

Teatro de Muñecos en Chile:

“Nacimiento y desarrollo de las nuevas propuestas de expresión plástica en estos últimos cinco años (1997-2002)”

Indice

1. Introducción.
2. Técnicas Tradicionales del Teatro de Títeres y su Construcción.
 - 2.1 Títere de guante.
 - 2.1.2. Tipo de Títere de guante.
 - 2.1.2. Construcción tipo del Títere de guante.
 - 2.1.3. Personajes Títere de guante.
 - 2.2. Títere de Hilo o Marioneta.
 - 2.2.1. Tipos de crucetas.
 - 2.2.2. Construcción tipo del Títere de Hilo o Marioneta.
 - 2.2.3. Personajes Títere de Hilo o Marioneta.
 - 2.3. Títere de Varilla.
 - 2.3.1. Tipos de Títere de Varilla.
 - 2.3.2. Construcción tipo del Títere de Varilla.
 - 2.4. Títere de sombras.
 - 2.4.1. Tipos de Títere de sombras.
 - 2.4.2. Personajes Títere de sombras.
 - 2.5. Títere Japonés.
 - 2.5.1. Tipos Títere Japonés.
 - 2.6. Escenario.
 - 2.6.1. Tipos de Escenario.
3. Breve Reseña del Teatro de Muñecos en el mundo.
 - 3.1 El legado de Occidente. .

3.2 Teatro de Muñecos en Oriente.

3.3 Teatro de Muñecos en América.

3.4 El muñeco en la actualidad.

4. Reseña Histórica del Teatro de Muñecos en Chile.

5. Desarrollo de las nuevas propuestas plásticas del Teatro de Muñecos en Chile entre 1997 - 2002.

5. 1 Diseño Metodológico de la investigación.

5. 2 Síntesis de las Compañías entrevistadas.

5. 3 Cuadro comparativo de las Compañías entrevistadas y sus conclusiones.

5. 4 Análisis de las nuevas propuestas de expresión plástica de las Compañías de Teatro de Muñecos.

6. Conclusión.

7. Bibliografía.

1. INTRODUCCIÓN

El concepto de títere en nuestro país se conoce comúnmente en las manifestaciones recreativas, como cumpleaños, eventos navideños o infantiles. También en las actividades pedagógicas o terapéuticas. No obstante, el títere, como objeto de arte y ligado a la expresión teatral se está dando a conocer poco a poco en los medios artísticos. Previo a esto, fue necesario llegar a una reformulación como objeto artístico, pasando de títere a muñeco, acto premeditado y voluntario para que el muñeco se transformara en una propuesta plástica definida y única.

Ante este paso evolutivo en la vida del muñeco en las artes, como egresadas de la carrera de Diseño Teatral y Licenciadas en Artes con mención en Diseño Teatral, nos planteamos el desafío de encontrar otras herramientas para desarrollar el arte teatral. Gracias a nuestras inquietudes profesionales y por medio de investigaciones, nos sumergimos en el desconocido mundo del teatro de muñecos, encontrándonos con una serie de satisfacciones que nos enriquecieron como profesionales a la hora de realizar un montaje propio de este tipo.

La idea era partir de lo básico: un teatrillo, muñecos de guante, varilla, lo más tradicional del teatro de títeres, pero aplicando los conocimientos adquiridos en la universidad en materia de diseño teatral. Así nuestra obra, además de incorporar muñecos como personajes únicos y principales, desarrolló un trabajo de escenografía e iluminación, que fue presentado como práctica profesional.

Satisfechas con nuestros logros alcanzados y comprobando que existe un fuerte vínculo plástico entre el teatro de muñecos y el diseño teatral que no ha sido analizado ni explotado, tanto en su campo profesional como en su movilidad, expresión, caracterización y estética, características trascendentales para que este juego traspase la barrera de lo material, de ser un objeto inerte y cobre vida, es que nos propusimos seguir investigando esta área que parecía tan pequeña, pero que cada vez descubríamos más; como lo antiguo de este arte, la existencia de compañías de teatro de muñecos, nuevas y antiguas u organizaciones titiriteras en Chile y el mundo entero.

Basándonos en la relación directa del teatro de muñecos y el diseño teatral en su condición creativa, y contextualizándolo específicamente en Santiago de Chile, es que consideramos de sumo interés realizar un estudio que permitiera conocer y analizar el desarrollo del teatro de muñecos en Chile durante estos últimos cinco años, enmarcándolo entre el 1997 al 2002. Para ello tomamos como punto de investigación la observación de espectáculos teatrales de compañías de títeres, compañías de teatro muñecos y compañías de teatro que incorporan los muñecos; enfocándonos en su inmaterialidad, su capacidad de comunicar, de transmitir sensaciones, sentimientos y emociones con el muñeco y en las diferentes expresiones plásticas de cada compañía.

Posteriormente a este proceso, se realizó un directorio de las compañías de teatro de muñecos antiguas y nuevas y compañías de teatro que utilizan el muñeco en sus montajes, entrevistando a las más destacadas dentro del medio teatral. Todas ellas aportaron con sus diversos puntos de vista, fuente única en la que nos basamos para realizar un profundo análisis sobre nuestro tema principal:

Teatro de Muñecos en Chile: “Nacimiento y desarrollo de las nuevas propuestas de expresión plástica en estos últimos cinco años (1997-2002)”.

Es importante destacar que a pesar de lo subjetivo de este medio de investigación, consideramos que los conocimientos y la experiencia de los entrevistados, otorga a nuestro estudio una fuente de valor única y enriquecedora para la historia del teatro de muñecos en Chile.

Además, esta memoria incluye a manera explicatoria un capítulo sobre las diferentes técnicas tradicionales existentes en el teatro de títeres y su construcción, proporcionando así, una mejor comprensión de las formas de manipulación a las que nos referimos a lo largo del estudio.

Así también, incorporamos una Síntesis Histórica del Teatro de Títeres en el Mundo, involucrándonos en el tema desde sus orígenes, resurgimientos y los períodos más importantes de su evolución en Occidente, Oriente y América, para luego establecer una Síntesis Histórica del

Teatro de Títeres en Chile, abarcando sus primeras manifestaciones precolombinas, la influencia española y su desarrollo hasta nuestros días.

Es importante aclarar que los marcos de referencia bibliográficos sobre su historia, son escasos y gran parte de ésta fue recopilada desde la experiencia de los titiriteros entrevistados. Es más, la única investigación publicada acerca a la historia del títere en Chile, se la debemos a los hermanos Hugo y Enrique Cerda, titiriteros que se han dedicado a buscar información sobre sus antecesores.

Este estudio va dirigido a los alumnos del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile, y a todos los que se interesan en el teatro de muñecos y quieran conocer más sobre su historia, construcción y su actual situación en Chile.

Con esta memoria, esperamos también demostrar al Departamento de Teatro de la Universidad de Chile, lo útil que sería incluir el teatro de muñecos en la malla curricular de las carreras de Actuación y Diseño Teatral, ampliando así el campo laboral de éstas y, a la vez, profesionalizando y dignificando el oficio del titiritero.

Confiamos en que con esta memoria se valore el teatro de muñecos en Chile, como expresión artística cultural, proporcionando un mayor nivel de conocimiento sobre su evolución y desarrollo, tanto por su historia como por su expresión teatral.

Abrimos las páginas de este trabajo de titulación con una cita de Iván Darío Alvarez, publicada en el artículo “El titiritero y su doble”, porque resume para nosotras la magia de este arte que nos ha impulsado a profundizar su estudio, descubriendo en este proceso de investigación la reafirmación de nuestra elección para seguir avanzando en el maravilloso mundo del teatro de muñecos.

“El teatro de títeres es el arte del asombro, vive de la ilusión de la caricatura del hombre, de la parodia de Dios, de la magia del mundo penetrando con su audaz encanto todas las cosas. Su

belleza es una suma de alas y alma. En su universo todo habla porque respira, tanto la naturaleza como el hombre, símbolos majestuosos que dan lugar al milagro de la vida”.

2. TECNICAS TRADICIONALES DEL TEATRO DE TITERES Y SU CONSTRUCCION

Las pantomimas de los muñecos en el teatro de títeres continúan fascinando a los espectadores de todo el mundo. Es éste un espectáculo teatral en el que los actores son muñecos manipulados por seres humanos y su protagonismo va directamente asociado a los diversos movimientos, que dependerán de su concepción y construcción.

A continuación se describen los tipos de títeres más corrientes en el teatro de muñecos, vale decir, las técnicas más usadas y comunes que se denominan tradicionales.

2.1 Títere de Guante

Esta denominación engloba a una “familia” de títeres que tienen en común el ser manejados con una mano que se introduce dentro del títere quedando éste a modo de guante. Las características de este tipo de muñeco son el espíritu de improvisación, la audacia del gesto, la libertad del lenguaje y la simplicidad, razones que lo convierten en el más popular. (foto1)

El títere de guante se compone de cabeza y traje, generalmente carece de piernas y a veces posee facciones movibles. Sus movimientos característicos consisten en recoger y manejar objetos, reaccionar rápidamente, luchar y bailar. Se maneja desde abajo y es el más simple de manipular y construir. Se conoce también como títere de mano o de puño; de Guiñol en España y América; Petrushka en Rusia; Puppet en Inglaterra; Burattini en Italia y Puppen en Alemania.

2.1.2 Tipos de títere de guante

Títere de guante: es el más conocido. Con cabeza dura y cuerpo de tela, sus técnicas de construcción varían según los materiales. Se maneja introduciendo uno o dos dedos en la cabeza, y uno o dos dedos en cada brazo. (foto2)

Títere Catalán: llamado así porque su uso se generalizó en Cataluña. Su diferencia radica en que posee cuello y busto del mismo material de la cabeza. Se maneja introduciendo los tres dedos centrales en el busto y el meñique y el pulgar para los brazos. Posee una mejor proporción, lo que disminuye su movimiento, dando la impresión que sus brazos salen de la cintura. (foto3)

Títere de manopla: se maneja introduciendo la mano completa en la cabeza, el pulgar mueve la mandíbula inferior y los demás dedos la parte superior de la cabeza. Pueden gesticular, mover la cabeza e incluso comer. Para que el títere tenga manos, existen dos sistemas: uno es hacer de la mano sobrante la mano del propio muñeco. El otro consiste en manejarla por el exterior con varillas. (foto4)

Títere Marote: es otra versión simplificada del títere de guante. En este modelo la cabeza se mueve con una mano, o se sostiene con un palo y la mano del personaje, es la del titiritero. (foto5)

Títere Digital: consiste en calzar un títere en cada dedo de la mano, o utilizando un guante. (foto6)

Títere de mano y varilla: puede presentarse con simple ropaje a manera de saco, al igual que los anteriores, o bien en forma de cuerpo articulado. Las varillas sirven para accionar unos brazos perfectamente acoplados. En sus movimientos, precisos y diversos, se combinan los ademanes controlados con las contorsiones y giros característicos de los guiñoles de mano. (foto7)

2.1.2. Construcción tipo del títere de guante.

Cabeza:

Método masa de papel maché o pasta de madera.

Para la base de la cabeza se utiliza un globo inflado o una media rellena de aserrín, arena o papel arrugado. A esta base se le distribuye la masa de forma pareja, dejando un espacio para el cuello donde se introducirá el dedo. (foto8)

Seca la masa (1 a 2 días), se vacía el relleno y se modela con espuma los volúmenes que se han definido para el rostro, se pega un tubo de cartón o plástico al espacio hueco que hará de cuello.

(foto9)

Los volúmenes se endurecen con pegamento de cola fría y se cubren, al igual que el cuello con la pasta. (foto10)

Una vez seco, se le aplica una mezcla de pasta muro, cola fría y agua, que se lija cuando está seco (este paso se puede repetir un par de veces, si se quiere una cara más pareja). (foto11)

Ya lista la cabeza se pinta y terminan sus últimos detalles. (foto12)

Método de tiras de papel.

Se hace un molde del diseño original en arcilla u otro material, dividiendo la cabeza por la mitad: frontal y nuca. (foto13) Se aplica sobre ambos moldes secos, una capa de vaselina y luego se van poniendo tiras de papel con cola fría. (foto14) Después de varias capas de papel y ya seco, se separa el armazón creado con el papel del molde de arcilla. (foto15) Ambas partes se unen con una tira de papel encolada. (foto16)

Ya seco, se le aplica una mezcla de pasta muro, cola fría y agua, que se lija cuando está seco (este paso se puede repetir un par de veces, si se quiere una cara más pareja). (foto17)

Una vez lista la cabeza se pinta y terminan sus últimos detalles. (foto18)

Método del trapo o tela.

Se rellena una tela en forma de bolsa, con lanas o trapos o algodón sintético para darle volumen. Se realizan algunas puntadas para diferenciar la cabeza del cuello. Este último lleva un tubo de cartón en su extremo. (foto19) Con la costura de las dos partes de la cara y las puntadas se definen los rasgos que deseamos tener (técnica soft). (foto20) Los detalles se logran en el pintado final y cosiendo el cabello. (foto21)

Método del tallado en madera.

Se dibujan los rasgos de la cabeza en un bloque de madera liviana y blanda, incluyendo el cuello.

(foto22) Con gubias especiales se tallan los volúmenes y cuello, dejando el espacio necesario para introducir los dedos. (foto23) Terminada la cabeza se pule y lija para el pintado final. (foto24)

Método de Manopla.

Se define la forma de su boca y luego se recorta en un cartón duro. (foto25)

Dejando un espacio para introducir los dedos en la parte inferior y superior de la boca, se pegan los volúmenes de espuma. (foto26) En una tela se hace el molde del cuerpo, incluida la cabeza. Luego se corta y cose el cuerpo hasta el cuello. (foto27) La tela que quedó sin costura se utiliza para forrar la cabeza, finalizando con los detalles de ojos u otras expresiones. (foto28)

(ILUSTRACIONES TRAJE)

Vestuario tipo del títere de guante.

La norma fundamental con respecto al vestuario del títere de guante, es que debe adaptarse a la mano del titiritero. Respetar esta regla proporciona buen movimiento y vitalidad al muñeco. No existe el concepto de traje ideal, aunque su finalidad básica es asegurar un control de la posición de los dedos, evitando que se desajusten cuando el muñeco se encuentre en escena. Un traje mal hecho provoca en general, movimientos torpes y desarticulados. (foto29)

Los brazos del traje deben tener un tamaño mayor a los dedos del manipulador lo cual se logra haciendo un corte que va desde el cuello hasta el extremo de las mangas del vestuario. Las mangas de los brazos salen de los costados del cuerpo. Respecto a las manos, existen varios tipos de acuerdo al material que se utilice: pueden ser huecas, rellenas o planas, dependiendo de si se utiliza tela o métodos como el tallado en madera o pasta de papel maché.

El diseño y la confección del muñeco deben estar en función de los recursos expresivos del títere y de la comodidad del manipulador, cuidando que armonice con todos los elementos que intervienen

en una representación. Los adornos que puede exhibir un traje, se justifican de acuerdo a las exigencias de la puesta en escena.

2.1.3 Personajes clásicos de títere de guante

Uno de los dos personaje más conocidos de títere de guante es *Punch*, adaptación de Pulcinella personaje de la Commedia dell'arte. De hecho, 'Punch' es una abreviación de Punchinello, uno de los diversos nombres que tuvo el personaje, denominación que también originó el vocablo español "polinichela". (foto30)

Se cree que Punch comenzó a utilizarse como interludio cómico en obras serias y sus primeras figuras no eran títeres de guante, sino marionetas. Por ese entonces, no era más que un personaje secundario, que ganó protagonismo conjuntamente con el cambio de técnica.

La primera noticia escrita que se tiene de representaciones de Punch data de 1668. En el siglo XVIII se incorporó Judy, su mujer. Punch tiene nariz aguileña y grande, y se pinta siempre de rojo intenso. Sus mejillas y barbilla son prominentes, pero más lo es su inmensa y deforme joroba y suele llevar un bastón, que utiliza muy a menudo. A diferencia del resto de los personajes de la historia, éste títere tiene pies. Su voz resuena peculiarmente gracias a una lengüeta o swazzle, que hace que la voz suene entre chirridos, técnica clásica de los manipuladores conocidos como Punchmen. La utilización de esta laminilla hace muy difícil comprender y ejecutar las intervenciones de Punch, por lo que sus diálogos suelen reducirse a pocas y breves frases. (foto31)

No sólo su carácter, sino también su comportamiento es peculiar. Punch es simplemente malvado, lo que le ha valido más de un intento de censura. A lo largo de la historia asesina a su mujer y a su hijo, y ahorca al verdugo. La trama clásica, es fundamentalmente cerrada y a finales de la época victoriana ya se conocía un desarrollo parecido al actual: Punch ronda por la casa y Judy le encarga que cuide del hijo. Como éste no deja de llorar, Punch se harta y lo lanza por la ventana mientras dice: "así es como hay que hacerlo". Judy regresa, le pregunta por el niño, y ambos se pelean, lo que

acaba con Judy cayendo igualmente por la ventana. Punch escapa a caballo y resulta herido, luego se pelea con el médico a quien mata a bastonazos. Jack Checks, el verdugo y un oficial de policía lo aprenden, pero Punch se las ingenia para que sea el verdugo el que acabe en la horca (la figura del verdugo es ya poco común desde la abolición de la pena de muerte en Gran Bretaña).

Después de otra lucha, vence igualmente al diablo (hoy en día frecuentemente reemplazado por el cocodrilo). Ocasionalmente pueden intervenir otros personajes, como por ejemplo, el negro (antiguamente, el criado negro) o el fantasma (en origen, el de Judy). Curiosamente, durante bastante tiempo intervino un perro, llamado por lo común Toby.

El otro personaje que merece ser distinguido es *Guignol*, títere francés que apareció en Lyon hacia el 1800. Ideado por el dentista Laurent Mourguet, el personaje logró tanta fama que hoy "guiñol" es sinónimo de títere de guante. Guignol es un obrero lyones, un trabajador más de la seda, un canut como se les llamaba. Históricamente, los canuts lucharon contra sus durísimas condiciones de trabajo, casi de explotación, y llevaron a cabo una revolución obrera. Guignol, como buen canut, es un "hombre del pueblo", que se enfrenta a diferentes formas de poder. En eso sí se parece a Punch, pero Guignol no es perverso. (foto32)

Su vestimenta tradicional es una chaquetilla de sarga azul con ribete rojo, un bonete y una trenza. Especie de pilluelo travieso y simpático, de poco seso y buen corazón. En sus aventuras, le ayuda su mujer Madelon, que usa un pañuelo en la cabeza y su compañero Gnafron, casi siempre borracho. Gnafron es zapatero y viste un delantal de cuero y una gorra de seda. Hace jugarretas a todo el mundo, especialmente a sus enemigos los jueces y los gendarmes, a los que da bastonazos para gran regocijo del mundo. Le Théâtre de Guignol es un grupo americano dedicado a difundir este personaje. El Teatro Arbolé de Zaragoza, publicó dos obras de Monsieur Guiñol. En Lyon hay un museo del títere: el Musée Gadagne. (www.cantitela.com) (foto33)

2.2 Títere de Hilo o Marioneta

Estos muñecos son de cuerpo articulado accionados por hilos que mueve el operador desde la parte superior del escenario, oculta al público. Son más difíciles de fabricar y manipular que los demás muñecos y su forma varía de lo realista a lo fantástico. (foto34)

La palabra marioneta es de origen francés. Proviene de Marion que significa María pequeña y hace alusión a la figura de la Virgen María, que durante la Edad Media era llevada en procesión por las calles en las fiestas religiosas.

Las marionetas se caracterizan por ser muñecos de cuerpo entero, totalmente articulado. Su mayor éxito radica en la perfección de sus movimientos: la más precisa imitación humana. Cabeza, tronco y extremidades así como boca y ojos, son animados por hilos que se reúnen en un control o percha llamada cruceta, que varía de forma según la complejidad de movimientos del muñeco. El manipulador trabaja de arriba hacia abajo, en un escenario donde él se ubica a cierta altura del suelo. Para lograr la mayor perfección y refinamiento se requiere mucha práctica y un escenario más complejo. (foto35)

En cuanto a sus proporciones, puede sujetarse a los cánones naturales o salirse de ellos para conseguir mayor efecto teatral. Por lo general se contemplan a cierta distancia, casi siempre poseen facciones simplificadas, con acentuación de uno o dos rasgos característicos. Los personajes cómicos o fantásticos suelen presentar facciones y cuerpo muy exagerados. Normalmente, su tamaño es de un tercio o un cuarto del cuerpo humano, si bien a veces alcanzan tallas gigantes de 2 ó 3 metros. (foto36)

2.2.1 Tipos de crucetas de títere de hilo o marioneta

No existen diferentes tipos de marionetas, ya que los modelos cambian de acuerdo a las características y articulaciones que necesite el personaje. Sin embargo, existen diferentes tipos de crucetas, que varían los movimientos de las articulaciones. (foto37)

2.2.2 Construcción tipo del títere de hilo o marioneta

Para construir una marioneta, existe un método que se puede modificar de acuerdo a los tipos de materiales que se utilicen: madera, espuma, polietileno expandido, cuerda, papel maché, pasta de madera o cualquier material moldeable. Por ello su construcción será detallada en diferentes etapas, utilizando como ejemplo la madera.

Cabeza, manos y pies.

Se dibujan los rasgos de la cabeza en el bloque de madera blanda, incluyendo el cuello. (foto38)

Con gubias especiales se procede al tallado de sus volúmenes. En el cuello, manos y pies se ponen cáncamos, para ser unidos al cuerpo y extremidades respectivamente. (foto39)

Terminada la cabeza, se pule y lija para el pintado final. El mismo procedimiento se utiliza para manos y pies. Si se utiliza un material liviano, debe tener un peso adicional. (foto40)

Cuerpo.

El tronco se puede hacer en dos secciones, cuidando que la cintura quede flexible.

Se dibuja el molde del pecho en una tabla de madera y se corta. Se perforan orificios para la cintura, hombros y cuello, al que se amarra una cuerda donde se traspasa una pelotita de madera que trae un orificio en el centro. (foto41)

Se dibuja en una tabla de madera un óvalo que corresponde a la cadera y medio óvalo de iguales dimensiones para la pelvis. Se hacen dos orificios a la cadera y uno a la pelvis. (foto42)

Se unen estas dos piezas por el canto de la pelvis al centro de la cadera, donde se pone un cáncamo al que se amarra una cuerda. (foto43)

Por los tres orificios se traspasa un alambre que quedará en forma de U. (foto44)

En un volumen de material blando (espuma), se traspasa la cuerda que sale de la base de la cadera, donde se pega el volumen. (foto45)

Esta cuerda se amarra al orificio de la cintura de la pieza superior. (foto46)

Extremidades.

Los brazos (hombro, codo y muñeca) y las piernas (cadera, rodilla y tobillo).

En un listón de madera se corta el brazo y antebrazo, uniéndolos con una tira de cuero que hará de codo. (foto48)

Se hacen orificios en los extremos (hombro y muñeca) a los que se amarra una cuerda. (foto49)

Para las piernas se repite el procedimiento de A y B. En este caso la tira de cuero es la rodilla. (foto50)

Unión de las piezas: (foto51) (foto52) (foto53) (foto54)

Con el esqueleto de la marioneta terminado se realizan los detalles expresivos de pintado, vestuario y personificación del muñeco. (foto55) Cada miembro del cuerpo de la marioneta se une por medio de hilos a la cruceta que tiene uno o dos palos transversales. Los hilos se fijan a la cabeza del muñeco y en el cruce de los palitos del control. La espalda se une por un hilo atado bajo la cintura y la otra extremidad del hilo se fija a la parte posterior de la cruceta. En las piernas los hilos se fijan en los muslos, arriba de las rodillas, a las dos extremidades del palito transversal. A los brazos se adhieren los hilos en la mitad de los antebrazos y en los extremos del otro palito transversal.

2.2.3 Personaje clásico de títere de hilo o marioneta.

Pollicinella, nace en Italia, con la Comedia del Arte, transformándose en una marioneta de madera.

A comienzos del siglo XVIII se introdujo en Francia, con una joroba adelante y otra detrás, con una panza notoria, las piernas flacas, grandes suecos y un tricornio en la cabeza. Viste de blanco con bonete, máscara negra y nariz larga como un pico. La boca gigante, el hambre eterna, en todo parecido a un pollo, de donde, al parecer, deriva su nombre: Pulciniello, es decir, un polluelo. (foto56)

Es el criado bobo pero a veces listo, temerario y pálido. Habla con voz aguda y gangosa, es bromista, majadero, burlón, prototipo del burgés napolitano con su grosería natural. El origen del actual Pollicinella es Maccus, personaje de títeres de las farsas romanas. En su figura se han basado gran parte de ellos, ya que es el primero que conocemos con dos jibas, su nariz tenía esa forma de pico de pollo que aún conservan los Polichinelas. (<http://claweb.cla.unipd.it/spagnolo/puente/carnaval2.htm>)

2.3 Títere de Varilla

Son aquellos que su sistema de fijación y movimiento depende de una o varias varillas con las que se maneja la cabeza y los brazos. Se mueven desde abajo, como los muñecos de guante. Son denominados también, títeres de pértiga, porque su tamaño obliga a sostenerlos con una varilla gruesa de madera o de hierro, su cabeza y sus manos son dirigidos por varillas más finas. (foto57)

El títere de varilla se mueve sobre la cabeza del operador mediante una varilla de metal o madera que atraviesa de arriba a abajo el cuerpo del muñeco, que el manipulador sostiene con una mano o mediante un soporte fijo en la cintura. Los brazos y la cabeza se accionan con ayuda de otras varillas solas o combinadas con hilos. Algunos se componen de un recorte plano dispuesto sobre una pieza alargada de madera, mientras que otros tienen cuerpos articulados capaces de realizar movimientos complejos. Suelen ser de gran tamaño, sus movimientos son elegantes y variados, por la posibilidad de articular todo el brazo. (foto58)

2.3.1 Tipos de títere de varilla

(ILUSTRACIONES)

Títeres planos: títere más sencillo, que consiste en una silueta plana con una varilla que la sostiene.

Tienen una gran rigidez, variante de éstas son las cabezas planas con traje de tela. (foto59)

Títere de percha: Lleva una cabeza con volumen, e inmediatamente debajo de ella, cruzado con la varilla vertical, otra percha horizontal que hace las veces de hombros. Prolongando las mangas podemos mover las manos con otras varillas exteriores. (foto60)

Títere con cabeza giratoria: Sobre el esquema anterior se sustituye la varilla vertical por un tubo hueco (cartón o plástico), dentro de él va una varilla que sostiene la cabeza. Posee un doble soporte: el tubo hueco sostiene los hombros y el cuerpo; mientras la varilla interior, la cabeza. (foto61)

Títere Cucurucho: consiste en una cabeza, sujeta desde la parte inferior, por una varilla que atraviesa un cucurucho que está situado desde la boca hacia arriba. Entre la boca del cucurucho y la cabeza, uniendo ambas piezas, va el vestido del títere. Al tirar hacia abajo de la varilla, el títere se esconde y al subirla, aparece, permitiendo también el giro sobre su eje. (foto62)

Títere de varillas cruzadas: manejado por dos varillas, generalmente cruzadas, se suele emplear para los títeres de animales. Una de las varillas va en la parte trasera del animal y la otra en la cabeza. Al cruzarse en forma de tijeras permiten un fácil movimiento de estiramiento y contracción. (foto63)

Títere Siciliano: proviene de Italia y sur de Francia. Es de gran tamaño, aproximadamente un metro de altura, y se mueve por impulsos que vienen desde la parte superior, a diferencia del común de los títeres de varilla. Se emplean colgados de una varilla y sus manos son accionadas mediante varillas o cordeles. En general representan temas épicos. (foto64)

Títere javanés: desarrollados en Indonesia, estos muñecos son fabricados con piel o madera y constituyen verdaderas obras de arte. Se mueven mediante varillas que están ajustadas a las manos de los muñecos. Los brazos están articulados en el hombro, el codo y la muñeca, siendo sumamente flexibles. La cabeza del muñeco se coloca y se afianza sólidamente sobre una barra larga que el

manipulador sostiene con una mano. A dicha barra, a la altura de los hombros, se le clava una barra más chica, del ancho de éstos, articulando el muñeco a cada extremidad de la barrita. (foto65)

Otra forma diversa del teatro indonesio, especialmente de las islas de Java y Bali es el *Wayang*. Término que en la mayoría de estas formas pertenecen de lleno al teatro de títeres o de sombras, pero existen igualmente variedades con actores (*wayang- topeng*) o con escenas pintadas sobre papel que se van desenvolviendo (*wayang-berebere*). Cuando los muñecos son de madera se denominan *wayang-golek* y *wayang- kelitik* que corresponden a títeres de varilla; si son de piel, reciben el nombre de *wayang-kulit*, que se relaciona con el teatro de sombras, lo más conocido en Occidente y Oriente. (foto66) (foto67)

Wayang golek: son grandes títeres de madera esculpida y cuerpo vestido de tela. Comparte rasgos con el *wayang kulit*, como por ejemplo la base argumental, el simbolismo de la decoración, la duración y libertad del espectáculo o el acompañamiento de una orquesta Gamelan. (foto68)

Wayang kelitik: son muñecos que están elaborados con madera esculpida y maravillosamente decorada. Sus figuras son planas, con brazos de cuero. El repertorio de las obras se inspira en el ciclo de Pandji y en Damar Woelan. (foto69)

2.3.2 Construcción tipo del títere de varilla

El títere de varilla, posee las mismas articulaciones que una marioneta, pero en vez de hilos se fijan varillas en sus manos.

Cabeza y manos.

Se dibujan los rasgos de la cabeza en un bloque de espuma, incluyendo su cuello, que va fijo a una varilla central. Con tijeras se recortan sus volúmenes y se encola para que endurezca. (foto70)

Ya seco se cubre con pasta de madera o papel maché. (foto71)

Se aplica una mezcla de pasta muro, cola fría y agua, que se lijara cuando esté seco. (foto72)

Ya lista la cabeza se pinta y terminan sus últimos detalles.

El mismo procedimiento se utiliza para las manos. (foto73)

Brazos (hombro, codo y muñeca).

Por la varilla central se pasa una cuerda que debe quedar fija, ésta hará las veces de brazos.(foto74)

Se corta en un tubo hueco (aluminio, pvc o cartón) el brazo y antebrazo, que se pasa por la cuerda. (foto75)

En los extremos de la cuerda se fijan las manos. (foto76)

Se fija una varilla en cada mano para dar movimiento al muñeco. (foto77)

Cuerpo.

En un bloque de espuma se recorta el torso y las caderas. (foto78)

Estos se cortan en mitad delantera y trasera, para pegarlos a la varilla central, formando así el cuerpo del muñeco. (foto79)

Terminado el títere de varilla se realiza el vestuario y personificación del muñeco.

2.4 Títere de sombras

Los muñecos de sombras son figuras planas manipuladas con varillas. Pueden ser articuladas o fijas, que colocadas detrás de una pantalla de género u otro material similar, e iluminadas a contraluz, se transforman en el teatro de sombras. La mayoría de estos muñecos se mueven en un sólo plano, aunque pueden entrar en el foco o desaparecer de él con sólo acercarlos o alejarlos de la pantalla. La figura bien articulada adquiere una capacidad de acción muy variada y expresiva.

Existen figuras opacas o traslúcidas, que pueden ser de colores. Se construyen en material transparente u opaco, con madera, cartón, pergamino o piel de búfalo. (foto80)

En Oriente, la diversidad de países con sus fuertes culturas y creencias, propició una gran variedad de formas para la construcción de títeres de sombras, ya sea en lo que se refiere a sus métodos, como también en los materiales que se utilizan: traslúcidas, opacas, caladas, tintes, articulaciones.

Es por ello que consideramos que hablar del teatro de sombras, implica un estudio más completo. Sin embargo, mencionaremos las técnicas que juzgamos como las más importantes.

2.4.1 Tipos de títere de sombras

Sombras Chinescas: emplean siluetas de 1,60 metros sostenidas por la cabeza y los brazos, mediante varillas horizontales. Los pies se mueven sólo por balanceo. Las siluetas están articuladas en numerosos puntos, teniendo gran movilidad y su cabeza es intercambiable. Hechas con piel de animal, son traslúcidas, caladas y coloreadas. Se manipulan pegadas a la pantalla que está en posición inclinada al espectador, para permitir que las figuras queden bien apoyadas contra ellas cuando se les deja solas. La pantalla se ilumina desde muy cerca quedando el actor detrás de la luz. Esto permite realizar apariciones rápidas, sin necesidad de recurrir a sensaciones de profundidad, ni difuminación de la imagen. Cuando se alejan de la pantalla desaparece la sombra. (foto81)

Sombras Javanesas

Wayang kulit: (foto82) siluetas recortadas y pintadas en piel de búfalo. Las sombras se proyectan sobre una pantalla, en la que tradicionalmente y de una manera altamente codificada, se han reproducido a dioses y héroes de la tradición épica clásica: el Mahabharata, el Ramayana y el ciclo Panji. Los colores de la vestimenta y rasgos de la cara son indicativos del modo de comportarse de los personajes en la representación. Los espectadores están separados por sexo, ubicándose los hombres del lado que se ven las figuras, mientras que las mujeres, del otro lado de la pantalla, ven las sombras. (foto83)

En una representación de wayang, la figura fundamental es el Dalang, el encargado de recitar la obra. Éste, convoca el alma de los héroes muertos haciendo revivir la mitología javanesa. El se encarga en solitario de las voces de todos los personajes y en algunas ocasiones suele cantar. Actúa acompañado de una orquesta típica de Indonesia, llamada Gamelan que utiliza el gong y otros instrumentos. (foto84)

La representación del wayang es un espectáculo bastante largo, que dura toda una noche. Por esta razón, el público se incorpora o se marcha libremente, quizá para regresar más tarde, come y habla con naturalidad durante la representación.

2.4.2 Personaje clásico de títere de sombra.

El personaje más famoso de los títeres de sombras Javanés, es Karagoz o Karagueuz. Descendiente de Viduchaka (muñeco hindú), llegó al Asia menor con los turcos de la India y su figura recortada y coloreada ya era popular en el siglo XVI. Se cree que Cheikl Kushteri, sabio y artista que vivió en Bursa hacia el 1366, fue el creador de Karagueuz, cuyo nombre significa ojo negro. (foto85)

Karagueuz es egoísta, hipócrita, lujurioso y sólo piensa en satisfacer sus apetitos, tratando de dar la apariencia de rectitud y de bondad a todos sus actos. Es jorobado, calvo y barrigón. Su compadre Hadjivet, un sabelotodo, es quien recibe los golpes. Al fundirse con Maccus, el antiguo títere romano, dio lugar al Polichinella y se extendió por el norte de África. (foto86)

En Grecia encontramos el mismo personaje popular, que se denomina Karaghioz, de ascendencia asiática e igualmente típico entre griegos y turcos, perdiendo gran parte de la obscenidad que lo caracterizó desde sus orígenes. En Argelia es conocido como Karabucha, pero debido a la autoridad francesa cuestiona su excesiva obscenidad, le suprimen sus atributos de virilidad. En Túnez es denominado Karagou, pero sus siluetas recortadas no son transparentes sino opacas.

2.5 Títeres Japoneses. (foto87)

2.5.1 Tipos de títeres Japoneses.

Títere Bunraku: es un arte teatral mixto, que combina títeres, recitado y música. Los títeres se mueven según el recitado del Tayuh, narrado por el Yoruri y la música del Shamisén. (foto88)

El mayor valor plástico de estas figuras radica en la cabeza y las manos. Posee un cuerpo rudimentario, pero muy bien articulado, que aparece totalmente cubierto por hermosos vestidos. Alcanza una altura aproximada a los dos tercios de un ser humano y llega a pesar 15 kilos. (foto89)

En estas representaciones sólo el maestro debe ser visible. Por esta razón, los operadores y ayudantes que trabajan frente al público, visten de negro y se cubren el rostro con una capucha. También emplean una cámara negra de fondo, para disimular su presencia, y un practicable fijo al suelo para aforar el cuerpo del manipulador que no es visible de la cadera hacia abajo. El maestro utiliza unos zancos de madera altos para estar a una mayor altura que los manipuladores y que las extremidades del cuerpo del muñeco. (foto90) (foto91)

Se necesitan al menos 20 años de aprendizaje para ser maestro. El operador uno, maneja el brazo derecho, con la mano completamente articulada y la cabeza, cuyo mecanismo interno produce cambios de expresión, que le permite mover los ojos, las cejas y la boca. El operador dos, se ocupa del tronco y brazo izquierdo, también articulado. El tercer operador se encarga de manejar las piernas. Este teatro representa historias de amor y leyendas. La perfección y realismo de los movimientos, sumado a la belleza plástica de las figuras, lo transforman en un arte sin igual, sensible y hermoso. (foto92)

Titere Kuruma: es una técnica que consiste en la manipulación del muñeco por una sola persona. El actor se desplaza sentado en un carro de madera, en tanto las extremidades del muñeco van sujetas a las manos y pies del manipulador, permitiendo sincronizar los movimientos entre cabeza y manos del ejecutor, con el muñeco. (foto93) (foto94) (foto95)

2.6 Escenario

En un principio el titiritero sólo llevaba dos títeres; uno en cada mano, y a vista del público. Su representación consistía en pocos diálogos, acompañados de abundantes movimientos y contorciones. El primer escenario que se conoce, fue una tela de lino o algodón que cubría el cuerpo

del titiritero, ocultando brazos y manos por la vestimenta de los muñecos y escondiendo su cabeza en una caja. Su actuación se realizaba sobre una tarima. Cuando las representaciones se hicieron más complejas se construyó el Carromato Titiritero, carreta adaptada para las presentaciones de títeres, que permitía a los titiriteros trasladarse de un lugar a otro.

2.6.1 Tipos de Escenarios

Teatrillo con embocadura: manejado desde abajo, se utilizan tres paneles unidos por medio de visagras que permiten variar el ángulo de apertura de las caras y desarmar con facilidad para el traslado. El del centro es el frente del escenario, sobre el que está el espacio de embocadura. Dos laterales cierran este espacio escénico, cumpliendo como estructura y aforo para el manipulador en relación con el público. Estos paneles están contruidos con una estructura de madera, tubos de aluminio o pvc, se forran con una tela neutra que ayuda a concentrar la atención del espectador en el escenario. Lo ideal es utilizar telas gruesas para no reflejar ni dejar pasar la luz. Esta estructura cuenta con una parrilla de servicio donde se cuelgan los telones escenográficos y la iluminación.

(foto96)

Teatrillo sin embocadura: manejado desde abajo, posee características parecidas al teatrillo anterior, pero es de media altura, quedando aforado sólo el manipulador, lo que no permite colgar telones, de manera que carece de escenografías. (foto97)

Teatrillo circular: manejado desde abajo, de forma cilíndrica, utiliza el principio de media altura. Construido por dos aros de metal, unidos por tres o cuatro piedrechos, y cubierto por una cortina corrediza, que permite mayor visual por parte del público y creación de escenografías. (foto98)

Escenario de títere manejado desde arriba: usado generalmente para marionetas, utiliza el mismo sistema del biombo de tres caras, pero con la embocadura hacia abajo, donde se instala el manipulador detrás de un aforo. La dimensión del teatro y la embocadura, dependerá del tamaño de los muñecos. Se emplean escenografías de telones pintados que cuelgan desde una parrilla. Este

escenario posee piso, el que queda a la vista del público. Para mejor visual, este teatro debe ubicarse sobre una tarima. (foto99)

Escenario de títere manejado desde atrás: utilizado generalmente para el títere de sombra, no requiere un teatro propiamente tal, sino más bien una pantalla que pueda lograr transparencia al ser iluminada a contraluz. Esta debe estar ubicada cerca de la pantalla y a una altura tal, que afore la presencia del manipulador que trabaja desde atrás en diagonal hacia abajo. La escenografía, también recortada en silueta, puede ir adosada al extremo lateral e inferior de la pantalla. La fuente de luz debe estar a la altura de la cabeza del manipulador. Un aporte importante en este teatro, es la luz de color que da vida a las figuras opacas. (foto100)

En este capítulo hemos descrito aquellos tipos de títeres más tradicionales. Sin embargo, es importante destacar que el títere puede valerse de cualquier elemento para “ser”. Un calcetín, la mano, el dedo pulgar o cualquier objeto inanimado, junto a la inagotable imaginación del manipulador, pueden sin duda alguna convertirse en un fascinante muñeco. La magia y la fuerza del Teatro de Títeres, radica justamente en su capacidad de transformar una mano, en una penetrante o nostálgica mirada; en un alma sublime o acongojada; o en el espíritu de un mago, un luchador victorioso o un héroe. (foto101) (foto102)

3. BREVE RESEÑA DEL TEATRO DE MUÑECOS EN EL MUNDO

Desde los inicios el muñeco no fue un pasatiempo infantil, se trataba de figuras sagradas puestas en las tumbas esculpidas a imagen del difunto, de la misma forma que el hombre es un muñeco de la imagen de Dios.

Las primeras referencias que se tienen de los títeres son de origen religioso. Ellos son los símbolos figurativos iniciales, las estilizaciones de los dioses o las fuerzas de la naturaleza, los primeros disfraces de los hechiceros, las primeras máscaras... Antes de que se utilizase palabra alguna en ceremonias rituales, ya se empleaba el disfraz, antes de que existiera el actor estaba el muñeco. Muchísimo antes, milenios antes de que se hablase en el escenario, los muñecos ya actuaban como ídolos móviles, como máscaras danzantes, este es el origen del títere. (Porrás,1981). (foto103)

Esta gesta es brevemente definida por el Diccionario de la Real Academia Española como El Títere, del cual textualmente señala: "Figurillas de pasta u otra materia, vestidas y adornadas, que se mueven con alguna cuerda o artificio". Por su parte, el Diccionario Hispano Americano establece que la palabra títere viene del griego *Tytupes*, mono pequeño. Puede ser que de ahí todavía se le llame al muñeco "mono". (foto104)

Al respecto la titiritera argentina Mané Bernardo dice: "El hombre primitivo descubrió la sombra danzante en la pared de una caverna y quedó fascinado. Luego modeló con barro figuritas humanas estáticas. Pero necesitó moverlas, y tuvo entonces que fraccionarlas. Articuló su cabeza y sus miembros. Su necesidad expresiva llevó a hacerlas vivir, representar, fingir todo aquello que taponaba su alma y que imperiosamente quería volcar al mundo que lo rodeaba". (Porrás,1981).

Desde la antigüedad existió una relación constante entre ídolo y muñeco, entre representado y representante. Al nacer el primer ídolo articulado nació el teatro de muñecos. En su libro sagrado, el Popol Yuh, los antiguos Quiché de Guatemala señalan: "Entonces dijeron la cosa recta: "Que así

sean, así vuestros maniqués, los muñecos contruidos de madera, hablando, charlando en la superficie de la tierra,”... “ Que así sea”.

Se respondió así a sus palabras y al Instante fueron hechos los maniqués, los muñecos contruidos de madera; los hombres se produjeron, los hombres hablaron; existió la humanidad en la superficie de la tierra. Vivieron, engendraron, hicieron hijas, hicieron hijos, aquellos maniqués, aquellos muñecos contruidos de madera. No tenían ni ingenio ni sabiduría, ningún recuerdo de sus construcciones, de sus formadores, andaban, caminaban sin objeto. No se acordaban de los Espíritus del Cielo; por eso decayeron. Solamente un ensayo, solamente una tentativa de humanidad.

Al principio hablaron, pero sus rostros se desecaron; sus pies, sus manos, eran sin consistencia; ni sangre, ni humores, ni humedad, ni grasa; mejillas desecadas eran sus rostros; secos sus pies, sus manos; comprimida su carne. Por tanto no había ninguna sabiduría en sus cabezas, ante sus Constructores, sus Formadores, sus Procreadores, sus Animadores. Estos fueron los primeros hombres que existieron en la superficie de la tierra”. (Porras,1981)

En Melanesia, existe una leyenda que describe la creación del hombre: “El poderoso espíritu Qat crea diferentes seres vivos. Para crear la especie humana talla en un árbol los cuerpos de tres hombres y tres mujeres, los modela cuidadosamente y luego los esconde en un bosquecillo durante tres días. Finalmente les da vida danzando y tocando el tambor ante ellos.

No obstante, otro poderoso espíritu, Matawa, habiendo observado las acciones y gestos de Qat, decide imitarlo, y fabrica a su vez seres humanos de la misma manera. Pero cuando sus criaturas empiezan a moverse las entierra entre hojas y ramajes en un agujero excavado en el bosque. Al cabo de siete días los extrae de la fosa y los encuentra inertes y descompuestos. De esta iniciativa desgraciada de Matawa recibe la Humanidad su esencia mortal. (Porras,1981)

También en la Biblia (Génesis 2.7), y en varias religiones como la Escandinava y la Polinésica, es posible encontrar antecedentes que relatan el origen de la humanidad, asociándola a la creación de los primeros muñecos hechos de barro.

3.1 El legado de Occidente

En 1904 el arqueólogo francés Gayet encontró en la tumba de la sacerdotisa de Osiris (la bailarina Jelmis), en Antinoé, un bello barquito de madera tripulado por figuritas de marfil. Una de ellas estaba articulada y podía ponerse en movimiento mediante hilos. (foto105)

El hallazgo sirvió para demostrar que los egipcios utilizaron hilos y resortes para mover sus muñecos, información que fue enriquecida por Heródoto, gracias a quien se conoció la utilización de imanes. También en textos dramáticos del siglo XIII a.c., los dioses fueron representados por muñecos de igual o mayor tamaño, reconociéndose así el inicio del Teatro de Sombras.

A la primera revelación de un muñeco en Egipto, se sumaron algunos descubrimientos arqueológicos y también descripciones de títeres realizadas por escritores griegos. De hecho, fue en Grecia donde los muñecos perdieron su carácter sagrado, con la aparición de profesionales que ofrecían funciones de títeres en las casas y otros aficionados que poseían teatros propios en sus domicilios. El propio Sócrates cuando hablaba a los atenienses, lo hacía utilizando un títere como el interlocutor que formulaba las preguntas que el filósofo respondía. (foto106)

En tiempos de Pericles las plazas públicas se repletaban con adultos y niños que acudían a presenciar las obras de teatro de muñecos. En tiempos de Sófocles, ya no sólo actuaban en Atenas sino que itineraban recorriendo todos los pueblos.

La fuerte presencia de los muñecos en la cultura griega, se refuerza con la innumerable cantidad de títeres para niños que se han encontrado en las sepulturas infantiles, pues era costumbre enterrar a los difuntos con sus objetos personales más queridos, en este caso, sus títeres. (foto107)

Los griegos llamaron a los muñecos articulados Amalgamata Neurospastas, es decir, “objeto puesto en movimiento con cuerdecitas”. Estaban hechos de barro cocido, cera, madera, marfil o plata. Con un alto grado de perfeccionamiento, movían los ojos y sus acciones eran muy precisas. Su manipulador era llamado Neurospantal, que quiere decir, tirador de hilo, siendo Photino el más reconocido de ellos. En tanto Arquímedes fue un gran constructor y diseñador de títeres articulados.

Entre las sátiras de Aristófanes y las representaciones de Photino, es posible establecer un paralelismo entre el teatro de humanos y el de marionetas populares, ya que no poseían gran diferencia en su forma.

En un cementerio infantil romano fueron encontrados varios muñecos que tenían en los brazos, piernas y cabeza, un agujero para atar hilos, además de ganchos para sostener la cabeza y manejarlo con una varilla.

A diferencia de las experiencias egipcia y griega, el teatro de muñecos en Roma, al igual que el resto de las expresiones teatrales, no estuvo excesivamente considerado. Era una simple distracción callejera, que empleando sátiras y farsas políticas, se mantenía alejada de lo litúrgico y más bien sujeta a persecuciones.

Las representaciones, que se daban por separado para patricios y plebeyos, y se alternaban con el teatro de actores, eran ejecutadas por esclavos y extranjeros quienes sólo podían ser magos, charlatanes, actores o marionetistas, se veían obligados a dejar la voz y sólo hacer pantomima. En este contexto, el más famoso personaje de las atellanas fue Maccus, quien ofrece todas las características de Pulcinella mencionado en el capítulo de técnicas tradicionales. (foto108)

Los Romanos llamaron a las marionetas que eran manejadas por una barra, Pupa e Imaginunculas animatas ó Simulacra; registrándose ciertas diferencias entre Pupa, Neurospastas y Automatas. Pupa

es una muñeca articulada cuya finalidad no es ser accionada mediante hilos, por lo que no está destinada a representar ningún papel sobre un escenario. (foto109)

Las Autómatas –nombre dado por los griegos- son máquinas pensadoras puestas en movimiento por un resorte o mecanismo interior y sirven para tablados animados. De movimientos mecánicos fijos, no es posible inventarles expresiones diferentes a las que ya tienen. Algunos poseen mecanismos hidráulicos de vapor y molino de agua y existen registros de que en la Edad Media eran usadas en las iglesias para hacer más misteriosos los templos. (foto110)

En los Neuropaston, todos los movimientos les son transmitidos por la mano del hombre, con la ayuda de un hilo o cuerda de nervios (neuros) que tira sobre la extremidad de éstos. Su espectáculo es de acción seguida y un diálogo a veces mezclado con música y canto.

Tanto en Roma como en Grecia las muñecas se llamaban Pupa, que quiere decir niña pequeña. Es significativo entonces que las marionetas actuales reciban en Alemania el nombre de Puppen, en Inglaterra de Puppet, en Rumania de Puppazi. (Porras,1981) (foto111)

En Europa y tras la caída del Imperio Romano, los títeres desaparecieron casi por completo como expresión teatral, reapareciendo en la Edad Media de la mano de la religión. Durante ese período se realizaban espectáculos cristianos con un toque popular, los que se renovaban año tras año. Estos espectáculos provocaban más distracción que devoción por parte de los fieles, lo que terminó por desplazar el teatro de muñecos desde el interior de la iglesia hacia el atrio.

De esta forma, el espectáculo que en su renacer fue eminentemente religioso se transformó en profano, adquiriendo un carácter más popular y hasta trivial. Fue adaptándose a los feriantes, con juegos de palabras muy simples que poco a poco fueron integrando el uso de la voz. Si bien en los parlamentos se hablaba bastante de sexo, también se expresaba una fuerte crítica a la sociedad de entonces. Aún así, el teatro de muñecos fue menos sancionado que el teatro de humanos, ya que los

excesos de los títeres parecían más inofensivos ante los ojos de las autoridades, que los mismos actos representados por los humanos. Es justamente en esta época, cuando la Iglesia católica en sus concilios atacó este tipo de teatro, protegiendo y difundiendo el teatro de muñecos.

Con la idea de animar las figuras sagradas de los templos para las fiestas religiosas anuales, nació la tradición de los muñecos animados en la Iglesia Cristiana. Las primeras representaciones para Navidad, utilizaban pequeñas imágenes de la Virgen María. De ahí justamente se cree surgió la derivación a Marión, Marionette y Marioneta.

Los Pastorets eran dramas navideños, orientados al público infantil con gran cantidad de personajes representados por muñecos articulados, de más o menos una y media hora de duración. El títere se volvía serio durante dos períodos del año: Navidad y Pascua de Resurrección, festividades en las que eran representadas la pasión, muerte y resurrección de Cristo, abandonando así por un tiempo los garrotazos y risas. De estas caracterizaciones se cree derivaron los pesebres de mayor magnitud.

En el manuscrito *Hortus Deliciarum*, obra de la abadesa Herrade de Isndberg, se encuentra la imagen de una miniatura de 1170 que formaba parte de un espectáculo de muñecos animados. Se trata de dos títeres guerreros armados con espada y escudo, que están combatiendo. Los muñecos se mueven mediante gruesas cuerdas tiradas horizontalmente por dos personajes que parecen ser los titiriteros, lo que difiere de la tradicional manipulación vertical: como en la marioneta de hilo donde su manejo es desde arriba o en el títere de guante que se maneja desde abajo. (Porrás,1981)

(foto112)

Ya en el último período aparecieron los Bavastells, muñecos que representaban a los guerreros y asaltantes del castillo. En esta época marcada por la guerra, las distracciones eran las armas, la caza, los desafíos y justas. Prueba de ello, son los Bavastells del siglo XVI que se encuentran en el museo Nacional de Múnich, muñecos que en algunas regiones de Italia se conocen como Bagatellos

y que más tarde se conocerían genéricamente como “Burattini”, nombre que perdura hasta hoy. (Porras,1981). (foto113)

A fines de la Edad Media el teatro de muñecos predominaba sobre el teatro de personas, si bien no en cantidad de grupos dedicados al teatro, si en la calidad del trabajo desarrollado. Los teatrillos de muñecos siguieron pululando de pueblo en pueblo, recibiendo una excelente acogida de parte de un público sencillo. (foto114)

Sin embargo, el actor dejó el nomadismo y se volvió sedentario. Los autores dejaron de escribir para los muñecos y se dedicaron de lleno a producir para el actor, lo que provocó un estancamiento de siglos en las obras de títeres, ya que por la falta de ingresos y el tiempo ocupado en los desplazamientos, sus retablos difícilmente se renovaban y sus muñecos no se reparaban. De esta forma, lo que empezó siendo lo mejor del teatro de muñecos, su movilidad, se transformó en su máximo enemigo. (foto115)

En los albores del Renacimiento las cortes y el papa Alejandro VI, favorecieron el desarrollo de las artes. Fue el siglo XVI cuando los artistas estuvieron mejor considerados y pagados, lo que sin duda ayudó al resurgimiento del teatro de títeres que luego se desarrolló con la Comedia del Arte, intercambiando entre ellos personajes, temas y conocimientos. (foto116)

En Europa las representaciones de títeres llegaron a tener tal preponderancia, que los empresarios teatrales y los actores les hicieron una verdadera guerra. En París, por ejemplo, lograron que los titiriteros fueran relegados a las ferias, y en Londres, tuvieron que salir de la ciudad. Como consecuencia, los titiriteros formaron compañías de teatro ambulantes que marchaban por todo el país con sus funciones. (foto117)

A mediados del siglo XVIII aparecieron en Europa los teatros de sombras. Las presentaciones de titiriteros italianos, como Polichinella que se presentó en el White Hall y en el Covent Garden de

Londres, fueron acogidas con beneplácito hasta en la corte y despertaron el interés por el teatro de títeres. Esto ayudó a las viejas compañías ambulantes a volver a realizar sus exhibiciones en la ciudad. Los mismos italianos en su paso por Francia, reavivaron el interés por el teatro de muñecos en Lyon, donde Laurent Mourquet creó a Guñol y Gnafron, famosos títeres de guante. (foto118)

En 1793 un Polichinella de madera fue decapitado entre las burlas del pueblo en el mismo momento en que Luis XVI subía al patíbulo. En virtud de esas asociaciones otros titiriteros fueron perseguidos, encarcelados y decapitados por criticar al régimen revolucionario.

Maurice Sand, hijo de Geroge Sand, fundó en el siglo XIX un teatro de muñecos en que colaboraron famosos bohemios de la época. En esos tiempos hubo una crisis del teatro de muñecos en toda Europa, la que fue contrarrestada a principios del siguiente siglo por los movimientos de escultores, artistas y aficionados al teatro de títeres. (González, 1971) (foto119) (foto120)

En el siglo XX destacó el titiritero Vittorio Podrecca, que durante cincuenta años recorrió los teatros más importantes del mundo con sus "Piccoli", entre sus espectáculos ofreció una presentación en nuestro país, instalándose en el Teatro Carrera de Santiago de Chile. (Agrella, 1947) (foto121)

Con el renacimiento del títere en España surgieron dos tendencias: una popular y otra intelectual. Ambas fueron divergentes por un tiempo, pero actualmente se complementan. En Barcelona, en el siglo XX, hubo un gran auge del teatro de muñecos. En esa época, Julio Pi dirigió un teatro de títeres en el café "Quatre Cats", mientras Isidro Sans, Jaime Anglés y Ezequiel Vignés, alcanzaron también una alta popularidad. Federico García Lorca destacó especialmente por sus "Títeres de Cachiporra", y más tarde con el retablo de "La Tarumba", famoso por los personajes de Don Cristóbal y Doña Rosita. (foto122) (foto123)

En la Rusia del siglo XX, destacó Sergei Obraztsov, artista teatral, cantante y pintor que trabajó con títeres de guante. En 1931 organizó el Teatro Central de Títeres en Moscú y escribió el libro "Mi

Profesión”, en el cual plasma toda su experiencia y conocimiento sobre el teatro de muñecos. (González, 1971) (foto124)

Unos años antes y con el propósito de servir a los valores humanos, a la paz y a la comprensión mutua entre los pueblos, cualquiera que sea su raza, sus convicciones políticas, religiosas, o la diversidad de sus culturas, nació en Praga, Checoslovaquia, la UNIMA (Unión Internacional de la Marioneta). Una ONG beneficiaria del estatuto consultivo de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO). (foto125)

La UNIMA comenzó con ocasión del 5º Congreso de Marionetistas Checos -acontecimiento que reunió a personalidades de Bulgaria, Francia, Yugoslavia, Alemania, Austria, Rumania y Unión Soviética- integra a personas del mundo entero que contribuyen al desarrollo del arte de la marioneta. Desde sus inicios, ha sido una organización que se ha esforzado por aplicar los principios democráticos de acuerdo con sus estatutos sin perder jamás su carácter humanista y amistoso, tomando las decisiones importantes y necesarias para la realización de sus proyectos. (foto126)

Con el apoyo de la UNESCO, está en desarrollo la realización de la "Enciclopedia Mundial del Arte de la Marioneta", obra que representará para los marionetistas y gente de teatro, una fuente única e importante de información e historia sobre esta rama del arte de la escena. (foto127)

Los Centros nacionales de UNIMA se encuentran en los siguientes países, Alemania, Argelia, Argentina, Armenia, Australia, Austria, Bélgica, Bielorrusia, Bolivia, Bosnia-Herzegovina, Brasil, Bulgaria, Chile, Colombia, Croacia, Dinamarca, Eslovaquia, Eslovenia España, Estados Unidos, Estonia, Filipinas, Finlandia, Francia, Georgia, Gran Bretaña, Holanda, Hungría, India, Irán, Irlanda, Islandia, Israel, Italia, Japón, Madagascar, México, Norway, Pakistán, Perú, Polonia, República Checa, República Islámica, Rumania, Rusia, Senegal, Suecia, Sudáfrica, Suiza, Togo, Turquía, Ucrania, Uruguay, Vietnam. (www.unima.org/)(foto128)

3.2 Teatro de Muñecos en Oriente

En India desde el segundo milenio a.c. existen indicios del significado religioso del Chayanataka, teatro de sombras. Las epopeyas clásicas, el Mahabarata y el Ramayana, han sido y siguen siendo las principales fuentes de inspiración para las representaciones que son realizadas de noche y al aire libre. (foto129)

En el siglo XI a.c. se encontraron antecedentes de espectáculos del teatro de muñecos, originario de Palacios y Templos. Sin embargo, no tardó en aparecer Viduchaka, títere popular representado por un enano, jorobado, calvo, grosero, concupiscente y glotón. Según Jacques Chesnais, este sería el padre de los “Karagohioz” y “Polichinelas”. Mientras en Ceylan sería el padre de Rauguin y en Persia, de Pendj o Ketchek Pehliván, acompañado de personajes como el diablo, el viril, el profesor víctima y la mujer. En Turquestán el títere de guante se conoció como Koll-Kourtchak y el títere de hilo como Tehadyr-Kayal. (González, 1971) (foto130)

En Japón, en la segunda mitad del siglo XVII, nació un arte teatral mixto llamado Bunraku, teatro de títeres tradicional que consiste en tres personas que manipulan un muñeco que se mueve según el recitado del Tayuh y la música “Shamisén”. Surgió en Osaka, donde Takemoto Gidayu abrió un teatro en 1684, al que le siguió en 1703 el Teatro Toyotake. (foto131)

Las obras clásicas del repertorio Bunraku se escribieron desde entonces hasta el 1800, coincidiendo con la época central del período Edo de Japón, que fue larga y estable bajo el reinado de los “Shogun” (1603-1867). Durante esta etapa se desarrolló otra forma clásica del teatro urbano japonés el Kabuki. En Osaka se encuentra el Teatro-Za y en Tokio se dan anualmente varias representaciones. Hoy existe una forma moderna de Bunraku interpretada por mujeres, el Otome Bunraku. Esta tradición sigue viva como recreación de un corpus clásico, aunque casi no se escriben ni se representan obras nuevas. (foto132)

Entre los años 1600 y 1868 Koryu Nishikawa creó el Kuruma, una técnica consistente en la manipulación del muñeco por una sola persona. La familia transmitió este arte de generación en

generación hasta transformarlo en una tradición. En Septiembre de 2000 el Teatro de Marionetas Tradicional Kuruma Ningyo se presentó en Chile. (foto133)

En China, el arte de los titiriteros se divide en dos formas principales: el teatro de marionetas y el teatro de sombras. El teatro de títeres o marionetas posee una historia más larga y es de mayor popularidad, ya que desde tiempos remotos los títeres constituyeron un medio común y fundamental de ejecutar la música recreativa y ritual en China. Desde la Dinastía Sung, en el Siglo X, cuando las otras formas del teatro chino aún no habían madurado, las técnicas de actuación del teatro de marionetas y el teatro de sombras, ya se hallaban altamente desarrolladas. El repertorio de este teatro es muy amplio y puede clasificarse en obras de carácter militar, civil, religiosas, números de acrobacia y circenses. De hecho, el arte de los titiriteros tuvo un impacto significativo en el desarrollo futuro de las otras formas teatrales chinas. (Bernardo, 1991) (foto134)

Hoy, el teatro de títeres y la ópera china siguen influyéndose mutuamente, y se han establecido como las dos principales ramas de las artes de representación en el teatro tradicional chino. Por este fuerte arraigo cultural los títeres en China han sido considerados históricamente como un arte de representación dotado de inmenso atractivo audiovisual, en vez de un entretenimiento casual, un espectáculo de variedades, o un juego de niños. (foto135)

La Escuela del Sur de China, posee una historia que data aproximadamente del siglo X d.c. En el Pekín del siglo XIX, el teatro de sombras tenía gran popularidad, siendo muy famoso el Teatro de Marionetas de Pekín y el Teatro Nacional de Marionetas. El Teatro de Títeres de Yangzhou, visitó Chile en Octubre de 2000 con un variado repertorio de teatro de muñecos Chino. (foto136)

A medida que la República China ha desarrollado exitosamente su economía, los títeres han sido capaces de mezclar el espíritu de la China tradicional con las últimas innovaciones tecnológicas y continúan jugando un papel importante en las ceremonias religiosas y festividades folklóricas.

Los muñecos tradicionales en Taiwán, poseen tres géneros dramáticos, el teatro de marionetas, el teatro de títeres de mano y el teatro de sombras, que fueron introducidos a Taiwan a inicios del Siglo XIX por inmigrantes de la costa sureña de China continental, adquiriendo características culturales y estilos artísticos propios, siendo el teatro de títeres de mano el más popular. (foto137)

3.3 Teatro de Muñecos en América

Algunas investigaciones certifican que en América precolombina existían figurillas articuladas y utilizadas como títeres, ya sea para ritos religiosos o hechicería, según menciona el conquistador Hernán Cortés, también existían en Alaska, la costa oeste de Canadá, de Estados Unidos y en México.

En las ceremonias religiosas de las tribus de los indios de la costa sur y sudeste, se utilizaron muñecos para representar los espíritus de los animales y de los muertos. Estas imágenes cada vez más complejas y reales, encarnaron a dioses que con el tiempo dejaron de ser impresionables para las tribus. (foto138)

Los escritores Alfred Chapis y Eduardo Gelis relatan una curiosa ceremonia que aún conservan celosamente los indios americanos “Hopi”, en la cual rinden homenaje a la fertilización de la tierra por el cielo. Se hacen acompañar por seis serpientes accionadas por los propios indígenas que se ocultan tras una tela de fondo al igual que un titiritero. Similares manifestaciones se observan en los Incas Peruanos, donde existía una estatuaria articulada que se usaba con fines religiosos. (foto139)

En México, los indígenas pertenecientes a la rama de los Toltecas y los provenientes de las agrupaciones de Atzacotalco, confeccionaban piezas articuladas más grandes que las estatuillas comunes. El primer muñeco que se encontró intacto en un entierro en Zacuala, data del año 550 d.c. (Cerde, 1972). Los primeros titiriteros que acompañaron a Hernán Cortés en México, fueron Pedro López y Manuel Rodríguez. Durante 1830 y 1940, fue muy importante el titiritero Leandro Rosete Aranda y su descendencia. (Murray, 1995).

En su “Crónica de las cosas de la Nueva España”, el padre Bernardino de Sahagún habla de “...El Brujo Nahua que hacía danzar niñitos en la palma de su mano...”, refiriéndose a un pequeño muñeco articulado que un hombre sostenía en su mano en las plazas para atraer al pueblo. Hasta ahora, se desconoce el mecanismo que utilizaba. (foto140)

En Colombia, objetos animados utilizados en ritos, entregan antecedentes de la utilización de los títeres desde el siglo VI a.c. Siglos más tarde, los Quimbayas trabajaron figuras articuladas en oro. Con la llegada de los españoles se prohibieron los rituales de los aborígenes, perdiéndose así su tradición titiritera. Muchísimos años después, el primer titiritero de renombre sería Antonio Espina, fundador del pesebre Espina en 1877. Ya a mediados del siglo pasado, en 1936, nacería el teatro de títeres activo más antiguo de América Latina: el Teatro Cultural del Parque Nacional de Bogotá.

En el siglo XVIII, aparecen en Brasil los primeros títeres llamados Guinhol de Capa, donde el manipulador estaba oculto tras una capa tocando un instrumento. También existían los Guinhol de Porta, cuyo retablo estaba improvisado en portales coloniales. A mediados del siglo XIX, el más famoso titiritero de Brasil fue José Ferreira. (foto141)

En Argentina no se conoce actividad titiritera precolombina. En 1933 Federico García Lorca presentó “El Retablillo de Don Cristóbal” y otras obras, hecho que entusiasmó a los artistas e intelectuales de la época como Mané Bernardo y Javier Villafañe, dando vida a un fecundo desarrollo del teatro de títeres en el país trasandino. (CDTB,1990). (foto142)

La actual tradición titiritera de América nace de la herencia que dejaron los titiriteros que llegaron en la época de la conquista, y a la influencia de las diversas compañías europeas, especialmente italianas e inglesas que arribaron al continente en los siglos posteriores. Para fines del siglo XVIII ya se habían establecido cinco teatros permanentes en México y uno en Canadá. Argentina, Colombia y México son los países latinoamericanos más avanzados en el desarrollo del teatro de muñecos,

contando actualmente con salas de teatro especializadas y escuelas de estudio. (CDTB,1990)

(foto143)

3.4 El muñeco en actualidad

Es importante establecer que el títere es tan antiguo como el hombre y su nacimiento se remonta a épocas prehistóricas, no así, el títere incorporado a un espectáculo, vale decir, el teatro de muñecos que nace en Asia, específicamente en la India. (foto144)

La historia del títere no se ha detenido ni se detendrá nunca. Tal como en el teatro de actores su historia fluctúa entre su apogeo y decadencia, hubo tiempo de censuras y libertades, muchos filósofos, dramaturgos se interesaron por él, entre ellos Platón, Aristóteles, Shakespeare, Voltaire, Goethe, Federico García Lorca, Lord Byron, Charles Dickens, Bernard Shaw, Artaud. (foto145)

El Siglo XX significa para el muñeco, más que una continuidad natural en su desarrollo, nuevos campos por explotar: el cine, la televisión y la incorporación definitiva en la pedagogía infantil. Los campos se han definido: el títere de arte, presente en lo popular y entre los niños; el títere en la educación, en la sicología, en lo político; en la terapéutica y en la comunicación. Con el tiempo se han creado nuevas formas de expresión relacionadas con el títere, como el teatro negro, teatro de objetos, la pantomima de manos y la utilización en lo audiovisual. (foto146)

La tendencia más generalizada es la recreativa. Otra corriente, seguida por los países socialistas de Europa, Asia, Cuba y México, proclama que el sentido del teatro de muñecos es la educación social y política del niño y del adulto. En nuestro continente salvo algunos países como México, Argentina, Brasil y Uruguay, no existe una homogeneidad de trabajo porque es escaso el contacto que existe entre artistas de diferentes países, disminuyendo la oportunidad de apreciar el trabajo y la experiencia de otras latitudes. (foto147)

En América Latina no se ha desarrollado el títere con un criterio moderno, lo apreciamos generalmente como manifestación folklórica y como reflejo de formas de trabajo europeas o de una experiencia en razón del esfuerzo autodidacta. Los profesionales latinos comúnmente han dado más importancia al muñeco que al resto del espectáculo. (foto148)

El títere del presente nos da cita hoy en una sala de teatro, en un bar, en una plaza, en festivales, en la escuela, en un consultorio médico o se instala en nuestra propia casa a través de la televisión. Es así como cada país de tradición titiritesca ha evolucionado con moldes propios y características muy distintas, siguiendo un camino estrechamente ligado a los intereses de la comunidad y de los hombres que la integran. (foto149)

En muchos países existen instituciones que apoyan y fomentan el arte titiritero, en Huamantla Tlaxcala, México, existe el Museo Nacional del Títere; en Monterrey, está el Museo La casa de los Títeres; en Buenos Aires, el Museo Argentino del Títere y la ASARTI, Asamblea Argentina de Titiriteros; en Brasil existe la ABTB, Asociación Brasileira de Teatro de Muñecos, que se extiende en varias ciudades del país. En Canadá funciona la Asociación Québécoise de Marionetistas y The Ontario Puppetry Association; en Bélgica está la Sociedad de Amigos de las Marionetas; en Rusia, el Museo Nacional de Marioneta; en París el Museo Nacional de Artes y Tradiciones Populares, que contiene una famosa colección de marionetas. En Roma está el Museo Nacional de Artes y Tradiciones Populares, que incluye reconstrucciones de sus formas de entretenimiento, entre las que figuran los títeres y los "pupi"; en Salzburgo, además del Teatro de las Marionetas, existe la "Festung", fortaleza de la ciudad, donde se exhiben muñecos y escenografías, en Viena, está el Theater Museum, y la UNIMA, Unión Internacional de Marionetas que se extiende en muchos países. (foto150) (foto151)

4. RESEÑA HISTÓRICA DEL TEATRO DE MUÑECOS EN CHILE (1950-2002)

Una ancestral leyenda de Isla de Pascua cuenta que "el Ariki Tu' U Ko Iho, jefe sabio, inteligente y astuto, vio camino a Punapau a dos fantasmas, los Aku-aku: Hitirau y Nuko. Ambos dormían uno al lado del otro, se habían desprendido de sus carnes y sus cuerpos demacrados mostraban los huesos de las costillas. El Ariki se quedó contemplándolos, pero en eso, otro Aku-aku al observar al Ariki desde el monte Tangarva, gritó a sus compañeros: "Despertad, el Ariki ha visto vuestros cuerpos miserables".

Los Aku-aku se levantaron sorprendidos, cubriendo sus huesos con carnes como si fueran personas vivas y salieron a encontrar al Ariki, que se había alejado rápidamente. Luego de saludarlo le preguntaron: ¿Qué encontraste en tu camino hacia acá? El Ariki les dijo mirándolos a los ojos: "Nada, no he visto nada", y siguió su camino. Los Aku-aku volvieron a interceptarlo dos veces más, acompañados cada vez con más Aku-aku, preguntaban lo mismo y recibían la misma respuesta: que nada había visto. Los Aku-aku se rieron y gritaron de felicidad pensando que el Ariki no había descubierto sus ridículos cuerpos. Pero para estar seguros, lo siguieron hasta su casa donde lo vigilaron dos días y dos noches por si éste hablaba en sueños, pero él no se dejó sorprender, entonces los Aku-aku se alejaron de allí para no volver. (foto152)

Mientras el Ariki meditaba sobre su aventura, lo visitaron tres hermosas muchachas desnudas. El Ariki tomó un pedazo de toromiro y con una herramienta de obsidiana, empezó a tallar las figuras de los Aku-aku, demacradas, desprovistas de carne, con vientres hundidos y costillas salientes. Con tizones recogidos de un curanto en Akahanga, terminó los detalles de los ojos, y otras partes del cuerpo, dando vida a los moai kava kava. Luego talló a las tres hermosas figuras de las niñas que lo habían visitado y las llamó moai pa'apa'a. Por último, trenzó cordeles de mahute suspendiendo de ellos los moai, de tal forma, que cuando tiraba de los cordeles las figuras caminaban. La vivienda del Ariki se llamó "Casa de los moai títeres." Desde entonces dichos moai se siguen esculpiendo en Rapa Nui. (www.famadit.cl)

Según las narraciones del historiador Gustavo Opazo, las primeras noticias que se tienen sobre el teatro de muñecos en Chile datan de 1780. En su libro "Historia de Talca", el escritor señala: "dejaron recuerdos imborrables las compañías de títeres, con sus característicos personajes vestidos de colores chillones y que remedaban la vida de un vecino o representaban una historia regocijante".

(foto153)

Alrededor de 1786, Joaquín Oláez y Gacitúa, titiritero argentino, introdujo en Chile el "Teatro de la Ranchería", que consistía en números de volatín como acrobatas, equilibristas, bailarines, titiriteros, prestigidores, magos y volatineros. El propio Oláez y Gacitúa fue quien organizó la construcción del primer teatro en Santiago, que se ubicó en el antiguo basural de Santo Domingo y fue conocido como el Coliseo. Allí se turnaban las funciones de comedias y sainetes del repertorio nacional y español con los espectáculos de "volatín".

Fue en el período de la Reconquista, cuando comenzaron a organizarse las primeras funciones de títeres. Así lo asegura Eugenio Pereira Salas, conocido historiador que investigó especialmente las tradiciones, costumbres y la cultura popular en Chile.

El títere de guante se convirtió entonces en un gran crítico del régimen español. Las frecuentes sátiras políticas que se presentaban en Santiago, tenían como blanco al gobernador Marcó del Pont y otros políticos de la época. (Cerde, 1989)

En siglo XIX, hasta el más pequeño circo tenía un teatro de títeres y, generalmente, los mismos dueños del circo complementaban su espectáculo con una función de títeres. De esta forma, los artistas extranjeros trashumantes hacían presentaciones en las chinganas y burdeles. Además, funciones esporádicas para adultos y obras de teatro. (Entrevista a Sergio "Tito" Guzmán, anexo n°

6)

En este siglo en Valparaíso, las chinganas eran el refugio de los teatros de títeres, aquí además se bebía, jugaba, bailaba, enamoraba, cantaba, además de presentarse payadores, prestidigitadores, malabaristas y acróbatas.

Fueron numerosos los titiriteros que desarrollaron en esta región una gran actividad artística destacando el peruano Mateo Jería y el maestro Espejo quienes se presentaron en el jardín de recreo, local que tenía un escenario para más de 500 personas. Es anecdótico mencionar que el abuelo de Arturo Alessandri Palma, Pedro Alessandri Tarsi, fue un titiritero que desarrolló su arte en la ciudad porteña.

En Santiago, Mateo Jería se presentaba en el Teatro de la Plaza Nueva, actual calle Zenteno. Su competidor fue el penquista José Santos, que se presentó en la Plaza Andrés Bello del Parque Forestal. En 1875 con motivo de la transformación del Cerro Santa Lucía se creó en sus faldas un teatro al aire libre donde se organizaban funciones de títeres.

El titiritero ambulante Cayetano "Tile" Vallejo, desde 1855, recorrió el norte de Chile con Don Cristóbal al que proyectó de manera similar al personaje español original, sus historias estaban relacionadas con la actualidad política de la época en Chile. (foto154)

Como era una tradición realizar funciones de títeres para el 18 de Septiembre, un titiritero, conocido como el maestro Tapia, popularizó a Don Cristóbal y a Mamá Laucha, personajes que estuvieron presentes en las representaciones de las guerras del Pacífico en 1879 y la guerra Civil de 1891, junto a los antibalmacedistas quienes los emplearon, dada la censura de la prensa, para llegar a los diversos sectores de la población. (Cerde, 1989)

El popular títere de cachiporra y cornudo, Don Cristóbal, pasó a ser una figura nacional, héroe invencible; pícaro criollo portavoz de las alegrías y tristezas, rebeldías y esperanzas del hombre

chileno. Para ese entonces, los muñecos eran generalmente tallados en madera, con escasa indumentaria y sin brazos. (CDTB, 1990)

En el siglo XX llegó a Chile la Compañía Piccolo dei Torino, formada por Italo Rafael Maldini miembro de la familia titiritera Dell`Acqua. El artista se transformó en un importante cultor del teatro de marionetas en nuestro país. Entre la segunda y tercera década, realizó giras por el país montando obras de marionetas como “La Toma de Pisagua”, “La Batalla de Maipú”, “El Combate Naval de Iquique”, entre otras. (foto155)

Posteriormente Maldini se dedicó a la utilería teatral, con las compañías de Luis Córdova, Alejandro Flores y el Teatro Experimental de la Universidad de Chile. En la década del 50 otros importantes precursores del teatro de marionetas fueron los hermanos Gutiérrez, que popularizaron a personajes como Pionolo, Madame Le Piluché, Mara Cala Sandía; y la Compañía Helma Vogt que incursionó en las óperas y operetas actuadas con muñecos, ocupando la cámara negra y la técnica de los manipuladores vestidos de negro a la vista del público. (Cerde, 1989)

En 1935, Javier Villafañe, destacado titiritero y escritor argentino recorrió gran parte del territorio argentino en una vieja carreta tirada por caballos, este carromato apodado la “Andariega”, tenía un retablillo que Villafañe armaba en la misma carreta, en 1944 visitó nuestro país, donde dictó un curso sobre títeres en la Escuela de Temporada de la Universidad de Chile. Su discípulo Víctor Phillips, titiritero, también trabajó en varias escuelas de Santiago con el auspicio del Ministerio de Educación. (foto156)

A mediados del siglo XX numerosos titiriteros y compañías destacaron no sólo por su larga trayectoria artística, sino también por su gran actividad titiritesca. De hecho, uno de sus principales logros fue que el Ministerio de Educación concibiera una reforma educacional, en la que oficializaba los cursos de títeres en la Escuela Normal José Abelardo Nuñez, facilitando a los cultores del teatro de títeres, la posibilidad de acceder a las escuelas no solamente como fuente de entretenimiento, sino

que también como responsables de la preparación y conducción de los estudiantes para mejorar los contenidos de las materias, orientar conductas y participar en el tratamiento de alteraciones como la dislexia, a través de la utilización del muñeco, rescatando así la capacidad de atraer la atención del niño y mediatizar con ellos. (Entrevista Gonzalo Ruminot, anexo nº 11)

Fueron muchos los titiriteros que destacaron por su labor educacional y artística, difundiendo el títere en Chile, Mercedes “Meche” Córdova, con una trayectoria de más de 30 años fue contratada por el Ministerio de Educación y el Departamento de Teatro de la Universidad de Chile, para dar a conocer el teatro de títeres por todo el país. Fue premiada en 1964 por la Municipalidad de Santiago, por su larga labor artístico cultural dedicada al mundo infantil, recibiendo también otros reconocimientos de parte del Sindicato Orquestal y el Sindicato Profesional de Actores de Chile.

Armando Menedín, director y poeta argentino, destacó en la década del 50 con su espectáculo “Retablillo de las Américas”, que recorrió exitosamente varios centros educacionales.

José Hogada, inició su trabajo en 1950, sobresaliendo por la calidad de sus títeres completamente articulados, presentándose en muchas escuelas y casas particulares. En el 1° Festival de Títeres, fue homenajeado en virtud de la dedicación que siempre mostró en el montaje de sus obras y en la construcción de sus muñecos. A los 55 años se retiró del actividad titiritesca por una enfermedad cancerígena.

Carlos Aguilera, trabajó con títeres y marionetas musicales, realizando giras por provincias, realizando gran parte de su carrera en Antofagasta, presentándose en el Teatro de la Universidad de Chile de dicha región. También realizó trabajos para instituciones sociales y creó la compañía Claus, en 1951.

Humberto Guerra, actor, titiritero y funcionario del Instituto de Teatro de la Universidad de Chile, se formó con ; Mercedes “Meche” Córdova y José Hogada. En 1954 fundó en Santiago la Compañía Mascaritas, presentándose en diferentes teatros de la capital y varias ciudades del país.

Rosario “Charito” Godoy, fue conocida desde 1956 año en que estableció su grupo de títeres. Ganó el Premio Laurel de Oro por su intensa actividad artística titiritera en matinés infantiles, actos públicos y giras a provincias. Se desempeñó como asesora de títeres en el Consejo de Promoción Popular, participando también en el 1º Festival de Títeres durante la década del 60.

Jaime Morán y María L. Morales, conocidos por sus obras de repertorio folklórico y sus famosos personajes de la televisión del `60 al `80, colaboraron con el Departamento de Investigaciones Folklóricas de la Universidad de Chile. Recorrieron provincias chilenas, visitando colegios, teatros, plazas, ferias de artesanía, hospitales y centros campesinos de educación rural. Crearon la Compañía Los Morán en 1958.

Clara Fernández, se dedicó a las obras musicales y trabajó en televisión. Realizó giras en México y Argentina, acompañados con un conjunto de música antigua. Se presentó en el 1º y 2º Festival de Títeres y en festivales realizados en Santiago y Valdivia, durante el año 2002. En 1958 creó la Compañía Bululú, en Santiago.

Alvaro Jiménez, puso de moda los títeres radiales en Valparaíso y se hizo conocido por su montaje “La Pérgola de las Flores”, una novedosa combinación de títeres y seres humanos. También cultivó el género del títere musical, teniendo gran éxito junto a su Compañía Farándula de Muñecos, fundada en 1958.

Héctor del Campo, fue discípulo del titiritero soviético Fedotov y uno de los fundadores del Teatro Experimental de la Universidad de Chile. Creó el teatro de títeres titiritin, en 1959, con el cual se

presentó en varios teatros de la capital, organizó el teatro de títeres denominado el teatro del pueblo, trabajó la sátira política con títeres, creando en 1962 la Compañía Bim-Bam-Bum.

José de Ferrari, brillante animador de muñecos y actor del Teatro Experimental de la Universidad de Chile, dictó cursos de títeres en diversas instituciones públicas y privadas, entre ellas el Departamento de Extensión de la Universidad de Chile, la Universidad de Concepción, además realizó trabajos para el servicio agrícola y ganadero SAG, del Ministerio de Agricultura. Por sus trabajos en dos canales de la televisión chilena, fue premiado por el Consejo Nacional de Televisión y diversos concursos nacionales e internacionales. En 1959, junto a su esposa creó en San Fernando, la Compañía los de Ferrari, recorriendo gran parte del territorio nacional.

Sergio "Tito" Guzman, actor del Teatro Experimental de la Universidad de Chile, se inició en el arte de los títeres junto a su esposa Luisa Flores. Con ella ha recorrido todo el país y las ciudades de Tacna y Mendoza. A principios de 1970 construyó un teatro móvil con capacidad para 150 personas, el que le ha permitido instalarse en distintos balnearios durante los veranos. Trabajó con los Bochincheros y junto a su familia organizó la Primera Fiesta Internacional de los Títeres en el Teatro Cariola. En 1960 creó la Compañía de Teatro Chileno de Muñecos Candelilla, a la que posteriormente se incorporaron sus hijos y nietos. (foto157)

Inspirados por los títeres Hohnsteiner de Alemania, Ilse Strasser y Adolfo Schwarzenberg, organizaron el 2º y 3º Festival de Títeres. Ella dibujante y pintora; él escritor, poeta y traductor, desarrollaron un amplio repertorio de personajes extraído de cuentos folklóricos chilenos. La calidad de su trabajo los llevó a muchos países del mundo, donde en Europa tomaron cursos de perfeccionamiento, de regreso en Chile, desarrollaron una labor de extensión para INDAP y la promoción popular, ambos fueron profesores de la escuela de cultura y difusión artística de Valdivia. En 1962 fundaron en la ciudad de Viña del Mar, la Compañía Los Encantados.

Eugenio Beltran, discípulo de Charito Godoy, José Hogada y otros, realizó montajes de ballets para muñecos, ganó el Premio Laurel de Oro por su labor titiritesca. En 1965 organizó como teatro de gira la Compañía Los Muñecos de Girasol, en Santiago. (Cerde, 1989)

De aprendizaje autodidacta, Sergio Herskovits y Elena Zúñiga, fundadores de una dinastía de titiriteros, conformada por hijos, yernos y nietos; orientaron su trabajo a la labor social y educativa en poblaciones, con un repertorio para público infantil y adulto cuyos contenidos buscaban prevenir el consumo de drogas y alcohol. En 1970 crearon la Compañía Teatro Ilusión, que en 1980 pasó a llamarse Payasíteres. Actualmente funcionan las dos, la primera dirigida a un público adulto y la segunda a un público infantil. En conjunto organizaron la Primera Bienal de Títeres para Adultos, La Calle de los Títeres, el Festival de Títeres del Sol y Fiestíteres, en el 2002. (foto158)

Hugo Aguilera, actor de la Universidad de Chile, partió dedicándose de lleno al público infantil, autor de los textos de sus funciones, participó en el 4º Festival de Títeres y en los festivales realizados en Santiago y Valdivia el año 2002. En 1971 creó la Compañía Los Fantoques, en Concepción y actualmente se dedica a trabajar en rehabilitación con títeres.

Adelaida Negrete, estudió bellas artes, ballet, teatro y mimo, lleva su trabajo profesional tanto a niños como adultos; trabajó en televisión, cine y teatro; y ganó el 2º lugar en el Festival de Aretzo en Italia. Hizo giras en Europa e India. Ella fue la fundadora en 1975, de la primera compañía que empezó a realizar teatro negro: la Compañía Prem Vinit. (CDTB,1990)

Ana María Allendes es, probablemente, una de las personas que más sabe de títeres y marionetas en Chile. Creadora de la Fundación Ana María Allendes por la Dignificación del Títere (FAMADIT); y en 1980, de la Compañía de Teatro de Muñecos Guiñol. Antes de formar esta compañía, integró la compañía Bululú de Clara Fernández, el año 1973. Con largos años de práctica, docencia e investigación, ha impartido clases en la Universidad Diego Portales y dictado conferencias en otras casas de estudios de todo el país. Actualmente es la responsable de Asuntos Internacionales de la

UNIMA Chile (Unión Internacional de la Marioneta). Ha estado en Japón, Francia y América Latina, llevando también sus espectáculos a la India e Israel. (www.abe.cl/mastiteres.html) (foto159)

El actor profesional Gonzalo Ruminot, comenzó en el teatro de muñecos en forma casual, debido al cambio en el formato teatral en el que se desempeñaba. Junto a su Compañía Manos Arriba, que fundó en Santiago en 1984, inició una labor sistemática en lo referente a la expresión del muñeco y su integración al espacio escénico. En esta senda, destacó por su meticuloso trabajo dedicado a resaltar cada detalle expresivo del muñeco, la proyección de voz y movimiento. Además, se preocupó especialmente de la caracterización y personificación, así como también de la composición integral del espacio escénico, la dramaturgia y el contenido de sus obras. Su relevante trabajo lo llevó a dirigir teatro de muñecos en Europa. (foto160)

Yani Escobar y Edmundo Benitos se alejaron de las artes dramáticas y musicales tradicionales encontrando su vocación en el teatro de muñecos. Con una visión particular de la puesta en escena teatral y una propuesta alternativa en el teatro de muñecos, mezclaron técnicas en las que incluso integraron al actor como personaje titiritesco. La Compañía de Muñecos La Orkesta, se creó en Santiago en 1992. Con el tiempo se integraron Marcia Castro y Eduardo Reyes, como actores y manipuladores y Gonzalo Ruminot, como director invitado en algunos de sus montajes. La temática que ellos tratan está basada en nuestro folklore, rescatando sus personajes históricos y legendarios. Han participado en diferentes festivales teatrales. (foto161)

Valeria Correa, Camila Landon, Javier Bolívar y Yury Canales, actores profesionales con experiencia en otras disciplinas del arte dramático, se sintieron atraídos por el mundo de los muñecos. Buscando su propio lenguaje teatral, apoyándose en la tradición del teatro de títeres, desarrollaron una línea en la que aplicaron las disciplinas del arte dramático como respuesta contemporánea y multidisciplinaria a este arte milenario. En 1997, crearon la Compañía Teatro de Muñecos OANI, Objeto Animado No Idiotizado. (foto162)

Domingo Araya y Marcela Cornejo, actores egresados del instituto de arte Bertold Brecht, diplomados de la Escuela del Gesto y la Imagen La Mancha, y con variados estudios relacionados con teatro de muñecos en Europa, descubrieron este arte trabajando en una compañía donde hacían animaciones con títeres. Con el tiempo decidieron explorar el mundo del teatro de muñecos, comenzando una investigación y experimentando las posibilidades escénicas y pictóricas del títere en el formato teatral. Han participado en festivales nacionales e internacionales como el de Orillac, en Francia; el Festival de Ila de Cans, en Barcelona; el Festival de Pinerolo, en Italia y el Festival Castel San Pietro, en Italia. Crearon el Teatro de Muñecos Periplos, en 1998 en Santiago. (foto163)

También es importante mencionar compañías de títeres que existen y existieron en Santiago y en regiones, ya que con su nacimiento o permanencia en el tiempo han aportado a la diversidad de teatro de muñecos en nuestro país. Entre ellas se cuentan:

Compañía Hermanos Matta, colectivo familiar creado en 1972 en Santiago.

Compañía Grupo Pulcinelle, director Franklin Mahan, creada en 1972 en Santiago.

Compañía Roberto Nicolini, director Roberto Nicolini, creada en 1975 en Valparaíso.

Compañía Arte Infantil, dirección colectiva, creada en 1980 en Viña del Mar.

Compañía Dame, director Mario Celedón, creada en 1982 en San Antonio.

Compañía Los Guerreros del Arco Iris, director Joel Paz, creada en 1991.

Compañía El Baúl de los Muñecos, dirección colectiva, creada en 1993.

Compañía de Teatro y Títeres Los Jotes, integrada por Marcelo Orias y Luis Medel, creada en 1994 en Santiago. (foto164)

Compañía Teatro de Sombras La Bombilla, dirección colectiva, creada en 1995 en Santiago.

Compañía Títeres Cantores, director Pablo Barraza, creada en 1995.

Compañía Marionetas Saltimbanqui, director Nicolás Vergara, creada en 1997 en Santiago.

Compañía Mosaico, director Gonzalo Franco, creada en 1997(foto165)

Compañía de Teatro Objeto Ambar Negro, director David Escalante creada en 1998 en Santiago.

Compañía La Rueda, director Mariana Libenson, creada en 1999. (foto166)

Compañía El Alma en un Hilo, director Cristián Rojas, creada en 2001.

La historia del teatro de muñecos en nuestro país, cuenta con pocos antecedentes que permitan describir con claridad su desarrollo. Lo que sí es posible establecer, es que está marcada por algunos hitos importantes, como la creación de festivales nacionales e internacionales que congregaron a compañías de títeres chilenos y extranjeros, favoreciendo el intercambio de experiencias con sus pares y la posibilidad de darse a conocer entre distintos públicos. También es relevante la formación de organizaciones que a través de los años fueron agrupando a compañías y titiriteros del país, con el propósito de lograr un mayor crecimiento y desarrollo de este arte milenario.

(foto167)

Es así como en Agosto de 1966, 25 grupos participaron en el 1º Festival de Títeres, que se realizó en la Sala Bulnes de Santiago. El festival fue organizado por los hermanos Cerda y el Instituto de Teatro de la Universidad de Chile, y contó con el auspicio del Ministerio de Educación y la Universidad Técnica del Estado. Ese mismo año se creó la Unión Nacional de Titiriteros, UNATI, dirigida por Hugo Cerda y que sólo tuvo dos años de actividad. (foto168)

En 1967 se inauguró en la casa Central de la Universidad de Chile la 1ª Exposición Nacional e Internacional de Títeres, organizada por el Instituto de Teatro de la misma Universidad y auspiciada por el Ministerio de Educación. Los expositores fueron 20 grupos nacionales y 15 extranjeros.

En 1980 se realizó el 1º Concurso de obras Titiritescas, organizado por la Secretaría de la Mujer y Televisión Nacional de Chile, el certamen recibió más de 200 obras. Tres años después se realizó el 2º Festival de Títeres, en el Palacio Rioja de Viña del Mar. En este evento, que fue organizado por Ilse Strasser y Adolfo Schwarzenberg, participaron 11 Compañías nacionales y dos grupos argentinos.

Ese mismo año se creó la UNIMA Chile, Unión Internacional de Marionetas, filial de UNIMA Internacional, con Ana María Allendes como secretaria general. El desarrollo de esta organización ha sido discontinuo en el tiempo. Actualmente su directorio está presidido por Nicolás Vergara, quien integra la Compañía de Marionetas Saltimbanqui; por Pamela San Martín, en el rol de Secretario, y el Tesorero, Gonzalo Franco, todos titiriteros. (foto169)

El 3º Festival de Títeres en Viña del Mar, que nuevamente contó con la organización de Ilse Strasser y Adolfo Schwarzenberg, tuvo lugar en enero de 1985. Luego, en noviembre de 1986 se efectuó el 4º Festival de Títeres en Temuco, organizado esta vez por Carlos Oyarzún, Enrique Cerda y la UNIMA Chile. El encuentro contó con el auspicio de la Universidad Católica de Temuco y la participación de 10 grupos nacionales y cuatro extranjeros.

En 1987, se realizó el 5º Festival de Títeres en Melipilla. La organización estuvo a cargo de la Compañía de Teatro de Muñecos Guiñol. (Cerda, 1989). En 1994, se creó la Fundación Ana María Allendes por la Dignificación del Títere, FAMADIT, cuyo trabajo ha estado enfocado a impulsar el engrandecimiento del teatro de muñecos. FAMADIT cuenta con un museo de títeres, documentación audiovisual y con la tercera biblioteca privada más importante de América Latina, especializada en la materia. (foto170)

En 1997, se realizó un Festival de Títeres en Rancagua, fue organizado por las autoridades de la ciudad, FAMADIT y algunas compañías chilenas. En abril y mayo de 2000 se realizó la Primera Bial de Títeres para Adultos, en la Universidad ARCIS. Fue organizada por Payasíteres y Valeria Correa de OANI. Aquí participaron compañías chilenas y extranjeras.

En abril y mayo del 2001 se efectuó La Calle de los Títeres, en Santiago, actividad organizada por el Colectivo de Titiriteros y FAMADIT. En el encuentro se presentaron 25 compañías chilenas y dos argentinas, también se instaló una exposición en las que se exhibieron diferentes técnicas e historia del teatro de títeres. (foto171) (foto172)

En enero de 2002, y en el marco del Festival Internacional de Teatro a Mil, FITAM, se realizó un Festival de Títeres organizado por el Galpón 7, en el que se presentaron cuatro compañías de Santiago.

Nueve compañías de Santiago, ocho de Valparaíso, una de Temuco y dos provenientes de Argentina, se presentaron en julio de 2002 en el Festival de Títeres y Marionetas "Fiestíteres 2002", que se desarrolló en el Muelle Barón de Valparaíso. Es importante destacar que la gran mayoría de los elencos de la V Región que participaron en este evento, conformaron luego el Sindicato de Trabajadores Independientes de Titiriteros y Marionetistas, SITIM, dando vida al primer sindicato de titiriteros de nuestro país. La organización general de Fiestíteres 2002, correspondió a la Corporación Cultural Artistas Ecologistas para la Infancia, agrupación que contó con los patrocinios y auspicios de la Secretaría Regional Ministerial de la V Región; Secretaría General de Gobierno V Región; Empresa Portuaria Valparaíso; Gendarmería de Chile; Lipigas; Escuela Naval; Centro Cultural Renacer y Centro Cultural Minta. (foto173)

En el marco de las celebraciones por los 42 años de vida de la compañía "Candelillas" de Tito Guzmán y Luchita Flores, en octubre de 2002 se realizó la "Fiesta Internacional de los Títeres en el Cariola". En este homenaje participaron 14 compañías de Argentina, México, Colombia, Perú y Chile. Entre las compañías invitadas destacaron las agrupaciones "Los Títeres del Tío Alberto", de Colombia; "Títeres Waitay", de Perú; "La Banda Espuma" y "Los Títeres de El Telón", de Argentina y "Dedos Pintados", de Chile. Esta importante actividad fue patrocinada por el Instituto de Cultura BancoEstado; La Carreta; Sindicato de Folcloristas y Guitarras de Chile; Arteca; Codeduc y Prodemu. (foto174)

En octubre de 2002 se desarrolló en Valdivia el Primer Festival Internacional de Teatro de Títeres, organizado entre otras personas por Ricardo Rivas, un valdiviano hijo de familia circense que ganó un FONDART Nacional. El festival, que rindió un homenaje a Adolfo Schwanzenberg, el titiritero más anciano de Latinoamérica, actualmente radicado en Argentina, contó con la presentación de 18

compañías provenientes de Chile, Perú, Colombia y Argentina. Se realizó en el Teatro Lord Cochrane y el Aula Magna de la Universidad Austral.

En el verano de ese año se llevó a cabo en la Playa del Sol de Viña del Mar, el Festival de Títeres del Sol, donde participaron grupos de Valparaíso, Santiago y Argentina. (foto175)

Para rendir un homenaje a la destacada labor de Alicia Morel, en enero de 2003 se desarrolló el Festival Nacional de Teatro de Muñecos, organizado por FAMADIT y la sala "Club de los Comediantes". Participaron el Teatro La Rueda, Periplos, Saltimbanquis, Mosaico y Guiñol, entre otras compañías. (foto176)

Así también, el 21 de marzo de 2003 se instauró el día mundial del títere, celebrándose en Chile, con una actividad en la plaza de la Constitución. (foto177)

Los festivales mencionados anteriormente, no son los únicos que se han desarrollado estos últimos años. Existe también un importante número de eventos de carácter comunal, como los que se han presentado en Pucón, la Reina, Los Dominicos, Santa Rosa y en salas o festivales de teatro. (foto178)

No hay mucha información escrita acerca de la historia del teatro de muñecos en Chile. Gran parte de su reseña está basada en anécdotas y la única investigación seria que se ha desarrollado en torno a la historia del títere en Chile, es la que escribieron los hermanos Hugo y Enrique Cerda, en su libro "El Teatro de Títeres en la Educación".

Así también, en el libro de la Panorámica del Títere en Latinoamérica, se incluye un catastro de las compañías latinoamericanas existentes hasta 1990, el que fue elaborado por el Centro de Documentación de Títeres de Bilbao. En el texto hay un capítulo dedicado enteramente a Chile, en el que se establece que la historia del teatro de muñecos de la última década no está escrita,

señalando que es necesario completar esta reseña, mediante la investigación, observación y entrevistas.

5. DESARROLLO DE LAS NUEVAS PROPUESTAS PLÁSTICAS DEL TEATRO DE MUÑECOS EN CHILE ENTRE 1997 - 2002.

5.1 Diseño Metodológico de la Investigación.

Antes de comenzar el desarrollo de este capítulo, aclararemos lo que significan algunos conceptos relacionados con el tema. Para ello, utilizaremos nuestro propio aprendizaje y criterio; y nos apoyaremos en la opinión y experiencia de la mayoría de nuestros entrevistados.

¿Son el teatro de muñecos y el teatro de títeres lo mismo?. Al parecer sí, son lo mismo, sólo tienen una diferencia lingüística que radica en una cuestión cultural muy propia de nuestro país donde, lamentablemente, las animaciones de cumpleaños o plazas, que ocupan el títere de guante o guiñol dentro de un teatrillo, se asocian con las técnicas que maneja el teatro de títeres, aunque en rigor evidencia sólo una de las representaciones de este arte, que en un momento de la historia del títere en Chile fue bastante popular.

Esta es la razón por la cual en esta última década, algunas compañías cambiaron sus producciones con títeres por el término teatro de muñeco. Muchos de los artistas de estas agrupaciones coincidieron en que no existía respeto o distinción por su trabajo que, sin desmerecer el arte de los títeres de guante, les impedía dar a conocer su método para hacer teatro de títeres.

Así es como se estableció para algunos una diferencia filológica, como asegura Yani Escobar, integrante de La Orkesta: “La distinción que yo hago, es que siento que el títere se encierra un poco y que el teatro de muñecos se abre, ocupa el teatro completo, no una casetilla, aunque dentro de este escenario exista la casetilla; ocupa música, diseñadores y bailarines, porque tiene coreografía. Por otra parte, el teatro de títeres es más bipersonal, más cerrado, no trabajan más de 1 ó 2 personas, en cambio, el teatro de muñecos es mucho más expansivo”. (foto179)

Este punto confirma el por qué de estos dos términos. Sin embargo, si nos remitimos al Diccionario de la Lengua Española, Títere es una “figurilla de pasta u otra materia, vestida y adornada, que se mueve con alguna cuerda o artificio”, y Muñeco: “figurilla de hombre hecha de pasta, madera, trapos u otra cosa”; nociones diferentes en lo que a su movilidad se refiere. Por lo tanto, títere puede ser un muñeco que se mueve, concepto que enmarcado en el mundo del teatro y su esencia, correspondería al personaje teatral.

Aquí, nos encontramos con variables que sugieren que quizá el teatro de muñecos es parte del teatro de títeres o viceversa, y que dentro de esta base podría estar naciendo una nueva tendencia en el teatro de títeres, o simplemente estamos frente a un nivel cultural precario donde el juicio de las personas impide desarrollar el teatro de títeres o de muñecos, pasando a ser parte de una rebelión pacífica por ser valorado como un arte más.

Existiendo sólo opiniones sobre este punto que traducidas en hipótesis no nos pueden conducir a un resultado concreto sobre los términos, teatro de muñecos o de títeres, es que queremos aclarar que de acuerdo a esta circunstancia no podemos hablar de una diferencia entre ellos, considerando que el teatro de muñecos y el teatro de títeres son una - representación de obra o espectáculo por medio de la manipulación de un títere o muñeco que pasa a ser un personaje -.

Vinculado a estos términos nos encontramos con el Titiritero, que según el Diccionario de la Lengua Española es: “persona que trae o gobierna los títeres”, acepción que al desarrollar de acuerdo a nuestro criterio y las opiniones de los entrevistados, corresponde a la persona que cumple la función de manipular por medio de acciones un muñeco, títere u objeto, logrando que este tome vida. Al respecto, Sergio Herskovits, miembro de Payasíteres agrega: “nosotros como titiriteros, manipuladores, somos los que ponemos al objeto en una situación dramática”. (foto180)

De acuerdo a esta definición el titiritero tiene que estar al servicio del muñeco, anulando su ego. Domingo Araya, integrante de Periplos, dice: “sé que un buen titiritero es al mismo tiempo un buen

mimo, por el uso de punto fijo y manos vivas. Sé que un buen titiritero es un buen improvisador, porque de repente se necesita y es parte del mundo del muñeco. Sé que un buen titiritero es alguien que tiene que tener su cuerpo presto, porque es un ejercicio". En este sentido, el punto clave está en la transferencia del mensaje del titiritero al objeto inerte, pasando a ser el muñeco el que representa la acción, el personaje. (foto181)

Es así como el titiritero, además de manipular el títere, es muchas veces el que lo construye. Oficio que se ha logrado mantener desde un principio por medio de la tradición familiar y, hoy en día, por la necesidad económica de generar un espectáculo. Al mismo tiempo, la mayoría de nuestros entrevistados señala que el proceso de creación de un títere, posee un valor que más allá de lo económico, es un rito que permite involucrarse con el títere-personaje de forma más cercana, más espiritual, y que en cierto grado influye en el resultado final.

Al respecto, Italo Cárcamo explica que: "lo más difícil en el teatro de muñecos es justamente, el muñeco. Creo que es un proceso extra-teatral, porque en el teatro convencional los actores leen el texto, lo preparan y después van trabajando el vestuario o una escenografía. Para trabajar con muñecos, necesariamente tienes que tener un personaje. Hay métodos que reemplazan esa metodología, como trabajar con muñecos neutros, no los finales: trabajas con muñecos que simulan a los definitivos, pero de todas formas, debes dedicar un tiempo extra para confeccionar los muñecos finales, ese es un tiempo que hay que contemplar, por eso en Argentina hay gente que solamente se dedica a la realización, o sea, uno contrata servicios de otra gente que te fabrica los muñecos como tú los quieres. En mi caso, yo fabrico mis propios muñecos, porque en el caso de mis proyectos tengo clara la película y cómo los quiero. Hay también un trabajo íntimo".

Ahora bien, para situar al títere y titiritero en el espacio teatral, debemos conocer un elemento importante de la caracterización del teatro de muñecos o títeres, que es la ocultación del manipulador o actor, que puede ser total (escenarios de títere de guante, sombras, marioneta. Ver capítulo técnicas) o parcial. En este último caso, es interesante ahondar en la ocultación parcial del

titiritero, que puede consistir en aforar una parte de él o en trabajar a la vista del espectador, ocupando el escenario completo.

En Chile este método se ha desarrollado en los últimos años, como búsqueda de otras alternativas que simplifiquen los tradicionales teatritos de títeres, acercándose a lo que es el teatro a secas. Aunque trabajar a la vista es parte de la tradición cultural Japonesa, del teatro de títeres de Bunraku y Kuruma (ver capítulo de técnicas).

Por esto, indudablemente, en el teatro de muñecos puede darse que el manipulador o actor aparezca en escena de forma neutra manejando un muñeco, método de sujeción directa, o también dialogando con él. Lo importante es que en cualquier caso el muñeco tenga vida propia al entrar en escena, vida que en cierto modo es independiente del actor, otro elemento caracterizador importante.

Yani Escobar, manifiesta que lo especial del teatro de muñecos es que: "hay algo muy potente que tiene que ver con el ego. El actor en escena puede ser muy bello, puede verse muy bien, pero si el actor está manipulando un objeto, entonces el objeto es la parte expresiva que él tiene, entonces hay algo con el ego ahí, que muere necesariamente, sobre todo con la sujeción directa, porque en la sujeción directa me están viendo pero a la vez no existo, todo está en el elemento..."(foto182)

Es así como llegamos a la conclusión de que el lenguaje del teatro de títeres, desde el punto de la expresión artística, es la identificación del titiritero con el muñeco, la autenticidad, reflejada en:

- Un Lenguaje corporal, que es el movimiento, la vida que le da el actor-manipulador.
- Un Lenguaje musical, que es lo que se oye, la voz que le proporciona el actor-manipulador.
- Un Lenguaje plástico, que es el muñeco propiamente tal y su espacio escénico.

Es este último, el que ha motivado nuestra investigación, resultando imperioso aclarar que el proceso anterior a este lenguaje plástico, es el diseño, que es el trazo o dibujo imaginado para crear los

personajes y su mundo, que parte normalmente con el boceto de la obra, a lo que sigue la plástica de la totalidad de la obra, es decir, el resultado del diseño llevado a la realidad. Este concepto será desarrollado más adelante, como Plástica Escénica.

Este lenguaje plástico se instala en el espacio escénico, que Patrice Pavis define en su Diccionario del Teatro como “el espacio concretamente perceptible por parte del público sobre el o los escenarios, o también, los fragmentos de escenarios de todas las escenografías imaginables. Es aproximadamente aquello que entendemos por escenario teatral. El espacio escénico nos es dado por el espectáculo, ahora y aquí, gracias a algunos actores cuyas evoluciones gestuales circunscriben este espacio escénico”.

Dentro de las tipologías y cualidades de los espacios escénicos que plantea Pavis, nos encontramos con el espacio simbolista, que es el que “desmaterializa el lugar, los estiliza convirtiéndolo en un universo subjetivo u onírico, sometido a una lógica distinta. Pierde toda especificidad en beneficio de una síntesis de las artes escénicas y de una atmósfera global de irrealidad”. Es justamente esta tipología que plantea Pavis, la que nos interesa de sobremanera, ya que, consideramos que el teatro de muñecos indaga en este modelo de espacio, donde la comunicación que se establece con el espectador, a través del muñeco, se basa en mensajes simbólicos, en síntesis plásticas.

En el proceso actual del teatro de muñecos en Chile, podemos determinar que el títere no es algo mecánico que actúa con leyes fijas, equívoco en que cayeron algunos titiriteros antiguamente, creando un estereotipo del lenguaje del títere, con personajes estándar, historias tipo, en las que siempre ocurría lo mismo, lo que sin duda no es fruto de una expresión artística, sino de un trabajo repetitivo, de una imitación.

Esta concepción ha desprestigiado al títere como lenguaje artístico, relegándolo sólo al mundo de los niños, en circunstancias que el títere es más que eso, pues nos otorga la posibilidad de simbolizar al

hombre y su existencia en todos sus aspectos, ya sea en la vida o en la muerte, porque el títere es un muñeco inanimado, y por lo mismo no tiene límites.

No obstante, en esta última década nos hemos encontrado con aires de cambio, varios modelos de hacer teatro de muñecos, donde han nacido compañías jóvenes que están en una búsqueda constante por expresarse.

Ana María Allendes, integrante de Guiñol, agrega que: “Antiguamente en Chile existía prácticamente el títere de guante, todas las compañías hacían títere de guante... En este momento estamos viendo algo totalmente diferente. Por ejemplo, “El Roto y el Diablo” y “¿Por qué el Conejo tiene las Orejas Largas?”, ambas de Periplos, son técnicas absolutamente diferentes y son una joya. Lo mismo ocurre con Arturo Rossel y “El Ñato Eloy” o “La Niña de la Calaca”. Ahora hay mucho más para ver, hay una calidad diferente de titiriteros que son capaces de mostrar diversas técnicas, lo que hasta el año 1983 no ocurría, porque eran todos de guante. Antes, también se trabajaba lo que vendía, por eso daban tantos clásicos... esa es la concepción antigua de los titiriteros, había que hacer lo que vendía. Actualmente la concepción es, hay que hacer arte”. (foto183)

Esta renovación del teatro de muñecos, está marcada por compañías que continúan experimentando en la línea tradicional del títere y compañías que buscan crear nuevas formas de expresión artística con el muñeco. A estas últimas apunta nuestro objetivo principal, que es determinar, mediante entrevistas y observación de espectáculos teatrales, las nuevas propuestas de expresión plástica del teatro de muñecos. (foto184)

La metodología para determinar nuestro objetivo, fue realizar entrevistas a destacadas compañías de teatro de muñecos tradicionales, como Candelilla que sobresale por su larga trayectoria; Guiñol, distinguida por su gran aporte a la valorización de este arte; Payasíteres, por su experimentación dentro de la tradición; Italo Cárcamo, por su visión sobre el títere de escuela; además de otras compañías de teatro de muñecos que a nuestro juicio innovan, como La Orkesta, Periplos, Manos

Arriba, OANI; y compañías de teatro que han incorporado el muñeco en sus montajes en forma novedosa, como Equilibrio Precario, La Luciérnaga, Kerubines y La Troppa.

Aclarados los conceptos principales del teatro de muñecos, el proceso que vive en la actualidad y la metodología para determinar las nuevas propuestas de expresión plástica del teatro de muñecos en Chile, es importante que el lector conozca en una síntesis, los inicios, trayectoria y proyección de las compañías entrevistadas, que dentro de un espectro bastante pequeño, poseen un denominador común: incorporar el títere en sus montajes, ya sea como protagonistas o papeles absolutamente secundarios, que a nuestro juicio y por el reconocimiento de sus pares son destacadas por su tradición, trascendencia y su vinculación con el muñeco.

5.2 Síntesis de las Compañías entrevistadas.

Entrevistado: Sergio "Tito" Guzmán,

Compañía de Teatro Chileno de Muñecos Candelilla (foto185)

Sergio "Tito" Guzmán, uno de los titiriteros de más larga trayectoria en Chile, nos cuenta que su inquietud de hacer títeres le nació de niño, cuando vio la función de una compañía uruguaya en su colegio de Victoria, al sur de Chile. Esta experiencia lo motivó a relacionarse con el mundo del teatro, en grupos aficionados y de teatro obrero. Estudiando actuación en el Teatro Experimental de la Universidad de Chile, trabajó algunos años profesionalmente, pero luego dio un giro en su carrera incursionando de manera autodidacta en el mundo de los títeres.

Formó la Compañía de Teatro Chileno de Muñecos Candelilla en Santiago, el año 1960. Integrada por él y Luisa "Luchita" Flores, su esposa. Con el tiempo se fueron integrando sus hijos y nietos, iniciándose una tradición familiar. La dirección y el diseño son realizados por Tito, tratándose de todas formas de un sistema de trabajo bastante colectivo, en el que "el titiritero hace de todo, es actor, escenógrafo, pintor, músico. En realidad, lo único que el titiritero no hace es prestar su cuerpo porque lo pone el muñeco, el títere", convirtiéndose así en actores multifacéticos. (foto186)

Los mejores años para la compañía fueron en el periodo de Salvador Allende, ya que representaron momentos de intensa actividad artística. Existía una mayor demanda por parte de los colegios, generando ganancias con las que pudo fabricarse un castillo de títeres, con capacidad para 150 personas, con el que recorría los balnearios durante el verano. También hacían giras con pintores y actores, que le permitieron llevar sus títeres por todo Chile. Trabajó seis años en televisión con Los Bochincheros, teniendo a su cargo el área de muñecos del programa. Actualmente, imparte clases de perfeccionamiento para profesores en la Universidad de las Américas de Maipú y trabaja en el Departamento de Cultura de la Corporación Municipal de Servicios y Desarrollo Educacional, de la misma comuna.

Tito Guzmán, es un enamorado del títere de guante, también ha hecho varilla y bunraku, títere de mesa y marioneta, pero con el títere de guante existe un apego más fuerte: "tú lo dominas, dices lo que quieres, haces lo que quieres, se cae, si un niño te dice alguna cosa tu te sales del libreto, le contestas y conversas con él, tiene más ductilidad". Se presenta desde un teatrillo oculto manipulando los títeres de guante, que suelen ser varios personajes, en ocasiones sólo él los maneja y caracteriza. (foto187)

De acuerdo a sus experiencias en teatro y teatro de títeres, con respecto al público considera que la diferencia está en que, frente al títere, los espectadores son mucho más expresivos. Algunos gritan, se inquietan, pero en general son bastante participativos, por lo que son un público que hay que saber manejar.

Sostiene que lo más complejo del montaje es la construcción del muñeco, lo que depende de la técnica que se utilice. En esta materia Guzmán ha experimentado incluso confeccionando muñecos que en ocasiones no le gustan, debiendo comenzar su construcción nuevamente, para lo que utiliza materiales tradicionales como papel maché y espuma.

El artista ha montado 25 obras, entre las que destacan "El Cocodrilo Tilo" y "El Rey que no Sabía Sumar", su primera puesta en escena, cuya reposición le solicitan hasta el día de hoy. Insiste en que al titiritero "es importante que le gusten los niños, porque de excelencia el títere es un teatro para niños". Es por ello que dirige sus obras principalmente al público infantil y su temática es bastante educativa. (foto188)

En el extranjero ha participado en alrededor de 30 festivales, principalmente en las ciudades argentinas de Bariloche y Córdoba. En Chile, participó en el 1°, 4° y 5° Festival de Títeres. Destacado por ser uno de los titiriteros de más larga trayectoria en nuestro país, el año 2002 se celebraron los 42 años de la Compañía Candelilla en el Teatro Cariola.

Cumplidas la mayoría de sus metas, entre las que se contaba llegar a los diferentes públicos difundiendo su trabajo por Chile y el extranjero, aún hay rincones de nuestro país que no ha visitado, convirtiéndose ese, en su sueño. En el ámbito de la compañía, sus metas son realizar festivales de alta calidad, convocando compañías nacionales y extranjeras.

Entrevistado: Sergio Herskovits

Compañía Payasíteres (foto189)

Sergio Herskovits, en una búsqueda por expresarse a través de un medio artístico, conoció a Elena Zúñiga, su esposa, quién había tenido una pequeña experiencia teatral en una parroquia, en Conchalí. Juntos, en esa misma parroquia, empezaron a trabajar en teatro infantil, teniendo gran éxito en la población con la obra “Juguemos a Ser Felices”, alrededor del año 1970, tiempo en que se llamaban Teatro Ilusión.

Con el tiempo conocieron a algunos actores profesionales, titiriteros, que interesados en su trabajo los invitaron a colaborar con ellos. La experiencia no fue muy grata, porque lamentablemente estas personas no querían compartir sus conocimientos, tratando de mantener todo un misterio, de manera parecida a los magos, lo que hizo que ellos empezaran a investigar de manera autodidacta, por medio de la experimentación con materiales básicos, realizando obras en las poblaciones con el objetivo de entregar mensajes, de enseñar algo diferente a lo que vivieron en el periodo de la dictadura. (foto190)

Formaron la Compañía Payasíteres el año 1982, en Santiago, sus integrantes son Elena y Sergio, quien dirige. El diseño es colectivo, son productores, escritores, diseñadores, constructores, actores, manipuladores. Sin tener ningún antecedente familiar de teatro de títeres, cuentan con orgullo que son creadores de una dinastía, “ya que tenemos hijos haciendo títeres y tenemos nietos ya titiriteros”.

Ellos dedican el día completo a su oficio de titiriteros. Con pocos recursos trabajan sus muñecos con espuma vieja, la cual recortan y modelan para dar forma a sus personajes, que son creados sin una metodología en especial. A veces comienzan del diseño o caracterización del personaje y otras desde la construcción, siendo lo más complejo lograr que independiente del proceso de construcción o diseño, el muñeco cobre vida y adopte su propia personalidad. Recalcan que “lo que nosotros

hacemos es buscar y en algún momento encontramos, no siempre encontramos, pero buscamos y seguimos buscando". (foto191)

Ocupan técnicas tradicionales y experimentan sobre ellas, creando de manera colectiva muñecos de todas formas y tamaños, manipulando tanto ocultos como a la vista, con teatrillo, mesa o espacio abierto. Consideran que lo que hacen es un hobby y ganan dinero jugando a lo que más les gusta hacer.

Son buenos improvisadores y prácticamente arman las obras en la marcha, realizando hasta hoy más de 30 obras, entre las que se cuenta una selección para adultos y una gran variedad de obras infantiles, optando siempre por una temática orientada a enseñar y entregar valores al niño. "Lo que yo quiero decirles a los niños es muy mío, y cuesta mucho encontrar un escritor que diga lo que yo quiero decir, de ahí que tenemos que buscar nuestras propias formas de expresión", señala Herskovits.

Han estado en grandes salas, como la Liberarte, en Buenos Aires y en Mar del Plata. También se han presentado en Brasil y Estados Unidos. Con esa experiencia han descubierto que el mejor público que existe, es el de la calle, ese es el público que más los satisface, por eso ahora están en Valparaíso, trabajando en la calle.

En el extranjero han participado en el festival de Rosario, y en varios otros en Argentina. Sin embargo, el más importante fue el Festival de Canela en Brasil, en el año 1995. En Chile han organizado y participado en festivales como la 1° Bienal de Títeres para adultos, La Calle de los Títeres, Festival de Títeres del Sol y Fiestíteres. (foto192)

Añaden que les faltan años para poder cumplir todas las metas que se han propuesto, pero el proyecto principal, es ver que algún día los títeres en Chile sean reconocidos como un arte, ni mayor,

ni menor, un arte distinto al teatro con actores. Quieren seguir inventando títeres, ver a sus hijos haciendo títeres, ver a muchos titiriteros ocupando las calles y los escenarios.

Entrevistada: Ana María Allendes

Compañía de Teatro de Muñecos Guiñol(foto193)

Ana María Allendes es una de las personas que más se ha esforzado por abrir espacios para el teatro de muñecos en Chile. Alrededor de los ocho años de edad, se deslumbró con las marionetas de Salzburgo que presentaron en Chile “La Flauta Mágica” de Mozart. Desde ese día, lo único que quiso fue ser marionetista, creando un teatrillo chico con figuras planas, con las que daba sus propias funciones.

El año 1972 tomó un curso básico dedicado a confeccionar títeres, en el Instituto Cultural de Las Condes. Gracias a sus continuos viajes a Argentina, aprendió más sobre el mundo de los títeres con Mané Bernardo, y realizó cursos de varilla con Javier Peraza. Cuando vino la compañía Die Klappe a través del Goethe Institute, estudió marionetas, profundizando sus conocimientos en 1987 con Julia Ahumada, chilena, radicada en Suecia. También estudió teatro con Oscar Estuardo.

Con una formación de Licenciada en Educación y un Post Título en Trastornos del Lenguaje Oral, ejerció como profesora de Educación Diferencial, y luego, tras años de práctica, docencia e investigación, se dedicó a impartir clases en la Universidad Diego Portales desde 1990 hasta 1997. Su cátedra, “Comunicación, Educación y Teatro de Muñecos”, estaba orientada a toda clase de profesionales. También dictó conferencias en otros centros de estudios del país. (foto194)

Con la experiencia que le brindó su participación en la compañía Bululú, creó la Compañía de Teatro de Muñecos Guiñol, el año 1980, en Santiago. Con los años sus integrantes han variado, dependiendo de las necesidades de cada montaje. Actualmente, la compañía está integrada por Ana María, que dirige la mayoría de sus montajes, y su hija María Paz. En algunas obras han participando directores invitados como Julia Ahumada. El diseño suele ser una creación colectiva.

La época de oro de la compañía fue entre el `83 al `90, período en el que extremaban las salas para trabajar y sólo se cobraba un borderó, como ocurrió con la sala Valero, ubicada en la calle Los Leones y el Centro Cultural Mapocho. En ese tiempo, las compañías se presentaban todas las semanas con la sala completa. (foto195)

La vinculación de Ana María con el teatro está marcada por su madre, que fue directora de teatro. Es por eso que ella connota una preocupación por la correspondencia del vestuario de los muñecos y su ambientación, en general en todo lo relacionado con el montaje. Aún así, considera que lo más complejo en sus montajes, es el tiempo que dedica a la investigación y construcción, como en el caso de “Mariana Pineda”, en donde tuvo que hacer las peinetas que adornan el pelo, las pelucas y la investigación de época.

Inició su trabajo con técnica de guante, luego incursionó en el teatro de sombras, continuando con la técnica de varilla. La última especialidad que incluyó en sus montajes, fue el trabajo con marionetas, que manipula a la vista, ya que así es más fácil trasladarse, simplificando de esta forma los antiguos teatritos de marionetas en los que el desplazamiento suele ser más complejo, ya que su estructura es más sofisticada, incorporando puentes y parrillas para escenografías. Los materiales con los que generalmente trabaja sus muñecos, son espuma, carta pesta, madera y papel maché. Confecciona todo de manera autodidacta y guiándose por libros de construcción, adquiridos en sus viajes al extranjero. (foto196)

Ha montado muchas obras infantiles, algunas son: “El Duende Melodía”, de Alicia Morel y “El Ladrón de margaritas”. Para adultos presentó “La Trilogía del Agua”, “Circo Ensueño”, “Mariana Pineda”, “Las dos Serpientes de la Tierra del Sur”, “Serenata”, de Lila Bianchi y “Las Danzas de la Isla de Pascua”. Entre los montajes para ambos públicos destaca, “El Principito”.

Ana María asegura que para ser un buen titiritero, tiene que existir “el respeto al público, a ti mismo, al autor de la obra y a todo lo que estás haciendo”. Por ello es que elige sus obras de acuerdo al

mensaje que entregan. Por ejemplo “El Principito”, escogido por sus valores de amistad y entrega. En el caso de “Mariana Pineda”, por ser la heroína de la libertad en Granada, decidió trabajarla en madera: “porque el dolor pesa”, entregando así más fuerza interpretativa a la temática de la obra. En lo referente a las obras infantiles, siempre opta por autores chilenos e historias cercanas a nuestra realidad, con temáticas educativas relacionadas con la salud y el aprendizaje de la historia, como recurso pedagógico de apoyo al profesor. (foto197)

Como compañía Guiñol ha llevado sus espectáculos al extranjero. En el año 1984 estuvo en el festival del Chaco, Argentina, donde conoció a Pablo Medina y a Javier Villafañe. En el año 1990, participó en un festival en la India. (foto198)

En Chile, organizó en el año 1983 el 1° Ciclo de Títeres para adultos en el Centro Cultural Mapocho. Participó en el 2°, 3° y 4° festival de títeres, y agrega que el 2° festival “fue una experiencia en que nos conocimos los titiriteros, porque los viejos sí se conocían, algunos, pero no todos. Fue una semana de compartir experiencias muy agradable”. También participó en el festival de títeres de Rancagua. (foto199)

Ana María considera que “en Chile no hay en este momento una política cultural de gobierno que nos ayude. En mi caso, por ejemplo, para que yo decidiese recomponer la compañía con más gente, tienen que cambiar las condiciones. Si yo estoy dependiendo de un proyecto FONDART, olvídale”. Por esa razón es que en este momento la compañía no tiene proyectos futuros, no obstante, sí está interesada como fundadora de FAMADIT y actual responsable de asuntos Internacionales de la UNIMA Chile, en formar gente y ayudar a jóvenes que van en busca de información a su biblioteca y avanzar en los objetivos propuestos por la fundación, que son dignificar el teatro de muñecos, enmarcando todas las técnicas referidas a este arte. Aún así, comenta que su “sueño dorado” es realizar un nuevo montaje con expertos en las diferentes áreas del teatro de muñecos, siguiendo el modelo de las experiencias europeas. (foto200)

Entrevistado: Italo Cárcamo(foto201)

Italo Cárcamo, sus estudios en Publicidad y la búsqueda en diferentes áreas artístico - comunicacionales, lo condujeron en el año 1995 al taller de Ana María Allendes en la Universidad Diego Portales: "Comunicación, Educación y Teatro de muñecos". La experiencia lo incentivó a explorar con pequeñas obras que presentaba a sus amigos, en forma paralela a su trabajo, comenzando de esta forma su acercamiento con los títeres.

Con el tiempo optó por un camino concreto: el títere, profesionalizándose en Argentina. Estudió en la Escuela de Actores Titiriteros de Avellaneda, donde descubrió que el ser titiritero es una filosofía de vida, porque este debe "levantarse pensando en títeres y acostarse pensando en títeres y eso te motiva a estudiar, a perfeccionarte cada vez más, para lograr llevar tus ideas a algo concreto". Esta filosofía, resultó ser de sentido social, como el titiritero de plaza. En este período conoció a su maestro, Helvio Villaroel, el Toto, abogado y titiritero, fundador y director de la Escuela de Avellaneda, que falleció el año 2001. (foto202)

La mayor parte de su trayectoria ha sido en Argentina, donde el teatro de títeres es profesional y por lo mismo, más desarrollado que en nuestro país. Este entorno ha generado en él una necesidad de probar e innovar, trabajando mucho más al actor y al títere, creando elementos y perfeccionando el uso del objeto, frente a lo cual señala que "Para mí el títere es un objeto, como puede ser cualquier cosa y lo que transforma al objeto en títere, es la forma en que el objeto está en función dramática, la personalidad que adquiere matices de un personaje, la sicología, el movimiento, que va de acuerdo a su motricidad".

Ha preparado obras como "Los Títeres de la Guachaca", donde trabajó una mixtura de técnicas, con mesa, guante, rescatando también el títere colonial, tanto en su forma como en su temática. En "Amalgama Neuropasta" y "Seudo Angeles", trabajó principalmente mesa y objetos manipulados por

sujeción directa. También ha trabajado en diferentes proyectos con otras compañías como Libertabla y en el Museo del Títere, en Buenos Aires. (foto203)

El sistema de trabajo de Italo se basa en la creación de proyectos, los que generalmente dirige, diseña y construye. Luego busca la gente apropiada para llevar a cabo su idea. En lo referido al diseño, ha manifestado un interés por la utilización del objeto que sea funcional al trabajo, donde más que una escenografía, el objeto se convierta en elementos que vaya variando, planteándose una puesta en escena fácil de desmontar y de llevar. Sin tantos límites de espacio, para así poder hacerlo tanto en sala, como en una plaza: “yo me planteo que de la precariedad nace también un poco la forma de trabajo, la puesta en escena”.

Italo prefiere trabajar a la vista, ya que considera que es una prueba de fuego, notándose el virtuosismo del titiritero en su neutralidad, y que se vea la disociación implícita entre el manipulador y el muñeco. Cree que lo más complejo del montaje es el tiempo y el proceso extra-teatral que es confeccionar los muñecos y las escenografías. Hasta ahora él ha hecho sus propios muñecos y a veces ha podido mandar a realizar algunos, de todas maneras asegura que “es bueno contar con algún titiritero que sea especialista, también en realización, eso facilita mucho la construcción de un títere, no todos los titiriteros son plásticos naturales, entonces, para trabajar una estética y un mecanismo específico, creo que es necesario contar con un buen titiritero que sepa de realización y construcción”. (foto204)

Su participación en festivales de teatro comenzó en la última versión de las Nuevas Tendencias Teatrales de la Universidad de Chile, en el Festival de la Pato Gallina, en el Festival de Pequeño Formato de dramaturgia, en los que se presentó con sus propios trabajos o haciendo títeres dentro de obras de teatro. En el año 2001 participó en la organización de un festival de títeres en Huechuraba. En Argentina participó en festivales de teatro y de títeres en provincias. Una experiencia enriquecedora fue el 2° Gran Encuentro Nacional de Títeres de Argentina, en el año 1997. (foto205)

Su meta es poder vivir del teatro de títeres como profesional, seguir creciendo y después de los 60 años llegar a ser un maestro, así como era Toto: "cada palabra que decía, era una palabra sabia, un mensaje... que va dejando una enseñanza". Con ello, refuerza su convicción de que en cada persona el proceso es distinto y él aún tiene muchas metas que cumplir.

Entrevistado: Juan Carlos Zagal

Compañía de Teatro La Troppa(foto206)

Juan Carlos Zagal estudió actuación en la Universidad Católica de Chile, junto a Laura Pizarro y Jaime Lorca, con quienes comparte una fuerte versatilidad creativa y una gran devoción por su oficio. Ellos manifiestan que la importancia del diseño en sus montajes es vital, un diseño que comunique, que no sea un decorado, sino que integre el objeto con un significado, una estética, una propuesta en sí misma, que al interactuar el actor con este, le entregue valores eficaces, apareciendo el concepto de juguete como artefacto o miniatura.

Es importante establecer que el propósito de esta compañía es hacer teatro y no teatro de muñecos como algunas personas creen, ya que utilizan este formato tan sólo como recurso para solucionar los planeamientos escénicos. Por lo mismo, encontramos que La Troppa no tiene estudios sobre muñecos, como técnica utilizan el concepto de juguete o artefacto ya mencionado, confeccionados en madera junto a diseñadores y tramoyas. La manipulación de los artefactos es evidenciada, citando así que “nuestro interés no es trabajar con muñecos, sino que lo que nosotros queremos provocar es la ilusión en el espectador... importan más los contenidos que la forma. Si nosotros usamos muñecos es para variar los planos, para provocar la profundidad de plano, el cambio escénico, el cambio de tiempo o lugar, y para provocar una narración cinematográfica... el énfasis va en eso, en que tú tengas la sensación de que la narración está bien hecha y somos tres, que los tres narramos una gran historia con varios personajes, todo lo movemos nosotros... lo que buscamos nosotros, es que no te quedes con definir, sino emocionarte con la historia, entonces todo para nosotros emociona, con todo buscamos la emoción”. (foto207)

Es así que por una necesidad de narrar cinematográficamente, de jugar con distintos planos, ya que el actor no puede estar en todos lados, ni en diferentes dimensiones, descubrieron la importancia del objeto, que reiteramos es sólo un recurso, ya que el énfasis está en crear ilusión, ya sea con

muñecos, objetos, una luz, música. Transportar al espectador a otro mundo que ellos guían, sonoramente, visualmente, emocionalmente, no sólo por el intelecto.

Con estas inquietudes, crearon la Compañía de Teatro La Troppa, el año 1987, en Santiago, trabajando de manera completamente colectiva. Cada uno asume la dirección, dramaturgia, producción, actuación. Juan Carlos es el compositor de la música. El diseño lo realizan en conjunto con un diseñador, pero con quien lograron concretar mejor las ideas es con Eduardo Jiménez.

(foto208)

Sus montajes son dirigidos a todo público y con respecto a la temática eligen siempre cuentos o novelas adaptadas, cuyo requisito es que los conquiste a todos. En ese sentido, siempre hacen viajes iniciáticos: reales, imaginarios o espirituales, paralelos a una historia real contingente, pero que tiene un subtexto, un simbolismo. Mientras más poderoso sea el enganche en el ámbito poético, espiritual, simbólico, plástico, estético y actoral, más posibilidades hay de comunicarse y alcanzar una emoción profunda, haciendo que el resto sea inolvidable.

Integrando artefactos en la mayoría de ellas, han realizado las siguientes obras: “El Santo Patrón”, “Salmón Budú”, “El Quijote”, “Pinoccio”, “Lobo”, “Viaje al Centro de la Tierra”, “Gemelos” y “Jesús Betz”.

En todas sus obras exploran los espacios escénicos, donde es primordial un dispositivo -silla mecedora, perro gigante, locomotora, teatrino- que sintetiza la metáfora básica de la obra y a la vez constituye el espacio que da unidad y diversidad a la acción. Ahí nos encontramos con objetos integrados al mundo que desean narrar, de manera tal, que el espectador los ve como un personaje más.

Su evolución se ha manifestado en la claridad con que han estado estrenando últimamente sus obras, la coherencia, la unidad que han logrado, la poesía y el trabajo plástico.

La compañía plantea un interés por usar libremente lo que el cine tiene a su favor -cambios y paso del tiempo- sintiendo que lo más complejo frente al diseño es llegar a la decisión final de la toma definitiva y la forma de hacer los enlaces de la manera más fluida, integrando consideraciones dramáticas y prácticas.

Han participado en casi todos los festivales de teatro de América y Europa. Sin embargo, el más importante fue el Festival de Avignon, en Francia el año 1999. (foto209)

Entre sus metas, La Troppa pretende seguir haciendo giras, entre las que destaca una bastante ambiciosa: hacer un teatro, que además de bello estéticamente y cómodo para el espectador, esté bien equipado técnicamente. Donde no existan restricciones de espacio con talleres de escenografía, vestuario y un estudio de grabación, donde las compañías puedan hacer su obra junto a los técnicos del teatro y enseñar.

Entrevistado: Hugo Medina

Compañía de Teatro la Luciérnaga. (foto210)

Hugo Medina, como la mayoría de la gente, tenía una mirada despectiva hacia al teatro de muñecos. Eventualmente, descubrió este mundo en Inglaterra, cuando Enzo Cozzi, director y autor de la obra “El Mal Músico de los Andes”, lo invitó a participar como actor. Su papel consistía en interactuar con un muñeco –adaptación del bunraku- el que a la vez manipulaba. Entonces tuvo que someterse a entrenamientos con técnicos manipuladores, conociendo así, las infinitas aptitudes que tenía el muñeco, entre ellas, hacer cosas que los humanos no podían.

Hasta entonces llevaba trabajando 20 años en teatro, con una formación en la Universidad de Chile, que profundizó posteriormente en Inglaterra, conjuntamente a la experiencia con Enzo Cozzi. Esto lo motivó a incorporar el muñeco como un elemento más en el desarrollo del teatro.

En 1988, sin estudios sobre el títere y sólo sobre la base de experiencias vividas, decidió integrar los muñecos en algunas obras realizadas por la Compañía de Teatro la Luciérnaga, fundada en 1987 en Santiago, e integrada por Hugo Medina, quién dirige; Joyceline Cornejo, productora; Germán Chacaltana, encargado del diseño; Muré Leiva, técnico en iluminación y sonido; Julio Vásquez y Cristian Nuñez, ambos actores. (foto211)

Su compañía ha integrado el muñeco en algunas obras, de acuerdo a las necesidades del montaje. En la obra infantil “Sueños de un Gato”, aparecían muñecos y sombras chinas; en “Los Misterios Bufos”, montaje para adultos, integraron muñecos gigantes que usaban para producir un distanciamiento con las imágenes sagradas, como se hacía en la Edad Media. En ese momento comenzaron a involucrarse en la mecánica del muñeco.

Posteriormente realizaron la serie denominada acercando a Shakespeare, en la que montaron “La Comedia de las Equivocaciones”, “Romeo y Julieta” y “Sueño de una Noche de Verano”. En este

ciclo, que se ha presentado en diferentes ciudades del país y el año 2002 en Suiza, los personajes son sólo muñecos, interviniendo como narrador neutro Hugo Medina, quien en conjunto con los integrantes de la compañía manipula los muñecos a la vista.

La experiencia les entregó grandes satisfacciones, pues con su temática buscaban entregar un nivel de cultura mayor, acercando esta literatura de manera didáctica a los niños. Al respecto comentan que: “Así formamos público, mejores chilenos, con más sensibilidad frente a otros y al mundo que nos rodea”.

Con una estética clásica, en la música, colores, ambientación y personajes, empezaron a construir sus propios muñecos, principalmente por razones económicas, lo que los motivó a buscar información sobre muñecos de manera autodidacta. Este proceso de investigación y cambio, constituyó un gran salto para la compañía.

En esta nueva etapa han utilizado como base el títere de varilla de Java, confeccionados de manera colectiva con papel maché y madera y experimentando una variación que incluye piernas, lo que les permite realizar más acciones expresivas. “Empezamos a perfeccionar técnicas, experimentamos con los materiales; los movimientos que necesitábamos, como girar la cabeza; los rostros y expresiones de los muñecos es diferente, están caracterizados y ahí es donde está la influencia del teatro, creo yo, en la personificación del muñeco, que tenga sus características propias, incluso psicológicas, que corresponda a una determinada tipología.”

A partir de esta especialización, trabajan a la vista o con telones de fondo y escenografía corpórea que puede ser sobre mesas o cajones, considerando que lo más complejo del montaje es definir la planta de movimiento del actor y del muñeco, para lograr una mejor comunicación con el público. En este punto acotan que “el actor tiene que aprender a actuar a través del muñeco y no puede competir con él, sino proyectarte a través de él, porque lo que nosotros hemos descubierto en la serie que

hemos hecho, es que la comunicación se da en una conjunción inseparable entre lo que es la imagen, que está dada por el telón, y el muñeco con el actor en conjunto”.

Como director de la Escuela de Artes Escénicas de la Universidad La República, Medina tiene proyectado formar profesionales especialistas en teatro de muñecos y de máscaras. La meta definida como compañía es completar el ciclo Shakespeare, con Hamlet. También quieren trasladar este descubrimiento de la comunicación con títeres, al espectáculo teatral con muñecos en cuentos y temas precolombinos chilenos.

Entrevistado: Vasco Moulian

Compañía de Teatro Kerubines(foto212)

Vasco Moulian posee una destacada trayectoria como actor profesional y director de la Compañía de Teatro Kerubines, creada en Santiago el año 1993 e integrada por 20 actores, seis músicos, tres tramoyas y un productor. El diseño y construcción es colectivo, constituyendo el trabajo de la compañía en un esfuerzo integral y cooperativo, ya que considera que “el diseñador, al igual que todos los integrantes, tiene que vivir con las compañías, soñar con las compañías, enamorarse del montaje”. Además, son asesorados en la realización por el artesano Luis Alarcón.

Su primer acercamiento a los títeres, fue al montar el “Libro de la Selva”, ocasión en que percibió la necesidad de que el animal cobrara vida: “después de trabajar con muñecos, empiezas a darte cuenta que el actor puede darle vida a algo que no tiene vida. Es alucinante para cualquier director”.

(foto213)

Desde entonces, además de trabajar con actores, ha integrado al muñeco en grandes tamaños, continuando con las obras “Concierto de los Pájaros” y “Planetas”. En este último montaje descubrieron la luz negra, que al igual que los muñecos le costaría mucho dejar de usar.

Aún así es importante dejar claro que no se consideran una compañía de teatro de muñecos. Aclaran: “somos una compañía de teatro que usamos muñecos y en todas nuestras obras vamos a seguir usando muñecos. Yo no voy a hacer ninguna obra en mi vida que no tenga muñecos, porque me envié, no creo que pueda dejar de hacer teatro de muñecos, pero no sé si somos una compañía de teatro de muñecos, yo me imagino que sí, pero también somos una compañía de teatro infantil”. (foto214)

Sienten que han hecho un trabajo profesional, sin escatimar en gastos de producción al enfrentar un material, haciendo los esfuerzos necesarios para conseguir lo indispensable. No obstante, considera

que la falta de recursos genera más creatividad, como en el Libro de la Selva: “yo creo que entre menos recursos hay mayor creatividad y mayor vuelo, mayor imaginación... a mí también me gusta que tengamos magia creativa y eso tiene que ver con que tengamos menos recursos, porque opacan un poco la creatividad, para mi gusto”.

A través de los años han ido estudiando y aprendiendo en forma autodidacta, experimentando con técnicas circenses, agregando varilla y zancos a sus muñecos. Los materiales utilizados dependen de las necesidades del montaje y la resistencia que deben tener según el tipo y tamaño del personaje. La manipulación de los muñecos es a la vista con excepción de la obra “Planetas”, donde el actor está cubierto por luz negra. Trabajan con el escenario completo al aire libre o en una carpa.

(foto215)

Para ellos lo más complejo de estos montajes es el vínculo entre el muñeco y el actor: que el primero cobre vida cuando el actor le da vida y no en otro momento. Buscan trabajar con muñecos que estén al servicio del actor, que no lo cubra, pero que al mismo tiempo el actor esté al servicio del muñeco, porque éste es el personaje y así lo debe percibir el espectador.

Atribuyen su éxito comercial al hecho de saber mezclar la producción y el marketing, con una temática de contenido familiar y educativo, adaptando cuentos y novelas dirigidas esencialmente al público infantil, con música en vivo y muñecos, traducándose en un espectáculo plástico a gran escala. Les apasiona que el niño vea algo que es más grande que él, de hecho, “El libro de la Selva” ha sido la obra más vista en la historia del teatro infantil chileno, con más de 170.000 personas.

(foto216)

Al respecto Moulian señala: “yo creo que para que el teatro se desarrolle tiene que ir más gente al teatro, y para eso hay que transar un poco con el maldito mercado”.

Con las obras con muñecos han participado en festivales de teatro en el Parque Araucano; en el festival del Teatro Bustamante. Además, han realizado varias giras nacionales a Concepción, La Serena, Viña del Mar, Iquique y Arica, que es lo que más les interesa, antes de presentarse fuera del país. De hecho, sus proyecciones son ir a los lugares más recónditos de Chile, y después viajar al extranjero, para que su trabajo sea conocido internacionalmente. (foto217)

Entrevistada: Carmen Luz Maturana

Compañía de Teatro Equilibrio Precario (foto218)

Carmen Luz Maturana con estudios en Literatura y Diseño Teatral en la Universidad de Chile, y su pareja Arturo Rossel, licenciado en Historia y Actuación Teatral en la Universidad de Chile, tuvieron su primer acercamiento a lo objetual cuando vivieron junto al Circo Teatro, en Tágeles, centro cultural alternativo de barrio judío en Berlín. Ahí se armaban propuestas artísticas con muchos elementos de gran tamaño. Esto, unido al acercamiento que tuvo Carmen Luz a las máscaras trabajadas de manera ritual con Andrés Pérez, y a la experiencia de Arturo con muñecos en Popol Yuh y su vinculación a lo objetual, culminó en su determinación de montar un trabajo propio junto a otros integrantes del Circo Teatro.

Usando el objeto reciclado y dándole otro sentido semiótico, sacándolo de su contexto y entregándole características de personaje teatral, prepararon su primera obra: "El Ñato Eloy". Considerado un montaje con muñecos no tradicionales, se acerca al teatro de muñecos por estar enmarcado en un teatrillo y por el protagonismo de los muñecos, pero aún así, es interesante comprender que esta obra no fue concebida con esa finalidad, sino más bien con el objetivo de hacer un teatro único y creativo que al encasillarlo pierde su libertad. (foto219)

Con la experiencia han ido aprendiendo y explorando en distintos lenguajes de la teatralidad. Aclaran que no les gusta ser catalogados como teatro de muñecos, ni como una compañía que trabaja con desechos: "en nuestro caso, por lo menos depende mucho de la obra la técnica que usamos, por lo que no nos gusta encasillarnos y preferimos ser catalogados como teatro, que desarrolla diferentes lenguajes y uno de esos es el teatro de muñecos, que hemos usado en varias obras y es super distintivo, pero no es exclusivamente teatro de muñecos. Nosotros creemos que el teatro puede ser universal." (foto220)

Les interesa que el desarrollo del diseño sea simultáneo al de la actuación y el montaje. Así van decidiendo en qué escena va cada personaje, cuál será el actor y cuál el muñeco objeto, dando mucha importancia a la materialidad de este último, que corresponde al personaje y al contexto de la historia. En este sentido recalcan que la idea es "que los objetos tengan un sentido, una carga".

Creer que como cualquier actor o diseñador se tiene la libertad de hacer el teatro que quieras. A veces más íntimo, como "El Ñato Eloy", y otras de mayor envergadura como "Moby Dick", con varios actores y una gran escenografía. También han realizado montajes como "Los Amores del Diablo en Alhué", "Tres Rosas y un Gavilán" y "Lautaro". (foto221)

Usan el espacio en formas variadas y generalmente el escenario completo. En lo que respecta a la incorporación de muñecos en sus montajes, los manipulan a la vista, ya que a su juicio no deben ser usados gratuitamente: "tiene que haber un sustento para que logre decir algo".

Han sido completamente autodidactas, probando y aprendiendo técnicas experimentales, con resultados escultóricos. Sus objetos son confeccionados con materiales nobles, como metales, madera, textiles y mimbre. En la construcción se reparten el trabajo, considerando que lo más complejo del montaje con muñecos es solucionar la articulación y vinculación con el actor. (foto222)

La dramaturgia está hecha en la mayoría de los casos, sobre la base de cuentos o leyendas chilenas o extranjeras, adaptados de acuerdo al montaje. Les gusta narrar plásticamente, lo que les permite conectarse con el público de manera universal y no textual, de manera tal que no sean necesarias las palabras para que la gente comprenda la historia.

También han explorado el teatro de sombras con las obras "La Niña de la Calaca", "Eros y Psique", "Mitos de la Muerte y otras Muertes". En estos casos han utilizado el teatro de sombras para abarcar temas de lenguaje simbólico como el amor y la muerte.

En términos de espacialidad, aplican las técnicas ancestrales -pantalla y manipuladores ocultos- considerando que “el teatro de sombras está relacionado al teatro de muñecos, porque el actor tiene que proyectar su actuación a través de algo ajeno a su cuerpo, y en ese sentido es lo mismo, o sea, son distintas técnicas que se vinculan”. (foto223)

Con el teatro de sombras sienten que mientras más avanzan, más aprenden, lo que tiene mucho que ver con el diseño y lo literario, porque tratan de reducir lo textual a lo mínimo, traspasando el texto a la imagen. Con este concepto formaron en el año 1994 la Compañía de Teatro Equilibrio Precario, integrada por Carmen Luz Maturana y Arturo Rossel, quienes asumen la dirección indistintamente. Carmen Luz ha dirigido dos obras y Arturo Rossel otras. El diseño está a cargo de Carmen Luz, en tanto Arturo muchas veces ejecuta la música. Sus obras son dirigidas a todo público.

La diversidad de Equilibrio Precario los llevó también a integrar su trabajo al teatro callejero, una apuesta que les gusta mucho y que experimentaron con “El Caballo Caballero”, “Dragones” y “Los Papeles de Melchor Santuario”. Para ellos, la calle, al igual que la itinerancia, es la instancia que les permite desarrollar más la improvisación, saliéndose de los esquemas. (foto224)

Durante la presidencia de Eduardo Frei Montalva, participaron durante dos años con El Ñato Eloy y diversos talleres, en las Jornadas Culturales viajando por Chile. Viajaron a Barcelona el año 2001, auspiciados por la Generalitat para presentar el Ñato Eloy y exponer las esculturas de Arturo. Además, participaron en el Festival de Manizales, en Colombia; en el Festival de Críticos Teatrales, en Uruguay, y en diferentes Festivales Teatrales en Chile.

Las metas de Equilibrio Precario son desarrollar su propia forma de hacer teatro, como profesión, viviendo completamente del teatro: “en el fondo, de repente es mejor priorizar lo que te interesa, lo que te gratifica más, y vives más tranquilo”.

Entrevistado: Gonzalo Ruminot

Compañía de Teatro de Muñecos Manos Arriba(foto225)

Gonzalo Ruminot, actor profesional y destacado director titiritero, entró a los muñecos en forma casual, cuando con un grupo de amigos comenzaron a trabajar en el único espacio con el que contaban: un pequeño espacio en el que no cabía un teatro de actores. Apoyándose en la experiencia que cada integrante había tenido con muñecos y considerando que era necesario sistematizar la diversidad de conocimientos que dominaban, decidieron entonces hacer un teatro de muñecos.

Así nació en el año 1984, la Compañía de Teatro de Muñecos Manos Arriba, integrada por Gonzalo Ruminot, actor y director; Rodolfo Martínez, escultor y diseñador, a quienes se sumaron posteriormente Mario Lorenzo Núñez, coreógrafo y la actriz Claudia Rojas. La construcción es colectiva y también trabajan con actores invitados.

Empezaron básicamente trabajando con técnica de Guiñol, distinguiéndose por su cuidada manufactura, que traducida en los montajes hacía que cobraban un importante valor estético visual. Interesados por ampliar sus conocimientos, han investigando y experimentando en cada montaje, convirtiéndose el proceso de cada obra en verdaderos talleres, que en cada oportunidad presentan nuevas dificultades, en las que se aprende de construcción, movimiento, voz, caracterización y personificación.

También plantean un interés en la dramaturgia y su contenido, preocupándose de que posea un valor, como las temáticas con textos importantes, para luego transformarlos en un formato de expresión acorde al teatro de muñecos y al espacio escénico. "A mí me motiva mucho el diseño, creo que el arte del teatro de muñeco es un trabajo en el que hay que cuidar mucho la parte visual porque es tan importante la construcción de los objetos, muñecos o títeres, como la imagen que arrojan al aparecer en escena. El estudio del diseño en torno a la visual, tiene una gran importancia".

En los montajes realizados en este último tiempo han experimentado con diferentes técnicas de realización de muñecos, que manipulados a la vista ocupan el escenario completo, interesándose especialmente por probar desde muñecos muy pequeños a formatos de tamaño humano y mayores, explorando con diversos materiales. “Lo más complejo del montaje es crear los mecanismos y articulaciones de los títeres, de manera que sean lo suficientemente buenas para que respondan como uno quiera”, señalan. (foto226)

En 1987 partieron a Europa donde se separaron, siguiendo cada uno su camino. Allí Gonzalo dirigió bastante teatro de muñecos. De vuelta en Chile el año 1994, retomó los proyectos de la compañía, dedicándose más que nada a dirigir teatro de muñecos, con proyectos personales y en conjunto con compañías como La Orkesta.

Para él una de sus características como director es su profundo interés por trabajar en diferentes formatos, aprendizaje que comparte en forma bastante pedagógica y afectuosa a través de talleres particulares y en distintos colegios de Santiago.

Su compañía ha montado muchas obras infantiles, entre las que se cuentan: “Romance de Luz y Tierra”, “Los Deseos Ridículos”, “El Pozo de los Deseos”, “Gulliver”. Para el público adulto ha presentado “Cabaret la Luciérnaga Romántica”, “El Toro de Agua” y “La Viuda de Apablaza”. (foto227)

Participaron en dos festivales en Argentina, uno en Mendoza y otro en la ciudad de Resistencia. Después estuvo en Lima, en los años 1985 y 1986. En Chile participó en el 4° Festival de Títeres en Temuco, en 1986.

Sus metas son perfeccionarse en cada montaje que realizan, ya que los consideran siempre un nuevo desafío. También les interesa salir de Chile, para conocer nuevas experiencias y mostrar sus trabajos.

Entrevistada: Yani Escobar

Compañía de Muñecos La Orkesta (foto228)

Yani Escobar, actriz de la Universidad de Chile, inició su búsqueda en el mundo de los títeres junto a su pareja Edmundo Benitos, músico de la misma casa de estudios. Un poco aburridos del teatro clásico y de lo que le enseñaron en las escuelas, quisieron ir más allá, internándose en un proceso de investigación y experimentación autodidacta con títeres.

En 1992 formaron Aserrín, compañía con la que hacían animaciones para cumpleaños. En ese tiempo trabajaron con títeres de manopla, montaron diferentes cuentos que en términos prácticos no eran viables, porque sus conocimientos sobre el títere eran pocos. Entonces conocieron a Sergio Herskovits y Gonzalo Ruminot, y con ellos aprendieron más de este mundo, comenzando a desarrollar el lenguaje del títere hasta llegar al teatro de muñecos, que para ellos es una ampliación del mundo de los títeres. (foto229)

Desde que partieron, han manifestado un gran interés por hacer teatro de muñecos y una interesante búsqueda por ir encontrando el camino hacia la belleza en las historias y su ejecución y en la limpieza de la escena, que poco a poco han aprendido a ordenar y clasificar, logrando la coherencia en el montaje.

Para Edmundo Benitos, lo más complejo del montaje son las articulaciones del muñeco, porque “al muñeco lo toman de una pata, lo sacuden, lo patean, son articulaciones que tienen que moverse y al mismo tiempo ser muy firmes para aguantar tirones y verse de la manera que queramos. Además, deben tener una textura, un peso”, señala. (foto230)

Justamente en este proceso han probado y mejorado sus técnicas mediante la construcción colectiva, transformándose cada uno de sus montajes en un taller, donde experimentan con muñecos articulados de cuerpo entero, que dependiendo de la obra tiene mecanismos especiales,

realizados con materiales tradicionales, pero utilizados de una forma experimental. Los muñecos son manipulados a la vista en un escenario completo, con intervenciones de los actores manipuladores como personajes secundarios.

Con esta motivación, crearon en 1996 la Compañía de Muñecos La Orkesta, integrada por las actrices Yani Escobar y Marcia Castro; Eduardo Reyes, actor y Edmundo Benitos, quien hace la dramaturgia de las obras, las creaciones musicales y la ejecución en vivo. La dirección la realizan tanto Yani como Gonzalo Ruminot, que participa como director invitado. El diseño es colectivo y en algunos casos han invitado a trabajar a diseñadores teatrales como, Fernando Briones y Rodrigo Adaos, punto destacable, ya que es la única compañía de teatro de muñecos que los ha integrado.

(foto231)

También se han interesado en incluir personas de otras especialidades artísticas, logrando un trabajo más completo, con coreografía en el movimiento de los actores y los muñecos, música en vivo y un diseño coherente con la historia que se va a narrar. Así, cada una de estas especialidades va retroalimentándose, logrando un crecimiento en el montaje y una madurez como compañía.

(foto232)

Han realizado varios montajes, algunos de los cuales consideran estudio, empezando a presentar en sala sólo cuando tenían un montaje más armado en términos profesionales, donde rescatan lo tradicional de nuestro país, con temáticas dirigidas a un público familiar y adulto. Sus obras son: "El Peregrino del Golfo", "Pedro Urdemales", "Bernardo O'higgins y el Gato" y el proyecto musical "El Concierto de los Elefanquis". (foto233)

Consideran que al no existir una escuela que te enseñe sobre el teatro de títeres, tienen la posibilidad de crear algo nuevo, que les pertenece por cuanto incorpora lo aprendido en su experiencia teatral y las técnicas del títere.

Han participado en varios festivales de teatro en Santiago, como el Teatro a Mil, los años 2000 y 2002, en La Estación 2000, en La Estación Mapocho, el año 2002 y en el Festival de La Matriz en Valparaíso y Viña, ambos en el 2000. (foto234)

Las metas de la compañía La Orkesta están orientadas a lograr la perfección y la belleza, para así emocionar a la gente, proporcionándoles un momento inigualable.

Entrevistado: Domingo Araya

Compañía de Teatro de Muñecos Periplos (foto235)

Domingo Araya descubrió los títeres alrededor del año 1992, cuando estudiaba en la escuela de teatro Pedro de la Barra y participaba a la vez en una compañía llamada Zapatitos Floreados, donde hacían animaciones, incorporando los títeres a petición de los niños. Luego empezaron un trabajo más serio con obras de teatro, en las que integraban el muñeco en algunos personajes, incorporándose en esta etapa Marcela Cornejo, su pareja.

Ambos actores egresados del instituto de arte Bertold Brecht y diplomados de la Escuela del Gesto y la Imagen La Mancha, se propusieron investigar sobre los títeres de manera autodidacta, basándose en el principio del uso del muñeco en formatos teatrales. Para ello, crearon en 1998, en Santiago, la Compañía de Teatro de Muñecos Periplos que “nace para explorar e investigar un mundo que es fuerte, que es el teatro de muñecos”. (foto236)

Los dos integran la compañía, incorporando a más actores de acuerdo a las necesidades del montaje. Domingo es director, dramaturgo y productor; Marcela es la encargada del diseño y de la construcción, aunque en general el trabajo es colectivo, ya que para ellos el teatro de muñecos requiere mucho esfuerzo y una gran dedicación de tiempo.

Esta joven compañía por medio de la investigación y experimentación, ha ido logrando un crecimiento en el manejo de las técnicas de construcción que aplican a sus muñecos. “Nosotros no estudiamos nada, todo lo hemos investigado, bueno, para nosotros incorporar una técnica nueva es complicado porque uno tiende a quedarse con lo que tiene”, comentan.

Para Marcela y Domingo es fundamental el aprendizaje y especialización de los roles que mejor manejan al interior de la compañía. Esta inquietud la resuelven mediante la experiencia que les da el trabajo y a través de estudios de perfeccionamiento realizados en Europa, sobre teatro de muñecos.

Se consideran una compañía que se opone a las reglas del mercado, “contestatarios”, y en un permanente proceso de rescate de nuestras tradiciones. Por ello se preparan, estudian y practican con el fin de darse a conocer sobre la base de la calidad de sus trabajos dentro del medio teatral y en lugares que no tienen acceso a espectáculos culturales: “esas son nuestras aspiraciones, cumplir con el sueño de seguir haciendo montajes y trabajos; tener la capacidad de generar nuestros propios trabajos, poder vivir de esto. Con eso a mí me basta. A mí me preguntan como me ha ido, yo te puedo decir que no nos ha ido bien, pero después miro para atrás y digo no, sí nos ha ido super bien”. (foto237)

Sus temáticas se basan en su realidad, en lo que han visto y vivido. Se proponen una historia y la meditan alrededor de uno o dos años, donde el proceso más complejo para realizar el montaje es encontrar el mundo de la obra y el hecho de que los materiales utilizados no sean gratuitos. Al ser solucionado este problema, comienzan la etapa de diseñar la obra sobre la base de lo que requiere ese mundo que quieren mostrar.

También les interesa que el montaje sea fácilmente transportable, porque ellos disfrutan mucho con la itinerancia, ya que Periplos significa viajar, llegar a diferentes lugares, a la gente que no va al teatro. Es interesante para la compañía este ámbito, ya que se someten a retos diferentes que les exigen mantenerse alerta ante todo lo que está sucediendo, creándose, según afirma Domingo, una energía muy diferente a lo que es el teatro en sala. (foto238)

Hasta el momento han producido “El Roto y el Diablo” y “¿Por qué el Conejo Tiene las Orejas Largas?”. Obras diferentes, ya que la primera es una farsa basada en una leyenda chilena dirigida para público adulto, en tanto su segundo montaje es un cuento latinoamericano de temática emotiva, que nos acerca a nuestra infancia y está dirigida a la familia. Entre sus proyectos futuros, está su tercer montaje con el que cerrarían este ciclo para explorar en la tragedia.

En el año 2001 participaron en el Festival callejero de Orillac, en Francia; el Festival de Ila de Cans, en Barcelona; el Festival de Pinerolo, en Italia y el Festival Castel San Pietro, en Italia. También se presentaron en festivales teatrales nacionales.

Entrevistada: Valeria Correa

Compañía Teatro de Muñecos OANI (foto239)

Valeria Correa y Camila Landon son actrices profesionales de la Universidad Arcis. Paralelamente a sus estudios y a raíz del uso de las máscaras en la escuela y a una base con respecto a la utilización de objetos en escena, surgió la idea de probar con los muñecos. Exploraron dentro de este mundo y su animación, comenzando desde lo básico y trabajando con gente del Parque Forestal. También hicieron talleres de técnicas específicas de animación, con compañías extranjeras.

Deseando llevar la frescura, espontaneidad y magia que se logra con los muñecos al escenario y buscando incorporar nuevas técnicas escénicas que rompieran con los límites actorales, las fronteras corporales y de espacio, crearon en 1998 la Compañía Teatro de Muñecos OANI, Objeto Animado No Idiotizado. "Con los muñecos no tienes fronteras, son actores capaces de todo".

Juntas van alternando los papeles en la dirección. La dramaturgia - textos o adaptaciones - suele estar a cargo de Valeria, que considera es el elemento que normalmente falla en el teatro de títeres. Las temáticas son variadas, incluyendo fantasía y ciencia ficción. El diseño lo realizan Camila y Yuri Canales, comunicador social. De acuerdo a las exigencias del montaje, ambas buscan a los actores para trabajar en conjunto.

El recorrido de la compañía ha tenido una evolución con respecto a las técnicas, ya que en un principio comenzaron con títeres estilo muppets, luego integran el objeto animado y el actor con máscara y movimientos titiritescos. En su último montaje trabajan con muñecos de cuerpo entero, articulados, realizados con materiales variados utilizados de forma experimental y manipulados por sujeción directa, liberándose del teatrillo para ocupar el escenario completo. (foto240)

"Pienso que lamentablemente hay gente que lleva años haciendo lo mismo con el mínimo esfuerzo, sin superarse mucho. Pero afortunadamente hay quienes siguen investigando y profundizando,

porque sólo así se obtiene la calidad”, comenta Valeria, agregando que esa es la razón por la cual ellos mantienen un profundo interés por superarse para así entregar un montaje completo.

Experimentando e interesándose en lograr la armonía corporal de los muñecos, que es lo que encuentran lo más complejo del montaje, han iniciado un estudio que nunca termina, como asegura Valeria: “supongo que todo en el arte es probar eternamente. Hay cosas que descubres que funcionan en una obra, pero después ya no funciona igual. Entonces tienes que probar todo nuevamente, sumando experiencia, claro”. (foto241)

El avance de la compañía se ha manifestado en la fusión entre lo aprendido en la escuela de actuación y la expresión de esas técnicas en el teatro de muñecos. Este proceso motivó a Valeria a organizar la Primera Bienal de Títeres para adultos en la Universidad Arcis, el año 2000.

Han realizado las obras “Mercedes en Busca de su Caballo Perdido”, “La Página Mágica”, “La Muerte del Conde Drácula” y “La Balsa de los Muertos”, todas dirigidas a público familiar y juvenil. (foto242)

Participaron en el 2° Festival de Teatro de Bonecos de Brasilia, calificándolo como una experiencia inolvidable, una instancia para aprender y compartir técnicas con sus pares. En este minuto la compañía está enfrentada a una pausa ya que Camila está viviendo en Brasil y trabaja con una compañía de titiriteros, y Valeria piensa viajar a Australia, donde quiere montar algún cuento étnico chileno. En un futuro proyectan remontar la Balsa de los muertos en Brasil.

Teniendo las síntesis de las compañías como antecedente para la mejor comprensión del lector, nos adentraremos en un proceso de comparación, estableciendo que el único punto en común que tienen todas las compañías es el uso del muñeco y su experimentación, instalándose de lleno en el mundo teatral, compartiendo sus elementos, que representados en un teatro convencional o en la calle, tienen un denominador común: el trabajo dramático, donde el manipulador - actor traspasa el personaje mediante la adopción de un muñeco, razón lógica para su incorporación en esta investigación. Esta aclaración, es necesaria para explicar la enorme diversidad de estilos existentes, que nos obliga a dividirlos en tres categorías ya antes esbozadas.

Teatro de Muñecos tradicional: comprende las compañías que trabajan una línea tradicional, como títeres de guante, marioneta, manopla, varilla y que han experimentado sobre la base de esas técnicas. Las compañías que situaremos en este grupo son Candelilla, Guiñol, Payasíteres e Italo Cárcamo.

Teatro que incorpora el muñeco: comprende las compañías de teatro que han utilizado el títere de manera creativa en algunos de sus montajes. Las compañías que agruparemos en este género son La Troppa, La Luciérnaga, Kerubines y Equilibrio Precario.

Teatro de Muñecos renovador: comprende las compañías que han innovado al crear espectáculos más completos y extensos. Obras de teatro centradas en el teatro de muñecos, donde el muñeco es el actor central, el protagonista. Las compañías que clasificaremos en esta categoría son Manos Arriba, La Orkesta, Periplos y OANI.

5.3 CUADRO DE LAS COMPAÑÍAS ENTREVISTADAS Y SUS CONCLUSIONES

Cuadro Comparativo grupo de compañías de Teatro de Muñecos Tradicionales.

(HOJA 1 EXCEL)

Conclusión cuadro comparativo grupo de compañías de Teatro de Muñecos Tradicionales.

Las compañías que hemos denominado tradicionales, además de compartir la técnica que utilizan, que es de línea tradicional, como guante, marioneta, varilla y sombras, definidas en el capítulo de técnicas tradicionales -denominador por el cual se clasificó- poseen otras similitudes como el uso de materiales que también designamos como tradicionales, por la íntima relación que existe entre la técnica y materialidad con que se elabora un títere.

En la técnica del títere de guante es clásico ocupar el papel maché para las cabezas; como la madera para construir una marioneta; o la espuma para los de manopla. En resumen, los materiales que se utilizan son los apropiados para tales tipos de técnicas, existiendo siempre variaciones, como en todo arte.

Payasíteres e Italo Cárcamo han ido más allá dentro del marco tradicional, partiendo de estas técnicas y experimentando con ellas. Sergio Herskovits, ha creado variaciones de estas técnicas tradicionales, fusionándolas o modificándolas con personajes sobre la base de objetos, como pelotas de pingpong o guantes. También ha utilizado diferentes tamaños en sus muñecos, desde gigantes de 3 metros a pequeños, mucho más íntimos.

Para Italo Cárcamo es interesante la utilización del objeto, que puede ser un personaje o variaciones como en el caso de "Amalgama Neuropasta", donde no hay escenografía, "sino que objetos que van en relación con lo que hacemos, convirtiéndose en muchas cosas, como por ejemplo, una escenografía que va variando. En el caso de "La Huachaca", también la escenografía es totalmente funcional, no es algo estático", señala Cárcamo. (Ver anexo N°3)

De esta forma, la opción de estos artistas titiriteros es trabajar con una escenografía transportable, planteándose una puesta en escena fácil de desmontar, que les permita presentarse tanto en una sala, como en una plaza.

Es interesante destacar que todos en este grupo, en sus inicios exploraron con títeres de guante o manopla, en un teatrillo donde trabajan ocultos, el que suele ser de pequeñas dimensiones, para uno o dos manipuladores. Con el tiempo, fueron incorporando la manipulación a la vista, a modo de representación independiente o en forma paralela al uso del teatrillo, como lo hace Payasíteres en su espectáculo, enseñando los tipos de títeres que existen. Esta manipulación, donde el titiritero está a la vista se ubica en el escenario completo, siendo una excepción Candelilla, que trabaja generalmente con guante, porque se considera un enamorado de esta técnica. Al concentrar plásticamente su trabajo en el muñeco, todos ellos evalúan que la mayor complejidad del montaje se refiere a la construcción de éstos, el tiempo que se necesita y su caracterización. (foto243)

Con lo que respecta al público objetivo de estas compañías, en un principio se dirigieron principalmente al infantil, razón que explica el hecho de que el argumento esté siempre vinculado con nuestras tradiciones y ligadas a la entretención educativa, ya sea con temáticas históricas, culturales o sociales. Posteriormente han incorporado algunos montajes para adultos. (foto244)

La mayoría de estas compañías, con excepción de Payasíteres, tienen roles definidos dentro del grupo y una formación profesional en carreras ligadas a este arte, como actuación o licenciatura en educación. (foto245)

En estudios sobre títeres la experiencia más connotada corresponde a Italo Cárcamo, actor titiritero de la Universidad de Avellaneda, Argentina, que posee un estilo tradicional, enmarcando su trabajo en un sentido más social, como el titiritero de plaza, que en el país vecino es valorado como tal, al punto que existen escuelas especializadas en esta área del teatro de títeres. Esta consideración al titiritero, difiere bastante del tratamiento que se le da en nuestro país, donde estas técnicas se

aprenden mayoritariamente de manera autodidacta, razón por la cual este grupo de titiriteros manifiesta un rotundo interés por la tradición e historia del teatro de muñecos en Chile, buscando abrir puertas a los más jóvenes, enseñando lo que han aprendido y organizando festivales para poder intercambiar experiencias. En este marco, a Guiñol y Payasíteres les interesa que el títere sea reconocido en Chile como un arte más, por esto Ana María Allendes creó una fundación que busca dignificar el teatro de muñecos. (foto246)

Cuadro Comparativo grupo de compañías de Teatro que integran el muñeco en sus montajes.

(HOJA 3 EXCEL)

Conclusión cuadro comparativo grupo de compañías de Teatro que integran el muñeco en sus montajes.

El grupo de compañías de teatro que incluyó muñecos en algunos de sus montajes, previamente a interesarse en la incorporación definitiva de éstos, tiene una formación asociada con el teatro profesional, ejerciendo en obras de teatro en el campo de la actuación y el diseño. Es por esto que, de acuerdo a la formación y experiencias teatrales, han planteado desde un principio el uso del escenario completo, totalidad que se distingue al observar un espectáculo de estas compañías, con escenografías que crean el mundo, trabajado en formatos de diversa amplitud, de acuerdo a las necesidades de la obra. En algunos casos, jugando incluso con el cambio de planos en diferentes tamaños, dentro de la misma obra.

En este espacio, destinado en un principio a la intervención de los actores, se incorporaron los muñecos que surgieron por distintas necesidades, pero siempre a beneficio de la totalidad del mundo del espectáculo. Encontrándose en este mismo espacio con el actor-personaje, que suele representar los papeles protagonistas y el muñeco-personaje, que busca fundirse con la obra. En todos los casos, es manipulado a la vista por el actor titiritero, cobrando real importancia la totalidad del montaje.

La integración del muñeco está dada por una solución plástica que ayuda a narrar en forma diferente y creativa un suceso específico de la obra. Un buen ejemplo está dado por el trabajo con personajes secundarios que ha desarrollado LaTroppa, específicamente en Gemelos, donde aparecen muñecos que consideran artefactos, juguetes que ellos mismos evidencian no son de carne y hueso, pero que colaboran con su forma cinematográfica de narrar, integrándose más en el mundo que se crea por medio de la escenografía, como el ciclista, molino, paracaidistas, la abuela cortando leña, la muñeca de labio leporino y que pasan a ser parte de ese mundo, de esa escenografía.

Así también en la compañía Kerubines está latente la necesidad de dar vida al animal, por lo que se crearon estos muñecos que muy cercanos al realismo de los animales y de grandes tamaños. Por esto mismo los personajes humanos son interpretados por actores, como en el caso del “Libro de la Selva”, donde el protagonista es el niño que se cría con estos animales. En esta obra la importancia del muñeco cobra mayor realce, ya que la interacción entre actor-personaje y muñeco-personaje, maneja una constante durante toda la obra pasando a ser trascendental su intervención en escena.

Es interesante destacar la admiración que ha logrado la compañía Equilibrio Precario de parte de sus pares. A nuestro parecer merece ser distinguida dentro de este grupo, ya que posee un estilo muy marcado en lo que respecta el manejo plástico de texturas, que de acuerdo al objeto final y vinculado a su materialidad, logra provocar sensaciones en el espectador, internándolo en el mundo que se desea contar.

En su búsqueda por crear una forma de comunicar, Equilibrio Precario logra conjugar lo escultórico de sus muñecos no tradicionales, con los distintos lenguajes de la teatralidad, acercándonos muchas veces al teatro de muñecos. Pero aún así, esto sólo puede verse demostrado en su primer montaje “El Ñato Eloy”, trabajado con muñecos contruídos sobre la base de objetos que interactúan en un escenario pequeño enmarcado en una especie de teatrino, y sus trabajos con teatro de sombras. En los demás montajes existe la presencia de muñecos, pero desde un punto de vista más secundario, pasando a integrarse el muñeco al mundo que se cuenta.

La excepción a estos casos, está marcada por la compañía La Luciérnaga, con su ciclo sobre Shakespeare, donde la presencia del actor-personaje está dada sólo por el narrador de la historia, que se presenta con un vestuario neutro. Los otros personajes son todos muñecos de formato pequeño, fabricados sobre la base del títere de varilla de Java. Esta compañía también ha demostrado interés por investigar en este tipo de técnica, que aunque tradicional, es incorporada con modificaciones. (foto247)

Los diferentes testimonios del trabajo realizado por las compañías, demuestra que en la mayoría de los casos el aprendizaje sobre el mundo de los títeres ha sido autodidacta, sin adentrar más allá en el tema, ya que dependiendo de la historia que se proponen representar, será la solución a la que lleguen por medio de la experimentación con diferentes materiales u objetos. (foto248)

En este grupo, la presencia de roles está definida. La mayoría considera que es necesaria la presencia de un director, diseñador y dramaturgo. La excepción la marca La Troppa, donde todos hacen de todo: "por eso somos La Troppa, o sea, sin generales, sin comandantes, sin nada, nada y el que quiera entra en un plano de igual a igual con nosotros, pero muy exigente. Deberíamos llamarnos "Los Comando" en el fondo, porque somos aguerridos y no le hacemos el quite al trabajo", explican. (Ver anexo N° 12) (foto249)

Revisando el interesante y divergente trabajo de estas compañías de teatro, podemos determinar que han pasado a ser parte trascendental en el desarrollo del teatro de muñecos, aportando con nuevas propuestas, que han logrado inspirar a muchos titiriteros que buscan innovar en el teatro de muñecos. (foto250)

Cuadro Comparativo grupo de compañías de Teatro de Muñecos Renovador.

(HOJA 2 EXCEL)

Conclusión cuadro comparativo grupo compañías de Teatro de Muñecos Renovador.

Este último grupo, denominado teatro de muñecos renovador, es el que posee más puntos en común. Uno de ellos es su formación profesional, ya que todos los entrevistados y algunos integrantes de estas compañías, tienen estudios en actuación teatral, lo que influye en alguna medida en su trabajo con muñecos. También nos encontramos con que todas las agrupaciones presentan roles definidos, existiendo un encargado de dirección, diseño, dramaturgia, composición musical, coreografía, producción, visiones que finalmente se vinculan en las propuestas.

Nos encontramos con que estas compañías están en una búsqueda marcada por la génesis de propuestas innovadoras, acompañadas de nuevas técnicas, como la incorporación del muñeco articulado de cuerpo entero, que de acuerdo a la evolución de las compañías, hoy en día se maneja con manipuladores que trabajan a la vista. Éste a veces es neutro o también puede ser manipulador-actor, a la vez.

Cuando hablamos de evolución nos referimos a que todas estas compañías, en un principio trabajaron con técnicas tradicionales, como es el caso de Periplos y La Orkesta - que lo hizo con otras agrupaciones -, o el caso de OANI y Manos Arriba.

Lo que nos interesa recalcar es que todas han experimentado el proceso que significa trabajar con técnicas tradicionales, conservando un profundo respeto por esta forma de hacer teatro de títeres. Aún así, se han arriesgado evolucionando a técnicas más experimentales, saliéndose del teatrillo e incorporándose de manera teatral al escenario completo, que intervienen con escenografías, telones y otros elementos.

Además, plantean una experimentación con diferentes materiales, utilizando objetos, componentes nobles y orgánicos para crear personajes, dándoles un sentido e interesándose en que éstos no aparezcan gratuitamente y que sean coherentes con la obra, lo que en términos de espacialidad, representa también un gran desafío. Sin embargo, o quizá como respuesta al proceso de experimentación, nos encontramos con que la mayoría de las compañías considera que lo más complejo de solucionar en el montaje son las articulaciones y mecanismos del muñeco.

La información que han obtenido en torno al títere, ha sido de manera autodidacta, por medio de la investigación y experimentación, tomado talleres o cursos específicos, sobre todo de construcción, en el extranjero o en Chile, donde son muy básicos.

La mayoría de estas compañías dirige sus obras a un público familiar, que engloba tanto a niños como adultos. También han realizado montajes dirigidos especialmente a público adulto. Las temáticas que abordan son bastante disímiles, concordando a veces en temas relacionados con nuestra realidad.

Podemos inferir que estas compañías manifiestan interés por aprender y perfeccionarse en su particular forma de expresarse a través de los muñecos, innovando en el desarrollo de su diseño, plástica, teatralidad y utilización del muñeco como protagonista. Gracias a esta diversidad de estilos entre las compañías, que junto a la investigación y experimentación, es que se ha generado un importante aporte al desarrollo de la actual realidad del teatro de muñecos en Chile.

No podemos dejar de destacar que sólo las compañías de títeres de más larga trayectoria, han utilizado alguna vez obras escritas para títeres. En general, son muy pocas las compañías interesadas en trabajar con este tipo de guiones. Una de las razones principales es que existen pocos escritores que se dediquen a la dramaturgia del teatro de muñecos, que por lo demás, suelen ser de corta duración, con ritmos diferentes a las obras de teatro convencionales y con poca diversidad de temas, generalmente infantiles. Es por esto que, prefieren hacer adaptaciones de obras de teatro, novelas, cuentos o leyendas, las que más allá de su género, son escogidas principalmente sobre la base de la historia que se cuenta y el mensaje que se quiere comunicar.

De acuerdo a la clasificación de estos tres grupos, y al cuadro comparativo de éstos, podemos determinar que el único elemento común, es que el trabajo de construcción de los muñecos es colectivo, donde cada uno de los integrantes de la compañía se adjudica la tarea que mejor maneja, realizando a veces una construcción en serie, o de cada personaje en forma individual.

Las razones suelen ser económicas, ya que en algunos casos, no existe el financiamiento para costear los honorarios de mano de obra de muñecos o escenografía, pero principalmente se plantea la necesidad de involucrarse completamente en la realización del espectáculo. (foto251)

En este sentido, coinciden en que es interesante vincularse con la construcción del muñeco: “yo descubrí que cuando uno los hace tiene una relación distinta a cuando los hace otra persona y tu lo tomas. No solamente desde el punto de vista emocional, sino también de la comunicación, de la voz que le pones. Es muy distinto cuando tú lo incorporas. Ahora, técnicamente cuando lo haces y tienes un accidente, tú sabes exactamente donde está la imperfección y sabes cómo solucionarlo y salir adelante con el muñeco, porque sabes exactamente donde está fallando. Y creo que puede ser por eso, porque uno tiene una relación muy artesanal con lo que es esta forma de hacer teatro, es un oficio”, relata Hugo Medina (Ver anexo N° 9) (foto252)

Es por todos los argumentos antes expuestos, que consideramos de trascendental importancia que el titiritero no sea sólo el que “gobierne” los títeres, sino que también comprenda e incorpore el proceso de construcción de éste, ya que al convertirse el muñeco en el personaje que efectúa la acción, es necesario comprender su movilidad. Para lograr esa compenetración, hay que conocer donde está su articulación y los diferentes mecanismos que posee, considerando que la práctica es la forma más eficaz de enriquecer la experiencia del titiritero. (foto253) (foto254)

5.4. Análisis de las Nuevas Propuestas de Expresión Plástica de las Compañías de Teatro de Muñecos

Hemos llegado al capítulo en que nos introduciremos en el análisis de las nuevas propuestas plásticas de las compañías de teatro de muñecos, denominadas “renovadoras”. Aquí abordaremos temáticas relacionadas con su forma de trabajo en el diseño y principalmente su plástica escénica, vinculándola con aspectos como la dirección, el espacio escénico y la teatralidad.

Para establecer el propósito en el que se centra este análisis, es fundamental aclarar lo que entendemos por plástica escénica y teatralidad. Para ello, tomamos como referencia la definición que Patrice Pavis hace en su Diccionario del Teatro: “la plástica escénica, es el arte que, por oposición a las artes congeladas de la pintura y la escultura podemos denominar plástica animada o plástica viva, se constituye por sí mismo en el arte del teatro. En la época clásica, también se hablaba de pintura parlante o de cuadro viviente cuando los actores formaban un conjunto inmóvil. Bablet denomina plástica escénica a todo aquello que las artes plásticas crean para el escenario; a iniciativa del director de escena, y al mismo tiempo que él, el escenógrafo es el responsable de la puesta en escena plástica del drama”. (foto255)

De acuerdo a esta descripción, podemos determinar que la plástica es la imagen, lo que vemos en escena: escenografía, vestuario, utilería e iluminación, y tratándose del teatro de muñecos: los títeres. En este caso, el espectador efectivamente está viendo un cuadro, una obra de arte donde existe un mundo en particular, con la sola diferencia de que este cuadro se mueve, tiene un volumen que ocupa un espacio tridimensional: el escenario. (foto256)

Cuando el espectáculo teatral cobra vida, podríamos incluso otorgarle la definición de plástica viva, calificación que a nuestro parecer resulta un tanto compleja, ya que la vida no se la da sola, sino que funciona como el teatro de muñecos que necesita de un manipulador para darle vida. La plástica “viva” necesita de un diseñador, de un director para dar coherencia y concebir esta vida. Se ha dicho

muchas veces que una escenografía o determinada iluminación puede llegar a transformarse en un personaje más, por la fuerza que cobra estéticamente y ciertamente su plástica, resultando el director y el diseñador responsables de esta vida.

No obstante, más allá de esta vida, lo principal es establecer que sobre la base de esta aclaración, 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 que predeterminado o no, se transforma en imágenes. Todo forma parte de la plástica escénica, desde la escenografía, la utilería, el vestuario y la iluminación, hasta el personaje, donde el actor es el muñeco, que no son necesariamente recreaciones humanas, sino que también pueden existir personajes fantásticos o inertes que cobran vida gracias al manipulador. Por ello es que concluimos que en el teatro de muñecos todo es diseño, todo es plástica. (foto257)

Pavis agrega también que: "La teatralidad vendría a ser aquello que, en la representación o en el texto dramático, es específicamente teatral (o escénico). Es el teatro menos el texto, es una espesura de signos y de sensaciones que se edifica sobre el escenario a partir de un argumento escrito, es una especie de percepción ecuménica de los artificios sensuales, gestos, tonos, distancias, sustancias, luces, que sumerge al texto bajo la plenitud de su lenguaje exterior. Del mismo modo, en el sentido artaudiano, la teatralidad se opone a la literatura, al teatro del texto, a los medios escritos, a los diálogos e incluso, a veces, a la narratividad y a la dramaticidad de una fábula construida lógicamente". (foto258)

Sobre la base de esta definición y contextualizándola en el marco de nuestro análisis, podemos establecer que la teatralidad es más visual que verbal y por ende, está más ligada a las sensaciones que nos puede producir un espectáculo teatral, punto que nos interesa rescatar. Estas sensaciones, están vinculadas a lo espacial, visual y expresivo de una escena que, proyectadas en el mundo de la obra, se traducen en imágenes que constituyen los resortes del montaje. (foto259)

De acuerdo a esto, es que consideramos que la teatralidad está íntimamente ligada al teatro de muñecos, ya que éste se vincula fuertemente a las imágenes que arroja a través de diferentes elementos como el vestuario, caracterización y dimensiones del títere o a la iluminación, escenografía y utilería del espacio teatral. Ahora bien, esta artificialidad de la representación, sustentada por estos elementos inertes, no puede manifestarse sola, esta claro que así como el títere necesita del titiritero, ésta necesita de un argumento escrito, de un texto para cobrar vida y trascender como teatralidad.

Aclarados estos dos términos, es que podemos concluir que existe una clara concomitancia entre ellos y que mientras la plástica es la imagen en escena, la teatralidad es lo que arroja esa imagen en escena, que llevada al teatro de muñecos posee la particularidad de abarcarlo todo desde el punto de vista plástico. Es así, que las expresiones teatro de muñecos, plástica y teatralidad son los ejes para la comprensión de nuestro análisis permitiendo sumergirnos en las nuevas propuestas plásticas, que poseen un valor fundamental en el desarrollo del teatro de muñecos en Chile, ya que como comunicadoras nos conducen a un mayor enriquecimiento artístico y cultural. (foto260)

Estableciendo un seguimiento al procedimiento del trabajo de estas compañías –excluyendo la elección de la obra y realización del guión- es que partiremos de lo sigue a este proceso, el diseño. Encontrando que todas estas compañías cuentan con alguien encargado del diseño, de unificar las ideas del director o los integrantes de la compañía, en el fondo desarrollando un trabajo bastante colectivo, donde trabajan sobre la base de propuestas que el diseñador define, y por ende no son impuestas. (foto261)

En la compañía Periplos, Marcela Cornejo –actriz, con cursos de confección de muñecos en Europa- es quien define el diseño de la obra y a su vez es parte integrante de esta misma, por lo mismo, no sólo ejecuta la labor de diseño. Para la compañía OANI, Yury Canales –comunicador social- es quien diseña la escenografía e iluminación y Camila Landón –actriz con talleres de confección de

muñecos con compañías extranjeras- es quien diseña los muñecos. En la compañía Manos Arriba, Rodolfo Martínez –pintor y escultor- es quien realizó el diseño cuando empezó la compañía.

Quien a nuestro parecer merece destacar en este ámbito es la compañía La Orkesta, ya que es la única que ha trabajado con diseñadores teatrales, ya sean estudiantes, como Fernando Briones o licenciados, como Rodrigo Adaos, los que han sido invitados para diseñar obras como “Pedro Urdemales” y “Bernardo O’Higgins y el Gato”, respectivamente. Yani Escobar explica que “me gustan los diseñadores, como los músicos o los que te ayudan en las coreografías, que rico, porque hay cosas que uno no cacha, te alimentan, te nutre y en ese sentido siempre crece. (foto262)

El trabajar con más profesionales de otras especialidades significan más gastos, pero nosotros pensamos en ese riesgo y lo asumimos, porque el punto que nos convoca no es cuanta plata podamos ganar o cuanta podamos perder, sino que el punto es la obra, hacer una buena obra, yo creo que una buena obra tiene buen público, buena crítica y se vende, también es parte del aprendizaje venderla, pero yo realmente pienso que no se puede partir pensando ¡Pucha, si invito a un diseñador le voy a tener que pagar!, o sea, ¡Que rico!, tengo que invitarlo y tengo que tener plata para pagarle, y después, cuando le pago, que buena onda, porque él puede seguir diseñando. Si de eso se trata”.

También estas compañías atribuyen al diseño un valor fundamental en lo que se refiere al teatro de muñecos, que está totalmente ligado al trabajo de mesa, al trabajo intelectual de los actores, donde se necesita de un buen diseño, ya que si esto falla, se quiebra el sentido de la obra. Así lo considera Gonzalo Ruminot al añadir que “a mí me motiva mucho el diseño, creo que el arte del teatro de muñecos, es un trabajo en que hay que cuidar mucho la parte visual, porque en sí son objetos o títeres, es tan importante su construcción y la imagen que arrojan al aparecer en escena. La labor del estudio del diseño, acerca de toda la parte visual, tiene una importancia, ya que en el teatro de muñecos todo tiene que ser coherente desde el punto de vista del diseño”.

Es entonces que el trabajo del diseñador está siempre apoyado por la visión del mundo que quiere mostrar el director, éste tiene que dar a la totalidad de la obra una lógica, la cual exige que una vez definido su mundo, el escenario mantenga su identidad y que todo cuanto aparece en él esté marcado por la misma modalidad.

En este sentido, el escenario homogeneiza perfectamente el acontecimiento representado. Los personajes que se relacionan en él, se mueven en un universo regulado por las mismas leyes, sus intercambios se sitúan en un mismo plano. Es entonces que el director tiene una idea de lo que se requiere el espacio escénico, según lo leído previamente en la obra dramática y es el diseñador quien los define y en cierta forma los materializa, llevando al muñeco y la escenografía del papel a un espacio de tres dimensiones. Contando éste con un gran margen de libertad para modelar la escenografía a su manera y evolucionando de la idea de los telones pintados o el teatrillo con un fondo de color neutro, a un espacio completo, donde se ocupa todo el escenario en el que los manipuladores tienen mayor espontaneidad de expresión con los muñecos.

Dada esta versatilidad, consideramos que el teatro de muñecos renovador no puede ser reducido a unas cuantas características, ya que trabaja con tal libertad en el espacio y tiene tantas experimentaciones, que el espacio ya no es concebido como un teatrillo cerrado en cuyo interior están permitidos algunos arreglos, sino como un elemento dinámico dentro del montaje. (foto263)

Para hablar de la visión del director desde una perspectiva plástica debemos basarnos en la definición que utiliza Pavis sobre la puesta en escena: “actividad que consiste en la organización, dentro de un espacio y un tiempo de juego determinados, de los distintos elementos de interpretación escénica de una obra dramática” (Pavis, 1998). Estos elementos -la iluminación, música, escenografía, interpretación de los actores- son los que constituyen la obra, y en su fusión y coherencia es donde el rol del director juega un papel muy importante, ya que la puesta en escena proclama la subordinación de cada arte a un todo armoniosamente controlado por el pensamiento unificador del director. La misión de éste es decidir el vínculo entre los diversos elementos

escénicos, lo cual, evidentemente, influye de manera determinante en la producción del sentido global, formando un sistema orgánico completo, una estructura en la que cada elemento se integre al conjunto, en el que nada queda al azar y todo posee una función.

Estas compañías, al ser integradas en su mayoría por actores profesionales, tienen una visión de la puesta en escena con un mayor desarrollo respecto a la teatralidad, ocupando el espacio completo, como en cualquier obra de teatro, caracterizando al muñeco como un personaje, que podría ser interpretado por un actor. Sin embargo, para los directores de estas compañías, el muñeco –muchas veces confeccionado como un pequeño humano perfecto- abre mayores posibilidades de ilusión y fantasía. Además, incluyen la iluminación en sus montajes para crear situaciones y emociones similares a las del teatro, aunque no iguales, como afirma Yani Escobar: “Hay un técnico que se preocupa de la iluminación, pero en definitiva todos nos metemos, porque tampoco es lo mismo iluminar a un actor que iluminar un muñeco. Sobre todo porque nosotros trabajamos con sujeción directa, eso significa que no trabajamos escondidos, sino que trabajamos directamente con el muñeco, presentes”. (Ver anexo 5).

A pesar de que a primera vista el texto dramático no tiene una relación muy íntima con la plástica, podemos distinguir que en el teatro de muñecos existe una forma muy especial de narrar una historia, transmitiéndola a través de un mensaje plástico, que utiliza herramientas del diseño traducidas en imágenes que, guiadas por la visión del director, nos llevan a un resultado visual de la narración. Las acciones de los muñecos y los objetos o efectos van representando lo que sucede, mostrando la temática plásticamente, con imágenes. (foto264)

El director y el diseñador elaboran en conjunto la escritura –o lenguaje- de la escena. Para cada obra, inventan un lenguaje visual que sostenga los sentidos y los prolongue, convirtiéndose en su eco, de un modo a veces tan difuso como sutil, a la manera de una imagen poética. Es el caso de algunas obras de La Orkesta, en donde según cuenta Yani: “todo lo que tenga que ver con el cambio de formato en escena, para mí es títeresco, o sea el actor está hablando de una casa y aparece una

casa pequeña que se traslada, o un barco atraviesa mientras él piensa en el mar, eso es absolutamente titiritesco, es como que el títere te permite soñar en vivo". (Ver anexo 6).

Para Periplos esa forma de narración plástica, está dada incluso en las facciones de los muñecos que a simple vista entregan información de la obra. Como en el "El Roto y el Diablo", en donde la condición de farsa que caracteriza a la historia, obliga a que el diseño de los muñecos sea anguloso, dándoles así un carácter más duro y fuerte. En "¿Por qué el Conejo Tiene las Orejas Largas?", la historia nos acerca a la infancia, por lo que los muñecos son de línea redondeada, suave, contextualizando el carácter de la obra y de los personajes. Ambos casos, corresponden a ejemplos de la forma en que la narración se va relacionando con la plástica y el trabajo simbólico, temas que desarrollaremos más adelante. (foto265)

Dejando atrás la influencia del director y el diseñador en los montajes de estas compañías, nos dedicaremos a la espacialidad, introduciéndonos en lo más tangible: el espacio físico. Estas compañías hacen sus presentaciones generalmente en sala. A algunas les interesa más la itinerancia que a otras, ya que si trabajan al aire libre llegando a todo tipo de público, que muchas veces no asiste a la sala de teatro, como explica Domingo Araya: "en sala hay un trabajo muy bueno, ágil y con la posibilidad de jugar con un espacio concreto, que te permite "ponerte exquisito" y pulir tu trabajo. Con la itinerancia abarcas a un público al cual no llegas, que no lo voy a sacar de la pobla, no lo voy a traer a Santiago, y eso es rico, de una o de otra forma te agiliza también, te obliga a estar adentro con todas las antenas paradas, porque tu sabes que en cualquier momento algo va a fallar". (Ver anexo 2). (foto266)

El espacio escénico en el que trabajan, suele contemplar todas las especialidades del diseño y si deja de lado la iluminación es por una opción temporal, como en el caso de Domingo Araya, que comenta: "nosotros nunca hemos trabajado con iluminación fija por dos hechos. El primero es por las ganas de que todo sea itinerante, si yo pongo una iluminación fija a un espectáculo voy a tener necesidades específicas. La otra es porque no tenemos los equipos, por lo mismo, como no

teníamos no queríamos pedir, hasta que no tuviéramos equipos no íbamos a trabajar con iluminación y ahora vamos a tener, así que ahora vamos a iluminar". (Ver anexo 2).

Estas compañías generalmente se dirigen a un público familiar, sin ser explícitamente infantil, y a veces sus montajes son para adultos, como "La Viuda de Apablaza" y "El Toro de Agua", de la compañía Manos Arriba y "El Roto y el Diablo", de Periplos.

Establecido el espacio físico y su público objetivo, profundizaremos en como han evolucionado sus propuestas plásticas dentro del espacio escénico. Comenzaremos desde las soluciones técnicas a las que han llegado a través de un proceso de estudio, las que se traducen en la experimentación y creación de nuevas técnicas necesarias para lograr el resultado que se proponen con el personaje y su mundo.

Cada compañía ha incorporado mayor o menor cantidad de objetos, muñecos y escenografía dependiendo de su propio estilo. La compañía Periplos toma como punto de partida, según lo que requiere la obra, todo lo que han visto y vivido. Ellos trabajan con pocos elementos, porque les interesa la itinerancia. Han producido hasta el momento "El Roto y el Diablo" y "¿Por qué el Conejo Tiene las Orejas Largas?", obras que difieren en sus temáticas y público al que están dirigidas. La primera es una farsa basada en una leyenda chilena montada para adultos, trabajada en verso, con máscaras, muñecos articulados de cuerpo entero, manipulados por sujeción directa por uno o dos actores vestidos de negro, con fondo negro y utilizando de escenografía una carreta como elemento central, que marca los cambios de espacio. (foto267)

Su segundo montaje es un cuento latinoamericano, dirigido a la familia y de temática dulce que nos acerca a nuestra infancia. Al igual que "El Roto y el Diablo", está escrita en verso, con muñecos de cuerpo entero de mayor tamaño, articulados y manipulados por sujeción directa por uno o dos actores vestidos de blanco, con chaquetilla. Son la simplificación del vestuario latinoamericano, con

un telón de fondo y diferentes elementos para crear espacios. Ambos montajes son de una puesta en escena no realista, donde el público tiene que ser cómplice y crear los cambios de espacio.

OANI basándose en un mundo futurista, en su montaje “La Balsa de los Muertos” trabaja el espacio completo, con pocos elementos, utilizando como escenografía principal una balsa, donde viajan extraños personajes protagonizados por muñecos de cuerpo entero, articulados y manipulados por sujeción directa. En esta obra la compañía OANI utiliza el cambio de formato de la balsa y los muñecos para escenificar un viaje y el paso del tiempo durante éste. (foto268)

La Orkesta suele trabajar con una sumatoria de elementos que van completando diferentes aspectos del montaje. Su primera obra “El Peregrino del Golfo”, es un cuento poético sobre la vida en un circo, en la que experimentan con muñecos de cuerpo entero de 30 o 40 cm., articulados y manipulados por sujeción directa por actores vestidos de negro, que intervienen levemente en la acción. La escenografía es principalmente un baúl y una estructura metálica para colgar diversos elementos. (foto269)

En “Pedro Urdemales”, obra basada en cuentos grotescos de tradición oral, trabajan con muñecos de mayor tamaño, de cuerpo entero, articulados. Algunos son contruidos basándose en objetos, manipulados por sujeción directa por actores con vestuario y máscaras que interpretan papeles secundarios, los protagonistas son los muñecos. La escenografía representa una cocina típica del sur de Chile, con un telón de fondo para la proyección de sombras experimentales, donde se proyectan ellos mismos u objetos, sin regirse por las reglas de las técnicas tradicionales del teatro de sombras. En el piso trabajan con trampas, creando variados espacios y niveles. (foto270)

“Bernardo O’Higgins y el Gato” es una obra esencialmente histórica con un punto de vista muy lúdico. Con actores con máscaras y vestuario actuando de manera títeresca, interpretan todos los personajes, exceptuando un muñeco de cuerpo entero que interpreta un personaje secundario,

dotado con un mecanismo para escupir fuego. La escenografía la constituye un armario, que al cambiar de posición transforma los espacios escénicos de un cuadro a otro.

En la obra para adultos “La Viuda de Apablaza”, de la compañía Manos Arriba, los muñecos son de tamaño humano o más grandes, manipulados por sujeción directa, contruidos en mimbre, al igual que los elementos escenográficos. Los rostros de los muñecos han sido reemplazados por cuencas vacías como apuesta plástica.

Unos de los aspectos más interesantes del trabajo de estas compañías de teatro de muñecos renovador, es la técnica con la que han traspasado el trabajo plástico a la utilización del espacio y los muñecos. Han buscado elementos simbólicos con los que consciente o inconscientemente buscan ir más allá, entregando el mensaje a través de iconos visuales que aunque están en el texto, no se verbalizan porque se leen plásticamente, reflejándose en sus trabajos. Esto lo logran desmaterializando el lugar o utilizando un sólo objeto central, que estilizan convirtiéndolo en un universo subjetivo u onírico sometido a una lógica distinta, perdiendo toda especificidad en beneficio de una síntesis y de una atmósfera global de irrealidad.

El trabajo de la compañía Periplos se manifiesta de diferentes formas en sus obras. En “El Roto y el Diablo”, está dado por una carreta que, dependiendo de la forma en que se sitúa en el escenario, representa todos los espacios en los que transcurre la obra. Como señala Domingo Araya: “Con la carreta se tenían que creer que estaban en el infierno, en el cielo, la casa, todo. Y ahí, por ejemplo, hubo un trabajo fuerte y discusiones en cuanto a la carreta. Marcela pensó en una calesita, yo llegué con la carreta que era la sola estructura de madera y al final nos dimos cuenta que tenía que ser así. Es una técnica que se llama teatro de objeto, que se trabaja mucho en La Mancha, y te obliga a ocupar cualquier objeto, transformarlo y jugar con él, lo que visualmente da muchos resultados. Entonces mi idea era jugar con algo grande”. (Ver anexo 2). (foto271)

Así también en su obra “¿Por qué el Conejo Tiene las Orejas Largas?”, todos los elementos representan lo latinoamericano. Los materiales que usaron para construir los muñecos, el colorido y el vestuario de los actores-manipuladores, “es como la simplificación del vestuario latinoamericano tradicional y por eso el diseño de los muñecos tenía que estar inspirado en la artesanía latinoamericana”. (Ver anexo 2) De esa forma nos transportan a una Latinoamérica única, sin divisiones de países. (foto272)

Así también podemos determinar que OANI en “La Balsa de los Muertos”, se concentra en el micro mundo de la balsa y sus ocupantes, que representa la libertad, el escapar de ese mundo decadente en busca de un futuro más prometedor, donde los personajes caracterizan a cada una de las tipologías humanas que han logrado sobrevivir. (foto273)

A nuestro parecer la compañía La Orkesta trabaja de manera simbolista, pero sin simplificar exactamente. Lo que ellos buscan es un objeto o un lugar que represente a la historia y sus personajes. En la obra “El Peregrino del Golfo”, una historia basada en la vida de los artistas de un circo itinerante, la escenografía está sustentada en un baúl y todo sale de ahí. Los muñecos, la utilería y la idea del circo es fortalecida haciendo todo en escena, incluyendo la manipulación de la música desde una radio que está a la vista.

En “Pedro Urdemales” todo sucede en una cocina del sur de Chile, ya que es allí donde nacen las historias y leyendas, el mejor lugar para escenificar estos cuentos. En “Bernardo O’Higgins y el Gato” utilizan un armario, el que se transforma en diferentes lugares, materializando la imaginación de los niños en esa mutación. De algo tan común y a la vez misterioso para ellos, logran inventar las historias más increíbles, logrando que su joven personaje -Bernardo O’Higgins- nos cuenta su vida desde su infancia. (foto274)

Finalmente y de acuerdo a la relación que poseen las compañías La Orkesta y Manos Arriba, podemos señalar que la influencia en la dirección, se refleja también en su forma de trabajo, la que

consideramos simbólica. Como en su obra “La Viuda de Apablaza”, donde los muñecos son caracterizados de una forma bastante peculiar, como explica Yani Escobar, actriz en esta obra e integrante de la compañía La Orkesta: “Ruminot hace años quería montar esta obra con muñecos. El apostaba a la interioridad de los personajes, no el sketch campesino, sino la potencia emocional que tiene la historia, ahí él pone el énfasis, en los personajes. Sentimos que no era necesario que tuvieran rostro, incluso hicimos unos títeres que eran solamente un cuenco, con el rostro vacío, pero son tan potentes que el público termina completándoles el rostro según la identificación” (Ver anexo 6). Además del trabajo de las caras, los muñecos están contruidos en mimbre, lo que nos contextualiza en la artesanía del campo chileno.

En todos estos ejemplos, advertimos que el trabajo del director y el diseñador con respecto a la plástica, se manifiesta en el juego visual de las propuestas, creando ilusión teatral tanto con los muñecos, como con las escenografías y los vestuarios. Tomando por real y verdadero aquello que no es más que una ficción, es decir, la creación artística de un mundo de referencia que se ofrece como un mundo posible, que podría ser el nuestro. Esta ilusión está ligada al efecto de realidad y se basa en el reconocimiento psicológico e ideológico de fenómenos ya familiares al espectador.

Es por esto que podemos afirmar que a estas compañías les une un estilo teatral, porque sus montajes son obras de teatro donde los personajes en vez de ser representados por actores, son representados por muñecos. Ellos son los protagonistas, el eje de la historia y a la vez tienen una base más ligada al teatro en su dramaturgia, tiempos, uso del espacio, caracterización del personaje e iluminación. Esto es lo motivó a muchos y en especial a Valeria Correa a “llevar la frescura que se logra con los muñecos, la espontaneidad, la magia al escenario y entregarles técnicas de dramaturgia y una base técnica escénica, que es lo que normalmente más falla en el teatro de títeres”. (Ver anexo 4).

Estas compañías han creado diferentes formas teatrales en función de nuevos objetivos y circunstancias, manifestando la necesidad de continuar en una búsqueda por perfeccionar sus

montajes. Así lo plantea Periplos: “la gente necesita reencontrarse con el orgullo de ser Latinoamericano y esa es nuestra pelea: contar nuestras historias, nuestras verdades y para eso nos preparamos, estudiamos, practicamos y estamos metidos en ese mundo, que nos ha permitido abrirnos. Son nuestras aspiraciones poder tener la capacidad de generar nuestros propios trabajos, poder vivir de esto y con eso a mi me basta, y poder cumplir con el sueño de seguir haciendo montajes y trabajos y viajando”.

OANI se propone seguir realizando obras de teatro de muñecos en diferentes puntos del mundo. La Orkesta está en una búsqueda por “la perfección, la belleza, emocionar a la gente, proporcionarles un momento inigualable”. Manos Arriba manifiesta que “nosotros no pensamos que tenemos ya un logro cerrado, cada montaje presenta tantas dificultades, en el buen sentido de la palabra, que es un taller nuevo, porque siempre se esta aprendiendo”. (foto275)

Todos estos motivos, constituyen los ejes fundamentales para que estas compañías destaquen, más que por la cantidad de obras que han realizado a través del tiempo, por la calidad de sus montajes, lo que en definitiva se evalúa al ver sus trabajos y hablar de ellos.

6.CONCLUSIÓN

Al encontrarnos con el mundo de los muñecos nos maravillamos, nos sorprendimos, quisimos saber más. Aprender más. Concentrando nuestra investigación en esta memoria: Teatro de Muñecos en Chile: "nacimiento y desarrollo de las nuevas propuestas de expresión plástica en estos últimos cinco años"(1997-2002), que compila varios temas, como las diferentes técnicas tradicionales y una reseña histórica del títere en el mundo y Chile, hasta llegar a la esencia de nuestro estudio, donde se investigaron y analizaron las entrevistas realizadas a diferentes compañías de teatro de títeres y de muñecos, y los respectivos espectáculos que estaban montando durante estos años.

Sobre las base de esta investigación, podemos precisar que el teatro de muñecos en Chile, está comenzando a escribir una historia que a nuestro parecer está marcada por la variedad, la búsqueda, la novedad y la experimentación. Características diversas, que a la hora de hablar del teatro de muñecos cobran un real valor.

Antes de todo, es importante dejar claro que nuestra intención no ha sido dejar de lado, ni desmerecer a las compañías de teatro de títeres tradicionales, ya que sin ellas no existiría un punto de comparación ni una base para determinar que las compañías de teatro de muñecos que denominamos renovadoras, efectivamente lo sean. Es por esto, que consideramos que las compañías tradicionales, son la base de nuestra historia y de una tradición que no nos gustaría perder. Por el contrario, apostamos a que permanezca, que siga creciendo y desarrollándose. Apostamos a que los maestros del arte titiritero, como Sergio "Tito" Guzmán, que con más de cuarenta años de ejercicio, sigue haciendo títeres, u otros como Sergio Herskovits, sean valorados y puedan seguir enseñando a futuros discípulos a mantener esta historia que forma parte de nuestras raíces como artistas trashumantes.

Así también, las compañías de teatro que han incorporado los muñecos en algunas de sus obras cobraron importancia en nuestra investigación, ya que generan un aporte a la diversidad de propuestas en el medio teatral. Aunque no se consideren teatro de muñecos, colaboran intrínsecamente con el desarrollo de éste, permitiendo difundir este arte, y logrando cierta admiración de compañías titiriteras hacia compañías de teatro como Equilibrio Precario y La Troppa, que manejan estilos bastante disímiles, pero cuyo valor fundamental está en integrar la magia del teatro de muñecos en un espectáculo teatral de actores. Son compañías como éstas, innovadoras en todo el medio teatral, las que ponen la vara alta a muchos titiriteros y actores que están en una búsqueda de crear formas nuevas de hacer teatro.

Es importante dejar establecido que el grupo de las compañías que hemos denominado renovadoras, comenzaron de la misma manera que los titiriteros tradicionales, vale decir, utilizando técnicas como guante o manopla dentro de un teatrillo y sólo después de haber incursionado en las técnicas tradicionales y experimentado con ellas, han logrado evolucionar para crear nuevas técnicas con un estilo único.

Todas las compañías entrevistadas coinciden en la eficacia del trabajo colectivo en la construcción de los muñecos, ya que así se crea un férreo vínculo emocional con el títere, conociendo su anatomía al momento de preparar el personaje, manipularlo y en un aspecto técnico, en lo que se refiere a la reparación de éste mismo.

Por ello es que podemos concluir que todas las compañías entrevistadas proponen estilos diferentes, que contribuyen al crecimiento del teatro de muñecos en Chile, que al no tener nada de que sujetarse, ni imitar, empiezan a desarrollar cosas que no existen, inventan, surgiendo las ideas, las nuevas propuestas. Consideramos importante que prevalezca la multiplicidad de crecimiento, que nos conduzca a una continua experimentación por tratar de conmover al público, contándole una

historia que triste, feliz, chistosa o simple, logre transmitir sutilmente una emoción, que le permita al espectador vislumbrar la magia del teatro de muñecos.

Esta magia es la que al público le genera una cercanía implícita, donde la comunicación se concretiza a través de la representación plástica y teatral de los muñecos, que provoca la imaginación de los niños y se conecta con la infancia reprimida del adulto. El actor manipulador sostiene que esta magia proporciona una permisividad mayor, ya que en el teatro de muñecos, éste puede volar, puede perder literalmente la cabeza, puede no hablar sin caer en la pantomima. En fin, un muñeco se presenta en escena y te da una historia que pertenece a un mundo. Entonces, el muñeco entrega mayor información que el actor, permite soñar en vivo, lo que lo hace mucho más atractivo desde un punto de vista escénico.

De esta forma, podemos concluir que nos encontramos ante un florecimiento del teatro de muñecos en Chile, en el que descubrimos un mayor número de compañías que marcan el inicio de un prominente desarrollo, una gestación que podría transformarse con el tiempo y el trabajo de estas agrupaciones, en un progreso concreto, demostrado por las diversas actividades culturales que ayudan al intercambio entre las compañías y que se han realizado en estos últimos cinco años.

Entre estos hitos destacan la aparición de teatro callejero de títeres en el Parque Forestal los Domingos en la tarde; la Bienal de Títeres para adultos, realizada por la Universidad Arcis; la Calle de los Títeres organizada por el colectivo de titiriteros; Festivales de títeres en Santiago, Valparaíso y Valdivia; la aparición de obras de títeres que se están desarrollado en salas de teatro Chilenas; la reconstitución de UNIMA Chile, la creación de FAMADIT; la creación del SITIM; la instauración del día mundial del títere; la presentación de destacados espectáculos extranjeros con montajes de tradición milenaria como China y Japón y de diferentes países; la información facilitada por medio de la aparición de nuevas páginas web de otros países como España, E.E.U.U., Chekoslovaquia, Alemania.

También es necesario aclarar, que hemos constatado que la presencia de diseñadores teatrales en el mundo del teatro de muñecos es prácticamente nula, salvo la excepción ya mencionada de La Orkesta, que sólo ha trabajado con estudiantes de diseño teatral, como invitados en algunos de sus montajes, alumnos que trabajaron colectivamente con la compañía, produciéndose resultados enriquecedores para La Orkesta. Sin embargo, esta experiencia constató que los diseñadores no estaban preparados en la solución de las articulaciones de los muñecos, principalmente en lo que se refiere a las correctas técnicas de manipulación que es algo que el titiritero en Chile ha ido aprendiendo con la experiencia. De esta forma, la experimentación surge como uno de los puntos clave para que el teatro de muñecos se expanda como arte teatral, y en ese sentido, compartimos la opinión de La Orkesta que considera que para que esto suceda, es necesario incorporar a diseñadores, músicos, bailarines y coreógrafos en el trabajo colectivo, para así llegar a ser una disciplina madura.

El otro caso que podemos mencionar con respecto a la presencia de los diseñadores teatrales, es la compañía Equilibrio Precario, donde Carmen Luz Maturana, integrante de la compañía, estudió por algunos años esta carrera. Con su experiencia fue enriqueciendo el trabajo plástico en lo que al diseño se refiere, coincidiendo en que cualquier montaje de teatro, incluyendo el teatro de muñecos, debe tener los mismos requerimientos y desarrollo del trabajo de diseño. Finalmente todo es teatro.

Podemos entonces concluir que de todas las compañías entrevistadas, solamente las recién citadas, han trabajado con diseñador teatral, número bastante reducido considerando el crecimiento de alumnos egresados de la carrera de diseño teatral. Aún así, este hecho confirma que se está abriendo un nuevo campo profesional para los diseñadores teatrales interesados en la profundización de diversas expresiones plásticas, que es una de las riquezas del teatro de muñecos que, además, posee una fuerte e interesante relación con la carrera de Diseño Teatral, especialmente en lo que respecta al trabajo de caracterización de personajes, espacialidad, uso de formatos y experimentación con las diferentes técnicas del teatro de muñecos.

Profundizando sobre este punto, pensamos que sería importante profesionalizar de alguna forma al teatro de muñecos. El método más eficaz sería incluir ramos especializados en esta área dentro de la malla curricular de la carrera de Diseño Teatral, como el estudio de la historia del títere en el mundo, las diferentes técnicas tradicionales, como base, para luego ahondar en la experimentación y búsqueda de nuevos caminos creativos para hacer teatro de muñecos, que es lo que hicimos nosotras al salir de la Universidad, pero de manera absolutamente autodidacta, como muchas compañías de teatro de muñecos lo han hecho. Aún así, podemos determinar de acuerdo a nuestra experiencia, que esta área teatral es necesaria para crear profesionales más completos y con la capacidad de enfrentarse a las alternativas que ofrece el teatro de hoy en día.

Aún así, compartimos algunas opiniones de los entrevistados, coincidiendo en que para que exista mayor profesionalización de este arte, es importante que los profesores sean especialistas en dicha área y estén más abiertos a aceptar los aprendizajes dados por la experimentación. Sería penoso que por profesionalizar el teatro de muñecos, todos terminen haciendo lo mismo, sin innovar y crear nuevas propuestas. En el fondo, este especialista debiera estar interesado en mantener la creatividad de sus aprendices.

Así también, sería interesante que en la carrera de Actuación Teatral se integrara como ramo el teatro de muñecos, del punto de vista de su manipulación y traspaso de un personaje y también para que a la vez exista una complicidad a la hora de desarrollar un montaje de estudio conjuntamente. En el fondo abarcar el trabajo de manipulación, que es un paralelo entre el actor y el diseñador, y también el desapego corporal al verse obligados a bloquear su ego, traspasando toda su emoción y expresividad al muñeco. Modestamente consideramos que como trabajo actoral sería importante desarrollar esta área.

La propuesta que hemos desarrollado no tiene nada novedoso en lo que respecta el área de actuación teatral ya que los entrevistados, Vasco Moulian y Hugo Medina, nos han compartido que

como directores de carrera de diferentes universidades privadas, están interesados en incorporar el teatro de muñecos dentro de la malla curricular de carreras de actuación.

Alejándose un poco de lo que es la actuación y acercándonos más a lo que nos interesa, el diseño teatral, y sobre la base de las divergentes experiencias de todos los entrevistados, podemos concluir que una compañía de teatro de muñecos puede llegar a realizar un montaje de calidad con o sin diseñador teatral, estableciendo con esto, que está claramente comprobado que no somos imprescindibles, pero sí necesarios.

Lo importante es estimular a los diseñadores teatrales a incursionar en este arte teatral que seguramente a más de alguno maravillará, donde se puede desarrollar la creatividad desde un punto de vista más lúdico y teatral. También queremos apoyar este desafío con nuestra experiencia, ya que como integrantes de una compañía de teatro de muñecos, aprendiz, ya que está en un camino de descubrimiento, podemos demostrar que el ámbito del conocimiento y descubrimiento autodidacta es absolutamente enriquecedor, sobre todo en el trabajo plástico, estético y teatral.

Desde nuestra experiencia podemos compartir que la función de un diseñador en el proceso de creación de una obra de teatro de muñecos, es bastante parecida al trabajo que realizamos en una obra de teatro con actores humanos. Se respetan principios fundamentales como la estructura del guión, el estudio del personaje y su mundo. La diferencia radica en que construir un personaje, caracterizarlo y vestirlo, es un trabajo mayor y con más posibilidades que van desde su alma a su vestuario. También podemos explorar en personajes y mundos fantásticos, donde definitivamente existe una absoluta libertad de creación, no olvidando nunca que tiene que existir una coherencia con el mundo que queremos contar.

Una de las razones del por qué la metodología de trabajo de ambas áreas teatrales no diverge en muchos aspectos, es porque las bases académicas de la mayoría de los integrantes de las compañías de teatro de muñecos, corresponde a distintos ámbitos. En el caso de los profesionales

jóvenes ligados a las artes de la representación, esa base académica se vislumbra en los montajes. Aquí, las herramientas entregadas en las escuelas de teatro se emplean como cimientos para perfeccionar el teatro de muñecos desde un punto de vista más teatral, donde las compañías han manifestado un interés consiente o inconsciente por impregnar en sus proyectos una teatralidad implícita. Comprobando una vez más, que el teatro de muñecos es una rama más del teatro y que hasta ahora no ha sido considerada como tal.

Así, sobre el alero de las nuevas propuestas de jóvenes profesionales, está naciendo y desarrollándose un área teatral de mucha fuerza visual, donde las transformaciones se manifiestan en un lenguaje teatral que está formulado sobre la base de signos plásticos, estéticos y un uso del espacio teatral no tradicional.

Todo lo que hemos querido plasmar en este estudio, forma parte de la diversidad, del crecimiento cultural como pueblo, de la permanencia de diferentes estilos, que quizá en un futuro próximo podrá transformarse en alguna tendencia. En este momento podemos vislumbrar que sólo existen diferentes estilos, propuestas y formas de hacer teatro de muñecos, las que están marcados por influencias espaciales, teatrales (sala), callejeras o itinerantes. Aún así, son muy pocas las compañías de teatro que trabajan con muñecos y cada una experimenta en forma individual.

Llegando al final de esta memoria, es importante rescatar un aspecto que consideramos primordial a la hora de hacer teatro de muñecos: la libertad de expresión, de pensamientos, de ideas, de creación. Creemos que si las personas, los artistas, trabajan con cierta libertad, sin estar predisuestos por cánones o reglas estructuradas, pueden llegar a resultados sorprendentes.

Consideramos que el importante número de actores profesionales, músicos, bailarines, en fin, personas relacionadas con las artes escénicas, que ha investigado el teatro de muñecos, lo ha hecho porque esta disciplina siempre te entrega algo nuevo, que no tiene reglas, donde el títere es

rebelde, travieso, juguetón, un personaje que habita en el niño de nuestras mentes, no del ser racional, ni estructurado.

Esta libertad apoyada con la pasión, el trabajo y el esfuerzo, son características humanas necesarias, para que por medio del estudio, la experimentación y el aprendizaje, logremos emocionar al espectador con una obra de teatro de muñecos.

7. BIBLIOGRAFÍA

1. Angoloti, C. (1990) Comics, Títeres y Teatro de Sombras. Madrid, Ediciones de la Torre, 186 pág.
2. Bernardo, M. (1981) Títeres. Buenos Aires, Editorial Latina, 167, pág.
3. Bernardo, M. (1991) Teatro de Sombras. Buenos Aires, Actilibro S.A., 175 pág.
4. CDTB, Centro de Documentación de Títeres de Bilbao (1990) Panorámica del Títere en Latinoamérica Año 1990. Bilbao, Centro de Documentación de Títeres de Bilbao, 533 pág.
5. Cerda, H.y E. (1972) Teatro de Títeres, Arte, Técnica y Aplicaciones en la Educación Moderna. Santiago, Universitaria, S.A., 195 pág.
6. Cerda, H. y E. (1989) El Teatro de Títeres en la Educación. Santiago, Andrés Bello, 94 pág.
7. Currel, D. (1992) Puppets and Puppet Making. New York, Mallard Press, 79 pág.
8. González, J. (1971) Los Títeres. Buenos Aires, Librería del Colegio, 137 pág.
9. Jäger, A. (1994) Marionetten Selbstgemacht. Munchen, Callway Spezial, 71 pág.
10. Murray, G. y Iglesias y Cabrera, S. (1995) Piel de papel, Manos de palo, Historia de los Títeres en México. México, Espasa-Calpe Mexicana, S.A. Grupo Editorial Planeta de México, 223 pág.
11. Pavis, P. (1998) Diccionario de Teatro: dramaturgia, estética y semiología. Barcelona, Paidós, 558 pág.
12. Porras, F. (1981) Títeres, Teatro Popular. Madrid, Editorial Nacional, 834 pág.

Revistas

1. Agrella, N. (1947) En Viaje N° 167 En el mundo de los Títeres. Santiago,
2. Pulgar, L. (13 de Septiembre de 2000) Diario "La Tercera", Santiago artículo "Humor y tragedia traen las marionetas japonesas".
3. Programa "China Teatro de Títeres de Yangzhou" Gira por América Latina 2000 Agosto-
Noviembre 2000

Cibergráfica

1. <http://www.abe.cl/mastiteres.html>
2. <http://www.cantitela.com>
3. <http://claweb.cla.unipd.it/spagnolo/puente/carnaval2.htm>
4. <http://www.famadit.cl>
5. <http://www.lacuarta.cl/diario/2002/09/30/30.24.4a.ESP.TITERES.html>
6. <http://nuevo.cooperativa.cl/link.cgi/Cultura/Noticias/111191>
7. <http://www.puc.cl/extension/cultura/enero/teatroamil.htm>
8. <http://www.sp.uconn.edu/~wwwsfa/bimp.html>
9. <http://www.temtool.com/bodies.html>
10. <http://www.titerenet.com>
11. http://www.titiriteros.com.ar/articulos/titiritero_y_su_doble.htm
12. <http://www.unima.org/>

