identificación ritual” (Poncela:web), la mimesis se comprende como forma simbólica, donde no existe una función estética propiamente tal, sino otra de carácter ritual; Su construcción es simple, ya que las formas de estas representaciones se caracterizan por la ruptura, la fragmentación, ya que no buscan la semejanza sino el representar a partir de símbolos lo real, propio del arte arcaico. Desde el punto de vista de la contemplación, se le exige al espectador “la reorganización de la unidad de la obra desde su punto de vista, toda vez que la realidad se ofrece fragmentada” (ibid:web).

Arte Material: “Subordinación de la representación (mimesis) a la construcción simétrica (simetría), para conseguir la belleza formal de la obra” (ibid:web), La representación se ha subordinado a la simetría, es decir, el logro de la belleza a partir de la copia por semejanza de la realidad, de producción muy elaborada, propia del arte clásico. Desde el punto de vista de la contemplación, el efecto perseguido es la consecución de la belleza, donde el arte es comprendido como una forma de producir belleza.

Independiente de la línea que emplee el artista, éste al crear una imagen se crea un nuevo ser, un nuevo concepto, “El artista no describe las apariencias de la realidad sino que rescata de ella lo que es significativo y elabora un conjunto simbólico...” (Morel.1999:55), es algo ilusorio pero a la vez real, algo que nos acerca a la imagen reflejada en un espejo,

pero sabemos que es un espejismo que muestra ficciones de lo real, donde la realidad se muestra fragmentada.

Es en esta forma, que a través de la mimesis la representación se convierte en presencia, es, existe, aunque no sea lo que parece; podría ocurrir que el contemplador no haya visto nunca al objeto representado, y que ni siquiera tenga la información necesaria para establecer una comparación referente al valor mimético de una obra, pero ésta sólo exige que el espectador admita esa “presencia” para comenzar el juego de la mimesis, actuando las fuerzas de la fantasía y la imaginación para representar y contemplar ficciones de lo real como realidades en si mismas.

Performance

*“...el teatro nace del ritual
y, a la inversa
el ritual se desarrolla a partir del teatro”*

Richard Schechner
I

Al ver esta realidad como un montaje donde ocurren un sin fin de “escenas” por minuto, el concepto **performance** cobra importancia, “vivimos en un ambiente teatralizado y performativo... “se construye”, todo es “juego de superficies y efectos”...todo es performance” (Schechner. 2000:11). Del mismo modo, Schechner postula que para comprender la escena de este mundo muchas veces confuso, contradictorio y dinámico hay que examinarlo “como performance”; y, para aquello, el concepto “performance” no se limita sólo al teatro, la danza y la música, sino que se amplía también a “ritos ceremoniales humanos y animales, seculares y sagrados; representación y juegos; performances de la vida cotidiana; papeles de la vida familiar, social y profesional; acción política, demostraciones, campañas electorales y modos de gobierno; deportes y otros entretenimientos populares; psicoterapias dialógicas y orientadas hacia el cuerpo, junto con otras formas de curación (como el shamanismo); los medios de comunicación. El campo no tiene límites fijos” (Ibid:12).

Schechner denomina performance como “actividades humanas –sucesos, conductas- que tienen la cualidad de lo que llamo “conducta restaurada” o “conducta practicada dos veces”, actividad que no se realiza por primera vez sino por segunda vez y *ad infinitum*. Ese proceso de repetición, de construcción...es la marca distintiva de la performance” (ibid:13). A pesar, de concebirse como un proceso de repetición, donde la “conducta restaurada” es la característica más importante de la performance, lo fundamental de la performance es que cada instancia es diferente a la otra, por lo que es importante aproximarse a ella como un proceso de construcción constante.

En el caso de las expresiones artísticas –secuencias organizadas de sucesos, acciones con guión, conocidas como textos o partituras de movimientos- existen aparte de los actores que las “realizan”, éstas se encuentran en una especie de archivo sociocultural, como las tradiciones, mitos, leyendas, “clásicos teatrales”, etc., ya que de alguna forma u otra nos conectan con emociones y temáticas propias del ser humano, sin importar el lugar ni el tiempo de donde éstas provengan. Al estar separadas, estas conductas se pueden guardar, transmitir, manipular y transformar y son los actores los que se ponen en contacto con ellas para recuperarlas y hasta para reinventarlas.

La conducta restaurada está “allí afuera”, lejos de “mi”, por lo tanto se la puede “trabajar”, cambiar. En la performance, se transforma la conducta de la vida común, actuada una sola vez, en conducta restaurada, actuada dos veces; entonces, conducta restaurada es “yo portándome como si fuera otro”, “como si estuviera fuera de mi”, “como si yo no fuera yo mismo” aspecto similares que encontramos en un trance ritual, las acciones del ritual están muy cerca del teatro, en los dos la conducta se rearregla, se condensa, se exagera y se hace rítmica (ibid:195).

La performance “se apoya siempre en un contexto específico para su significado y funciona como un sistema histórico y culturalmente codificado, extrayendo o transformando imágenes culturales comunes de un “archivo” colectivo” (Taylor:s/f), además de su representación, una performance puede utilizar un tiempo y un lugar simbólico, todo esto con el fin de comunicar, de expresar, de dar cuenta de algo, la representación es un reto para el espectador y para el creador ya que, en estos términos, forma parte de una interacción y como tal necesita del público para concluirse.

II

En su obra, Schechner (2000) ofrece constantemente las evidentes vinculaciones entre ritual y teatro, sin antes señalar que son las teorías ortodoxas las que postulan que el ritual precede al teatro -y, por ende, a cualquier manifestación artística en general-, por el contrario, el autor propone que el ritual y el teatro están entretejidos, donde ninguno es el “original” del otro. Cualquier actuación puede ser llamada teatro o ritual según dónde se realice, quién la ejecute y en qué circunstancias, es decir depende del contexto y la función. Existen ciertos aspectos que chocan, se superponen en el ritual y en el teatro a la vez. El ritual posee un poder absoluto de congregación y eficacia, además de utilizar aspectos teatrales para su representación pero no se convierte en teatro, “El teatro aparece cuando ocurre una separación entre espectadores y representación ... es un grupo de actores que invita a un público...El público tiene libertad de ir o no ir...En el ritual, no ir significa rechazar la congregación, o ser rechazado por ella...Dicho de otro modo: el ritual es un acontecimiento del cual dependen sus participantes; el teatro depende de sus participantes” (ibid:42). La diferenciación fundamental entre ritual y teatro surge del acuerdo implícito o conciente entre actores y espectadores por atender a la eficacia, a los significados simbólicos y sus efectos y/o al placer. Es aquí que el autor pone en el tapete dos categorías claves, el de *eficacia* y *entretenimiento*, donde la polaridad básica se da entre eficacia y entretenimiento, no entre ritual y teatro, formando una mixtura, donde estos dos polos de un continuum están en flujo constante de un extremo a otro, así la eficacia y el entretenimiento se superponen en la performance, formando un sistema binario donde ambos términos son dependientes uno del otro, “Todo el continuum binario de eficacia/ritual – entretenimiento/teatro es lo que yo llamo “performance” (ibid:58). De esta manera, la performance es una situación activa que juega constantemente con la tensión entre estos dos extremos, “La performance se origina en el impulso de hacer que pasen cosas y de entretener; obtener resultados y jugar; detectar significados y pasar el tiempo; ser transformado en otro y celebrar ser uno mismo; desaparecer y exhibirse; llevar otro trascendente que existe entonces –y- ahora y más tarde –y-ahora a un lugar especial; estar en trance y también conciente; enfocarse en un grupo selecto que comparte un lenguaje

secreto y hablar a los cuatro vientos, al público más amplio posible de extraños; representar para satisfacer una obligación que se siente; y representar sólo bajo el contrato de la Equidad por dinero en efectivo” (ibid:59).

A continuación presentare un cuadro que expone el autor y que presenta los atributos de cada categoría:

Eficacia	↔	Entretenimiento
Ritual Resultados Relación con un Otro ausente Tiempo simbólico Actor poseído, en trance El público participa El público cree No se invita a la crítica Creatividad colectiva		Teatro Diversión Sólo para los presentes Énfasis en el ahora Actor/actriz que sabe lo que hace El público mira El público aprecia Prospera la crítica Creatividad individual

Fuente: Richard Schechner. “Performance: Teoría y Práctica Interculturales”. 2000. Editorial: Libros del Rojas. Universidad De Buenos Aires. Argentina. Pág: 36.

Sin embargo, Schechner es consciente de lo complejo de estas categorizaciones, ya que se pueden considerar determinadas performances desde diferentes puntos de vistas, “Por ejemplo, un musical en Broadway es entretenimiento si uno se concentra en lo que pasa en el escenario y en la sala. Pero si se expande la mirada y se incluyen los ensayos, la vida detrás del escenario antes, durante y después del espectáculo, la función de los papeles en las vidas de cada actor, el dinero invertido por los promotores, la llegada del público, la razón por la cual asisten los espectadores y cómo pagaron las entradas (por su cuenta, por cuenta de la compañía donde trabajan, como gasto necesario para progresar en sus carreras o como acto de caridad, etc.), entonces, hasta un musical de Broadway es algo más que entretenimiento: también es un ritual, una economía y el microcosmos de una estructura social” (ibid:36). Cuando eficacia y entretenimiento están presentes (aunque siempre predomina uno más que otro), el teatro responde a la necesidad de placer y de rito.

III

A diferencia de otros autores que ubican el drama esencial de una performance en la estructura dramática de su representación, es decir, en el conflicto que presenta y su resolución; Schechner (2000) lo ubica en la *transformación*, “Cuando la gente “va al teatro” está reconociendo que el teatro ocurre en lugares y momentos especiales. Circundan el espectáculo observancias, prácticas y rituales que nos llevan a la performance y nos separan de ella” (ibid:88). El hecho de entrar al teatro, ya sea edificio o un escenario urbano, el pagar la entrada, el ubicarse dentro del lugar, todo eso ya implica una ceremonia; el final y el irse es también parte de una ceremonia ritual, se aplaude para concluir y al irse se borra la realidad del espectáculo para sumergirse en la realidad ordinaria. Por su parte, los actores se preparan aún más que el público y cuando ha finalizado el espectáculo comienzan los procedimientos de “enfriamiento”, rutinas como retirar la utilería, la ropa o realizar ejercicios físicos, etc. Esta *transformación* reside en “la forma en que la gente usa el teatro como modo de experimentar, actuar y ratificar el cambio”(ibid:89).

Existen en el teatro, tres tipos de transformaciones en lugares y niveles diferentes:

1. En el drama, es decir, en el argumento.
2. En los actores, cuya tarea especial es experimental un *rearreglo* temporario de sus cuerpos/mentes, lo que llamo “transporte”.
3. En el público, donde los cambios pueden ser pasajeros (entretenimiento) o permanentes (ritual).

Como mecanismo esencial de transformación es la “puesta en escena”, disfraces, colores, máscaras, música, olores, luces, un sin fin de recursos visuales con el fin de “hacer creer” tanto para el público como para el actor, que éste es otra persona, que existe en otro tiempo y en otro lugar. La voluntaria suspensión de la incredulidad es la actitud fundamental para lograr el acuerdo entre artistas y espectadores, “Creen y al mismo tiempo no creen. Esta es la mayor delicia del teatro. El espectáculo es real y no es real al mismo tiempo. Es así para actores y espectadores y explica la absorción especial que el escenario engendra en quienes entran en él o se reúnen alrededor de él. El escenario puede ser o no ser sagrado, pero siempre es especial” (ibid:187). Si la transformación funciona los espectadores

experimentarán cambios de humor o de conciencia, cambios que por lo general son temporarios, pero que a veces pueden ser permanentes, como es el caso de los ritos de pasaje donde se pasa de un status a otro.

En esta *transformación*, me interesa aproximarme a la performance desde los conceptos de “liminalidad” y “communitas” de Víctor Turner. La liminalidad es un termino que rescata Turner de la teoría de Arnold van Gennep sobre los ritos de paso, donde se pasa de un status a otro a través de tres fases: a) la separación del individuo de su status social previo, b) el limen o la fase del umbral, c) la agregación del individuo en un nuevo status social. Vemos entonces, que en la primera fase ocurre una separación del individuo -a veces física y muchas veces simbólica- de su status social anterior. La segunda fase del umbral, la “liminalidad”, es un estado experimentado por el individuo durante un rito de paso, en la mitad del rito existe un umbral real o simbólico, donde el individuo no posee status ya que dejó su status anterior pero aún no es parte completa del status siguiente, el status del individuo, se puede denominar “pasajero” o “liminal”, un estado de ambigüedad. En la tercera fase, se consuma el paso y el individuo vuelve a entrar en la estructura social.

En la liminalidad se crea un espacio-tiempo liminal, de condición atemporal, un momento dentro y fuera del tiempo, donde emerge la communitas, “...si no como una expresión simultánea de sociabilidad, por lo menos con una forma cultural y normativa, enfatizando la igualdad y camaradería como normas...” (Bohannan.1998:518); además de esta igualdad entre compañeros/as, la communitas se constituye como la perspectiva ideal de la sociedad, donde el individuo o pasajero liminal aprende los aspectos ideales de su nuevo status; la acción social esta dirigida al logro de estos objetivos utópicos, la communitas. En este estado liminal el individuo se compromete en la communitas y es “la dedicación a la communitas, lo que le da dirección a la estructura social, que le permite funcionar” (ibid:517). La estructura social no tiene sentido sin la communitas y, por consiguiente, la “societas” o sociedad es un proceso que envuelve a la estructura social y a la communitas.

Antes de continuar, es necesario detenerse en la relación communitas-estructura social, “...si vamos a decir que un proceso como la ritualización tiende a ocurrir frecuentemente en los intersticios o bordes de algo, tenemos que tener bastante claro que es ese algo. ¿Qué es la estructura social?” (ibid:520). Turner comprende la estructura social como “[citando a Robert Mertonian] “los arreglos modelados de grupos de papeles, grupos de status y

secuencias de status” conscientemente reconocidos y operativos regularmente en una sociedad dada. Están ligados con normas y sanciones legales y políticas. Por “grupos de papeles” Robert Merton designa “las acciones y relaciones que aparecen en un status social”; los “grupos de status” se refieren a una congruencia probable de varias posiciones ocupadas por un individuo; y las “secuencias de status” significan la sucesión probable de las posiciones ocupadas por el individuo a través del tiempo.” (ibid:521). Turner señala que la noción de sociedad trae consigo un constante contraste, por un lado, la *estructura social* se presenta como un sistema segmentado de posiciones estructurales y, por otro lado, la sociedad como un todo homogéneo, no diferenciado que se presenta como *communitas*.

Turner postula que a través de la performance se revela el carácter profundo de una sociedad, “Las culturas se expresan más completamente en sus performances rituales y teatrales y gracias a ellas adquieren conciencia de sí mismas...Una performance es una dialéctica de “flujo”, es decir, movimiento espontáneo en el que acción y conciencia son uno, y de “reflexividad”, donde los signos, valores y objetivos centrales de una cultura se ven en “acción” mientras dan forma y explican la conducta” (Schechner.2000:16). En situaciones liminales una sociedad toma conciencia de si misma, ya que son ocasiones que generan este espacio/tiempo de intervalo entre posiciones fijas, los individuos pueden situarse fuera o “aparte” del sistema total y sus conflictos, existe la “autorización social” para situarse en otro contexto, en otra posición que no sea su posición social cotidiana, y, así permite a los “pasajeros liminales” y a la “multitud” alcanzar un grado más alto de conciencia, es decir, absorber la *communitas*, “contemplar por un momento los misterios que confrontan a todos los hombres, las dificultades que rodean peculiarmente su propia sociedad, sus problemas personales y las formas en que sus predecesores más inteligentes han buscado ordenar, explicar, dar una explicación, esconder o enmascarar (esconder y enmascarar son diferentes, el primero es ocultar, el segundo es imponer las características de una interpretación estandarizada) estos misterios o dificultades” (Bohannan.1998:525); estos “misterios o dificultades” son transmitidos a través de símbolos visuales y orales que operan culturalmente como mnemotecnia (recipientes de almacenamiento de información) y sólo así es posible comprender el modelo total de las relaciones sociales, donde se confronta esta “actividad que no tiene estructura” con los “resultados estructurados”, es

decir, se aprende la estructura social y se espera que se reproduzca. Por consiguiente, “en la liminalidad, la estructura social desaparece o se simplifica y generaliza, mientras el aparato cultural a menudo se convierte en complejo estructuralmente” (ibid:537), donde la *communitas* constituye una estructura de ideas y símbolos con el fin de instruir. No obstante, la *communitas*, desde el enfoque edénico de la sociedad que presenta en estas situaciones liminales pueden llegar a ser peligrosas ya que esencialmente la *communitas* presenta ideas opuestas a la estructura social, pero a la vez ésta es vitalizante y necesaria para el mantenimiento de la estructura social. De esta forma, Turner en Bohannan (1998) hace un llamado a abandonar los intentos por encontrar de qué forma ciertos símbolos que se encuentran en el ritual, poesía o iconografía de una sociedad dada, reflejan su estructura social o política, ya que los símbolos pueden no reflejar ninguna estructura, sino una antiestructura, y no solo reflejarla, sino contribuir a crearla.

Turner observa que en las sociedad que carecen de situaciones liminales en su estructura, la necesidad social de escape, de reunión y/o de abandono de las posiciones sociales se expresa socialmente en maneras que no son explícitamente religiosas, aunque pueden llegar a estar bastante ritualizadas, “...en sus fases liminales los ritos de sociedades tradicionales, tribales agrarias y cazadoras son análogos a las obras de arte y a las actividades de descanso y placer en las sociedades industriales y post-industriales. Turner las llama “liminoides”, porque se parecen a los ritos liminales aunque no son idénticos. Los ritos básicamente liminales son obligatorios mientras que las artes y entretenimientos liminoides son voluntarios” (Schechner.2000:87). Las manifestaciones artísticas buscan un estado liminal, una comunicación directa, un contacto potencialmente profundo, conectando al autor con su público, “El artista solitario *crea* los fenómenos liminoides, la colectividad *experimenta* símbolos colectivos liminales” (ibid:61) y se origina la *communitas*.

IV

En la performance se presentan los conflictos que presenciamos en nuestra vida cotidiana a través de una representación estética, es decir, convergen drama estético con el drama social “la función del drama estético es hacer para la conciencia del público lo que el drama social hace para sus participantes...El drama estético impulsa a que los espectadores transformen su visión de mundo, invadiéndoles los sentidos con representaciones de hechos extremos, mucho más extremos que los que suelen ser en la vida cotidiana. El modelo básico de la performance (ese espacio cerrado de reunión – representación – dispersión) hace posible que el espectador reflexione sobre los hechos en lugar de huir o de intervenir en ellos. Esa reflexión es un tiempo liminal durante el cual ocurre la transformación de la conciencia” (ibid:91); la performance se reelabora al momento de ser contemplada, y así mismo, la contemplación es activa y productiva, ya que el espectador se proyecta sentimental y simbólicamente en la obra. “Contemplar es leer la obra de arte siempre como contenido más de lo que el artista ha puesto en ella. El artista pone lo que es de él y la contemplación añade lo que es de los otros” (Plazaola.1991:311), al contemplar y posteriormente comprender una obra, esta comprensión es una especie de “re-creación” de la obra y cada contemplador la recrea a su manera, cerrando el círculo de retroalimentación de una manifestación artística.

El concepto de “experiencia estética” es la más próxima para comprender lo que acontece en el espectador frente a una manifestación artística, considerando su respuesta y su vivencia frente al escenario.

La experiencia estética esta ligada a dos conceptos, por un lado los sentidos y por otro la contemplación. Es a través de la contemplación de una manifestación artística que nuestros sentidos se detienen en la imagen, detenerse en la superficie contemplándola y gustándola en toda su riqueza cualitativa. Más que nuestros ojos u oídos sean los complacidos, tenemos conciencia de que es nuestro yo mas profundo el que se colma. Según Beardsley (en Santagada.2004), la experiencia estética estaría conformada por diversos estados emocionales, que comprende la distancia emocional y los sentimientos de íntimo placer, de inteligibilidad y de despreocupación respecto a la vida cotidiana, por consiguiente, la obra

de arte es un objeto intencional porque ha sido producida con el objetivo de causar una experiencia estética y un determinado estado emocional. Antes de continuar, es necesario detenerse en la característica de los espectadores en el teatro occidental clásico, el público observa, mira, enfocándose en los ojos y en los oídos la experiencia de percibir, así al espectador se lo asocia como pasivo y atónito frente a las formas significantes del arte; por otro lado, el mirar exige distancia dando origen a la diferenciación entre el espectador y el artista, “...anima al análisis o a separar líneas lógicas; privilegia el significado, el tema, la narración” (Schechner.2000:257), el ver anima además de las emociones, el intelecto. Es en esta forma que el espectáculo y la sala le ofrecen al espectador la posibilidad de vivir una experiencia de sentidos, contemplación y emociones que invita a la reflexión, de aquí que la experiencia estética en materia teatral sea entendida como un desafío planteado a los espectadores.

Bastante cerca de la acción ritual, Santagada ubica la experiencia estética, concibiéndola como un tipo de experiencia estética a la que se accede en una **acción colectiva**, el espectador está en un espacio y momento especial para ver una determinada manifestación artística y desarrolla una apropiación individual de su experiencia pero en esta apropiación influyen enormemente elementos de la colectividad de la que forma parte, “Sus factores característicos dependen de la audiencia, de la disposición de los espectadores dentro de la sala, de las reacciones –espontáneas o no- que pueden ser contagiadas de unos espectadores a otros, etc.” (Santagada.2004:110), por lo tanto, la experiencia estética es una apropiación individual de vivencia colectiva copresencial. Este actuar colectivo está condicionado por el aspecto artístico y el aspecto cultural, éste último no hay que olvidar ya que el espectador está afectado por dinámicas socioculturales que tienden a orientar las expectativas de los espectadores, su modo de actuar, de mirar, etc. Sin embargo, la experiencia estética posee un carácter subjetivo desde el punto de vista de la aceptación, negociación o rechazo de ella, como también del análisis exhaustivo que se pretenda hacer de ella ya que “no puede determinarse objetivamente ni medirse con precisión y que, en última instancia, no es controlado por el ojo sino por lo que “se siente” o “se experimenta” o “se saborea” (Schechner.2000:258).

Existe un proceso para “entrar” a la experiencia estética, Ingarden (Santagada.2004) señala que es un proceso compuesto por tres etapas iniciales:

- a) La emoción preliminar, que da lugar a una interrupción súbita del curso normal de la vida cotidiana;
- b) El pasaje de la actitud natural a la actitud estética, que se produce en un sujeto;
- c) Este cambio permite iniciar una experiencia estética.

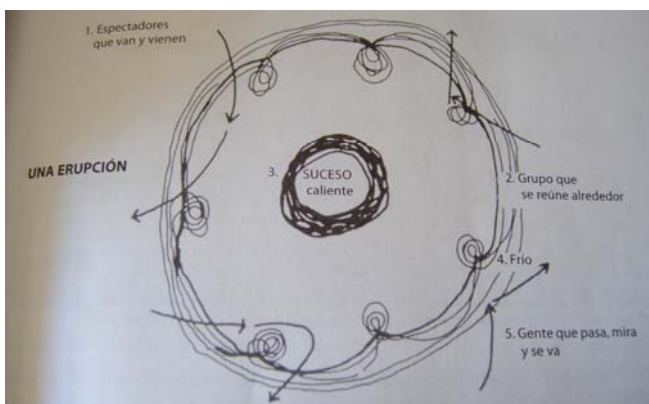
El paso de la actitud natural a una actitud estética es una forma condicionada de participar en el espectáculo, el espectador se ve obligado a abandonar la actitud con que enfrenta los asuntos de la vida cotidiana y a reemplazarla por actitud estética, gracias a la cual se transforma en espectador

Ya sumidos en esta “actitud estética”, la imagen nos asombra, nos rapta, ya que el objeto estético constituye un mundo por sí mismo. Donde la contemplación alcanza un estado extático, algo que nos arrebatara, donde existe un debilitamiento de la realidad práctica y sentimos la ruptura del ritmo cotidiano en que transcurre nuestro vivir pragmático. A la vez que existe un exaltamiento del sentimiento de la vida, es decir, un sentimiento de gozo durante la contemplación. Todo esto hace sentir aún más el sentimiento de intemporalidad, donde la creación artística nos libera del tiempo real ya que el artista crea su propio tiempo, “La obra de arte es retirada del proceso constante de la realidad, adquiere una significancia y una verdad que le son propias” (Ibid.2004:69).

V

La performance es comunicativa, “...es un tipo de conducta comunicativa que forma parte de, o es contigua con ceremonias rituales más formales, reuniones públicas y otros varios medios de intercambiar información, mercancía y costumbres” (ibid:14), la cual conlleva la acción de reunión, representación de una o varias acciones y dispersión. Reunión donde se encuentran e interactúan dos o más grupos en un momento y lugar determinado. En las manifestaciones teatrales podemos ver dos tipos de lugares físicos, el teatro callejero y el teatro de proscenio.

Las “acciones callejeras” crean un escenario urbano, transforman un espacio en lugar al momento de “escribir en el espacio”, es decir, dotándolo de significado y construyen un teatro. En este tipo de manifestaciones una de las características esenciales es que la gente se reúne para ver qué pasa, formando un círculo alrededor de lo ocurrido; donde el elemento crucial es la interacción social entre el público y, según el tipo de performance, con los artistas. La estructura de este tipo de acontecimiento callejero, Schechner la denomina como “erupciones” ya que se constituyen como un centro de calor con espectadores interesados que se difuman hacia un borde frío, donde la gente se detiene, echa un vistazo, se queda o sigue de largo y cuando termina, los grupos se dispersan (ibid:77). Por lo tanto, cuando la performance se realiza en lugares públicos, entonces, todo el espacio público se convierte en parte de la performance.



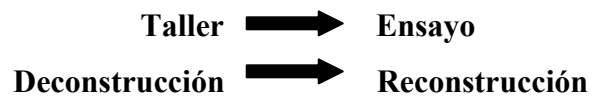
Fuente: Richard Schechner. “Performance: Teoría y Practica Interculturales”.
2000. Editorial. Libros del Rojas. Universidad de Buenos Aires.
Argentina.

En el caso del teatro de proscenio, es un edificio individual, cerrado y de acceso estrictamente controlado. Una de las características esenciales de este tipo de teatro es que “Se hace todo lo posible por dirigir la atención del público a la parte visible de la estructura donde ocurre la performance. Todo lo que no pertenece al espectáculo se esconde o se sume en la oscuridad” (ibid:80). De esta manera existe una escasa interacción entre el público y los artistas, la interacción que aquí existe se basa en la entrega –por parte de los artistas al público- de una representación con los mensajes, imágenes y símbolos que ésta conlleva.

IV

Es necesario ampliar nuestra mirada sobre el proceso de performance, para comprender aún más el aspecto ritual del teatro. El proceso de performance consta de siete fases del proceso: entrenamiento, taller, ensayo, calentamiento, performance, enfriamiento, consecuencias, “La ausencia de una o más fases no es índice de “incompletud” sino de un ajuste del proceso de performance para satisfacer necesidades específicas” (ibid: 172). Todas estas fases convergen en el hecho teatral

La función del entrenamiento es transmitir habilidades. El taller es un proceso de deconstrucción, “donde los “paquetes” de la cultura (modos aceptados de usar el cuerpo, textos aceptados, sentimientos aceptados) se descomponen en sus partes y se preparan para ser “inscritos” (ibid:172). Así los talleres es el espacio donde se descubren y se guardan los items para usarlos después. El director dice “guarda eso”. Por el contrario, en los ensayos se componen las conductas restauradas para hacer una totalidad unificada: la performance.



El ensayo, proceso crucial en el teatro ya que es el espacio donde se urde, se crea, se imagina la performance. El trabajo de restauración de la conducta se hace en los ensayos, “Los ensayos funcionan para construir una partitura y esa partitura es un “ritual por contrato”: conducta fija que todo el mundo que participa está de acuerdo en hacer” (ibid:109), conducta que siempre esta sujeta a cambios ya que es una elección colectiva e individual. En el ensayo se transforma la conducta de la vida común, actuada una sola vez, en conducta restaurada, actuada dos veces.

Los primeros ensayos se caracterizan por ser accidentados o desiguales, “De hecho el trabajo es una cacería, lleno de acciones con “gran potencial” de información” pero muy modesto en cuanto a la orientación hacia una meta” (ibid:101), los actores prueban movimientos e interpretaciones, los diseñadores prueban dibujos, telas y colores, “Durante los ensayos se reúne un pasado con pedacitos de experiencia real, de fantasías, investigación histórica, performances previas. O se recuerda y se vuelve a representar una partitura conocida” (ibid:124), y es este pasado que no se recrea solamente en un presente sino también en un futuro y ese futuro es la performance que se ensaya, para así llegar a la

“cosa acabada” y en los ensayos posteriores el patrón, el estilo y los objetivos a seguir son claros. Es un espacio de ansiedad, donde no se sabe muy bien para donde se va, el director o el colectivo debe ser capaz de no perder estas oportunidades de improvisación para “captar acciones” y si después de un cierto tiempo no se vislumbra una meta, una dirección, es muy probable que el proyecto teatral falle.

La última parte del ensayo es la practica, donde cada uno se integra para hacer un todo orgánico, es aquí donde se editan gestos, frases claves, para que se emitan las señales con mayor claridad y se practican para que se vuelvan una segunda naturaleza, después de las deconstrucción – reconstrucción viene la reintegración en este largo proceso de ensayo. (ibid:178).

El ensayo tiene dos funciones para la performance, por un lado, es una forma de elegir las acciones que se van a actuar, “...de simplificarlas, hacerlas lo más clara posibles con respecto al modelo del que se han tomado y para el público con el que se intenta la comunicación” (ibid:102) y la segunda función es hacer que el actor actúe su parte con el máximo de claridad. Es aquí, donde surge la paradoja teatral, por un lado ser convincente en la interpretación de su personaje y, por otro, el público admira la habilidad y el dominio de técnicas teatrales del actor al interpretar, “el problema del actor es ser claro con respecto a la mentira, ser convincente en los dos aspectos de la situación de modo que el público pueda ver la acción y lo que la rodea, percibirla y percibir también su opuesto, texto y metatexto, simultáneamente” (loc. Cit).

Sobre el proceso de preparación (taller/ensayo) Stanislavski señala “Ustedes saben que nuestro trabajo con una obra empieza usando el *si* como palanca para levantarnos, transportarnos de la vida cotidiana al plano de la imaginación...No existe la realidad en el escenario. El arte es producto de la imaginación...El objetivo del actor debe usar su técnica para transformar la obra en una realidad teatral” (ibid:176). El uso del *si* en los talleres-ensayos anima al actor a entrar en el personajes, en las circunstancias, en el contexto, en las emociones del personaje. El *si*, en definitiva, es un jugar con un *como si* y ayuda a los actores a investigar y descubrir el ambiente físico, los afectos, las relaciones y “guardar” conductas que se fijaran en la performance. Por eso el taller es juguetón, lleno de juegos,

intercambios de papeles, e improvisaciones “los talleres encuentran, revelan y expresan material; los ensayos dan a ese material una forma performativa” (Loc. Cit). Dentro del proceso de performance ocurre un cambio sustancial, donde en el ensayo subyace el *como si* y en la performance cambia a un *es*, es decir, una presentación más o menos invariable de lo que se ha encontrado, guardado y organizado, “Las lagrimas que derrama Ofelia por Hamlet son reales, calientes y saladas ...La causa de esa pena puede ser algo totalmente no relacionado con Hamlet o con el actor que representa a Hamlet. La causa es posiblemente alguna asociación íntima que la actriz encontró durante los talleres o ensayos. El bailarín balinés en trance puede hundirse violentamente un cris en el pecho, no porque se odie a sí mismo sino por el demonio Rangda que se apodera de él durante el trance. Los dos procesos -la actriz norteamericana que usa su vida personal y el bailarín balines en trance que abandona la suya- pueden parecer opuestos, pero en realidad son idénticos. En casa caso las “circunstancias dadas”, el “como si” de las fases preparatorias de la performance se hunden y se vuelven invisibles pero subyace y causan el “es” del texto de la performance. ((loc.Cit). Por lo que, la estructura profunda que subyace en toda performance es un *como si*, dando lugar a una constante tensión entre un *como si* y un *es* durante la performance

Inmediatamente antes de entrar en escena la mayoría de los actores realiza alguna clase de ritual, es decir, alguna clase de rutina antes de actuar, como por ejemplo, preparación de la voz, movimientos físicos, “Esas preparaciones literalmente “componen” a la persona y al grupo: son una recapitulación quinésica del proceso de ensayo que permite ajustes en tareas especiales, una concentración que reduce el mundo a dimensiones de teatro. Las preparaciones son el marco ritual que rodea, embellece y protege el tiempo/espacio del teatro (ibid:103), es decir, en este espacio se recapitula y se reactiva el entrenamiento, el taller, los ensayos, el público se calla y comienza el transporte, las luces de la sala se apagan lentamente...

La Mirada

Me interesa aproximarme a este arte teatral desde una mirada antropológica dando énfasis a los actores sociales involucrados en la puesta en escena del teatro de títeres, creando un espacio y tiempo únicos donde se confabulan de manera ritual los mundos del titiritero, los títeres y los espectadores; para luego desaparecer y volver a crear otro “espacio/tiempo”. Es esta “realidad total” que surge en ese momento, lo que me interesa mirar y comprender. Al abordar el teatro de títeres desde su puesta en escena, es posible caracterizar el teatro de títeres y su propuesta a través de las múltiples dimensiones socioculturales que se superponen, intersectan y fusionan dentro de este espacio/tiempo único en el que se desarrolla la performance, conformando una realidad total, una totalidad.

De acuerdo a la revisión bibliográfica que realicé, tomé en cuenta para este estudio tres dimensiones de esta totalidad, que, a mi modo de ver las cosas, abarcan los aspectos más significativos que se superponen en la puesta en escena del teatro de títeres.

1. Discurso: En esta dimensión se ubican las significaciones, percepciones y propósitos de los titiriteros sobre el teatro de títeres en la sociedad.
2. Representación: Aquí se encuentran los elementos plásticos y dramáticos presentados en las obras de títeres.
3. Condiciones de Producción: En esta dimensión se ubica la estructura del campo artístico, entendiendo por campo artístico las relaciones sociales y materiales que los artistas mantienen con los demás componentes del proceso artístico. Por lo tanto, esta dimensión abarca el modo de preparación y ejecución de las obras de teatro de títeres.

Cada dimensión antes señalada es un universo inmenso de estudio, con diversas problemáticas esperando ser indagadas, no obstante, esta investigación no pretende ser un estudio minucioso de cada dimensión sino que abarcar estas tres dimensiones como un mosaico, es decir, a través de la caracterización de cada una de éstas para así componer la realidad total en la puesta en escena del teatro de títeres.

Después de mis primeras aproximaciones al teatro de títeres y luego de una revisión bibliográfica sobre el tema, me pareció que el lenguaje de los títeres es completamente metafórico, tanto en la temática como en las imágenes, por lo que me pareció adecuado enfocar el análisis de la representación del teatro de títeres a partir de la metáfora como

concepto clave. Sin embargo, no pretendo hacer un análisis semiótico de la metáfora ni un discurso de contenidos de las mismas, sino que mi apuesta investigativa es aproximarme a la metáfora como una forma poética representativa de un determinado discurso, como un significado que se liga a lo emotivo y muchas veces al carácter inmediato de lo imaginado, “Que un significado sea poético o metafórico y que se ligue a lo emotivo no supone que se aleje del conocimiento. Por el contrario.... las emociones funcionan cognoscitivamente” (Goodman en Oliveras. 1993: 251). En este sentido, Geertz (1994) propone que la semiótica debe renunciar a ver los signos como medios de comunicación, como un código que ha de ser descifrado sino, que se debe observar tales signos como modos de pensamientos, como un idioma que ha de ser interpretado, es por esta razón que no pretendo clasificar metáforas ni menos encasillarlas ya que lo único que lograría es enjaularlas, lo que pretendo es dilucidar la intención que existe detrás de ellas, lo que se quiere decir a través de ellas.

Entonces, ahora es posible atisbar los objetivos que guiaron esta investigación:

Objetivo general

Develar las dimensiones socioculturales más significativas que aparecen tras la puesta en escena del teatro de títeres.

Objetivos Específicos

- * Dar cuenta del discurso que poseen los titiriteros respecto de su arte.*
- * Identificar las prácticas de representación del discurso titiritero.*
- * Identificar las condiciones de producción en el teatro de títeres.*

El enfoque de la investigación es de carácter descriptivo -en el sentido Geertziano- con el fin de comprender las intenciones de los actores sociales involucrados. De este modo consideré apropiado abordar los objetivos de la investigación desde una metodología cualitativa, ya que este enfoque ofrece un conjunto de técnicas e instrumentos de recolección de datos que darán una perspectiva holística de la “realidad total” que pretendo estudiar. Además, los objetivos de la investigación implican la comprensión de un

fenómeno que no requiere cuantificación ya que considero que las manifestaciones artísticas no se prestan para una medición precisa.

Por otra parte, la estrategia metodológica que define a esta investigación es el estudio de casos, donde mi universo de estudio fueron las compañías de teatro de títeres de Santiago de Chile, específicamente, su puesta en escena. Realicé una selección de casos representativos, eligiendo diversas compañías de títeres que cubran el espectro de heterogeneidad. Por un lado, las compañías de teatro de títeres, elegidas por diversos criterios tales como la antigüedad, tipo de formación, tipo de experiencia y el tipo de ejecución del teatro de títeres. Por otro lado, la puesta en escena, seleccionadas por: temáticas (adultos, infantiles), ámbitos (público, privado), sector socioeconómico y horario (hora y fecha) en el cual se realizan. Entonces, de acuerdo a la representatividad de los casos, esta investigación contó con la cooperación de 12 compañías y sus respectivas puestas en escenas de teatro en la ciudad de Santiago, Cía. Periplos, Cía. TECAI, Cía. Candelillas, Cía. OANI, Cía. Luciérnaga Mágica, Cía. Leche y Miel, Cía. La Bombilla, Cía. Animex, Cía. Guiñol, Cía. Dedos, Cía. Manos Arriba, Cía La Matiné. En un lapso de tiempo desde septiembre del 2005 hasta octubre del 2006. Además, asistí a tres festivales de teatro de títeres realizados en Santiago; la quinta versión del Festival Internacional Candelillas (Octubre 2005) y la Tercera versión del Festival de Teatro de Muñecos: Mundo Titiriñecos (julio 2006) organizado por Ana Maria Allendes; en los cuales presencie obras de títeres y asistí a algunos foros. No obstante, fue en la sexta versión del festival internacional Candelillas (Octubre 2006), donde participe activamente en el festival, asistiendo a los diversos foros, charlas, talleres e incluso hicimos con mi incipiente compañía de títeres un pre-estreno de la obra de títeres para adultos que estábamos montando en ese entonces. En otra ocasión, también asistí al primer ciclo de títeres para adultos en el bar Alameda 777 (junio 2006).

METODOS Y TECNICAS DESARROLLADAS

Objetivo Especifico	Descripción de la actividad	Métodos y Procedimientos	Productos esperados
Dar cuenta del discurso que poseen los titiriteros respecto de su arte.	Develar la percepción del titiritero respecto a la significación del teatro de títeres en la sociedad.	Entrevistas semi-estructuradas a titiriteros.	Identificar la/s propuesta/s que posee el teatro de títeres.
Identificar las prácticas de representación del discurso titiritero.	Caracterizar el proceso creativo de las imágenes metafóricas.	Entrevistas semi-estructuradas a titiriteros y registro fotográfico.	Reconstruir el discurso titiritero a partir de las imágenes metafóricas.
Identificar las condiciones de producción en el teatro de títeres.	Caracterizar el desenvolvimiento del teatro de títeres en la sociedad.	Entrevistas semi-estructuradas a titiriteros y observación participante en las obras de títeres.	Caracterizar la estructura del campo artístico del teatro de títeres.

Revisión Bibliográfica.

Técnica desarrollada con el fin de aproximarme al tema de estudio, a la vez, de realizar un marco teórico adecuado para la investigación que permita la creación de una estructura de estudio, lo cual se hizo gracias a la revisión de textos asociados al tema de investigación.

Observación Participante.

En un comienzo esta técnica me permitió un mayor rapport con las compañías de teatro de títeres. Del mismo modo la observación participante se constituyó como una herramienta fundamental en el trabajo de campo de esta investigación siendo una técnica aplicada durante todo el curso de la investigación, ya que me permitió además de un acercamiento a las dinámicas de la puesta en escena del teatro de títeres, es decir, observar in situ los tipos de conductas de los actores sociales durante el espacio/tiempo performativo, me ayudo a comprender aún más las representaciones de las obras como también su modo de ejecución. Así, permitiéndome observar todos los elementos que convergen antes, durante y después de la ejecución del teatro de títeres.

Se puso énfasis en observar las sensaciones, conductas al inicio, durante y/o término de la obra y el escuchar más que alguna otra opinión casual, muchas veces escuchada al azar,

tanto de los titiriteros, del títere como del público. La recopilación de estos datos obtenidos por esta técnica se registró en un diario de campo, repleto de notas descriptivas, reflexivas, direcciones, teléfonos, e-mail y dibujos que dan cuenta de las 30 puestas en escenas que se registraron.

Pauta de Observación Participante:

Titiriteros	Elección del lugar.
	Uso del espacio.
	Conducta al inicio y término de la obra.
	Conductas respecto al espacio/tiempo performativo.
Espectadores	Uso del espacio dentro del espacio performativo.
	Conducta respecto al espacio/tiempo performativo.
	Conducta de los espectadores respecto a las representaciones de las obra de títeres.
	Conducta respecto a la puesta en escena de los títeres.
	Conducta al término de la obra de títeres.
Puesta en escena	Identificar elementos plásticos e idea dramática de la obra.

Conversaciones

Junto con la observación participante esta técnica también tuvo un rol importante en el transcurso del trabajo de campo. A través de ella, pude aproximarme a las intenciones de los titiriteros y sus percepciones sobre la puesta en escena del teatro de títeres.

Estas entrevistas fueron dirigidas tanto a titiriteros con obras montándose en el tiempo de recolección de datos de la investigación, como a titiriteros con obras en pleno proceso de creación. Así, la selección de los informantes fue de acuerdo a los siguientes criterios:

- Personas que tengan 1 año o más de activa participación en el teatro de títeres.
- Que disponga de tiempo suficiente y ganas de dejarse entrevistar.
- Que tenga facilidad de expresión.

En estas entrevistas se intento seguir un procedimiento acordado, fijando la duración, el lugar, el día y la hora de la entrevista. Además, la entrevista fue guiada por una pauta que consiste en los temas fundamentales de la entrevista, la cual posibilito que ésta no se alejara mayormente de lo que se quiere obtener como dato primario.

Pauta de entrevista

Categorías	Variables	Indicadores
Discurso	Significación del teatro de títeres.	Percepción del teatro de títeres
		Percepción del titiritero
		Temas de interés de la cia.
		Propósito de la Cia.
		Formación como titiritero
		Percepción del movimiento titiritero
Representación	Elementos plásticos	Construcción ideológica de los títeres
		Elementos plásticos de la obra de títeres
	Elementos dramáticos	Construcción ideológica de la idea dramática
		Contenido temático de las obras de títeres
Condiciones de Producción	Preparación	Tiempo y espacio de ensayo
		Tipo de ensayo
		Materiales de construcción.
		Financiamiento
	Ejecución de las obras de títeres	Donde
		Como
		Cuando

Apoyo visual

Como técnica complementaria, el registro visual ilustra las dinámicas sociales que se manifiestan en la puesta en escena del teatro de títeres. Fue una herramienta muy práctica cuando se observaron vacíos en la información recolectada por las entrevistas o la observación participante.

SEGUNDA PARTE

Mosaico

Dimensiones paralelas

Titiritescas Intenciones



(Cia. TECAI)

*“Nosotros tenemos una posición como artistas,
como titiriteros,
cachai, que es la posición de poder...
y poder construir una sociedad
más justa y digna
para el común de la gente
y aportando con lo sabemos, que es nuestro arte”.*
(Luchin. Cía. Leche y Miel)

I

A todos, sin ninguna excepción, les paso lo mismo, incluyéndome a mí...

Nuestras vidas seguían el curso que nos habíamos propuesto, varios ya se dedicaban a las artes teatrales, otros se dedicaban a diversas labores, y algunos, como es mi caso, en la eterna búsqueda artística. Quizás, todo hubiese seguido más o menos igual de no haber sido por esa función de títeres que vimos en esa plaza o por esos títeres que una vez nos probamos y jugamos o por ese taller de títeres que fuimos a ver de que se trataba...y así, los títeres se cruzaron en el camino de cada uno. Para algunos, fue amor a primera vista y otros se enamoraron con el tiempo, pero, sin ninguna duda, creo que las flechas de cupido tuvieron algo que ver, tal como señala Valeria *“...como que uno se enamora de los títeres, si es cierto, es una cosa de amor, de pasión, así que, te encantaron y estai frito”*.... los títeres te cautivan, te hipnotizan, quedando encantado para siempre.

Las diversas bondades que posee este arte, es denominado, comúnmente por los titiriteros como una “magia” propia del teatro de títeres. Por una parte, éste teatro presenta la posibilidad para el titiritero de crear un espacio donde nada es imposible, como por ejemplo, tener a varios personajes en escena necesitando solamente a uno o dos titiriteros o el llevar a cabo escenas complejas, mostrar seres fantasiosos. En definitiva, poder representar realidades que solo pueden existir en el teatro de títeres, al respecto Marcela cuenta su experiencia: *“Entonces, yo daba las ideas y me decían –“Marcela, eso es para Spielberg”-, -“pero es que podríamos hacer que no sé que, que aparece del cielo y baja de no sé que”- y con toda la historia en la cabeza, pero concretar eso era imposible y me decían a cada rato –“eso para cuando hagas títeres”-. Entonces, cuando decidimos hacer teatro de muñecos, como que todas las fantasías que teníamos se podían hacer, porque ya no necesitábamos el tremendo aparataje, porque con cosas muy simples podíamos hacer volar a los muñecos, con cosas muy simples los podíamos descabezar...”*. Así, el teatro de títeres a través de simples artefactos puede llevar a cabo trucos con el fin de representar realidades imposibles en vivo y en directo...La puesta en escena de la obra de títeres “A la Diestra de Dios Padre” de la Cía. Periplos presenta una suerte de malabarismo teatral, Marcela, la titiritera, realiza la animación de cuatro personajes a la vez, como señala Domingo, el director de la obra, *“cada escena esta jugada para ser una solución*

virtuosa...que la gente después diga: -oye y la parte donde estaba los cuatro muñecos, y ¿cómo manejaba los cuatro muñecos?, porque la idea es que la gente se entretenga con la escena pero después también se pregunte: ¿cómo se hacía?"; se logra la atención, la concentración del público, el que manifiesta su asombro a través de la risa, exclamaciones, aplausos y muchas veces preguntándose unos a otros ¿cómo lo hizo?, o sorprendiéndose cuando de atrás del retablo sale sólo un titiritero, suponiendo con anterioridad que los efectos eran realizados por más personas, como señala Andrea, "los niños se quedan desconcertados tu lo vas a ver, que todos los niños se van atrás, así pero llegan en masa, a ver todo lo que pasa, es muy inquietante, porque parece super fácil, yo creo que no...y es fácil, pero también es de lo mas sofisticado que hay". Por lo que muchas veces sin la autorización del titiritero, se las ingenian para poder ir, ver que es lo que hay detrás y tocar a los títeres.



Niños curiosando, investigando que es lo que hay detrás...tocan, ven, ríen, juegan.

La puesta en escena del teatro de títeres colinda con el mundo de la magia, como un arte que realiza cosas extraordinarias contrarias a las leyes naturales mediante trucos; y que a su vez, produce encanto, hechizo o atractivo con que una persona se deleita.

No obstante, esta "magia" que señalan los titiriteros radica, sobretodo, en la dualidad del títere, percibido como un objeto inerte y a la vez vital. Mágica dualidad que es aceptada tanto por los espectadores como por los titiriteros.

Por un lado, el títere hipnotiza al espectador hasta tal punto que el espectador se convence a sí mismo que el títere está vivo, entregándose por completo, riéndose y llorando por la suerte que corren los títeres en sus historias, llevando a cabo la misteriosa convención, cree y al mismo tiempo no cree, y en este espacio/tiempo suspende su incredulidad y el títere es capaz de trasladar al público. El público infantil se entrega dócilmente a esta convención, sin embargo, con el público adulto se produce algo interesante, como señala Domingo: “...[al niño] si yo le digo que la piedra le habla, la piedra le habla y punto, no hay, o sea, yo con mi sobrina todo los animales de la calle la saludaban y ella los saluda a todos y mi hijo igual. Con el adulto, difícilmente, tu lo vas a convencer de que lo saluda el caballo, pero si el caballo es de títere, le va a aguantar y lo va a encontrar bien”. El teatro de títeres te sumerge en un mundo ficticio donde no es extraño que un caballo te hable, no es extraño que el tiempo pase sin darse cuenta y te olvides, por ese instante, de la vida cotidiana, como cuenta Valeria: “... vale la pena que el público adulto...deje de hacerse cargo, como de dejarse llevar, dejarse de tener el mundo sobre los hombros, dejarse de estar a cargo de todo lo que pasa y de hacerse responsable, dejar de ser responsable, dejarte llevar una hora y volver a ser niño”. Uno de los propósitos de muchos titiriteros es entregar esa magia, a los niños, presentarles ese mundo en el cual ellos juegan y al adulto, más que trasladarlo a su infancia es darle la posibilidad de imaginar, reír, creer en la magia que presenta el títere.



...Capturados por los títeres en pleno centro de Santiago.

Por otra parte, la dualidad del títere como objeto in-animado se presenta en la compleja relación titiritero- títere. Aspecto que muchas veces resulta ser bastante extraño, cayendo, a veces, en la locura más que en la magia. De acuerdo a la experiencia, después de que los títeres se metieron en mi vida sin más, cada vez confirmo todo lo que escuchaba, si, es una verdad indiscutible, universal y exacta: LOS TÍTERES TIENEN VIDA PROPIA y yo que creía que lo decían como un arrebató del corazón.

A medida que pasa el tiempo, mientras se va construyendo, ensayando y, a veces, también durante el montaje de una obra, los personajes se van cargando de vida, van adquiriendo personalidad, muletillas, deseos...en definitiva un ser lleno de contradicciones vitales. A veces es tal la cantidad de energía que posee un títere que es capaz de pasar de ser un personaje secundario a tener un rol protagónico o cambiar ciertas escenas a su favor. Así, los títeres comienzan a tener sentimientos y discurso propio, tal como señala Andrea *“los muñecos actuaban casi solos, eran tan independientes de mi en sus acciones y en sus líneas psicológicas que yo lo único que tenía que hacer era estar al servicio de que ellos pudieran expresarse...así correctamente, así como que darles vida”*. El titiritero muchas veces se siente como un instrumento del títeres, Ana Maria nos entrega una acertada visión de esta compleja relación *“[el títere]...se apropia de mi y yo de él, o sea, es una simbiosis”*, mágica simbiosis, donde existe el beneficio mutuo: el títere necesita del titiritero para cobrar vida propia, transformándose este último en un instrumento del títere y a su vez, el titiritero utiliza al títere para decir lo que piensa, lo que siente, transformándose éste último en un instrumento utilizado por el titiritero. En definitiva, el títere necesita vivir y el titiritero necesita expresar.

El titiritero busca comunicar lo que siente su corazón cuando sus ojos ven el mundo. Cuando nos detenemos a observar, experimentamos una agudeza de nuestros sentidos, realizando tanto la belleza de las cosas como nuestro sentido crítico de la realidad. Es aquí donde se ubica el compromiso social de los titiriteros respecto al teatro de títeres en la sociedad, que es **concienciar**, en palabras de Valeria, *“en “La Balsa de los Muertos” que termina tan triste que prendíamos las luces y la gente así y nadie se iba y además nosotros, porque los personajes morían al final, morían y nosotros nos íbamos en oscuro, no había una cosa así del aplauso y no salíamos a saludar y no sé que, no existía eso, no salíamos a*

saludar, precisamente para no romper esa realidad que habíamos creado, porque en el fondo, no queríamos que el espectador, “ay, se acabo la obra y aplaudo, listo, chao y me olvide de todo lo que paso, sino que queríamos que, realmente, se llevara para al casa la tarea de decir, a ver pucha, contaminación ambiental, que significa y por que, ¿hasta donde vamos a llegar?, que va a pasar el día de mañana si seguimos así un montos de cosas que en el fondo se hablaban con la obra y no queríamos romper eso con todo ese aplauso liviano, entonces, el público queda liberado y perdonado de todo lo que puede pensar o no.”, es un llamado a la sociedad que invita a ser conciente de cómo funcionan las cosas, conocerlo y saber de sus repercusiones tanto para el individuo como para la sociedad. Siendo su propósito el despertar conciencia sobre el ser humano y su actuar en sociedad. Propósito que es posible llevar a cabo a partir de la capacidad expresiva del títere, que como un objeto comunicador es capaz de lograr un entendimiento del espectador, por lo que el títere es una herramienta infalible que puede transformar, puede despertar algo, puede para lograr cambios, Luchin nos relata una experiencia al respecto, *“porque al niño hay que enseñarle con las cosas cotidianas que tiene como el compartir, la mentira, el decir porque es malo ser egoísta, es malo ser mentiroso o peleador; y con el muñeco lo logras mucho más fácil que una persona que le este diciendo, diciendo, diciendo... cuando hicimos “A la Basura con la Basura” era una obra que enseñaba que los niños que comían dulces en el patio o cualquier cosa, botaran la basura en los basureros, después los directores me llamaban, a los dos tres días y me decían -“sabe que el patio esta limpio, todos botaron la basura”-*, entonces, claro, a lo mejor ellos estuvieron diciéndole un año entero que la basura había que botarla en los basureros pero los títeres al ridiculizar a la persona que bota las basura en cualquier lado, los niños se sienten identificados y dicen - *yo no quiero ser como el personaje malo-*”. Es en esta forma que el teatro de títeres se propone como un elemento favorable para la formación, sobre todo en el área educacional, como por ejemplo, entrega de los contenidos curriculares, programas de prevención de drogas, medio ambiente, televisión, etc., como nos señala la Cía. TECAI *“los títere sirven de apoyo en la educación, nosotros hemos trabajado en proyectos de previsiones, de pasta base, violencia intrafamiliar, en colegios para incentivar la lectura y todo con títeres, porque realmente el títere es un buen apoyo en la sociedad... a nosotros nos contratan para nosotros enseñarles a los niños a la retención de orina, porque el títere te sirve de tal modo*

que al niño tu le pones a una persona ha explicarle y no te toma en cuenta...Así que el títere debería ser una disciplina como apoyo e la educación y en la sociedad en general.”

Es en esta forma, que tanto en la dramaturgia como en la plástica, las obras de títeres buscan reflejar partes, realidades fragmentadas de la vida cotidiana...como una eterna tensión entre el mal y el bien, se representan valores y conductas del ser humano que lo llevan por un recto camino o por el contrario, que lo llevan hacia la desgracia. Más que mostrar las conductas socialmente aprobadas –conductas establecidas por una elite social-, como el ganar dinero, tener un trabajo que te dé un alto status...claro, y todo esto sacrificando la entereza humana; el títere entrega la visión de la conducta adecuada a seguir. A modo de moraleja, enseñanza o lección, los titiriteros imprimen un sentido a la obra, como señala Isabel, *“la historia de “La Gaviota y del gato que le enseñó a volar”, ahí la madre de la gaviotita que queda atrapada en el petróleo muere y ahí sale toda la nobleza del gato que no tiene nada que ver como especie con la otra, la solidaridad que hay y que cuida a un ser que no es nada de él, que es distinto y que él no sabe si sirve, tu puede logra hacer cosas que tu crees que no puedes hacer...el gato no sabia volar y le enseñó a volar a la gaviotita...y eso cuenta esa historia”*; con el fin de entregar un mensaje positivo a la sociedad, se representan las conductas adecuadas a seguir frente a esta lógica de la realidad, tensión constante entre el bien y el mal...eso si, siempre se deja el camino abierto, el fin es que el espectador observe los dos lados de una misma moneda...la realidad.



(Cía. periplos)

El bien y el mal...



(Cía. La Matiné)

Esta tensión entre estas voluntades opuestas se representa a la par de temáticas sociales como la injusticia, la maldad, la desigualdad, donde se busca sacar a la luz pública verdades ocultas, criticar a los corruptos, mostrar el descontento social, como señala Isabel: *“yo hice ‘La fosforera’... es una niña que muere por la indolencia de la gente, una niña que vende en la calle y muere de frío y se muere po’, lo más triste es que se muere y eso pasa, aquí hay miles de personas que viven en la calle, hay miles de niños que también mueren por efectos del maltrato, del no cuidado, entonces, es hacer un juicio a la sociedad”*. Este juicio, para el titiritero, representa otra manera de concienciar, poder mostrar a los demás como funciona la estructura social.

En la mayoría de las obras de teatro de títeres se recurre al humor para criticar al sistema instaurado; y en muchas ocasiones a partir de referencias a la contingencia nacional y/o mundial se nos presenta desde una mirada aguda la realidad en la que nos desenvolvemos diariamente, como señala Domingo: *“...el diablo tiene dichos de Pinochet, el roto le tira palos a los diputados y así, es como un...como un desahogo de todo el descontento que podemos tener”*. El títere posee un poder inigualable al momento de poder expresar las problemáticas sociales, puede ser contestatario sin miedo a obtener castigo, al respecto la Cía. Periplos nos cuenta su experiencia cuando estuvieron arriba del escenario en la inauguración de la Casa del Actor: *“...estaba presente el Presidente de la Republica, Don Ricardo Lagos con su esposa, ministros de estados, diputados y en fin, y aquí los títeres tuvieron la oportunidad de decir muchas cosas, de mofarse de las autoridades y, de hecho, el presidente muerto de la risa, y nos estamos riendo de él y no se molesta por que son los títeres que lo dicen...de hecho cuando entra la diabla, el roto dice: -sch, llego la primera dama-, con la Luisa Duran sentada al frente, o cuando están tomando y hacen como que se van a agarrar a coscachos, el diablo, le dice: -¿qué queri?, que te apunto con el dedo-, con Ricardo Lagos en primera fila o el diablo vomita a vista y paciencia del ministro de educación, en pleno escenario, cosa que si uno lo piensa bien no se le va a permitir a un actor, un actor se va a cuidar mucho del montaje, esas salidas de libreto, pero el títere se las puede mandar...tiene esa capacidad de ser irreverente sin ser grave”*, el títere tiene esa autoridad, se puede dar el lujo de ser imprudente sin ser acusado ni menos castigado. De esta manera, el títere es el arma de los titiriteros, un arma estratégica que les permite decir lo que no se puede decir.

En suma, los titiriteros perciben y significan al teatro de títeres en la sociedad como un portal hacia una realidad fuera del tiempo/espacio cotidiano, a través de la magia del mundo del títere, el público se traslada hacia otra dimensión y se deja llevar por la imaginación y el juego...no obstante, es dentro de esta nueva realidad creada por el teatro de títeres, que el titiritero manifiesta su discurso: representar la realidad social con el fin de concienciar a la sociedad y sembrar el cambio, la transformación.

II

Respecto a la existencia de un movimiento titiritero, en términos concretos existen agrupaciones aisladas de titiriteros, las que por diversas controversias que han ocurrido en el pasado y en el presente se mantienen como islas, ya que entre los niveles organizativos de cada “isla”, generalmente existe una escasa o nula interacción. No obstante, creo que para la suerte del movimiento, existe un número no menor de titiriteros que se adhieren de una manera participativa en las muestras de títeres que cada agrupación propone, ya sean Festivales, Encuentros, Charlas, Muestras, etc., y, generalmente, están al margen del nivel organizativo de cada agrupación, lo que de cierta manera les favorece para no situarse entre las controversias. Al conversar con los titiriteros el porqué de esta situación, cada uno tiene su propia teoría. Algunos señalan que esta falta de organización responde a las consecuencias de la dictadura, otros declaran que el “chaqueteo” propio de la cultura chilena les juega una mala pasada, otros señalan que al ser el titiritero un artista juglar, anda con la mochila al hombro, nomadismo que dificulta la organización. Sin embargo, todos los titiriteros en las conversaciones señalaron el tema de las peleas entre titiriteros como un factor importante que obstaculiza la unión y la organización entre las compañías, tal como señala Luchin, *“yo creo que el movimiento titiritero esta quebrado por titiriteros viejos que no son de la edad de nosotros que tienen que dar un paso atrás y dejar a esta nueva generación de titiriteros que piensa más como colectivo que como personas solas, sino que sea como colectivo el tema del trabajo, el tema de representatividad, que tiene que ser más pares y no como “el festival es mío, me lo quieren quitar”. Yo creo que a nivel de organización hay un movimiento que no esta unido, esta quebrado y ni siquiera por*

divisiones políticas o ideológicas, que eso sería solucionable, sino por cuestiones domesticas, y -que tu no me diste bola- y- que tu no hiciste eso-, -de que tu no me miraste y cobraste más en la otra función-, ¿cachai?, cosas domesticas y que quiebra al mundo de titiritero por hueas, pero yo creo que para empezar, espero, cuando haya un recambio de gente, quizás...”. Todos los titiriteros, sin ninguna excepción, declaro la necesidad y el deseo de poder unir todas las compañías y poder formar una especie de sindicato, agrupación que represente a todos los titiriteros, ya que existe un sentir generalizado de este gremio trizado por la desunión y desorganización a nivel nacional. Esta situación ha provocado el hermetismo de las compañías por evitar el contacto y por sobre todo el intercambio de conocimientos y experiencias, como señala Valeria, “...yo estaría absolutamente dispuesta dar todos mis secretos a otros titiriteros con tal de que fuera reciproco, ¿me entiendes?, como compañía nosotros podemos tener muchas falencias, pero como nos vamos a dar cuenta de eso si no miramos para el lado, si no voy a ver los otros titiriteros, porque muchos no se ven, nunca van a las funciones de los otros, existe un gran desconocimiento de que pasa con las otras compañías, se sabe que existen pero no hay una retroalimentación... pero falta, falta juntarse, conocerse, ir a ver los trabajos, no sé cual es el miedo de contar los secretos, que el otro te copie, cuando a uno nunca lo van a poder copiar y hacer lo mismo que hace uno...aunque intenten hacerlo, siempre va a ser distinto, porque le van a agregar otras cosas o le van a quitar algunas.”

Sin embargo, actualmente esta comenzando un movimiento incipiente ya que todos reconocen que en los últimos años se han comenzado a generar más instancias, abrir espacios y, por sobre todo, la aparición de titiriteros que no dan mayor importancia a los dimes y diretes de unos contra otros, como declara Isabel, “...con las personas que he tenido diferencias, se lo he planteado y porqué y bien claro, pero si tuviera que trabajar con ellos en una cosa de organización lo hago, obviamente, no voy a hacer amiga intima de esa persona ni nada porque no me interesa pero si es algo que tiene que ver con el caso de títeres si po’, de ese tema voy a hablar, no voy a ir a tomar el te con esa persona y voy hablar de mi marido o del marido de ella...”. Este portal para la mayoría de los titiriteros representa un florecimiento para el movimiento, ya que esta desorganización no ha hecho más que producir un estancamiento creativo en el teatro de títeres nacional, a la vez de que

se abriría una posibilidad significativa para poder ampliar las miradas respecto al arte de los títeres.

Por otra parte, una de las mayores carencias que posee el gremio -además de la notable desorganización- es la falta de academia, es decir, la falta de estudios, de talleres, en definitiva, la falta de capacitación y por otro lado, las escasas iniciativas de investigación respecto a este arte, además de la escasez de material y la difícil disponibilidad del existente, tal como señala Iván, *“los titiriteros en Chile han entrado en crisis...y se han quedado en la re de la representación de la misma comedia, pero durante mucho tiempo, entonces, no ha habido un momento de mucha creatividad... hay un sector que se ha quedado rezagado y sigue representado las mismas cosas por mucho tiempo. El problema pasa porque no hay escuelas de teatro, no hay maestros que traigan un teatro de títeres, que ellos muestren el teatro de títeres en el estado actual de desarrollo que se encuentra, entonces por eso se produce un retraso en la creatividad y se presentan las mismas comedias y apuntan a una cuestión de la entretención infantil...si las escuelas de teatro universitarias incluyeran en sus mallas curriculares el teatro de títeres como una categoría más de expresión artística y de entrenamiento y disciplina, indudablemente que el teatro de títeres daría un salto hacia delante y dejaría de reproducirse en forma autodidacta que es lo que lo tiene en un estado permanentemente embrionado, permanentemente incipiente, permanentemente reiterativo. Y no puede dar ese salto que esperamos ver y que lo puede dar, porque en otros lados lo ha dado. Esta registrado en la historia de los otros países”*. En todo caso, así como hay titiriteros que gustarían de una formación profesional en teatro de títeres, hay otros que encuentran el lado positivo a una falta de universidad, al respecto Andrea menciona, *“...siempre hay intentos de hacer como grupos y cosas y yo creo que tiene que ver con el deseo de ser autodidacta, se ha perfilado así como por ejemplo, la Ana María Allendes ella formaba mucha gente, mucha gente se formó en su escuela de títeres, pero tienen una forma quizás, como de la Ana María Allendes...no sé si conoces al Gonzalo Ruminot, es genial, hace unos títeres gigantes, el Herskovits, genial también, entonces también como que cada uno defiende su realización, su quehacer, ...pero no hay ningún manifiesto, no hay ninguna cosa así como de una escuela determinada.... es más relevante que hayan talleres, escuelas, maestros. Entonces, como que se enseña las cosas que se aprendieron... quiero decir que no hay una forma de hacer títeres, creo que por hay*

pasa la discusión... deberían haber escuela, por ejemplo, el grupo del Sergio, van a impartir un taller y se invita a todos que haya un lugar un día y se hacen todas unas jornadas de títeres, entonces, va a enseñar el equilibrio precario, yo voy a enseñar otra cosa, cachai, como escuelas y desaparezcan, no tan establecidas, de repente, el dato, llego no sé quien y ya.” Sin embargo, independiente de que a algunos les atraiga la idea de una formación universitaria y a otros la formación a través de escuelas, talleres, todos los titiriteros sugieren la necesidad de que se establezcan más espacios y posibilidades para adquirir conocimiento sobre el arte de los títeres.

Es en este contexto que la formación titiritera, en nuestro país, se constituye principalmente por los esfuerzos personales de nuestros artistas, es decir, una pizca de intuición, con un poco de investigación y –con suerte- la participación en algún taller de títeres. Por lo que la formación es netamente autodidacta. Actualmente en Chile no existe ninguna institución que imparta clases de teatro de títeres. Sólo de manera esporádica surgen talleres dictados por algún titiritero nacional o extranjero; los cuales, generalmente, son de corta duración o están bajo el marco de un festival, el cual dura una semana a lo más. No obstante, además de participar en este tipo de talleres, existen otras alternativas de aprendizaje del oficio que los titiriteros van desarrollando con el fin de adquirir mayor conocimiento a lo largo de su carrera.

Algunos han tenido la posibilidad de trabajar junto a otros titiriteros, como nos cuenta Valeria, quien recién egresada de actuación y con una gran inquietud respecto al arte de los títeres encontró a un titiritero en el camino, “...y en el año 98 contacte con un chico que se llama Jano Mateluna que él hacía títeres en el Parque Forestal y le dije si me podía enseñar que hacía él con los muñecos y que me interesaba mucho eso, el lenguaje de los muñecos, y a él justo le faltaba una persona así que tuvimos una sesión de tres días de ensayo y al parque y al rato después, de hecho igual lo conversamos, me decía que en el fondo él había sido el que había terminado por aprender, porque el nunca estudio teatro, ahora él tenía una capacidad de improvisación tremenda con los muñecos y tenía muchas cosas muy intuitivas con respecto a la mirada del muñeco, que yo ahora he aprendido leyendo, estudiando, que sé yo, pero yo empecé ahí a aplicar todo lo que yo había aprendido, recién egresada de actuación, y diciéndole, bueno, apliquemos todo esto a la escena, apliquemos, porque este personaje esta aquí y allá y empecé a hacer, digamos,

toda esta como profundización de estudio de personajes con los muñecos y él abiertísimo a todo...". Dentro del gremio, algunos titiriteros han pasado por una formación teatral universitaria, la cual les ha aportado herramientas favorables para ser aplicadas en el teatro de títeres; sin embargo, el lenguaje de los títeres está muy poco desarrollado por la academia, como nos relata Marcela que durante su carrera universitaria comenzó a indagar y, por ende, especializarse en las máscaras, lo que de a poco la fue llevando a los títeres ya que comparten un lenguaje bastante similar, *"...es el gran conocimiento, como tridimensional, de alguna forma, que yo tengo. Entonces, lo que hago es traspasar un poquito toda la información que tengo de la máscara, tratar de traspasarla al títere"*. Al ser el teatro de títeres un arte que reúne varias áreas artísticas, como por ejemplo, teatro, danza, técnica vocal, expresión corporal, música, iluminación teatral, literatura, guión, diseño de vestuario, pintura, etc., los titiriteros (con formación profesional o no) asisten a esta diversidad de talleres artísticos con el objetivo de traspasar los conocimientos adquiridos al teatro de títeres.

Otra de las formas más utilizadas en esta formación es la observación del trabajo de otros titiriteros, como nos señala Luchin *"...y me acuerdo, no sé, año 93, 94 vinieron unos titiriteros, era una compañía Argentina, era colombiano- argentino y ellos trajeron muñecos como títeres corpóreos que traían ellos y de ahí nosotros empezamos a trabajar con los muñecos... averiguar, a juntarnos con otros titiriteros que no habían muchos en ese tiempo"*. Es a través de este método, donde por un lado, se conoce a otros participantes del gremio, estableciendo redes de contactos y, por otro lado, se aprenden técnicas, lenguajes, confecciones, detalles, instrumentos, etc., en definitiva, se adquieren nuevas herramientas con el sólo hecho de compartir. También es en los festivales o encuentros de títeres, instancias donde se observan trabajos, se comparten experiencias, datos, contactos y se asiste a talleres específicamente de teatro de títeres. Siendo esta una instancia de formación muy enriquecedora para los titiriteros.

En suma, el oficio de titiritero se va construyendo al andar. Sin embargo, no sólo los conocimientos adquiridos forman este camino, sino que la experiencia, el trabajo constituye una parte esencial de este andar, como señala Andrea, *"...yo siento que el muñeco en muchos aspectos tiene que ver con el hacer, o sea con el, que no es que se llegue y se aprenda en una universidad, tiene que ver con someterse siempre a esa cosa en vivo... el*

oficio es el oficio, o sea, tu lo aprendí trabajando...”, donde la experiencia se constituye tanto por el trabajo (muestra de las obras) como de los ensayos. Al ser autodidacta, los ensayos se construyen y se formulan de manera bastante intuitiva, es durante los ensayos donde se aplica lo aprendido, lo observado.

Las escasas posibilidades de participar en talleres, cursos, capacitaciones, festivales en el extranjero ha traído como consecuencia el escaso conocimiento, que, en general, los artistas poseen sobre el teatro de títeres. Además el estigma de la formación autodidacta no juega a favor de los titiriteros, ya que ésta no es bien vista en nuestra sociedad frente a la formación acreditada, reconocida socialmente como uno de los pocos medios para “ser alguien” en la estructura social. Aunque tengas estudios universitarios en otras carreras o carreras afines, son sólo herramientas para el titiritero, algunas muy buenas por cierto, pero el estudio de “Teatro de Títeres” aquí en Chile no existe; por lo que el currículo toma significación social con la cantidad y calidad de los talleres, cursos, capacitaciones que han adquirido y la experiencia laboral que ha desarrollado la compañía. Por otro lado, al estar quebrado las relaciones sociales al interior del gremio, creo que el gran capital social, que sin duda tienen todas las compañías en conjunto, se pierde; formando un desorganizado gremio. Lo que ha traído como consecuencia que inexistencia de un movimiento que exprese, comunique se inserte con una voz fuerte y decidida en la estructura social, sobretudo en las áreas organizativas, culturales, artísticas, laborales que posee el sistema. Sostengo que estos dos aspectos característicos del teatro de títeres son reflejados en la sociedad como una notable carencia de oportunidades, lo que a su vez genera el bajo interés que muestra la sociedad respecto al arte de los títeres. El sistema social no ha generado espacios para este arte, no existen academias acreditadas por el ministerio de educación donde aprender, el mercado no ofrece espacios para el proceso creativo, como tampoco un espacio público donde poder trabajar, como una sala de títeres por ejemplo... suma y sigue esta lista que hacen que el teatro de títeres camine subterráneamente entre la estructura social, sin poseer las seguridades del sistema, como un sueldo fijo, un lugar de trabajo, ISAPRE, etc., grandes sumas de dinero generalmente los titiriteros no manejan ya que lo que ganan es, generalmente, para cubrir sus necesidades básica que se constituyen, fundamentalmente, en la alimentación, la vivienda, la educación, el vestir. Pero para suerte de los espectadores, la falta de dinero, para la mayoría de los titiriteros, nunca ha sido un impedimento a la hora de

crear, sino que la importancia del dinero en la vida del titiritero es más que nada para las necesidades básicas como la vivienda, comida, el vestir, etc., pero el proceso creativo se mantiene más o menos al margen de la carencia o abundancia económica con la se cuenta para la preparación de una determinada obra, como nos cuenta Gonzalo, *“toda esta locura no se hace con plata, eso se hace con dedicación, esa es mi mayor lección..., yo me planteo de que si yo hubiera esperado solo plata para poder crear o para poder hacer mis obras, no habría hecho más de dos yo creo o tres po’, yo me he ganado el FONDART, tres veces, el resto no habría hecho nunca nada, y también le rindo un homenaje en esta conversación a las compañías que así lo hacen.”*. Por lo demás, la mayoría de las compañías a la hora de adquirir los materiales de construcción de una obra, ya sea vestuario, escenografía, títeres, etc., utiliza material de desecho domestico, no obstante, algunas lo determinan así por el gasto económico que significaría adquirir en el mercado todos los materiales de construcción que conlleva una obra, de esta manera, los elementos necesarios se compran y los otros se reutilizan. Sin embargo, existen otras compañías que poseen esta concepción de la reutilización de desechos de una manera más conciente, es decir, es parte de su discurso, se le da un sentido al uso de estos materiales, Cesar y Rene nos cuenta su experiencia al respecto, *“ hay una postura, hay tanta wea que es basura que no la podemos reciclar, pero nosotros creemos que las cosas se pueden volver a readecuar para tal o cual situación... porque va a llegar un día que el mundo va a ser un basurero completo, porque todo, todo, a la basura, porque es tan rápido. El hecho de que trabajemos con materiales de desecho es un ejercicio porque no toda la gente puede ver en una botella un personaje...la gente dice ¿cómo puede ver una araña en un paraguas?, o sea, como puede ver esto...o sea, como puede haber un carruaje en un patín, como puede haber muchas cosas que aparecen...Y aparte de eso estas enseñándoles a los niños, despertando la curiosidad que es lo que se ha perdido un poco de que ellos también pueden elaborar y entretenerse con sus propias cosas, sin tener que ir a comprar a los mall ”*. Los titiriteros mantienen un bajo perfil con sus compañías pequeñas lejos de las grandes producciones masivas, a veces trabajando dentro del sistema y otras veces no, el titiritero de las ingenia, se aprovecha de las posibilidades que les brinda el sistema con el fin de que de alguna u otra manera decir, expresar y comunicar lo que realmente se quiere decir y sacarlo a la superficie.

Debido a esta realidad, es que en el discurso titiritero se manifiesta la urgencia de fomentar el teatro de títeres, otorgarle el valor de una expresión artística que presenta un real aporte en la sociedad, propuesta proclamada por los titiriteros debido a la escasa valorización de este arte a nivel nacional. Es curioso que en el ámbito teatral el teatro de títeres sea excluido en la mayoría de las entidades académicas relacionadas con las artes escénicas, los títeres están fuera de sus mallas curriculares; esta realidad, también se ve reflejada en las diversas instancias culturales, artísticas y teatrales en la que este teatro no tiene cabida, Rene nos relata un ejemplo de esto: *“[leyendo las bases de un festival] -Para el tercer festival se considera la participación de montajes que hacen su puesta en escena, fundamentalmente, en la actuación dramática de los actores, excluyendo de la selección a aquellos que incluyan teatro de títeres, muñecos y marionetas-. O sea, ¿el muñeco, quién lo maneja?, no sé”*. A lo que Gonzalo agrega otro ejemplo: *“yo estuve en el “Festival de las Nuevas Tendencias de la Universidad de Chile”, en el año 1996, presente esta obra y como espectáculo de títeres, estuvieron bastante reticentes me hicieron a mi y a ninguna obra la hacían mostrar escenas antes de aceptarla, a ninguna; la gente mandaba su currículo y mandaba la obra y si estaba dentro de lo cánones o les parecía bien, quedaba, a mi me hicieron mostrar escenas de la obra porque eran títeres y la obra queda porque quedaron muy impresionados ellos”*. El poco apoyo del Estado como también de las organizaciones no gubernamentales contribuye a que estas entidades presentes escasas oportunidades laborales para los titiriteros, es pertinente recordar que recién en el año 2005 el FONDART estreno una categoría para postular a proyectos con títeres y marionetas. Según algunos titiriteros esta desvalorización se debe a que el teatro de títeres es percibido como un oficio, ya que no existe academia –acá en Chile-, y por lo tanto, ningún cartón que acredite tu formación. Otros creen que se debe a la baja calidad de algunas compañías y por ende, el poco profesionalismo con el que se desenvuelven algunas compañías de títeres, como señala cesar, *“hemos visto gente muy penca, mal hablado, mal hecho los títeres, mal puesta en escena, malo, malo, malo, o sea, hay cosas que son malas no más. El rechazo es por eso, porque es malo, hueones demasiado explícitos, demasiado burdo, unas cortinas rascas, sucias, penca en significación, de dramaturga, no se ve trabajo”*. Esta fuera de los alcances de mi investigación el poder dilucidar el porque de esta situación, pero si me es posible dar cuenta de algunas consecuencias que esto conlleva. Una de ellas, que creo es la

más negativa, es la percepción de las personas, quienes tienen una actitud similar frente al teatro de títeres, otorgando escasos espacios de trabajo, baja remuneración económica en algunos casos y, por sobre todo, la percepción del teatro de títeres como una entretención más que una expresión artística teatral.

Debido a esta situación, la mayoría de los titiriteros están concientes de indagar y presentar nuevas propuestas tanto estéticas como dramáticas respecto al lenguaje teatral que se utiliza, con el fin de lograr provocar, sorprender al público, en definitiva, proponer una dimensión diferente en el teatro de títeres y proyectarse en la sociedad como una expresión artística importante que merece el sitio que le corresponde. Es en esta forma, que algunas compañías proclaman e invitan a otras a imprimir este compromiso social en el teatro de títeres, como comenta Luchin, *“yo creo de que es tiempo para que utilicemos las herramientas del arte en pos de poder aportar a los procesos...Porque yo creo que la labor de artista es, en este tiempo, tiene que ser una labor reivindicativa, de denuncia, de aporte y también de entretención...tenemos la posibilidad de que nos paramos arriba de un escenario o en una plaza o en una población con nuestros títeres y podemos crear un mensaje que aporte mucho más que el discurso... y que quede más impregnado en la gente y que la gente entienda, ¡uy, si, en realidad esto es así!, y yo creo que es tiempo que hay que empezar a comprometerse... es tiempo de hacer un teatro más comprometido con lo que se está viviendo, estamos viviendo... es tan cotidiano ver el hambre, la desigualdad tan grande que hay, que da lo mismo, cachai, o sea en los trabajos los obreros están conformados con la renta de 120.000 y menos, o sea, es una conformidad tremenda que tienen producto de que en la televisión no hay nada que te diga ¡oye, despierta!, y tu ves música en las calles y nada te dice ¡oye, despierta!”*. Esta inquietud se manifiesta en la creación de obras de títeres que entregan un contenido conciente, ya no solo de entretención, sino que se busca entregar entretención y a la vez incitar la reflexión, a lo que agrega Isabel: *“es una forma de comunicación, primero que nada, pero es una comunicación con una intención y la intención es entregar belleza, alegría y reflexión y tristeza también, porque la tristeza es parte de la vida”*. Reflexión con el fin de concienciar, despertar del estado de ensueño en el que nos encontramos. Despertar conciencia en los dormidos.

Imágenes metafóricas



(Proceso Creativo Cía. La Boda)

“es imposible producir la obra artística desde el punto de vista de la pura forma y estar ajeno a toda la realidad.”

(Iván. Cía. Luciérnaga Mágica)

I

La motivación de una idea creativa proviene de diversas fuentes, hay veces en que a partir de una imagen, una frase, un tema, un cuento, con una idea se abre el portal creativo, hasta en algunos casos...a veces un sueño gatilla esta apertura, como señala Cesar *“Primero son las imágenes, las imágenes que tu, que te causan el tema o motivo. Tu tienes un tema o un motivo, son imágenes que se te vienen. Voy por la calle caminando simplemente o le digo a alguien o conversamos una idea con Rene y empezai a trabajar y ya teni una imagen y puedo decir una cosa de locura pero es verdad, nosotros soñamos con los montajes, si yo sueño un montaje le digo a Rene, mira, veo tal cosa, en este sueño vi tal cosa hagámosla. Entonces, la motivación es un direccional, no es una cosa, muy terrenal, no...porque tu vas creando un mundo, una dimensión diferente y tu de eso recopilas, haces un juego de improvisación mental, imaginativa. Hasta que va dando frutos con pequeñas frases, va naciendo, así, vamos escribiendo, de repente Rene me presenta un bosquejo asa, este bosquejo va por acá y se empieza a estructurar la primera estructura, el esqueleto más primitivo de la cosa hasta que empieza a tomar vuelo”*. La mayoría de las veces, éstas son ideas difusas en un comienzo, una especie de nebulosa formada por una diversidad de ideas e imágenes que se cruzan en la cabeza. Etapa en que reinan los cuestionamientos de lo que se quiere expresar, optar por una idea u otra. Luego de este periodo embrionario, comienza un periodo de búsqueda de información, de investigación de los temas que están llamando la atención al titiritero en ese minuto; por ejemplo, la compañía Periplos, inquietados por el mundo de las leyendas comenzaron su trabajo de investigación, *“...nos vamos a la Biblioteca Nacional...buscando dentro de nuestras leyendas, buscando que es lo que nos resultaba más atractivo y como, teatralmente, que era lo que nos motivaba más a realizar y se nos empezó a cruzar el diablo por todas partes. Entonces, buscábamos historias y estaba el diablo, buscábamos dentro de otras historias y aparecía, nuevamente, el diablo. Entonces, dijimos -“no, por algo pasa esto”-, entonces, sigamos el camino que por algo nos esta llevando hacia ese lado”*. Periodo en el cual las ideas te rondan de día y de noche y en el momento menos pensado...te iluminas. Encuentras una imagen, una historia, un cuento que conecta con lo que deseas comunicar y comienza el despegue. Que sigue con una segunda etapa de investigación, pero más definida en el tema a tratar, como sigue

contándonos Marcela de la Cía. Periplos “...y si el diablo se nos aparece a cada rato, es el diablo, es nuestro punto de inicio y ahí dijimos ya, ahora vamos a concretar la investigación y nos vamos a ir solamente a las historia del diablo, todas las historias del diablo que había en la zona central y ahí pedimos ayuda a los amigos, a los papás, o sea, yo me crié en Puente Alto, muy cerquita de Pirque, que esta lleno de historias de diablo, con lo de las viñas y las bodegas, mi mismo papá se crió en las viñas, su papá en un momento, o sea, perdón, su abuelo, fue administrador de la viña Concha y Toro, o sea, se crió también en ese sector, entonces, estaba llenos de esas historia... y como que nos quedamos con la historia que más nos pareció atractiva teatralmente y así nació la primera historia... que es el “Roto y el Diablo” que esta basado en cuentos de Antonio Hernández y que es un dramaturgo nacional...”. En esta segunda etapa surgen los primeros intentos de redondear la estructura de la obra, poder definir la construcción de los personajes y el lenguaje teatral y plástico más apropiado para llevarla a cabo; con el fin de poder adaptar la historia, la idea encontrada y estamparle el sello particular de la compañía.

En el teatro de títeres interactúa constantemente la imagen plástica con la imagen sonora o textual para constituir las diversas acciones dramáticas que conforman la obra. Imágenes audiovisuales conformadas por signos y símbolos que constituyen imágenes metafóricas. Arte íntimamente ligado a lo visual, ya que son las imágenes metafóricas las que representan la acción dramática, donde los elementos plásticos juegan un rol fundamental, ya que estos concretan el espacio escénico en el cual la idea dramática es presentada.

A la hora de construir los elementos plásticos de una obra, sobretodo los títeres, la experiencia individual en este proceso creativo juega un rol fundamental, como nos cuenta Marcela, “yo trate de inspirarme en personajes reales, entonces, yo dije ya, por ejemplo, en el mismo roto, que mi papá todavía no me lo perdona...el roto es un campesino, un tipo demasiado bueno, un pan de dios, o sea, que, como que empecé dentro de sus características, que personaje me lleva a ese, o sea, que ser humano concreto... Entonces, yo dije mi papa po’, o sea, cuando, por ejemplo, el otro día le preguntaban a la Tamara Acosta y le decían, “-¿quién es par ti el rey de los huevones?-“, por una película que están haciendo, entonces ella no pudo dar una respuesta porque no sabia, no se le ocurría y Domingo después me dijo -“Oye, y ¿quién pa’ ti es el rey de los huevones?-” y yo, “-mi

papa-”, o sea, porque es el único ser en el mundo que yo puedo, que se puede quitar la ropa en al calle, sacarse los zapatos y entregárselos a alguien, que lo han estafado 1000 veces, que lo vuelven a estafar y que llegaba con indigentes que estaban durmiendo en la calle y los traía a la casa, sin ningún temor que nos pudiese pasar algo, exponiendo a su familia... y empecé a sacar unas fotos de él cuando joven”.



(Cía. Periplos).

De la misma manera, también se busca en la cotidianidad, personas reales que ayuden a personificar al títere, como continua relatando Marcela “... *el Don Castulo, el papá de la Rosita, me inspire en el hijo de Pinochet, pero por el tema del interés en el dinero, de la soberbia, del patrón de fundo.... Claro, lo que pasa que fue justo en el 98, detienen a Pinochet en Londres, entonces, salió una cara del hijo con toda la rabia, con todo, pero es un demonio, un demonio, con eso ojos celestes y de hay salió el Castulo, de esa foto*”. El titiritero extrae de su mundo sociocultural y natural, imágenes con las cuales se identifica y, a su vez, logre expresar, representar la realidad en términos semejantes, como señala Valeria en su proceso creativo, “*Empezamos esta es la historia, el guión, entonces ya, estos son los personajes, yo creo que el personaje es así, asa y así, entonces, de hay hacíamos búsqueda de fotos, de imágenes, recortes, diario mural, tal personaje, entonces, foto, foto, foto, recortes, ideas, así cada personaje... entonces, teníamos esos personajes, las características, este es más tierra, esta es más agua, este es más elemento, el signo, la vola’, todo una vola’ completa del personaje, claro, la canción preferida, no sé que, así como todo, todo, todo y en base a eso ya diseño, entonces, ahí dibujo y que materiales, materiales que tuvieran que ver con la personalidad del muñeco, si va a llevar madera o si va a llevar espuma...*”. Son muchos los aspectos que se confabulan en este tiempo-espacio de creación, por otra parte, el titiritero extrae colores, signos y símbolos de la realidad, para

expresar aspectos que son evidentes en el personaje, como señala Isabel, “...si voy a trabajar un malo, a lo mejor voy a aplicar a la silueta mi mano con la luz y voy hacer como una garra...y si es tierna, voy a hacer una semisonrisa, una sonrisa”, de esta manera, los titiriteros se basan en estos significados fijos, es decir, en el uso de estereotipos que son universalmente comunes para comunicar ciertas características innegables de los personajes, como agrega Gonzalo, “...cuando se habla del malo, del bueno...tiene que ver con los colores que usa, el traje, esa, esa simbología...en los títeres es muy difícil deshacerse, el personaje del malo no le vas a poner tu unos chapecitos, inmediatamente tu...pelo tieso podría ser”. Por otro lado, hay títeres que sin precisar de una detallada construcción plástica son capaces de expresar las características de un personaje, como es el caso del personaje care’ palo de Luchin, ejemplo de síntesis plástica, quien recurriendo a las metáforas de la vida cotidiana, el titiritero logró la significación a través de un títere que es un palo con dos ojos, quien dice las cosas de un modo bastante directo.

Esta simpleza del títere encanta al titiritero, ya que cualquier objeto -si uno lo desea- puede cobrar vida en cosa de segundos, transformarse en un ser que comunica, que esta vivo y que, por sobre todas las cosas, logra embrujar con su desplante.



Por otra parte, en algunos casos, cuando la temática lo amerita, los titiriteros realizan una investigación sobre los elementos simbólicos que están relacionados, al respecto, Eli nos cuenta su experiencia en la construcción plástica de su obra “Guillen: Sueño Mapuche”, “...tuve que investigar que vestimenta quería ponerle, entonces, los colores de las cintas significan el pueblo de descendencia, el clan, entonces, todo tiene esa simbología y en el cuento interfiere puelche, puelche es un personaje creado por mi, no existe el puelche, porque puelche es el viento, entonces, el puelche, o sea, el viento lo vestí todo de azul, porque el azul es el color de los mapuches, el color sagrado, el puelche, el personaje esta todo de azul, el cuerpo, la cara y, o sea, el muñeco tiene una simbología especial de acuerdo a lo que se quiera entregar en el mensaje”.

En algunas ocasiones, los materiales de construcción están en relación directa con el sentido de la obra, donde la elección de estos materiales se significan simbólicamente, al respecto Marcela nos cuenta su experiencia con la obra “¿Por que el Conejo tiene las Orejas Largas”, “...queríamos también como ampliar el mundo y hacer como una conexión más latinoamericana. Entonces tratamos de buscar en la artesanía como cosas que nos unen en la artesanía, entonces, tiene como mucho del norte, pero del norte que nos une al Perú, a Bolivia y a Chile y a Argentina... pensando como queremos mostrar al conejo, o sea, este conejo tenía que ser es ingenuo, es pillo, todo lo que tu quieras, pero es naif, es inocente, dentro de todo no pierde la inocencia, no pierde la bondad, entonces, tratamos de buscar en la artesanía que nos provocaba esa sensación. Y entonces, encontramos esta, no se si recuerdas tu, estas palomitas como gorditas, redonditas... Eran



como de arcilla algunas, y habían como celestes, algunas terracota, entonces eso en la artesanía nos provocaba eso, esa ingenuidad, esa bondad, esa liviandad, porque este personaje era pillo pero tenía que ser livianito, o sea, como cuando uno dice “-es livianito de sangre-”, así tenía que ser, entonces, tratamos de buscar que el conejo tiene que ser conejo, o sea, tenía que ser conejo, tenía que tener una estructura de como uno ve a un conejo, pero tratando de redondear las formas, de suavizarlas y tratando de encontrar desde los elementos de la artesanía, traspasarlo al personaje. Bueno ahí fuimos agregando elementos como la arpillera, el mimbre”.

De esta manera los materiales utilizados están íntimamente relacionados al personaje y a la temática de la obra con el fin de ayudar a la comprensión de la obra, a lo que Valeria agrega, “por ejemplo, la Balsa de los Muertos, tiene muchas cosas de plástico, de PVC, de pedazos, todo, mucho, mucho plástico porque era futurista y postguerra nuclear y toda la onda, entonces, muchas, muchas cosas de color y pagina mágica, tenía mucha cosa de felpita, de telitas así como suaves, porque era todo así como para los niños, muchos como animales, y peluditos, todo era así como suavecito,

el conde drácula también fue trabajado en espuma, perola espuma la pintamos, le pusimos luces era otra cosa, con colores más fosforescentes y cosas así, pero era muy comic la puesta del conde drácula, y la mina era así como pechugona y así como pintada, comic, como medio calentón". Además de ayudar a una mayor comprensión, esta preocupación estética otorga una unidad plástica a la obra, es decir, donde los elementos plásticos son creados bajo una misma concepción y estilo artístico; donde su puesta en escena queda enormemente enriquecida ya que todas las imágenes metafóricas cobran significado, como nos señala Gonzalo, nos cuenta su experiencia, *"si hablamos de las leyendas, las leyendas como que son formas o palabras o creencias que deambulan en el espacio, no son concretas, entonces, yo me planteé, inmediatamente eso, y el formato de los muñecos eran formatos pequeños, pero que estuvieran absolutamente desprendidos, que tuvieran una especialidad donde deambularan, como es la leyenda, la leyenda es una cosa que no tiene forma, que no tiene tiempo, espacio, entonces, con esas claves hice el tratamiento yo del espectáculo, con mucha simbología, con mucha esotería también*". Es en la estética de una obra donde el titiritero utiliza signos, símbolos para comunicar desde una perspectiva visual la idea dramática de la obra y así poder lograr una mayor conexión, es decir, tratar de conectar a través de estas imágenes metafóricas la idea dramática con el espectador.

Uno de los objetivos de la construcción plástica es cubrir la necesidad del títere por expresar visualmente su personaje, a través de una síntesis plástica basada en mensajes simbólicos el títere es capaz de dar a entender su condición a través de su estética sin la necesidad de recurrir al texto; la plástica sugiere la realidad de aquel personaje, ejemplo de esto nos relata Eli, *"...en "La reina que no sabia sumar", por ejemplo, la princesa esta vestida con un vestido y además un delantal...lo que pasa es que la reina que no sabia sumar, esta tan pobre, pero tan pobre, entonces tiene a su hija trabajando en la cocina, entonces, ya es más fácil que el niño capte la idea al verla vestida de cocinera y no tan solo de princesa"*.

Cuando el personaje se presenta en escena, antes de que actúe, de que se mueva, ya existe lectura de cómo es: es rico, es pobre, es malo, esta contento, esta enojado, etc., es la demostración del personaje a través de su plástica y a la vez, el títere tiene que transmitir su

condición al verse, con el fin de conectarse y otorgar esas sensaciones tanto al público como al titiritero que lo va manipular.

El segundo objetivo es lograr una identificación con el espectador que de lugar a una comunicación, a la interacción entre titiritero-títere-espectador, como señala Domingo, *“La pega es convencer a la gente pero se conecta, se entrega y se desnuda”*. El titiritero se vale de las imágenes metafóricas, las cuales tienen como función primaria el comprender y como fundamento la experiencia, en definitiva, el titiritero busca comunicar a través de imágenes conocidas, que sean capaces de evocar pensamientos y sentimientos, tanto en el que las crea como en el que las percibe...imágenes que el titiritero se ingenia por rescatar, como señala Isabel *“por ejemplo, la fosforera, yo tengo que hacer la niña, la abuelita, la gente que hago en la calle, entonces tengo que hacer la gente caminando, un perro pa’ hacerlo más cotidiano, como hace frío unas hojas volando y dar la sensación de que vuelen las hojas”*. Es un intento por lograr la conexión con el espectador, al compartir experiencias comunes, representaciones de cotidianidad que generen la interacción. De esta manera, las imágenes metafóricas son procedimiento y resultado a la vez.

Así, estas imágenes metafóricas se constituyen como semejanzas con un alto sentido mimético, no obstante, no es una copia exacta del objeto original sino que es una síntesis artística del objeto real, una aproximación de la idea del objeto real, más que representar la belleza en las formas se busca la representación a partir de símbolos de lo real, para lo cual se reproducen algunos rasgos del objeto seleccionado según los códigos culturales. Estas imágenes metafóricas están siempre dentro de los patrones culturales y estéticos de la sociedad ya que el espectador ve a través de estos sus costumbres, tradiciones, conductas, etc., sólo así les son significativas y se identifica; con el fin de que las obras de títeres puedan ser comprendidas y también sean consistentes en la realidad.

II

Las imágenes metafóricas del teatro de títeres se nutren y expresan en un mismo contexto histórico, social y cultural en la cual éstas son creadas y manifestadas, ejemplo de esto nos muestra Gonzalo a partir del contenido de su obra “El Cabaret de la Luciérnaga Romántica”, “...es una historia dentro de otra historia porque esta es la historia de un cabaret en plena dictadura y el personaje de ese cabaret es Melisa Blue que era una pinochetista, entonces, Melisa Blue, lleva a su espectáculo a un grupo de titiriteros y este grupo de titiriteros representa “Memorias Intimas de una Gallina” y estas memorias intimas de una gallina tiene que ver con todo ese mundo oscuro que se tejió en la dictadura que tenía que ver con esta cosa más allá de los detenidos, sino que con todo este trafico de influencias, con todo este, como se fueron enriqueciendo la gente de las fuerzas armadas, del gobierno a costa de crímenes y cosas muy horrorosas...la gallina era un personaje, era una huasa, era un personaje que se viene a la ciudad a triunfar, un personaje arribista y lo único que ella quería, yo encuentro que todavía tiene harto, muy actual, en términos de lo que se persigue valoricamente en esa obra, la gallina viene de Purranco, que es un pueblo al sur y ella viene decidida a triunfar en la televisión a cualquier costo y la gallina, también, a pesar de ser un personaje del campo, el papá era como alcalde de ese lugar, el papá era bien corrupto”. En su contexto sociocultural, el titiritero se abstrae para buscar semejanzas, buscar metáforas de la vida cotidiana, en este “archivo colectivo” que compartimos... no busca la apariencia concreta de la realidad sino que rescata de ella imágenes que le son significativas para la expresión material del discurso titiritero, elaborando un conjunto simbólico representado en imágenes metafóricas.

Independiente de que los guiones sean inéditos o adaptaciones de guiones teatrales, cuentos, novelas, operas, historias transmitidas oralmente, etc., siempre el titiritero se las ingenia para manifestar su discurso, muchas veces, a modo de subtexto, como señala Domingo, “La Diestra”...tiene algunos elementos más subliminales que, porque por ejemplo, la gente se mata de la risa con la escena de sound, pero idealmente, pocos escuchan las letras del sound, la letra del sound esta basada en las bienaventuranzas, yo no soy cristiano, ni siquiera soy creyente, pero trabaja en las bienaventuranzas pero actualizado, “bienaventurado aquel que tiene hambre, porque ellos serán

saciados...¿como era?, porque en la mesa celestial serán saciados, bienaventurados los que son perseguidos por la justicia porque ellos tendrán la paz....bienaventurado aquel ...y si la pobreza aparece, el reino de los cielos le pertenece”...esa es la letra del sound. Y si te dai cuenta, si vas un poco más allá, al empezar el sound se toca los primeros acordes del “Pueblo Unido” que repentinamente en la misma guitarra pasa a transformarse en el cordero de Dios, si uno pone en la mesa todos esos elementos...es un tirón de oreja a todos los que se llaman cristianos y se enriquecen y no paran...permitiendo el hambre, nadie arrastra una fortuna sin dinero ajeno”. El titiritero imprime un sentido a la obra, es decir, la intención funcional de la obra, que puede ser la entrega de valores tales como el compartir, la honestidad, el respeto, etc., como señala Luchin, “el Gilberto, que es una obra que habla de la violencia entre los niños, del compartir, del egoísmo, de la mentira, que tiene como varios valores transversales y del perdón, sobretodo, porque el perdón es súper importante, claro no es lo mismo que te peguen y te pidan perdón, a que tu perdones esa conducta.”, y/o también desarrollar temáticas sociales como el cuidado del medio ambiente, las desigualdad, el pobreza, etc. Cada obra tiene un sentido diferente a la otra, como también cada obra representa una historia, un mundo diferente a otra, sin embargo, a todas las une el mismo propósito: mostrar al ser humano dentro de la estructura social y cultural en el que esta inmersa su vida cotidiana, con el fin de que al vernos reflejados en este espejo se abra un espacio de reflexión respecto a la consecuencias de nuestros actos. De esta manera, en las ideas dramáticas desarrolladas en el teatro de títeres, la realidad social es presentada a partir de los diversos conflictos humanos existentes, como nos cuenta Gonzalo con su obra “El Peregrino del Golfo”, “es una obra muy mágica de Alfonso Alcalde, también la gente lloraba, lloraba, lloraba, porque hay cuenta la historia de un circo y en un momento tienen que sacrificar al león del circo para usarlo como carnada para que los peces vuelvan a las orillas del mar y poder tener que comer, entonces matan al león y lo parten en pedacitos y esta es una escena muy trágica, muy profunda también y la gente también, la gente muy sobrecogida por todo lo que estaba pasando en el momento de decidir qué es lo bueno, qué es lo malo, qué es lo mejor, qué es la bondad...”. En definitiva, la puesta en escena representa la constante lucha de deseos y voluntades opuestas. Para lo cual el titiritero busca representar tensión entre los aspectos negativos y positivos de la realidad. El bien y el mal son materializados en imágenes metafóricas.

El mal se manifiesta fundamentalmente por personajes que fomentan valores negativos y realizan conductas socialmente rechazadas, muchas veces representando las estrategias de la clase dominante para legitimar su poder frente a las clases oprimidas. Respecto a la construcción de estos personajes estos, generalmente, se basan en estereotipos de la clase dominante, vinculadas al poder, como señala Domingo, respecto al personaje del diablo en su obra, “... *es musculoso, es poderoso, es alto, que anda con botas, con harto brillo, tiene un diente de oro, el diente de oro es clásico dentro de lo que son las leyendas del diablo, el hecho de la capa también, que se tiene la idea de que el diablo siempre andaba con capa pa’ cubrirse el rostro, nosotros le sacamos la capucha, pero lo dejamos con la capa con la cantidad de brillos, como un trafica*”.



(Cía. Periplos)

Por el contrario, el bien generalmente se trabaja a través de la belleza de las formas, como señala Isabel, “*trabajar con la belleza, con lo más lindo que tiene el ser humano y con eso lograr que las personas saquen lo mejor de ellos... La belleza en todo aspecto, en todo sentido... es poder rescatar la belleza de una mariposa volando, la belleza de una música o del ruido del agua, es otra belleza, la belleza del espíritu...*”. El bien generalmente es

representado por personajes que fomentan conductas y valores positivos. Respecto a las representaciones plásticas de estos personajes, generalmente, pertenecen a las clases oprimidas, las minorías sexuales, de género, etc., como señala Marcela, *“el Peralta que es el protagonista de la Diestra yo empecé también a pensar en el personaje, ¿a que animal se parece el peralta?, ¿quién podría ser?, este ser bondadoso que se quita el pan de la boca por dárselo a los pobres que no tiene ninguna pretensión en la vida, entonces, también era un perro, era un kiltro”*.

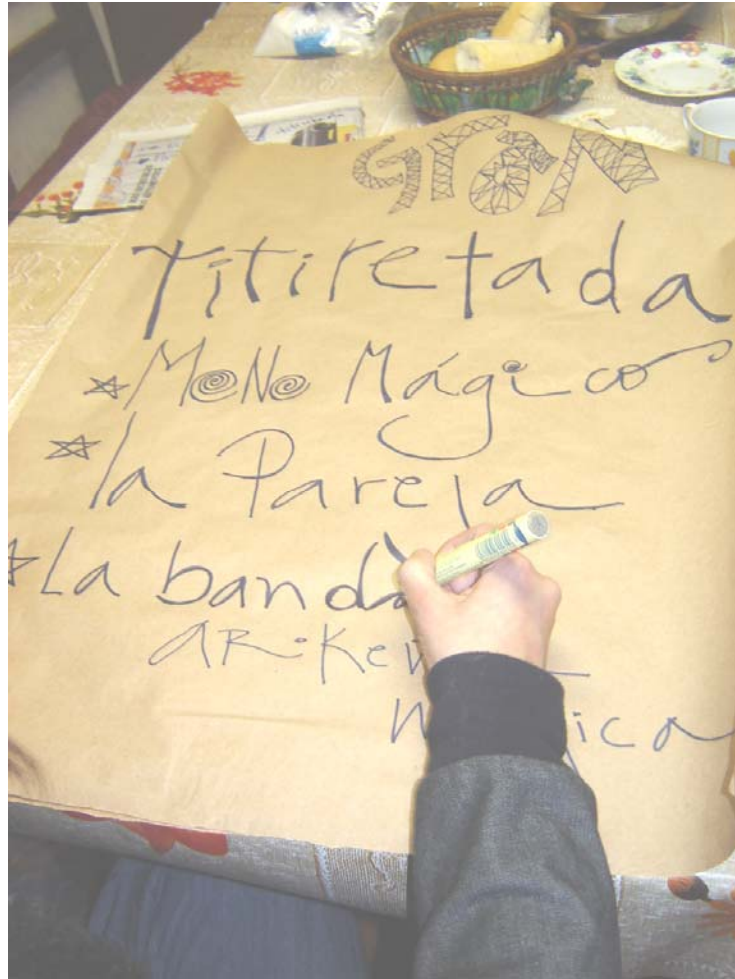


(Cía. La Matiné)

Estas imágenes, que en definitiva son la interpretación que hace el titiritero de la realidad transmitida en otros términos, expresan el discurso titiritero, ya sea a través de la plástica, del texto o como muchas veces sucede, asomándose tras la risa... De alguna u otra forma se materializa en la puesta en escena el choque del drama estético con el drama social, a partir de las semejanzas con la cotidianeidad, el drama estético representa hechos muchos más extremos de lo que suelen ser en la vida cotidiana, evidenciando sus inconsistencias, como señala Domingo, *“en la escena de quien es un mendigo, nosotros tomamos a un milico cojo, es cojo y más encima está esperando su pensión, a él que por encargo de los grandes poderes anduvo matando obreros, estuvo reprimiendo, ahora que ya no les sirve, lo botan pa’ afuera; a un minero del carbón de Lota, que queda ciego, ¿por qué?, porque en Lota los mandan de muy pequeño a la mina y después cuando salían quedaban ciegos y*

él, ¿qué hace?, cuando salieron a una marcha para pedir mejoras salariales, dice: “-no, yo me quedo acá, primero muerto después encerrado-” y el tercero un cuentero de micro...Hay gente que la agarra, hay gente que agarra varios de los contenidos que nosotros entregamos, hay gente que agarra otras cosas, pero no importa la obra sigue en pie...” . De esta manera, el teatro de títeres es un mágico portal que utiliza el titiritero para incitar la reflexión a partir de la toma de conciencia.

Estructuras



“...si quieres vivir sin tener que arrollarte y hacer todas las cosas que uno no quiere hacer, entonces, hay que jugársela y eso también es una manera de crear”.

(Rene. Cía. Dedos)

Por lo general, la preparación de una obra de títeres se realiza en la casa de uno de los integrantes de la compañía, debido, generalmente, al alto costo de salas de ensayo y/o talleres.



Aquí en la casa de Eli, entre días fríos y mate... ensayo tras ensayo.

Como observara Isabel, es en estas situaciones cuando la familia se involucra en el proceso creativo de una obra, *“mi nieta que tiene cuatro, se la sabe de memoria casi, porque siempre nos ve ensayar, entonces empieza “Había una vez una niña que trabajaba vendiendo fósforos en las calles, aunque fuera en navidad, ¡vendo fósforos, vendo fósforos! Y repite todo y tiene 4 años”*. A la vez esta situación da pie para que estas “futuras generaciones” sean futuros titiriteros, como es el caso de algunas compañías como es el caso de Eli, hija de Tito Guzman y Luchita que en el año 1958, formaron la compañía Candelilla, junto a sus hijos y sus títeres, *“yo nací con el títere...porque yo me crié con los títeres, yo abrí los ojos y vi títeres, vi muñecos, vi ensayos, vi al muñeco en vida, lo vi guardado en una maleta...desde que yo desperté estaba ahí, entonces, el títere es como un hermano, un familiar, una familia”*. La mayoría de las compañías son empresas familiares, constituidas principalmente por una pareja, que con el correr de los años incluye a algunos de los hijos, nietos, sobrinos, etc., como también otras compañías están conformadas por una pareja de amigos, actores, etc., y también hay algunas que son conformadas solo por el titiritero -y sus títeres-...En todo caso, las compañías, generalmente, son pequeñas, es decir, se conforman por uno, dos o tres titiriteros. Cuando el titiritero trabaja de manera personal, generalmente es el creador de todos los aspectos de la obra (dirección, guión, vestuario, interpretación, etc.). En las compañías formadas por dos o tres titiriteros, a veces

uno ocupa el rol de dirección y el otro de dirección artística, aunque en otras, estos roles son compartidos entre los integrantes. En otros casos, cuando la compañía es más numerosa, generalmente, los roles son más definidos y existe un trabajo de equipo. Respecto a los roles teatrales en la preparación de un montaje, generalmente, el titiritero esta a cargo de todo en sus montaje, es decir, es interprete como a la vez diseñador, director, guión, tramoya, técnico en iluminación y sonido, confección, etc. A pesar de que a muchos titiriteros les atrae este aspecto multifacético de su trabajo, a otros (generalmente, actores profesionales), les parece una falta de profesionalismo, en palabras de Valeria, *“yo siempre en el fondo he luchado muchísimo porque en los títeres se usa mucho que el titiritero es el autor de la obra, es el diseñador de los muñecos, es el que hace los muñecos, el que manipula los muñecos, entonces, hay un poco lo que los brasileños hablan de creerse un dios, el Dios del teatro de muñeco, o sea, las haci' todas y ¿todo te sale bien?. Eso yo he llegado a la conclusión de que una, no es ni muy sano, dos, tampoco muy profesional, no profundiza mucho, a mi siempre me ha gustado trabajar en equipo y que cada uno aporta una cosa y el resultado es un resultado mucho más profesional”*. En fin, independiente de la posición respecto a este tema, el modo de preparación de una obra depende de cada compañía. No obstante existen ciertos ítems que se encuentran en el proceso creativo de todas las compañías:

- Investigación en torno a la idea dramática.
- Construcción de Muñecos.
- Construcción de Guión.
- Improvisación
- Ensayo

Ítems que algunas compañías realizan de forma paralela durante el periodo de preparación, otras compañías llevan a cabo estos ítems en el orden señalado y otras trabajan con un orden diferente, algunas dedican más tiempo a un ítems que a otro. En fin, en cualquiera de los casos, sostengo que el orden no altera el producto.

Sin embargo, muchas veces el modo de preparación es relativo, ya que, algunas veces, pueden cambiar o adecuarse a las diversas realidades en la que se encuentra la compañía en ese determinado espacio/tiempo de preparación como también a las intenciones del director

respecto al montaje, ya sea en su estética, en los materiales a utilizar, el lenguaje dramático, etc., incluso, a veces, el número de integrantes de la compañía varía de un montaje a otro. Cada preparación se realiza en un tiempo y espacio distinto al anterior y al montaje siguiente, tal como señala Gonzalo *“con la viuda nosotros partimos de un caos, de un caos, a la gente yo la hice improvisar, después de que la hice improvisar empezamos a construir los títeres...pero yo hice improvisar mucho a la gente porque quería medirlos, quería saber para que papel me servían...entonces yo los hice improvisar mucho tiempo con muñecos que no fueron los definitivos, entraron en una desesperación ellos [se ríe], entonces, el proceso no importa...y llega un momento en que yo meto las piezas donde tienen que estar, entonces, no quiero guardar apariencias, soy caótico en ciertos momentos, cuando me someto a un texto que es un texto, por ejemplo, como de Alfonso Alcalde que es El Peregrino del Golfo y ese texto era tan...a mi me provocó una cosa, un magnetismo tan fuerte que supe al tiro como quería la obra, supe cual era el formato que quería ocupar, todo, todo, todo, ¡pum!, se me armó inmediatamente”*. Cada montaje es la suma de diversos aspectos que se confabulan durante el periodo de preparación.

Dentro de este periodo, la improvisación cobra vital importancia como un aspecto fundamental en la etapa previa a los ensayos. La cual tiene como finalidad la toma de ciertas acciones, frases, ideas, imágenes que “quedan” para los ensayos posteriores, tal como señalan Domingo y Marcela, *“Mira como que la puesta en escena va naciendo de la improvisación y los muñecos también. Es que no partimos haciendo los muñecos, partimos con un trabajo teatral, los muñecos nacen desde el teatro, desde la improvisación, entonces, lo que nosotros hacemos, es tomar una historia, pero una historia muy simple, o sea, nosotros partimos con el punto de partida de que era un diablo, o sea, el diablo, que hacía un pacto con un roto, un campesino y el campesino a través de su astucia lo engañaba...Entonces desde ahí vamos improvisando y cuando ya iban naciendo cosas de la improvisación, apareció la diablo, apareció esta Rosita...y así fuimos como hilando la, como secuenciando la historia...y después de todo ese trabajo empezamos a construir los muñecos”*. Así, la improvisación es un medio para “captar acciones” y lograr llegar a la “cosa acabada”, a una idea clara y definida sobre lo que va a ser el montaje. Luego de esta etapa, cuando ya se empieza a concebir con mayor definición los personajes y la historia,

se acaban las improvisaciones para poder ir consolidando y sistematizando la historia en los ensayos posteriores.

Luego de un periodo de ensayo, la compañía determina que la obra esta lista para presentarse al público. Aquí comienza un periodo que se denomina “rodaje”, en el cual se realizan varias presentaciones con público para, posteriormente, analizar el trabajo presentado y ver la obra desde el funcionamiento en escena y, fundamentalmente, desde la interacción con el público, tal como señala Eli, “... es un proceso, o sea, tu lo preparas, lo presentas y de acuerdo al efecto que logras, le sacas y le pones y después lo vuelves a presentar, o sea, no es que ya me quedo listo y lo presento en todas partes y me va a ir bien en todas partes, no, el títere va en un proceso”, es en esta instancia donde el titiritero percibe si el mensaje, si ciertas escenas, si determinados diálogos fueron entendidos o no por el público. Así, esta última etapa de rodaje se constituye de ensayos y presentaciones a la vez, es aquí donde se le dan los últimos retoques a la obra para quedar finalizada.

Al finalizar una obra, generalmente existe un periodo de trabajo, es decir, se comienza a recibir ingresos por presentación de la obra. Respecto al proceso creativo, durante este periodo, éste queda detenido hasta el inicio de la próxima creación artística. Sin embargo esta detención, no significa un descanso físico ni creativo para la compañía, ya que se intenta mantener un constante ritmo de entrenamiento, tal como señala Gonzalo, “... estamos iniciando otro montaje infantil pero eso lo hago por mantener el training...yo incluso tomo los títeres de guante porque hay que estar en training, ya estoy muy preocupado porque estoy fuera de training físico más me preocupa cuando estoy fuera de training con los muñecos, o sea, no se esta construyendo, no se esta haciendo voz, que sé yo, entonces eso es importante”. Así, este tipo de ensayos se constituyen por una serie de ejercicios de entrenamiento para mantener “en forma” a los integrantes de la compañía y, a la vez, se vuelve a ensayar alguna obra, con el fin de “refrescar” la memoria de los integrantes, retomar algunas escenas de la obra, como nos señala Domingo, “...nosotros seguimos siempre interviniendo una obra, sino nos aburríamos mucho”, así el ensayo es una instancia de creación permanente entre los integrantes de la compañía.

El tiempo de preparación varía de seis meses a un año aproximadamente, esto debido a que, generalmente, durante este periodo los titiriteros no cuentan con una entrada de dinero que

le permita sólo dedicarse al proceso creativo, Isabel señala al respecto, *“yo te trabajo, mínimo 6 meses en una obra de 20 minutos y no un mes, no, claro, además que uno no tiene todo los días para el teatro, hay que ser realista, uno tiene que trabajar en otras cosas, si todo eso se juntara a lo mejor tenía una obra en un mes trabajando todos los días, 8 horas diarias.”*. Además de dedicar tiempo a la creación de una obra o intentar seguir un entrenamiento, el titiritero debe ocuparse por mantenerse económicamente. El teatro de títeres tiene una fuente laboral diversa por lo que la mayoría de los titiriteros se desempeñan en varias alternativas de trabajo a la vez.

La presentación de obras de teatro de títeres es una fuente de trabajo importante para los titiriteros. La mayoría de las compañías realiza obras de títeres para público infantil o familiar, sólo algunos presentan espectáculo de títeres para adultos. No obstante, no existe un espacio laboral fijo y determinado en la ciudad de Santiago de Chile donde se presenten funciones de títeres, lo que ha provocado que los titiriteros circulen por tres espacios laborales fundamentales. Antes de seguir, creo necesario hacer una caracterización de estos espacios.

El primero, lo denomino como “La casa”, donde la función se realiza al interior de una casa y, generalmente, con el motivo de la celebración de un cumpleaños infantil. Aquí el cumpleañosero, es éste (o quienes organizan el evento) quien decide el día, la fecha y la hora de su función con alguna anterioridad al evento. El día del evento, la compañía llega como mínimo una hora antes de la hora indicada del comienzo de la función. En este momento, el titiritero busca un espacio en la casa, que ofrezca las mejores condiciones para ver el espectáculo, generalmente, se utiliza el living o el patio de la casa.



Establecido el espacio que se va a utilizar a modo de escenario y el indicado para el público, el titiritero comienza a armar su retablo, probar la amplificación si es que se utiliza, sacar los títeres de la maleta, ordenarlos en el retablo. Al mismo tiempo, debido a la gran expectación de los niños y niñas por la función de títeres, constantemente algunos niños se acercan, miran el retablo, preguntan, comentan y algunos más osados no aguantan la incertidumbre e intentan meterse al interior del retablo; a la vez que algunos padres u otros parientes ofrecen ayuda o se acercan para conversar con el titiritero. Así pasa más o menos una hora entre el orden de todo para la función y atender a los chicos y a los adultos que te rondan mientras ordenas. Cuando se acerca la hora, el titiritero realiza su rutina de calentamiento, ya está listo y se da la señal para comenzar, para lo cual todos se acercan al retablo formando una herradura, que en su base se haya el retablo, luego un espacio que marca la división entre escenario y público y luego los niños quienes algunos se sientan en el suelo, otros acercan sillas, los hermanos y parientes pre-adolescentes (11 a 14 años aproximadamente) siempre se ubican alrededor de los niños y los padres generalmente atrás de ellos, algunos de pie y otros sentados. Es en este espacio donde se establece un espacio mínimo entre retablo y público, ya que generalmente el espacio suele ser reducido.

Existen diversos modos de actuar, dependiendo de cada compañía, pero, generalmente es el titiritero o los títeres que dan el pie inicial al espectáculo, pidiendo atención y silencio, más que a los niños a los padres que están alrededor, que suelen hablar entre ellos mientras se da el espectáculo. Para suerte de muchos, este llamado de atención cohibe al público

adulto... Y se da comienzo a la función de títeres, muchas veces el titiritero invita a los niños a despertar a los títeres, llamándolos de la clásica forma “¡Títeres, Títeres!”.

En este ámbito, las funciones generalmente tienen un tiempo corto de duración, entre 20 a 30 minutos, ya que como se esta dentro de un festejo y los niños, generalmente, están muy exaltados ya que para ellos un cumpleaños presenta una instancia de catarsis colectiva entre sus pares, además de tener un sin fin de distractores como la comida, juguetes, castillos inflables....por lo que en la mayoría de los cumpleaños siempre se da la siguiente dinámica: Mientras que algunos niños y niñas escuchan y responden con atención, hay otros que se alejan y se acercan del espacio/tiempo performativo, como también existen niños que extasiados interactúan de sobremanera con los títeres, muchas veces llegando a pegar el retablo cuando sale el antagonista y otros que no aguantan las ganas de ver que lo que esta pasando atrás y se paran y ven la función desde atrás. Por si fuera poco, el público también esta integrado por los parientes o amigos de la familia preadolescentes, quienes, la mayoría de las veces, juegan un papel antagonista dentro de la función ya que, por un lado, siempre responden de manera contraria a los niños y siempre están del lado de los personajes “malos” y, por otro lado, muchas veces, juegan a decir en voz alta “bah, si te esta manejando una persona”. Por su parte, la actitud de los padres deambula entre apoyar a los niños, retar a los preadolescentes, conversar entre medio, sacar fotos y reírse tanto de la función como de la situación.

Así, en medio de esta catarsis colectiva, el titiritero tiene que representar la historia y, por otro lado, tener la habilidad suficiente para mantener el control de la situación, por lo que en este tipo de espacios, el titiritero recurre a una mayor interacción entre el títere y el público, lo que a su vez, provoca una tensión entre estas dos fuerzas, que el titiritero debe manejar como mejor pueda.

Al terminar la función, el público aplaude, algunos niños quedan sentados esperando la salida de algún títere, mientras que otros salen inmediatamente a ver atrás del retablo para ver algún títere y ojalá poder tocar y tomar alguno y otros salen corriendo a seguir jugando, todo esto pasa mientras el titiritero esta ordenando o sale del retablo para finalizar la función. Cuando se han “enfriado los ánimos”, y después de aceptar un pedazo de torta con vaso de bebida, el titiritero comienza a desarmar y guardar todo, ya la expectación de los

niños se ha diluido, aunque siempre queda alguno intrigado y observa hasta el final como el titiritero va borrando el espacio que hace un instante fue un pequeño teatrillo.

El segundo, es “El Teatro”, este espacio se constituye por los teatros, pub’s, salones de escuela y salas teatrales. Caracterizado porque mantiene las estructuras clásicas de un teatro donde existen un escenario y butacas para el público; por otra parte, se materializa en un edificio individual, cerrado y de acceso estrictamente controlado; otra característica fundamental de este espacio es que se hace todo lo posible para dirigir la mirada del público hacia el escenario, hacia el espectáculo, todo lo que no pertenece al espectáculo se esconde o se suma a la oscuridad.

El titiritero llega como mínimo una hora antes para armar su espectáculo, sonido, etc., hay algunos que con anterioridad hacen estas pruebas. En fin, comienza el armado del retablo, el ordenamiento de los títeres.



Daniel Di Mauro, titiritero venezolano, arma su retablo en el teatro del Banco del Estado.

A media hora de comenzar el espectáculo comienzan a llegar las primeras personas a las afueras del teatro o del salón, ya que en estos espacios no se permite la entrada del público hasta que este todo listo para comenzar. Cuando la compañía da la señal, se comienza a llenar el espacio con la entrada del público al teatro.



Entrando en el espacio...Se elige el lugar donde se desea estar. Desde ahí todos observan.

A veces, esta entrada es acompañada por una música, elegida por la compañía para que ambiente la experiencia teatral... el público busca su asiento y se acomoda para la función. Mientras tanto, tras bambalinas, la compañía realiza su rutina de calentamiento, se prepara para entrar a la escena. A segundos de comenzar, se da la señal y empieza... las luces se bajan, el público calla, se abren las cortinas (si es que existen) y comienza el espectáculo.

Las obras presentadas en este espacio generalmente tienen un tiempo de 40 a 60 minutos de duración, tiempo en el cual el público observa en silencio e interactúa atentamente con los títeres. Todo el público está sentado y a oscuras o con una luz muy tenue, todos se encuentran sumergidos observando lo que ocurre en el escenario y escuchando con atención la historia, lo que permite una alta concentración de parte del público. Así, este es el espacio se constituye como el más contenedor de todos, por un lado, contiene tanto al títerero, sin preocuparse por nada más que hacer bien la representación arriba del escenario y al público, sumergido en sus butacas.

Al finalizar la función, el público aplaude, luego salen los títereros de atrás del retablo y el público vuelve a aplaudir y los títereros desaparecen detrás del escenario, las luces se prenden y el público retoma las conversaciones a la vez que comienza a salir del espacio, muchas veces comentado la obra, los personajes, etc. Algunas compañías dejan abierto el espacio para que los que quieran del público, llegar al escenario y ver los muñecos.

Y, el tercer espacio es lo que denomino “La calle”, que puede ser una plaza, una peatonal, un parque, un pasaje, en definitiva, cualquier lugar circunscrito en el espacio público. Durante el periodo de esta investigación asistí a funciones que he asistido han sido en la

céntrica peatonal Ahumada y en el reconocido Parque Forestal, donde todos los fines de semana y días festivos en el horario de la tarde acuden las familias en busca de diversión. El titiritero llega y comienza a “escribir el espacio”, determinando donde va a ser el “escenario” y el espacio designado para el público, construyendo un teatro imaginario en el cual la gente entra y sale. Comienza el armado del retablo, mientras se esta armando, ordenando todo en su lugar, deambulan las familias, niños, perros, gente. Muchas veces acercándose para preguntar ¿Cuándo va a empezar la función?. Cuando ya esta todo en su lugar, el titiritero realiza su rutina de calentamiento, cuando esta finaliza, comienza el espectáculo, primero se pide la atención de las personas que están cerca del lugar. Cada compañía tiene una forma diferente de hacerlo, algunos sacan a un títere que entretiene al público mientras que el otro sale con un megáfono o a viva voz a llamar a la familia, a los niños que están jugando en los juegos cercanos. Otros hacen un llamado desde el mismo retablo, otros hacen un llamado con el mismo títere para que se vaya juntando el público frente al teatrillo, otros hacen un concurso con los niños que han llegado primero. En fin, cualquiera sea la forma que adopte la compañía, la convocatoria en el espacio de “La Calle”, constituye un espectáculo aparte ya que de esta depende el numero de personas que se acerquen. Así, cuando ya se ha juntado un número notable de espectadores, comienza la función. Al acercarse los niños son los que se sientan frente al retablo, algunos adultos los acompañan también sentados en el suelo y otros prefieren estar de pie al costado de la herradura, rodeando a los niños.



Títeres de la Cía. TECAI.en el Parque Forestal.

El tiempo de las obras de títeres en este espacio público es aproximadamente de 20 a 30 minutos. Tiempo en el cual el público, observa y escucha atentamente a los títeres. Los límites de este espacio son mucho más flexible que los otros, lo que permite la posibilidad de abandonar el espectáculo o integrarse a éste cuando el espectador desee. Así, algunas personas se acercan, otras se van, algunas se acercan a mirar, se quedan por un rato, por toda la función, otras, simplemente se van. Algunas miran de lejos, otras de cerca. La calle, es el único lugar donde el titiritero está desprotegido de los espectadores que desean mirar la función desde atrás del retablo. Hay algunos titiriteros que les da lo mismo que los vean trabajar desde esta perspectiva, pero a la mayoría no les atrae esta idea, por lo que, generalmente el retablo que se ve en la calle es absolutamente hermético, cerrados, desde todos lados se ve un cubo negro o del color que sea. Al igual que en el espacio de “La casa”, el titiritero debe mantener el control de la puesta en escena frente a todos los factores que se encuentran en la calle.



Es las funciones callejeras, los titiriteros suelen cortar el espectáculo en la mitad con el fin de “pasar la gorra”, aquí la forma de obtener remuneración se denomina “a la gorra”, es decir, el titiritero sale del retablo para cobrar la entrada del público, generalmente, con un sombrero pide que se le cancele la entrada al espectáculo, no obstante el público no tiene la obligación legal de cancelar, por lo que este método también se denomina como *cooperación voluntaria del público*. En fin. Al pasar la gorra, el titiritero hace ver la obligación moral que tiene el espectador de cancelar el espectáculo, para lo cual señala algunas ideas con el objetivo de concienciar al público respecto al valor de la “entrada” para posteriormente pasar la gorra. Por ejemplo, algunos aluden que en cualquier teatro la entrada a un espectáculo infantil es de mínimo \$1.500, otros señalan que el titiritero vive de su arte y otros aluden que el pagar la entrada permite que estas expresiones artísticas callejeras puedan seguir surgiendo. Luego de pagar esta entrada, el titiritero continúa con el espectáculo hasta el final. El público aplaude, el titiritero vuelve a

salir para cobrar la entrada de los que no pagaron y la gente se dispersa del lugar, quedando el teatrillo nuevamente sólo. Generalmente el titiritero espera alrededor de 20 minutos para seguir con la próxima función en la cual procede de la misma forma que la anterior y la siguiente. Esta pausa es con el fin de descansar la voz, tomar agua y fundamentalmente, esperar para que se renueve el público. Generalmente, las compañías realizan como mínimo tres funciones en un día de trabajo.

El teatro de títeres circula por estos espacios, donde sus montajes pueden transformarse para ser desarrollado tanto en el espacio público como privado, como señala Eli, *“...el espectáculo que dura tanta hora, tal cuento y se hace tanto en una población o se hace en un evento en el Sheraton. O sea, socialmente no hay límites, o sea el espectáculo nuestro es para todos los estratos sociales el mismo espectáculo en un cumpleaños o ya sea en un evento de una empresa, siempre con la misma exigencia, con el mismo requerimiento. Llegar a todo tipo de público y no hacer distinciones”*. Sin embargo, la mayoría de las compañías, deambula por los espacios privados y trabajan en “La Calle” sólo bajo el marco de algún evento. Uno de los factores de esta situación es que aquí el titiritero se encuentra expuesto a diversos factores que en el espacio público son imposibles de manejar, tal como señala Andrea, *“me da un poco de susto si, sola... no me he atrevido. Siento que me falta un poco más de recursos todavía, quizás quiero hacer clown o quiero... cosa de cómo que circunscribirlo, ciertos lenguajes y no estar tan pelota. O sea, yo creo que demás lo que yo hago es bonito y todo, pero como hay tantos factores externos en la calle hay que...son muchas cosas, me gustaría en todo caso, pero me gustaría con micrófono, no estoy para dañarme la voz, porque hago clases...”*. Por otra parte, es notable destacar que para trabajar en la calle es necesario poseer un permiso gubernamental previo pago por el mismo, de lo contrario, aquí en Chile –único país de Latinoamérica donde ocurre-, eres arrestado por el cargo: “espectáculo público sin permiso municipal”, razón importante que impide la salida al espacio público.

Las negociaciones que se establecen en los espacios laborales: “La casa” y “El teatro” están relacionadas con el ámbito privado, donde el titiritero pone un determinado precio por su arte. Estableciéndose una relación donde el titiritero vende y el interesado compra. Por el contrario, en el espacio de la “calle” se establece la negociación en el ámbito público, donde el titiritero entrega arte y el interesado lo recibe, sin la obligación de remunerar el espectáculo.

Para llevar a cabo la remuneración de las obras se realiza lo que comúnmente se denomina como “venta de funciones”, para lo cual se ofrece el repertorio de obras de títeres de la compañía, tanto a instituciones públicas (municipalidades, escuelas públicas, instituciones gubernamentales, etc.) como instituciones privadas (teatros, colegios públicos, centros culturales, ONG’S, etc.). Este trabajo consiste en entregar un material que consiste, generalmente, en el currículum de la compañía y un folleto explicativo del montaje a presentar, ojala acompañado de fotografías y/o videos. Tarea nada de fácil, ya que se invierte tiempo recorriendo y golpeando las puertas de institución en institución, además de invertir bastante dinero en el material entregado; situación que muchas veces desencadena una desmotivación por parte de la compañía, Domingo nos cuenta su experiencia al respecto, “... ese año la obra se iba a tropezones, íbamos de centro cultural en centro cultural, dándola gratis, promoviéndola, invitando a productores que nunca llegaban, un fracaso, estuvo a punto de desecharla...a fin de ese año nos quedamos sin elenco, seguíamos los dos y el bigote nos dijo, bueno, si quieren seguir el otro año me avisan. Pero las otras dos personas que estaban en el elenco, no, los dos tenían que sobrevivir, nosotros también pero...el bigote tenía otras pegas así que...ese año “El Roto” casi termina con un rico asadito con carbón de carreta”. Por el contrario, cuando se llega a buen término y la obra es vendida, es el comprador quien indica la fecha y lugar de la función. Cuando es una persona natural la que compra la función, ésta, generalmente, se realiza en alguna casa privada. Si es una institución educacional la obra se realiza dentro del establecimiento. En cambio, cuando es una institución de carácter social quien compra una función, como las municipalidades, centros culturales, ONG’S, etc., las obras, generalmente, se realizan en espacios públicos con acceso gratuito para la comunidad.

En algunas ocasiones, como es el caso de los “cumpleaños” y algunas escuelas, el comprador compra la función al precio indicado por el titiritero; mientras que en otras

ocasiones, como es el caso de los teatros y algunos establecimientos educacionales, éstos sólo facilitan el espacio, y la remuneración de la función proviene del cobro de una entrada al espectador. Generalmente los teatros y las salas se quedan con un porcentaje de las entradas.

Otra forma fuente laboral es la presentación de diversos proyectos a diferentes fondos públicos y/o privados, variando los espacios de presentación, ya que generalmente se presentan en escuelas, teatros y la calle, pero bajo el marco de un proyecto, es decir, con amplificación, permiso solicitado, etc., donde el titiritero se siente más resguardado. Sin embargo, generalmente, para la postulación de estos fondos se necesita de personalidad jurídica, por lo que algunas compañías se han conformado como centro cultural o postulan a través de instituciones que posean esas características. Situación que va en desmedro de toda la comunidad artística a la hora de presentar sus proyectos como compañía. Por otra parte, la mayoría de las veces estos fondos persiguen un objetivo determinado, en ese caso, las obras presentadas se enmarcan dentro de determinadas temáticas como la ecología, la salud, los derechos del niño, prevención de drogas, etc., de esta manera, algunas obras nacen, ya sea por una inquietud de la compañía por una determinada temática, como también por la inquietud de la institución para la cual se trabaja, tal como señala Isabel, *“puede salir de un tema que te propongan a ti de un trabajo y, por ejemplo, ahora en CONACE me dijeron -haceme una idea de títeres y sombras para prevención de drogas en jardines infantiles-; entonces, puede ser pedida, como con los cuentos, como pedirte la caperucita roja en un Jardín. Entonces esa es una cuestión como fría, calculada [se ríe], sin ninguna emoción, que después se le pone la emoción, pero eso es un trabajo, una pega que tu teni que hacer y la otra es que te guste algún tema, leas algo, te motive”*. Así, los titiriteros se las ingenian económicamente, muchas veces produciendo a la par, obras comerciales y obras que nacen de sus motivaciones personales, al respecto Cesar señala, *“Yo trabaje con los poderes fácticos, que me decía hace esto,- ya teni que vender pasta de diente-... lo hicimos también...pero eso nos hacia montar, o sea, todo ese capital los montábamos en otros montaje y dejábamos la caga’ en el otro lado. O sea, sacábamos plata de otro lado y lo metíamos en otro”*. A lo que Marcela también agrega, *“ah!!, yo te decía que si bien desde el 98 llevamos tres montajes, puede parecer poco, pero como*

nosotros hemos encontrado en nuestra compañía un espacio de rebeldía y de resistencia. Entonces, como somos entes dentro de una sociedad, de tener que cumplir con obligaciones que cumple todo el mundo, o sea, de tener que vivir, de pagar una casa donde tienes que vivir, de pagar cuentas, etc, etc, etc...tratamos de buscar la forma de saldar eso, pero como que la compañía no la toquen, o sea, podré hacer cosas comerciales, pero este teatro de muñecos Periplos, o sea, es nuestro espacio aquí, es nuestro mundo que...a algunos les gusta a otros no, pero eso lo que nos interesa decir, es lo que nos interesa mostrar, son los temas que a nosotros nos afectan, nos conmueven, nos hace vibrar. Entonces, yo siento que ha sido nuestro espacio de cómo de resistencia, de alguna forma”.

El oficio de titiritero no sólo consta de presentaciones de obras de títeres, sino que también el titiritero se las ingenia para buscar otras alternativas económicas para poder vivir de este arte y ese ingenio, y aquí comparto con las ideas de Rene, es una manera hermosa de crear. En este sentido, muchos titiriteros se desempeñan como maestros de talleres o cursos de teatro de títeres tanto en instituciones públicas como privadas. Como también, otra alternativa económica utilizada es vender títeres después de sus funciones, en ferias, tiendas o a particulares.

CONCLUSIONES

Montaje



El Hecho Teatral

“Teatro, escenario, yo en el camarín...

...me transporto, al público lo veo como un gran toro, tengo mariposas en la guata, estoy así, pero me visto, me maquillo, me transformo, soy el torero, con el traje que use, cualquiera que sea, en la función que sea, me concentro mucho en lo que hago y aquí voy como en al quinta dimensión antes de entrar al escenario, me lleno de una mística, de una atmósfera...entro...

*... y soy otro Cesar, no soy yo, ¡paf!, así como, como un, como un, como que el Cesar cotidiano que es este, como que mi dimensión se amplía...
...se prenden las luces ¡pah!, salgo al escenario y empieza el juego, y empiezo a torear emocionalmente a la gente. Según el texto, según la dramaturgia, si hay que reír, llorar, cantar, bailar, o sea, emocionalmente tu te vas entregar a mi y de que manera yo te empiezo a hipnotizar con mi juego de capas y empiezo a cachar si el toro viene hacia mi, si me estas inflando, si va pa’ allá o pa’ acá...*

... y cuando termina esta faena o esta actuación yo te clavo la espada, pero no mueres sino que vives y me aplaudes, ríes, dices ¡bravo!.

(Así veo al público yo, yo lo veo como un gran toro, miles de ojos mirándote, miles de ojos inquisitivamente al menor detalle y lo sientes y no es que lo sienta por los ojos, lo siento aquí en el corazón , lo siento acá, me muevo...no todo esta fríamente calculado, sino al contrario.)

Cesar. Cía. Dedos.

Es en la puesta en escena donde las dimensiones existentes en el mundo de los títeres se manifiestan de una manera poética, fusionando constantemente lo plástico y lo metafórico. Es una expresión que escapa del realismo fáctico para sumergirse en un realismo mágico, pero que fluye constantemente entre estas dos realidades, viajando entre la realidad, la imaginación, la poesía, la imagen, la tradición oral, la metáfora y el símbolo, elaborando un lenguaje poético, el cual va más allá de este lenguaje en sí (la prosa, la rima, etc.), para conformar un lenguaje más amplio que abarca la oralidad, la metáfora, la imagen, lo ficticio, una “imagen metafórica”, creando mundos fuera y a la vez dentro de lo real. Es en esta creación de mundos, que sus montajes nos conectan, a través del uso “obligado” de la imaginación, con el simbolismo propio de la poesía, de los “cuentacuentos” y de la imagen, creando un “espacio” impregnado de una cualidad onírica, impregnado de locura, que obliga a sacudirte, a enfrentar lo imprevisto. Un arte que genera espacio y tiempo únicos.

En este sentido, la puesta en escena del teatro de títeres nos presenta un nuevo tiempo con seres diferentes en un espacio i-real chocando e interactuando con otras dimensiones, otros procesos culturales, otras miradas. Interactúa como un montaje más dentro de este gran montaje que es la realidad. Este choque e integración entre titiritero – títere – espectador que genera un espacio/tiempo “cerrado”, ya sea físico o simbólico creando una realidad extraordinaria en el seno de la realidad ordinaria, es lo que denomino como “Hecho Teatral”.

Al igual que en una instancia ritual, el Hecho Teatral del teatro de títeres posee un mismo motor: LA TRANSFORMACION. Característica fundamental que liga al teatro con el ritual, no obstante, en el primero ésta suele ser pasajera, mientras que en el ritual es definitiva, como es el caso de los ritos de pasajes. Una performance posee dos tipos de transformación. En los niveles: drama – actores – público; y, a la vez, en los periodos: reunión- representación – dispersión; niveles y periodos, que se superponen y se potencian entre sí, con el fin de experimentar algún tipo de transformación.

Las imágenes metafóricas presentadas en la puesta en escena del teatro de títeres cobran vital importancia como mecanismos esenciales de transformación. Las metáforas de la vida cotidiana cobran vida en los títeres. El titiritero se vincula íntimamente con la imagen con el fin de lograr una buena animación y manipulación y, a su vez, es un recurso audiovisual, que utiliza para “hacer creer” la realidad presentada al espectador. A través del lenguaje metafórico, propio del teatro de títeres, el espectador vivencia su experiencia estética, la cual se caracteriza por el sentimiento de una momentánea suspensión de la incredulidad, el espectador acepta el lenguaje y establece una comunicación con la obra... cree, vibra con en el teatro de títeres.



A través de la contemplación, los sentidos se detienen en la imagen, más que los ojos, es el espíritu el que se enriquece...

A través de alternancia entre el **es/no es** expresado en el lenguaje metafórico propio del teatro de títeres; el cual, para su comprensión, se precisa de la conjunción de dos momentos, el de lo percibido y el de lo concebido, en el primero el espectador identifica la relación metafórica y en el segundo la “corrige” mentalmente, como señala Oliveras “partiendo del **es** de la identificación (del mundo ficcional) llegara al **no es** (del mundo real)...”; y aun queda un tercer momento, el propiamente metafórico, donde juega la

alternancia del **es** (metafórico) y del **no es** (literal); la imaginación es la que nos permite ver un tipo de cosas en términos de otras, es decir, relacionar y la razón nos permite categorizar, inferir, conectar, nos hace comprender. Cuando acontece el momento metafórico se establece el tácito “contrato teatral” entre todos los que integran este espacio/tiempo, donde todos creen y no creen a la vez; es real y a la vez se tiene conciencia de su irrealidad.

El titiritero hace una invitación al público a firmar este contrato teatral a partir de la experiencia estética vivenciada. La cual comienza por la interrupción que hace el individuo para entrar en una realidad extra-ordinaria, de una actitud natural pasa a una actitud estética, ahora es un espectador... La puesta en escena del teatro de títeres presenta un espacio/tiempo liminal, espacio fuera del tiempo, real e imaginario al mismo tiempo. Al que se tiene acceso a partir de la separación, física y/o simbólica, del status social previo de cada individuo. Pasando a formar parte del público, es decir, formando parte de un todo, el espectador se sumerge en esta nueva comunidad, denominada público, donde todos tienen el mismo trato y todos son iguales en este espacio y tiempo real e irreal al mismo tiempo. Al establecer el contrato teatral el espectador da comienzo a su experiencia estética y junto con ello, la realidad ordinaria se debilita frente a esta nueva realidad que se nos presenta, la cual es un mundo por si mismo, sintiendo la ruptura del ritmo cotidiano. A la vez existe un sentimiento de gozo de la vida durante la contemplación, lo que exalta aun más el sentimiento de atemporalidad. Donde pasa el tiempo sin darnos cuenta, liberándonos del tiempo pragmático y entrando en un tiempo-espacio mágico, donde todo es posible. Así, el espectador cambia su tiempo y su espacio ordinario, cambia porque él lo ha decidido así, cambia su percepción de la realidad. Sólo al finalizar la puesta en escena del teatro de títeres, ocurre la agregación del individuo y éste vuelve a insertarse en la estructura social, es decir, vuelve a su cotidianidad.

En la liminalidad que caracteriza a los espacios/tiempos performativos se origina la *communitas*, instancia ritual que entrega una perspectiva ideal de la sociedad donde el individuo aprende estos aspectos ideales y se compromete en la *communitas* para seguir con la dirección de la estructura social y su mantenimiento. No obstante, la presentación de estos aspectos ideales de la sociedad juegan, al mismo tiempo, en contra; ya que al mostrar la sociedad como un todo homogéneo, utópico e ideal se pone en evidencia lo opuesto, se

da cuenta de el funcionamiento de la estructura social, presentándose como un sistema segmentado de posiciones sociales.

La *communitas* que se manifiesta en la puesta en escena del teatro de títeres se da a conocer a partir de las imágenes metafóricas que representan la realidad social y sus polaridades; por lo que las obras tratan historias en las que, de alguna u otra forma, dan a conocer los aspectos positivos y negativos de la sociedad. Representando en toda su magnitud a la sociedad, sus relaciones de producción, status sociales, en definitiva todo lo que conforma la estructura social, utilizando los estereotipos sociales y universales. Si bien es cierto, que estas imágenes son condicionadas por el contexto sociocultural, además, éstas cuentan con una carga discursiva importante, que es la visión del titiritero, constituyéndose, entonces, como la representación material de la interpretación que hace el titiritero de su mundo. A partir de la presentación del funcionamiento de las cosas dentro de la estructura social con el fin de conocer y comprender sus repercusiones tanto para el individuo como para la sociedad, el titiritero se inclina por expresar su propósito: el despertar conciencia sobre el actuar del ser humano en sociedad, es aquí donde la mirada aguda y crítica se imprime en la imagen como un desahogo, la voz de los que no tienen voz, dando cuenta de las inconsistencias del sistema. Al hacer entrega de su visión, el titiritero expresa y concreta un discurso no oficial. A partir de imágenes que presentan los conflictos sociales, se representan las clases, se representan las performances de la realidad.

Confrontándose el drama estético con el drama social, donde el drama estético impulsa a los espectadores a la reflexión invadiéndolos con hechos muchos mas extremos de lo que suelen ser en la vida cotidiana. Esta representación de las contradicciones vitales de una sociedad que ocurren en el teatro de títeres, hace que la sociedad adquiera conciencia de sí misma, donde los signos, valores y objetivos centrales de una cultura se ven en “acción”. Acción y conciencia, se unen en una reflexión de la vida cotidiana que representa la *communitas* del teatro de títeres.

Sin embargo, la manifestación de la *communitas* es amplia, ya que además el individuo adquiere el estatus de “espectador”, abstrayéndose fuera del sistema, situándose en otra posición social que no es la que comúnmente tiene. Este espacio/tiempo liminal le permite alcanzar un grado de conciencia aun más alto en el cual se es capaz de absorber la *communitas*. Además de vivenciar por sí mismo la *communitas*, ya que el espectador se

encuentra ubicado fuera de la estructura social, sin ningún estatus social, todos comparten un mismo estatus, son el público, donde los valores de camaradería e igualdad son fundamentales. Ahora es en el público donde la *communitas* también se manifiesta la polaridad de la realidad, el público experimenta la utopía de la sociedad y a la vez tiene claridad de su estructura.



En una realidad condicionada por las estructuras capitalistas que impide la formación de una conciencia sobre la posibilidad de construir socialmente la realidad; el sistema nervioso (SN) se sustenta en esta parálisis. Auxiliado por el terror, el SN utiliza metáforas, símbolos y signos, generalmente, de forma mediática con el fin de mantenernos paralizados y a la vez nerviosamente estimulados por el miedo... Esos impulsos mediáticos sólo recrean una realidad cubierta por un manto de tranquilidad y seguridad, pero sólo es un manto de ilusiones montadas en un escenario llamado realidad. Histeria y, a la vez, aceptación de esta realidad es lo que nos mantiene ciegos e inmóviles en este montaje ficticio, donde las conductas de la vida diaria son estimuladas a cada instante por múltiples sinapsis y ramificaciones del SN. El terror se vuelve cotidiano...el caos, el desorden, el estar fuera de las reglas causa desconcierto, representando un quiebre en el aparente orden; así la ficción del montaje se percibe como las maneras de actuar en esta pantalla de lo real, donde somos tanto espectadores como actores. No se debe decir nada que sea contrario a estas leyes de orden impuestas por el SN... todos tienen que estar dormidos, como señala Taussig *“impidiendo la oposición dinámica e inteligente y la capacidad de protesta pública”*. Sin

embargo, debido a estas mismas inconsistencias del sistema, entre una sinapsis y otra, hay momentos, portales que nos hacen ver el desorden que bulle bajo la superficie, que provocan un quiebre en la realidad, los **momentos de peligros**. A pesar de que el SN constantemente coloca barreras para que estos “momentos” no surjan a cada instante, para suerte de muchos, en nuestras vidas cotidianas nos topamos con poesías que nos hace ver, sentir, apreciar, comprender otras miradas de la realidad, “la poesía es convulsiva, está ligada al temblor de la tierra. Ella denuncia las apariencias, atraviesa con su espada la mentira y las convecciones” (Jodorowsky.1998:36). Como parte de estas poesías, el teatro de títeres se constituye sutilmente como un momento de peligro, donde todo en su puesta en escena cobra significado para crear una nueva realidad en el seno de la realidad ordinaria con el fin de poner en evidencia lo difuso, lo vago, lo inestable de esta estructura que el SN se esfuerza por reproducir, en definitiva, nos muestra las inconsistencias del sistema. Al dar cuenta del funcionamiento de la sociedad, aparece la estructura social y su opuesto, la antiestructura...siendo, ésta última, sustentada finamente en la puesta en escena del teatro de títeres a través de la constante evidencia de la paradoja del **es/no es** simultáneo que manifiesta.

Se crea un nuevo espacio/tiempo donde antes no existía. Al llegar la compañía titiritera al lugar de la función (cualquiera que este sea), este espacio inmediatamente se transforma; se escribe en el lugar, determinando en el espacio, el lugar del escenario y el de las “butacas”, el lugar del público.

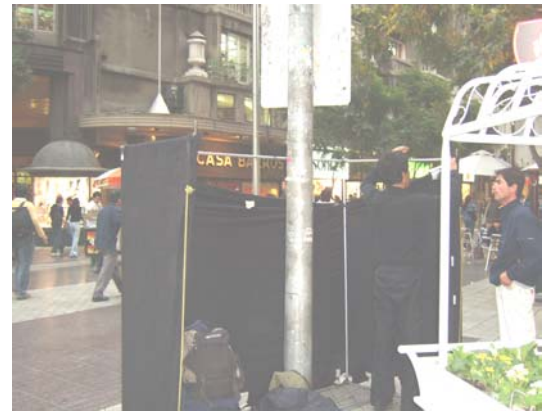


...Butacas improvisadas

Posteriormente se arma el teatrillo, se ordena el lugar y los títeres se ubican en su sitio correspondiente. Con esta rutina el espacio/tiempo y todo lo que esta dentro o cerca de él, están siendo transformados.



*Sergio,
transformando
el espacio...*



(Cía. Animex)

Cuando sé esta pronto para la función, los titiriteros realizan ciertas rutinas con el objetivo de transportarse. Algunos hacen ciertos ejercicios con las manos, brazos, otros realizan calentamiento de voz, alguna cabala, etc., cuando se termina este pequeño ritual es porque en algunos segundos más se procederá a llamar a la reunión de los grupos en torno al teatrillo para comenzar la función. Rutinas que “componen” al titiritero y que enfocan la concentración del titiritero para sacarlo del mundo cotidiano y volcarse al mundo del teatro, poder sentir “como si yo fuera otro”, “como si yo no fuera yo mismo”. Aspecto similar encontramos en el trance ritual, en los dos casos, la conducta se rearregla, se exagera y se hace rítmica. Estas preparaciones rodean, embellecen y protegen el tiempo/espacio del hecho teatral. Del mismo modo, este transporte propio del ritual, lo experimenta el espectador al entrar en este espacio, saliendo de sus vidas ordinarias para dirigirse a un espacio y tiempo atemporales. Al sumergirse en este espacio/tiempo performativo del teatro de títeres se realizan conductas ritualizadas, como las formas de llegar, de actuar, de cerrar, etc, porque se percibe que este espacio/tiempo es especial, el escenario puede ser o no sagrado pero siempre es especial.



En fin. El público llega, ya sea pagando su entrada o acercándose al espacio que esta definido para ellos. Se sienta, se queda de pie, mira, observa a su alrededor, escucha y al finalizar la función, aplaude. El aplauso da el pie inicial para que el público abandone el lugar y se da por terminada la reunión, el público se dispersa o sale del “teatro”,

mientras que el titiritero comienza el enfriamiento, que consiste, generalmente, en el desarrollo de algunos ejercicios para soltar la energía y la tensión, beber agua, reír, comentar algunas escenas, recibir al público. Cerrando el espacio/tiempo performativo.

Se ordena, se desarma, se desaparece.



Se crea un nuevo espacio, otro tiempo, el cual es completamente atemporal, todos los integrantes adquieren un nuevo estatus, las imágenes metafóricas crean un mundo utópico...no es más que el reflejo de las polaridades que se manifiestan en nuestra realidad.

En consecuencia, el teatro de títeres circula subterráneamente, observando el funcionamiento del SN...lejos de trajes de corbata y oficina, sin lugar fijo de trabajo, ubicándose entre las sinapsis del sistema, el artista es capaz de ver el espectro...crea colores, imágenes...diablos y ángeles que muestran el actuar del ser humano en la sociedad. El titiritero se transforma en una especie de chaman urbano y sus títeres son sus mascararas, con los cuales se transforma en un reflejo de nosotros mismos...vernos en un espejo y mostrarnos los caminos de nuestras conductas es el propósito del teatro de títeres.



(Cia. Periplos)

A partir de la reelaboración de la obra por parte del espectador, las metáforas que nos presenta el teatro de títeres sobre la realidad social como ficciones de lo real, a través de la “re-creación” del espectador, se nos presenta como realidades en si mismas, como una nueva realidad, donde la representación se convierte en presencia, las imágenes metafóricas, la communitas, este nuevo espacio/tiempo existe, es real. De esta manera, el teatro de títeres presenta metáforas a través de las cuales ampliamos y enriquecimos nuestra realidad. Es en este proceso de circulación social, donde sus significados se constituyen y varían, que vivenciamos la puesta en escena del teatro como una forma de experimentar, actuar y ratificar el cambio, la transformación.



Las sociedades modernas carecen de situaciones liminales es decir, ritos definidos y establecidos como tales, donde la necesidad de reunión y abandono de los estatus sociales, como también la necesidad de ver el espectro completo de la estructura social es cubierta por las expresiones artísticas, los momentos y espacios de descanso, entretenimiento y placer.

Instancias que Turner denomina como Liminoides, “entretenimientos liminoides”, ya que estas poseen las estructuras de un rito aunque no son un rito propiamente tal, la diferencia fundamental es que los ritos son obligatorios mientras que las artes y los entretenimientos son voluntarios. En este sentido, el teatro de títeres se constituye como un entretenimiento liminoide, que fluctúa constantemente entre la *eficacia* y el *entretenimiento*. El teatro de títeres es algo más que un entretenimiento también es un ritual, otorgando un estado liminal tanto al espectador como al titiritero.

Entre una sinapsis y otra, emerge de las aguas subterráneas hacia el exterior. El teatro de títeres con todas sus dimensiones se manifiesta... no sólo es la representación de una historia, sino que además, su puesta en escena es un espacio/tiempo performativo, en el que diversos mundos aparecen e interaccionan de manera simbólica. Es un hecho teatral...y exquisitamente un ritual...es un acto vital que implica simultáneamente un proceso, una practica, un modo de transmisión, una realización y un medio de intervenir el mundo, con un sentido ritualizado y altamente simbólico, donde la realidad “ordinaria” y la “superordinaria” se cruzan y la representación en lugar de corresponder a un modelo, es el fruto de tensiones dinámicas y creativas que provocan una reflexión sobre las condiciones de nuestra realidad sociocultural y sus mecanismos.

TEXTOS

- Acuña, Juan Enrique.
1998. "Aproximaciones al Arte de los Títeres". Universidad Nacional de Misiones (UNAM). Editorial Universitaria. Misiones. Argentina.
- Alcina F., Jose.
1988. "Arte y Antropología". Alianza Editorial. Madrid: España.
- Amándola, Giandomenico.
2000. "La Ciudad Postmoderna. Magia y miedo de la metrópolis contemporánea". Celeste Ediciones. Madrid.
- Artiles, Freddy
1998. "Títeres: Historia, Teoría y Técnica". Colección Librititeros. Editorial: teatro Arbolé. Zaragoza. España.
- Bernardo, Mane.
1962. "Títeres y Niños". Editorial Universitaria de Buenos Aires. Argentina.
- Bohannan, Paul y Glazer, Mark.
1998. "Antropologías: Lecturas". Editorial: McGraw-Hill. España..
- Bortagaray Inés.
En la Frontera: Verdades y Ficciones de Pedro Meyer (V).
www.henciclopedia.org.uy/autores/Bortagaray/Meyer5.htm Consultado el 14 de julio del 2006
En la Frontera: Verdades y Ficciones de Pedro Meyer (VIII).
www.henciclopedia.org.uy/autores/Bortagaray/Meyer8.htm. Consultado el 14 de julio del 2006
- Baudrillard Jean.
1981. "On the Murderous Capacity of Images" - an excerpt of *Simulacra and Simulation*.
<http://www.uta.edu/english/apt/conab/texts/precession.htm>. Consultado el 23 de noviembre del 2003.
- Caamaño, Oscar Horacio
2005. "El Objeto Animado". Ponencia leída durante las II Jornadas de Filosofía del Arte: "El Cuerpo del Arte. Las Artes del Cuerpo", realizadas en la ciudad de Santa Fe. Argentina. www.telondelfondo.org. Consultado el 25 de agosto del 2006
- Canclini, García Néstor.
1979. "La Producción Simbólica: Teoría y Método en Sociología del Arte". Siglo veintiuno editores. México.
1999. "Imaginario Urbanos". Editorial Universitaria de Buenos Aires. Argentina.
- Cerda, Hugo Y Cerda, Enrique.
1972. [1968] "El Teatro de Títeres en la Educación", Santiago, Chile: Editorial Universitaria.

- Converso, Carlos
2000. "Entrenamiento del Titiritero". Colección "El Otro Teatro". Mexico.
- Curci Rafael.
2003. "El títere como signo ambivalente. <http://www.titerenet.com>. Consultado el 29 de junio de 2006.
- Feliú Cruz, Guillermo.
1970. "Santiago a Comienzos del Siglo XIX. Crónica de los Viajeros". Santiago de Chile: Andrés Bello
- Frutiger, Adrian.
1999. "Signos, Símbolos, Marcas, Señales". Editorial: Gustavo Gil. S.A de C.V. México.
- Geertz Clifford.
1994. "Conocimiento Local: Ensayos sobre la Interpretación de las Culturas". Ediciones Paidós. Barcelona. España.
2001. "La Interpretación de las Culturas". Editorial: Gedisa. Barcelona. España.
- Gonzalez Vargas. Carlos A
1984. "Simbolismo en la Alfarería Mapuche. Claves Astronómicas". Colección Aisthesis. Revista Chilena de Investigaciones Estéticas. Publicaciones periódicas. Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Harris, Marvin.
1981. "Introducción a la Antropología General". Editorial: Alianza. Madrid. España.
- Jodorowsky. Alejandro.
1998. "Psicomagia: Esbozos de una Terapia Pánico". Grijalbo: Madrid. España.
- Kampmann, Lothar
1972. "Teatro de Marionetas". Editorial Bouret. Paris. Francia.
- Lakoff George y Johnson Mark.
1980. "Metaforas de la vida cotidiana". Editorial: Cátedra. Madrid. España.
- Lloret Esquerdo, Jaume y García Julia, Cesar Omar
2000. "Documenta Títeres I" <http://www.cervantesvirtual.com>. Consultado el 3 de diciembre del 2005.
- López O'con, Cesar
2003. "El títere y su paisaje (primera parte)". En revista: "Juancito y Maria". N° 19, 1° semestre. Córdoba. Argentina. Editorial: Teatro de Títeres "El telón".
"El títere y su paisaje (segunda parte)". En revista: "Juancito y Maria". N° 20, 2° semestre. Córdoba. Argentina. Editorial: Teatro de Títeres "El telón".

Luksic, Luis

1963. "El Maravilloso Mundo de los Títeres". Casa de la Cultura Popular del Ministerio del Trabajo. Caracas. Venezuela.

Mery, Camila y Petit – Breuilch, Denisse.

2004. "Teatro de Muñecos en Chile: Nacimiento y Desarrollo de las Nuevas Propuestas de Expresión Plástica en estos últimos cinco años (1997 – 2002)". Tesis para optar al título "Diseñadora Teatral". Universidad de Chile. Facultad de Artes. Departamento de Teatro.

Miranda, Claudia.

1996. "Teatro de Marionetas para una Obra Existencialista". Tesis para optar al título de "Diseñadora Teatral". Universidad de Chile. Santiago.

Molina, Martín

2005. "Una Gran Familia. No uno sino muchos títeres". En revista "Mil Vidas". Publicación Artesanal dedicada a los Títeres. Abril de 2005. Lima – Perú.

Moratalla, Tomás Domingo.

2003 "La Hermenéutica de la Metáfora: de Ortega a Ricoeur". Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid.
www.ucm.es/info/especulo/numero24/ortega.html. Consultado el 14 de julio del 2006.

Morel Montes, Consuelo.

1999. "El lenguaje teatral como metáfora". En Revista Universitaria. Publicación trimestral de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Nº 63. Pág 51 –55.

Muñoz, Iván. Hernández, Isabel.

2003. "Historias de Títeres y Titiriteros". Santiago de Chile: Centro Cultural Luciérnaga Mágica.

Ochoa Santos, Miguel

1977. "Metáfora y Relato Visual". Universidad Autónoma de Zacatecas. México.
www.ucm.es/OTROS/especulo/numero6/metafora.htm. Consultado el 14 de julio del 2006.

Oliveras Elena.

1993 "La Metáfora en el Arte". Editorial: Almagesto. Buenos Aires. Argentina.

Patrone, Daniela Andrea

Neurología: "El sistema nervioso". www.monografias.com. Consultado el 24 de noviembre del 2006

Plazaola Juan.

1991. "Introducción a la Estética: Historia, Teoría y Textos". Universidad de Deusto, Bilbao.

Poncela Gonzalez, Angel

Notas para la Historia de una Idea: El Conflicto de la Representación.

www.uem.es/binaria/congreso/archivos_congreso/Angel%20Poncela.pdf Facultad de Filosofía. Universidad de Salamanca. Consultado el 15 de julio del 2006.

Purschke, Hans

1957. "Títeres y Marionetas en Alemania". Neve Darmstadter Verlagsanstalt GMBH. Alemania.

Ricoeur Paul.

1984. "Educación y Política: de la Historia Personal a la comunión de libertades". Editorial: Docencia. Buenos Aires. Argentina.

Riquelme Guebalmar, Gladis.

1992. "La Representación Tetrádica en Diseños Textiles Mapuches". En: "Actas de Lengua y Literatura Mapuche" N°5. Pág: 85-95. Universidad de la Frontera. Chile.

Riveros Pérez, Jorge Orlando.

2004 "Globalización, Capitalismo, Política y Etica". Tesis para optar al grado de Magíster en Filosofía, con mención en Filosofía Política. Universidad de Chile. Disponible en www.cybertesis.cl. Consultado el 15 de noviembre del 2006.

Romiex, Michael.

1995 – 1996. "Aproximación Antropológica al Arte". Revista Chilena de Antropología. Número 13. En:

www.rehue.cssociales.uchile.cl/rehuehome/facultad_publicaciones/antropologia/rcha13/antr13-7.htm Consultado el 13 de abril del 2004.

Rosaldo, Renato.

1991 "Cultura y Verdad: Nueva Propuesta de Análisis Social". Editorial: Grijalbo. México.

Salazar, Gabriel. Pinto, Hugo.

1999. Historia Contemporánea de Chile I: Estado, Legitimidad, Ciudadanía. Santiago de Chile : LOM Ediciones.

Santagada Miguel ángel

2004. "La Recepción Teatral entre la Experiencia Estética y la Acción Ritual"

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures de l'Université Laval dans le cadre du programme de Doctorat en littérature et arts de la scène et de l'écran pour l'obtention du grade de Philosophiae Doctor (Ph. D.). Faculté des Lettres Université Laval Québec.

San Martín, Agnes

2006. "El Títere: Un Aporte Pedagógico". Editorial: Teatro Nacional del Títere. Santiago. Chile.

Schechner, Richard.

2000. "Performance: Teoría y Practicas Interculturales". Editorial. Libros del Rojas. Universidad de Buenos Aires. Argentina.

Taussig, Michael.

1995. "Un Gigante en Convulsiones". Editorial: Gedisa. Barcelona. España.

1980. "El Diablo y el Fetichismo de la Mercancía en Sudamérica". Editorial: Nueva Imagen. México.

Taylor, Diana.

"El espectáculo de la memoria: Trauma, Performance y Política".

<http://www.eldespertador.info/desperta/textdesper/memoperform.htm>. Consultado el 7 de octubre del 2006.

Trevi Mario.

1996. "Metáforas del símbolo" Editorial: Anthropos. Barcelona. España.

Velásquez, Luís Fernando.

2000. "Lo Supuesto y lo Real en el Títere". <http://www.titerenet.com>. Consultado el 29 de julio del 2006.

Villafañe, Javier

1944 "Los Niños y los Títeres". Editorial "El Ateneo". Buenos Aires. Argentina.