



Universidad de Chile
Facultad de Artes
Departamento de Teatro

LA MARIONETA COMO ACTOR

Análisis de la relación entre actuación y manipulación de marionetas

Memoria para optar al título de Actriz Profesional

CHRISTIANE DÍAZ USLAR

Profesor guía

Paulo Olivares

Santiago, Chile

2019

Dedicatoria

Dedicado a mis padres y mi hermana, que me han acompañado y apoyado durante el largo proceso de estudio.

Y a mi pareja, que me inspiró y entregó fuerzas para continuar trabajando.

Agradecimientos

Agradecimiento especial a Aline Kuppenheim y a la Compañía Teatro y su Doble, por compartirme sus experiencias y aprendizajes en torno a la manipulación de marionetas. Gracias por permitirme indagar en su trabajo, en miras de visibilizar el esfuerzo del actor durante su rol de manipulador de marionetas.

Tabla de contenidos

Portada	1
Dedicatoria	2
Agradecimientos.....	3
Tabla de contenidos.....	4
Resumen	7
Introducción.....	8
Capítulo 1: Teatro de marionetas o de manipulación.....	11
1. Breve historia del teatro de marionetas.....	13
1.1 Carácter sagrado.....	13
1.2 Carácter alegórico.....	14
1.3 La marioneta en la TV.....	18
1.4 Unión Internacional de Marionetas.....	19
2. Teatro de objetos.....	20
3. Títeres y marionetas.....	23
4. Tipologías y clasificación de marionetas.....	25
4.1 Manipulación.....	26
4.1.1 Manipulación directa.....	29
4.1.2 Manipulación indirecta.....	30
5. Marionetas fuera del teatro.....	31
5.1 Marionetas en la educación.....	31

5.2 Marionetas para terapias.....	33
Capítulo 2: El actor/manipulador en el teatro de marionetas.....	35
1. La marioneta versus el actor.....	35
2. La Supermarioneta de Craig.....	37
3. Un actor descentrado o teatro por delegación.....	41
4. El actor como partícipe de la manipulación de muñecos.....	43
5. La preparación del actor para el rol de manipulador.....	46
5.1 El actor invisible de Oida.....	48
5.2 El actor domina la técnica de manipulación.....	50
6. Trabajo del actor en la manipulación de un muñeco.....	52
6.1 Bunraku: ejemplo de manipulación e invisibilización.....	54
7. La marioneta como actor.....	58
7.1 Tríada actor/manipulador-marioneta-personaje.....	59
7.2 Metateatralidad.....	60
Capítulo 3: La manipulación y la marioneta de la compañía	
Teatro y su Doble.....	62
1. Compañía teatral Teatro y su Doble.....	63
1.1 Origen y fundación.....	63
1.2 Trayectoria.....	66
1.3 Teatro realista en miniatura.....	68
1.4 El actor/manipulador invisible.....	70

1.5 <i>Stop motion</i>	72
2. El actor en la manipulación.....	73
2.1 La comprensión del movimiento humano.....	74
2.2 La comprensión del movimiento de la marioneta.....	75
3. Aprendizaje por la práctica.....	77
Conclusiones.....	80
Bibliografía.....	84

Resumen

En la presente memoria, titulada “La marioneta como actor”, se desarrolla la interrogante respecto al rol que desempeña el actor en instancia relativas al teatro de objetos, de marionetas o de manipulación.

Esta investigación comienza con la revisión de la historia de la marioneta dentro del teatro, y cómo se ha ido adaptando a las necesidades culturales, sociales, políticas y económicas de cada época. Asimismo, se mencionarán algunas tipologías y clasificaciones de las marionetas, con el propósito de familiarizarse con las diversas técnicas de manipulación que existen para movilizar y dar vida a los distintos tipos de muñecos, de acuerdo a su origen, tamaño o cantidad de manipuladores.

Con posterioridad, se profundizará respecto al rol del actor en la manipulación de marionetas. Se instalará la pregunta respecto a la importancia y el lugar que asume el actor en aquellos casos, y cómo es que logra dominar la técnica de la manipulación.

Para finalizar, se analizará el trabajo hecho por la compañía Teatro y su Doble (Ex Teatro Milagros), con la intención de dar algunas claves para comprender los mecanismos de manipulación de marionetas realistas en miniatura. Y de esta manera, vislumbrar la importancia de la relación entre la marioneta y el actor/manipulador.

Introducción

La investigación de la presente memoria tiene como pregunta inicial, cuál es el lugar o rol que adopta el actor en el contexto de teatro de marionetas, y si la manipulación corresponde realmente a una función actoral.

Comienzo aclarando que, dentro de esta memoria, los conceptos de marioneta, títere y muñeco son utilizados como sinónimos, pues todos refieren a un objeto que se mueve mediante el esfuerzo de un ser pensante.

Si bien puede pensarse que el actor no es tan relevante dentro de ese tipo de representaciones, pues lo que se ve, en su mayoría, es al muñeco, me temo que, en realidad, debe cumplir una labor exigente y dedicada.

La pregunta surgió a partir de inquietudes personales respecto a la marioneta en el teatro, pues consideraba que los muñecos eran (y son) capaces de producir ciertas emociones, a pesar de que nosotros sepamos que se trata de objetos sin vida. Aunque ellas no se conmovieran, sí me conmovían. Pensé, entonces, en indagar respecto a la capacidad de estos objetos para afectar a los espectadores humanos. Sin embargo, comprendí que lo que producían las marionetas, no solo tenían que ver con su materialidad o sus movimientos, sino que existía una persona que, detrás de ellas, era la que ejecutaba ciertas acciones y movimientos, y que era eso lo que realmente atraía mi atención.

Con esto, centré mi investigación al estudio del manipulador y la manipulación de marionetas en el teatro, y por qué, desde mi perspectiva, esa

tarea debía ser realizada primordialmente por un actor de teatro. Cuál es el lugar que ocupa el actor/manipulador y cómo se prepara para ese rol, son las preguntas claves para leer esta memoria.

Comenzando las lecturas previas, descubrí que existe una falta de documentación y una escasa información respecto al manipulador de marionetas. Sí existen variados textos, artículos y libros que hablan sobre la marioneta, sobre cómo puede confeccionarse de manera sencilla y casera, o bien sobre su historia dentro del teatro. Sin embargo, no hay información recopilada respecto de la persona que se ubica tras la marioneta. Al parecer, resulta un campo poco estudiado en ámbito de las artes escénicas, al menos en Chile. Por lo tanto, considero pertinente realizar un estudio sobre aquello, para poder aportar a las próximas generaciones de actores, o bien a quién anhele prepararse para asumir el rol de actor/manipulador.

Convengamos desde ya, que el objetivo del manipulador es generar la ilusión de vida de la marioneta, vale decir, dar vida a la materia a través de movimientos ejecutados de manera verosímil y coherente a los ojos de los espectadores. Por ende, sí resulta fundamental el trabajo que realiza el actor, aun estando en una posición de no-intérprete.

El objetivo de esta memoria, entonces, es otorgarle (o devolverle) el valor que merece el actor dentro del teatro de marionetas, dignificar su rol dentro la disciplina. Pensar que su trabajo consiste solamente en mover sus manos para

articular al muñeco, sería negar todo el esfuerzo que conlleva manipular. En consecuencia, propongo una comparación entre la preparación del actor para el teatro “de humanos” y el teatro de marionetas, con el propósito de visibilizar cuál es su labor en torno a la manipulación.

Defiendo que el manipulador debe poseer conocimientos básicos sobre la actuación, como es la consciencia corporal y espacial, la disposición corporal, la presencia, el poder de invisibilización, entre otras. Por esa razón, en esta memoria utilizaré el concepto de **actor/manipulador**, con la intención de subrayar que la manipulación conlleva un conocimiento escénico previo. Con esto, el actor sabrá articular y dar vida a una marioneta en el teatro, permitiendo que sea otro –el muñeco- el que destaque y protagonice la representación.

Por lo tanto, mi hipótesis es que, a pesar de que el protagonista es el muñeco frente a una audiencia, sin la precisión del actor/manipulador no sería posible la atracción y verosimilitud de la representación con marionetas.

Capítulo 1

TEATRO DE MARIONETAS O DE MANIPULACIÓN

El teatro de marionetas se remonta hace mucho tiempo atrás, y resulta igual de difícil de datar la fecha exacta de sus inicios como lo es con el teatro de actores.

Antes de adentrarnos en el problema de la manipulación de marionetas y en el trabajo actoral en relación a esa ejecución, es importante precisar qué es el teatro de marionetas.

El teatro de marionetas corresponde a la puesta en escena de una obra dramática, en que los personajes son interpretados por muñecos, quienes a su vez, son manipulados por actores, quienes asumen el rol de manipuladores. Por lo tanto, en esta representación, los muñecos reemplazan a los actores como los actuantes de la escena.

Por marioneta entenderemos, como bien lo define González, un muñeco cuyo cuerpo está totalmente articulado, que se mueve única y exclusivamente gracias al esfuerzo humano. Y esta es la característica transversal y común para todo objeto articulado: el movimiento. De hecho, para Freddy Artiles (citado en Oltra, 2014), la primera condición para que el muñeco sea considerado como marioneta es que se pueda mover. En otras palabras, los movimientos realizados con el muñeco corresponden al requisito fundamental para este tipo de representaciones.

Existen varios términos o conceptos para denominar al teatro de marionetas, como por ejemplo: teatro de muñecos, teatro por delegación (utilizado por Sermon, 2015), pero hay un término que, para esta investigación, resulta más acertado que otros: **teatro de manipulación**. Esta expresión es utilizada por la doctora en Filología Hispánica y profesora de Lengua Española de la Universitat de les Illes Balears, Patricia Trapero Llobera, en su artículo “Cine de animación: los nuevos titiriteros” (2004). Si bien el trabajo de la profesora se centra fundamentalmente en estudios de medios audiovisuales, en este artículo indaga en las características y virtudes del trabajo de manipular. El término propuesto sirve para realzar el valor de la manipulación en el teatro de marionetas.

Resulta interesante apropiarse de la expresión de “teatro de manipulación” pues manifiesta, en primera instancia, su característica fundamental, en tanto relación con una acción humana, con lo que se permite mover un objeto que, por sí mismo, no puede moverse. Aquello, lo realiza si y solo si es articulado por un ser humano vivo. Por consiguiente, el objeto “adquiere vida” únicamente si es de la mano de un ser humano vivo.

La presente memoria hace referencia, justamente, al rol del actor en la manipulación del muñeco o marioneta en el teatro, y cómo ello corresponde una función actoral. Sin embargo, no hay que olvidar que el protagonista de la escena es el muñeco, y no el actor/manipulador. Él solo se encuentra al servicio de la marioneta, que requiere de su manipulación para obtener movimiento, y así, vida.

Pero antes de adentrarnos en mayor profundidad en esa materia, resulta de gran importancia indagar en la historia de la marioneta en el teatro, para comprender el impacto que ha tenido a lo largo de la historia.

1. Breve historia del teatro de marionetas

1.1 Carácter sagrado

El muñeco con forma humana es común a todas las culturas, quienes le han conferido un carácter eminentemente sagrado. El hombre quiso darles forma a sus dioses para honrarlos, para lo cual, se hizo de los materiales con los que contaba entonces, principalmente, barro y madera. “El muñeco lleva en su seno el tiempo arquetipo de la memoria colectiva, de los recuerdos primarios, como oleadas del tiempo en que el hombre se hizo hombre. Se hizo hombre en el momento en que, tratando de compararse con Dios, creó el muñeco a su imagen” (Foretic, citado en Oltra, 2014, 38).

En civilizaciones antiguas, al morir un señor importante, éste era quemado junto a sus pertenencias, y entre ellas, sus esclavos. Posteriormente, el sacrificio de esclavos fue reemplazado por la utilización de figurines que los reemplazaban en el entierro. Como en este caso, en muchas otras culturas, la creación y utilización de muñecos estaba fuertemente influenciado por lo religioso y lo funerario.

Existen vestigios de marionetas en todos los continentes, pero la pieza más antigua se remonta hace más de 26.000 años, encontrada en Brno, República Checa. Corresponde a una figura articulada hecha de marfil, en la que aún se distinguen los orificios por donde pasaban los hilos para su articulación.

Entonces, todas las culturas comparten el carácter fundamentalmente sagrado de las figuras humanas, ya que descubrió el gran poder representativo que poseían los muñecos, los cuales podían modelarse y vestirse. Además de poseer, en muchos casos, un aspecto antropomorfo, los muñecos podían representar dioses, seres mitológicos, fuerzas de la naturaleza, y también animales.

A pesar de que el ser humano continúe utilizando figuras antropomorfas para representar a sus divinidades, en algún momento de la historia, descubrió el valor didáctico y pedagógico que poseía un muñeco en movimiento. De esta manera, se crearon mecanismos para articular el cuerpo del figurín, artificio que continúa enriqueciéndose hasta hoy, pues corresponde a “un privilegiado medio de expresión” (1972, 3), como bien afirma Kampmann.

1.2 Carácter alegórico

El teatro, así como también el hombre, debió adaptarse a las condiciones y a las necesidades culturales, sociales y religiosas de cada época. Con el paso del tiempo, los espectáculos con marionetas fueron cambiando de tamaño, y, de la

misma forma, cambió también el modo en que la sociedad percibía y valoraba estas representaciones. El carácter sagrado y ancestral, que caracterizaba a las marionetas, mutó para darse paso como elemento artístico y de entretenición.

Cabe mencionar, no obstante, que esta evolución varía de acuerdo a cada cultura, pues aún existen algunas culturas que conservan el carácter sagrado de las marionetas en la representación escénica, como lo es en la cultura oriental. La utilización de marionetas conserva un lugar preponderante en la vida de las personas, pues ellas mantienen la identidad colectiva de la comunidad, de modo que se preserva la tradición oral, característica de las culturas de Oriente.

En Europa, el teatro de marionetas también ganó gran aceptación e influencia en las comunidades, fundamentalmente en el período de la Edad Media, pues distintos estratos sociales formaban parte de los espectadores. Durante ese período comenzó a ganar popularidad al estar de la mano de la Iglesia, habiendo incluso representaciones dentro de la misma. El carácter de éstas, cada vez más vinculadas al esparcimiento, provocó el traslado de los muñecos a lugares más públicos. “Aún así, el teatro de muñecos fue menos sancionado que el teatro de humanos, ya que los excesos de los títeres parecían inofensivos ante los ojos de las autoridades, que los mismos actos representados por los humanos” (Mery, 2004, 29-30).

Su carácter reducido favoreció las itinerancias de muchas compañías de títeres y marionetas, quienes se instalaban fácilmente en las plazas de diferentes

poblados. Por esta razón, afirma Kampmann, el teatro de marionetas siempre estuvo asociado a una representación popular. Con ellas, fue posible informar a los pueblos, por ejemplo, sobre el acontecer actual, o bien sobre leyendas locales, satirizando batallas y derrotas de los señores gobernantes. Asimismo, los religiosos utilizaron las marionetas para enseñar los textos sagrados y las reglas de buen comportamiento dentro de la sociedad.

A pesar del éxito alcanzado, a fines de la Edad Media se estancó la producción de representaciones de muñecos, dado que los costos de traslado de una ciudad a otra generaba más gastos que ganancias. Como resultado de ello, muchas compañías prefirieron el sedentarismo por sobre la itinerancia. A pesar de eso, aún existieron otras que continuaron con el teatro ambulante, pues la competencia con el teatro de actores les impidió establecerse en algunas ciudades de manera permanente.

Las representaciones con el Polichinella y el Guiñol, títeres creados en Italia y Francia respectivamente, fueron bien acogidos por diversas cortes dentro de Europa, lo cual reavivando el interés y el gusto por parte de importantes autoridades, principalmente en Londres y París, como bien asegura Mery.

En sus inicios, el manipulador de marionetas se encontraba a la vista de los espectadores, muchas veces sin escenario, pero luego comenzó a ocultarse de su vista tras un telón, lo que favoreció la ilusión de vida propia del muñeco a los ojos de la audiencia. Para ello, inventó variados mecanismos para articular

las distintas partes del cuerpo de la marioneta, alejando sus manos respecto del muñeco.

A partir del siglo XX, se incorporaron nuevas técnicas de manipulación y representación acordes a los avances tecnológicos de aquellos tiempos. Durante ese mismo período, se comienza a incorporar el uso de las marionetas en el teatro de actores, principalmente, a partir de los planteamientos de Craig, Meyerhold y Kantor, quienes buscaban renovar el teatro clásico. Con las marionetas, encontraron un campo expresivo ilimitado, dado que el carácter simbólico de los muñecos podía dar aún más fuerza al discurso, más de lo hacían los actores humanos. Ese poder simbólico se asocia al poder hipnótico que tienen las marionetas sobre el espectador, tal como lo señala Lotman: “Esta particularidad del muñeco (que exige juego) está ligada al hecho de que, al pasar al mundo de los adultos, él lleva consigo los recuerdos del mundo infantil, folclórico, mitológico y lúdrico. Esto hace al muñeco un componente no casual, sino necesario de cualquier civilización ‘adulta’ madura” (2000, 99).

La renovación escénica propuesta por estos hombres de teatro supuso la fusión de distintos lenguajes teatrales: se incorporaron textos dramáticos en el teatro de marionetas, así como muñecos en el teatro de actores. Entonces, el teatro de marionetas adquirió mayor complejidad tanto en la técnica como en su narrativa, teniendo como resultado una estructura dramática más diversa y de mayor duración. Aquello supuso un incremento en las posibilidades escénicas en

torno a la marioneta, en cuanto a su técnica de construcción, de manipulación, entre otros.

Actualmente existen diversos teatros en Europa destinados exclusivamente al teatro de marionetas, que cuentan con artistas especializados para realizar la confección y manipulación de las marionetas, muy distinto del contexto chileno actual, donde no existe una institución que otorgue una educación formal para convertirse en manipulador de muñecos.

1.3 La marioneta en la TV

Con el tiempo y los avances tecnológicos de la época, principalmente a partir de la segunda mitad del siglo XX, las marionetas comenzaron a incorporarse en la televisión y en el cine. Es posible recordar personajes conocidos, como Beto y Enrique de “Plaza Sésamo”, Rana René de “Los Muppets”¹, Topo Gigio de la española María Perego, o bien Tulio Triviño de “31 Minutos”. En los casos mencionados, el manipulador se encuentra oculto del ojo del espectador, razón por la que puede llegar a creer que es el muñeco quien, por sí solo, realiza las acciones. Esto resulta aún más complejo cuando, por ejemplo, el muñeco interactúa con un actor humano en el programa. Un caso de ello es Alf, de la serie con el mismo nombre, quien es un peludo extraterrestre que convive con

¹ Combinación entre las palabras *marionette* y *puppet* (marioneta y títere, respectivamente, en inglés).

personajes encarnados por seres humanos, quienes juegan y aceptan la convención de que posee vida igual que ellos.

De igual manera, el cine incorporó el uso de muñecos en películas, otorgándoles ilusión de vida y capacidad de moverse por sí mismos. Al introducir la técnica del *stop motion*², el muñeco no requiere de un actor que lo manipule simultáneamente a la grabación del programa. Esta técnica ha favorecido la representación de situaciones extremadamente complejas, como desfiguraciones, por nombrar alguna. El *stop motion* ha sido utilizado en televisión asimismo en teatro, de marionetas y de actores, donde este recurso audiovisual se ha convertido en parte de la narración de la obra.

Tanto en el cine como en la televisión, el uso y aparición de marionetas ha ido en constante evolución, llegando a profesionalizar la industria, teniendo gran éxito y efectividad en las audiencias.

1.4 Unión Internacional de Marionetas

En el año 1929, se funda en Praga la primera organización teatral de marionetas, bajo el nombre de Unión Internacional de Marionetas (UNIMA), con la finalidad de agrupar a un grupo de personas interesadas en el teatro de

² *Stop motion* es una técnica de animación que, por medio de la sucesión de imágenes fotografiadas de objetos estáticos, crea un aparente movimiento de estos. Una fotografía es ligeramente distinta de la anterior, lo que crea una ilusión de animación. Esta técnica ha sido utilizada por muchos cineastas, como por ejemplo, Tim Burton (“El extraño mundo de Jack”, 1993) y Nick Park (“Pollitos en fuga”, 2000), entre otros.

marionetas, y en consecuencia, promover el arte del títere y la marioneta. UNIMA creó, posteriormente, la World Encyclopedia of Puppetry Arts (WEPA)³, que recopila tradiciones, estilos, personas y personajes en torno a la marioneta y su teatro.

Actualmente, Chile se encuentra afiliado a dicha organización.

2. Teatro de objetos

Si bien el teatro de marionetas compete, principalmente, a muñecos de figura humana, existe una rama que admite más posibilidades respecto de las figuras que protagonizan una representación no-humana. Este es el denominado teatro de objetos.

Esta rama, en efecto, comparte la mayoría de las características del teatro de títeres, pues el aspecto de la manipulación sigue siendo de gran importancia, dado que el objeto forma parte de la representación escénica si y solo si es manipulado por una mano humana, quien, con movimientos y sonidos, crea la ilusión de vida de aquel objeto inanimado.

WEPA asevera que el teatro de objetos es predominantemente visual, incluso, si se presenta a un actor humano, ya que éste es reducido a la condición de objeto. Como bien sugiere el nombre, en este tipo de teatro es el objeto quien asume el rol protagonista, de manera que la imagen plástico-visual es el

³ En español, lleva el nombre de Enciclopedia Mundial del Arte de la Marioneta (EMAM).

constituyente principal, además de la puesta en escena, del texto dramático destinado a ello.

El objeto es, en sí mismo, un portador de sentido, incluso previo a una representación escénica. Como bien menciona Alvarado, el objeto protagonista puede ser una reformulación respecto de su función original. “Algo que debía estar quieto se pone en movimiento” (2016, 12). El objeto, al ser sacado de su función original, adquiere un nuevo valor semántico, a pesar de conservar inevitablemente algo de su pasado material, difícil de ocultar, lo que es, como afirma Alvarado, algo eterno que habitará en el objeto para siempre.

Este teatro sostiene que cualquier objeto puede utilizarse con fines escénicos, en la medida en que su manipulador le confiera una vida verosímil, aunque realice acciones exageradas o consideradas imposibles de realizar con actores humanos, como, por ejemplo, volar. Artículos y objetos domésticos pueden transformarse en los protagonistas de la representación, como una escoba, una olla, frutas y verduras, por nombrar unos pocos. En cuanto se ejecuta una acción reconocible para los espectadores, ellos mismos pueden completar, con su imaginación, el personaje propuesto por el manipulador. “Es la poderosa sensación de estar viendo una realidad de otro orden la que nos transporta a la propia imaginación, no es la imaginación propiamente que nos maravilla sino que esa realidad que tengo enfrente sea capaz de transportarme a ella” (56).

La característica principal e importante del teatro de objetos radica en la idea de que se le confiere al objeto un carácter distinto del que traía hasta entonces, donde es catalogado como un accesorio o utilería para actores. El nuevo valor adquirido por el objeto en el teatro va más allá de esa condición de accesorio, lo cual, como bien asevera García, iguala al actor y al objeto en términos de jerarquía.

Como ya se verá más adelante en esta memoria, es posible afirmar que todo objeto manipulado, sin distinción, se mantiene en un constante limbo entre la vida y la muerte, pues, en todo momento en que no es manipulado por un ser humano, retorna a su condición material e inanimada. En cambio, cuando es manipulado y puesto en movimiento, el objeto recobra su vitalidad.

“La ‘manipulación’ en el sentido técnico del término quiere decir ‘animación’, busca dar a la marioneta un ‘alma’, un pensamiento, una voluntad, una memoria, emociones” (Beauchamp, 2016, 38). En cuanto, cualquier objeto, es puesto en movimiento, en algún sentido, éste adquiere la capacidad de estar vivo. Y de la misma manera, en cuanto es olvidado en la quietud, el objeto muere al instante. Por lo tanto, Alvarado y Beauchamp afirman que el acto de manipular corresponde tanto a una acción de dar vida, así como de dar muerte.

3. Títeres y marionetas

Muchas veces se asocia el término títere con el de marioneta, y en realidad, no resulta equivoco, pues ambos comparten variadas características, y se distinguen por unas pocas, principalmente por los complejos mecanismos de construcción y manipulación. Para esta investigación, se utilizarán ambos términos para definir un muñeco animado por alguna técnica de manipulación por parte de un humano, considerando que su objetivo es el de crear la ilusión de vida, y por tanto, mostrar una vida escénica verosímil y convincente. En otras palabras, los conceptos de marioneta y títere hacen referencias a seres inanimados a los que se le atribuyen características propias de seres animados, gracias a la movilización de un humano.

Comúnmente se asocia la marioneta con representaciones infantiles, en contextos de fiestas de cumpleaños o eventos navideños, por ejemplo, con temáticas sencillas. Sería equivoco atribuirle al teatro de marionetas únicamente el rol de entretener a los niños con dramaturgias simples, pues en realidad no es exclusivo para ellos. Como será comprobado más adelante, la marioneta también puede participar de representaciones con temáticas adultas.

Esta memoria pretende realzar la capacidad que tienen los muñecos para producir atracción también en espectadores más adultos, y con esto, desmitificar la idea de que el uso de marionetas y títeres en el teatro es exclusivo para espectadores infantiles. Hacer mención de esto no pretende decir que lo anterior

sea erróneo, pero sí es necesario clarificar que los niños no son el único destinatario de las representaciones protagonizadas por muñecos manipulados. La apariencia de la marioneta y la complejidad de su manipulación, muchas veces determinará el público al que estará dirigido.

Aunque algunas marionetas estén construidas con cuerpo entero, vale decir, cabeza, torso, brazos y piernas, hay otras que muestran solamente su cuerpo hasta el torso, pues únicamente poseen cabeza, torso y brazos. Por esta razón, según Valdés, la imaginación resulta un factor indispensable para el teatro de marionetas, pues será el espectador quien completará el resto del cuerpo de la marioneta a pesar de la ausencia de sus piernas. Además, según el autor, dado que el rostro y el cuerpo generan tal atracción, los espectadores consiguen imaginar gestos inexistentes en él.

Los colores, las formas y los tamaños, es decir, todo aquello que estimula estética y psicológicamente los sentidos de la audiencia, también participan de la generación de ilusión de vida. No obstante, como ya se dijo, la característica fundamental de la marioneta es el movimiento. "(...) utilizaremos la palabra títere en sentido amplio para denominar cualquier objeto movido con técnicas diversas y con funciones dramáticas" (Oltra, 2014, 38). Esta acepción me parece acertada, pues, de no poseer la capacidad de ser articulado, sería tan solo una escultura, una estatua, un "tótem", o bien, un adorno.

Así como en el teatro de actores, en el teatro de marionetas también se distinguen diferentes estilos, ya sea en cuanto a su temática o su estética. Algunas compañías de teatro de marionetas privilegian la simpleza escenográfica, otorgándole mayor importancia al muñeco por sí solo, permitiéndole al espectador jugar con su imaginación. Otras compañías, en cambio, utilizan más y variados elementos en escena, que complementan la representación de las marionetas, lo cual resulta en una complejidad mayor en términos de su ejecución.

Así como su estética, su dramaturgia también es variada. Algunos utilizan textos simples y claros, destinados principalmente a audiencias más infantiles, mientras que hay otros que utilizan dramaturgias más complejas, las que, en muchos casos, requieren de una escenificación más compleja.

4. Tipologías y clasificación de marionetas

En el mundo, y a lo largo de la historia, han existido distintos tipos de muñecos para la representación escénica, de modo que es posible establecer clasificaciones. Existen variados criterios para ello, por ejemplo, de acuerdo a su región de origen, a su manufactura, a su apariencia, o bien de acuerdo a su modo de manipulación. Para fines de esta investigación se mencionarán las más conocidas, según los mecanismos de manipulación. De esta manera, será

posible acercarse al fenómeno de la marioneta y, por tanto, comprender la complejidad que significa crear la ilusión de vida de un muñeco inanimado.

Sin duda, todos los criterios de clasificaciones se relacionan unos con otros, pues resulta indisociable el origen con la forma de manipulación. Por ejemplo, pensar en el teatro de sombras (que será mencionado más adelante), significa relacionarlo inevitablemente con las prácticas escénicas de Oriente. Del mismo modo, al hablar del títere de hilos, se pueden asociar a técnicas de Europa, provenientes principalmente de Italia.

4.1 Manipulación

Tal como se mencionó previamente, para que la marioneta cobre vida, se requiere de la mano de una o más personas, quienes, de una u otra manera, tienen contacto físico con la marioneta para darle movimiento, y por lo tanto, acciones. Por sí mismo, el muñeco no es más que un objeto inerte, quizás con potencial escénico, como defiende el teatro de objeto, pero si no es puesto en movimiento por un ser humano vivo, continuará como objeto muerto.

Es vital recordar que es el humano quien tiene la responsabilidad, como manipulador, de conferirle una vida verosímil a la marioneta, en cuanto a movimientos, gestos y voces. De hecho, la presente memoria reflexiona en torno a la pregunta sobre el trabajo del actor en términos de manipulación de

marionetas, y cómo resulta que, con la ejecución virtuosa de sus manos, logra crear la ilusión de vida de aquellos figures inertes.

En sus inicios, como parte de una representación de carácter lúdico, el muñeco era puesto en movimiento a la vista del espectador, es decir, quien manipulaba se encontraba expuesto, de igual manera que la marioneta. Posteriormente, el hombre descubrió otros modos de manipular el muñeco sin ser visto, ubicándose por sobre o por debajo del objeto, detrás de un telón dispuesto para tal propósito, invisibilizando su trabajo en la ejecución de movimientos para las marionetas. En el caso del títere de hilos, el muñeco se ubica por debajo del manipulador, quien mueve al muñeco con hilos desde arriba, muchas veces oculto de la audiencia. El títere de guante, por su parte, es manipulado desde abajo, de modo que el manipulador se ubica, generalmente, agachado tras un teatrino, con los brazos estirados hacia arriba, moviendo el títere con su propia mano.

La manera en que el ser humano manipula, condiciona la distancia en la que se encontrará respecto del muñeco, lo cual también definirá la complejidad que conlleva tal labor. Kaplin (citado en Oltra, 2014) habla del centro de gravedad que posee el muñeco respecto de su manipulador, siendo el punto 0, en una proporción 1:1, el contacto directo entre ellos. Por ejemplo, con el títere de guante, el manipulador tiene contacto directo con el muñeco. El manipulador es la fuente de energía directa del objeto, de modo que, en cuanto se alejan, como sería el caso de la manipulación de varillas, la proporción 1:1 deja de

corresponder. “El progresivo alejamiento del centro de gravedad del títere fuera del cuerpo del titiritero requiere cada vez sistemas de manipulación más sofisticados” (42).

De acuerdo a esta propuesta, es posible reconocer sistemas de manipulación directa, en donde el actor/manipulador mueve el muñeco con sus propias manos, y de manipulación indirecta, en la que utiliza varillas u otros artificios para moverlo y desplazarlo. Asimismo, el tamaño de la marioneta también determinará qué tipo de manipulación se requerirá para moverlo, y cuántas personas se necesitarán para la ejecución.

Respecto de las técnicas de manipulación, es posible identificar algunas más simples y otras más complejas. Algunas de ellas son: el títere de guante, la marioneta de varilla (plana, de cabeza grande, o de dos varillas), títeres o marionetas de hilo, marioneta en que el actor comparte su cuerpo con ella, autómatas, *animatronix*, entre otros. Si quisiéramos ser más precisos, podríamos incluir en esta mención a cualquier objeto que pueda ser manipulado frente a un espectador (como bien lo propone el teatro de objetos), así como al títere de dedo o de mano desnuda. Y pensando en grandes muñecos, incluimos a las marionetas gigantes, manipuladas por muchas personas y con mecanismos considerablemente más sofisticados a los previamente nombrados.

Hoy en día, empero, resulta cada vez más complejo diferenciar cada una de las técnicas, pues a lo largo de los años, fundamentalmente en las últimas décadas, se ha producido una suerte de mestizaje de técnicas de manipulación.

“Los intercambios y la investigación de las compañías se hacen patentes ahora más que nunca, sobre todo por el mayor contacto entre tradiciones y culturas muy alejadas, y tiene como consecuencia la mayor riqueza en los resultados y en la resolución de determinados problemas técnicos en la puesta en escena, a partir de la observación de la práctica de otros artistas” (Oltra, 2014, 50).

4.1.1 Manipulación directa

La versión más sencilla de esta técnica sería el títere confeccionado con un calcetín, al que se le agregan otros elementos, como podrían ser ojos hechos con botones. Más complejo es aquel títere de guante al que se le coloca una cabeza pequeña en un guante. Esta cabeza se manipula con el dedo índice de la mano, mientras que el dedo pulgar y el dedo anular las hacen de brazos. Esta técnica permite únicamente el movimiento de la cabeza y brazos del personaje, lo que es potenciado por un característico y particular rostro que denota la actitud del personaje.

Kampmann dedica un capítulo completo de su libro *Teatro de marionetas* para proponer distintas maneras de crear una marioneta sencilla con materiales domésticos, incluso reutilizados.

4.1.2 Manipulación indirecta

En esta categoría, se encuentra la marioneta de hilos, que corresponde a un muñeco de cuerpo entero, tridimensional, completamente articulado. Cada articulación se encuentra amarrada con un hilo, que lo une con unas varillas de madera, arriba de él. Existen técnicas simples y otras más complejas de manipulación, y aquello depende exclusivamente de cuántas articulaciones del muñeco pretenda mover su manipulador.

La imitación de la actividad humana se logra gracias a la perfección de los movimientos, que, de hecho, involucra movimientos de piernas y pies, pocas veces visto en otras marionetas. Con estos mecanismos, es incluso posible mover los ojos y la boca de la marioneta.⁴ Es por esta razón, y dada la complejidad del mecanismo de manipulación, que se requiere de un absoluto experto para esa ejecución. Aquello ha tenido como resultado la especialización de muchos titiriteros alrededor del mundo, desde ya muchos siglos atrás.

El teatro de sombras también se inscribe en la clasificación de manipulación indirecta. Éste proviene de Oriente, donde continúa gozando de gran popularidad, principalmente en Indonesia y Japón, como afirma Kampmann. En este tipo de teatro, se utilizan marionetas planas, manipuladas con varillas, las que se mueven tras un telón blanco, sobre la que se proyecta una luz intensa. De esta manera, las marionetas aparecen como sombras de los rayos luminosos

⁴ Para comprender más detalladamente la técnica de manejo de los títeres de hilo, revisar la página 30 del libro *Teatro de marionetas* (1972) de Kampmann.

proyectados en el telón. Para conferirle mayor atractivo, también se utilizan papeles de colores entre las zonas oscuras de la marioneta, de modo que se proyectará una sombra y una imagen mucho más atractiva.

De igual modo, la técnica de manipulación de varilla, al tratarse de un mecanismo en que el actor no toca directamente al muñeco, sino por medio de varillas, pertenece, entonces, a esta clasificación. En Japón, se origina una técnica de manipulación llamada Bunraku, donde la marioneta es de mayor tamaño, casi del porte del hombre, y es manipulado por tres personas, por medio de varillas. Cada una de ellas maneja una parte del cuerpo del muñeco: uno maneja la cabeza y el brazo derecho, el segundo maneja el brazo izquierdo, y el tercero maneja los pies. Ellos manipulan la marioneta a la vista del espectador, quien se deleita con la precisión y elegancia en que es movida la marioneta de cuerpo entero.

5. Marionetas fuera del teatro

5.1 Marionetas en la educación

El uso de las marionetas en diferentes contextos se ha masificado en el último tiempo, pues se ha descubierto que producen un fuerte poder de atracción en los niños. De hecho, González afirma que las imágenes visuales y auditivas en movimiento favorecen la fijación de conocimientos, de una manera más rápida y

directa, en comparación con la educación clásica, basada en la acumulación de conocimientos teóricos.

“Considerando la variedad de conocimientos adquiridos por medio de las diversas experiencias que involucra esta actividad (la realización, confección e improvisación con marionetas), notamos que se excede el nivel de la clásica enseñanza teórica, ya que el educador puede fácilmente hacer pie en el terreno mucho más feraz e importante en la formación de la personalidad del individuo” (1971, 68).

Los niños pueden relacionarse con la marioneta desde su rol como espectador y también desde el rol de creador de la misma. Kampmann propone distintos modos de crear marionetas, desde lo más sencillo hasta algo más complejo, en cuanto a la materialidad y la manipulación. Resulta de gran utilidad la posibilidad de construir los títeres o marionetas con materiales al alcance de la mano, como el cartón, el papel, retazos de tela, bolsas, entre otros, pues estimula la imaginación creadora de los niños y adolescentes, en contextos de aprendizaje.

Cabe mencionar que, con la creación del programa “Los Muppets” en 1977, cuyo propósito era el acercamiento de la educación para los niños que no tenían acceso a establecimientos educacionales, se descubrió el gran poder empático que tenían las marionetas sobre ellos, a pesar de no encontrarse presencialmente con la audiencia, sino por medio de la televisión.

5.2 Marionetas para terapias

Gracias al poder atractivo que ejerce sobre el ser humano, el teatro de marionetas resulta, de igual manera, una poderosa herramienta para ser utilizada en distintos ámbitos terapéuticos, como lo es la terapia psicológica para tratar miedos, tratamiento paliativo para niños hospitalizados, rehabilitación de presos, por mencionar unos pocos. Aquello es resultado de un fenómeno particular en que la marioneta y su teatro posibilitan el acercamiento a ciertos aspectos internos del ser humano. De aquello da cuenta Oltra que, al citar a Caroline Astell-Burt, asevera:

“El hecho de que el títere actúe como puente entre la vida interior del paciente y la realidad, ofrece un montón de posibilidades terapéuticas ya que el objeto pasa a ser un puente entre el mundo interior de fantasía y el mundo de la realidad, y hace la vida soportable al ofrecer un espacio intermedio, temporal o de transición” (2013, 167).

En las últimas décadas, ha aumentado la implementación del teatro de marionetas en terapias, tanto en Chile como en otros países. Gracias a la efectividad comunicativa y empática que conlleva, actualmente se utiliza, al menos en Chile, como un recurso para informar sobre la prevención de riesgos. Tanto Carabineros de Chile como el Servicio de Nacional de Menores (SENAME), han incorporado dentro de sus actividades para la comunidad en riesgo, espectáculos con marionetas. Tales instancias integran tanto a niños como a adultos, con el objetivo de exponer sobre problemáticas contingentes como el consumo de drogas, alcohol, violencia intrafamiliar y cuidado del medioambiente.

Carabineros ha corroborado que las marionetas producen un efecto instantáneo en los espectadores, sobre todo en los niños, por lo que resulta una herramienta sumamente efectiva para la detección, por ejemplo, de casos de abusos en niños. “Muchas veces los títeres se convierte en autorepresentaciones conscientes de uno mismo o de los otros, pero con más frecuencia las facciones del títere incorporan la dinámica inconsciente o determinadas características del sujeto, no expresadas abiertamente” (Oltra, 2013, 170).

En consecuencia, es posible observar que la marioneta y el teatro de objetos han tenido alto impacto en distintos ámbitos, tanto teatrales como cotidianos. Ahora bien, queda por dilucidar el mecanismo en que la marioneta consigue conmover o impactar a los espectadores. Como veremos a continuación, aquello está estrechamente relacionado a la ejecución por parte del actor/manipulador, quien se encuentra tras la marioneta.

Capítulo 2

EL ACTOR/MANIPULADOR EN EL TEATRO DE MARIONETAS

Con el propósito de acotar el tema referente a esta memoria y dirigir esta investigación, es que se hará mención, principalmente, al teatro de marionetas a partir de la técnica de manipulación indirecta, con marionetas de pequeño tamaño. Esto permitirá esclarecer cuál es el rol del actor en el trabajo de la manipulación.

Por supuesto que sería interesante ahondar en el teatro de muñecos en sus distintos formatos y tamaños; sin embargo, esta memoria pretende indagar en las formas y técnicas en las que el actor se encuentre cercana pero indirectamente relacionado con su muñeco. Luego de ello, se podrá responder la inquietud respecto al trabajo del actor en su rol de manipulador. Con esta información será posible acercarse al trabajo realizado por la Compañía Teatro y su Doble, lo que será abordado en el tercer capítulo de esta memoria.

1. La marioneta versus el actor

Heinrich von Kleist, dramaturgo alemán, es un referente importante a la hora de hablar de las marionetas, las que él considera poseen cualidades particulares, distintas a los intérpretes de carne y hueso. Pareciera que Kleist fue uno de los

primeros dramaturgos y novelistas que guardó un registro de lo que se pensaba sobre la marioneta.

En su escrito “Sobre el teatro de las marionetas y otras prosas”, desarrolla una serie de inquietudes respecto de la marioneta y del espectáculo que protagoniza. Mientras él no alcanzaba a comprender la fascinación que tenían otros espectadores, un bailarín, con quien entabla una conversación, sí lo comprende. Si bien la marioneta no puede hacer nada por sí misma, cada movimiento que ejecuta, afirma, posee un punto de gravitación que le confiere al muñeco “una especie de movimiento rítmico semejante a la danza” (2011, 169).

Respecto al punto o centro de gravedad de la marioneta, Kleist asegura que el maquinista o manipulador debe trasladarse al centro de gravedad de la marioneta que pone en movimiento. En otras palabras, el manipulador debe “danzar” con el muñeco, lo que requiere de espíritu y de cierto artificio. Es más, asevera que “si un asunto era fácil en su aspecto mecánico, no resultaba de ello que se pudiera practicar sin sensibilidad alguna” (170). Por lo tanto, es posible entrever la importancia que realmente tiene el actor o manipulador a la hora de mover al objeto inanimado.

De hecho, sugiere que la marioneta ejecuta una danza que él, como diestro bailarín, no podría igualar. Ello se debe a que los muñecos tienen la ventaja de ser antigrávidos, o ingrávidos, es decir, que no están sometidos a la fuerza de atracción, pues es liviano y, en su mayoría, de pequeño tamaño. “Ellos (las

marionetas) no saben nada de la inercia de la materia, propiedad que entre todas se opone con mayor empeño a la danza” (171).

Por lo tanto, el interlocutor de Kleist le otorga gran relevancia al mundo de las marionetas y la complejidad de su manipulación. Kleist, a su vez, valora la ventaja que ellas tienen por sobre los actores humanos, pues los primeros no pueden hacer nada sin ser afectados. Otro hombre de teatro, años más tarde, defendería y potenciaría la propuesta de un objeto no-afectado para la escena, intentando así desterrar al actor humano de la representación. Este hombre llevaba el nombre de Edward Gordon Craig.

2. La Supermarioneta de Craig

Desde siglos atrás, la pregunta sobre el uso de muñecos en el teatro ya estaba latente, además de la pregunta sobre el lugar que debía, entonces, ocupar el actor en esta escena. A comienzos del siglo XX, diferentes artistas vanguardistas comenzaron a cuestionar la validez de la corriente del realismo en el teatro. Entre ellos, uno de los más renombrados, se encuentra el director teatral inglés Edward Gordon Craig, conocido por haber propuesto una nueva forma de actor para el teatro: la Supermarioneta.

En su libro *Del arte del teatro*, Craig arremete contra la tradición del realismo en el teatro, pues asegura que, para el arte, “la realidad, la exactitud de los detalles son inútiles en la escena” (1957, 37). Por eso, se presenta como un

enemigo del actor humano que participa de esta corriente, ya que asegura que ellos –los actores- solamente se dedican al exhibicionismo, a la exposición de su talento personal, y no al verdadero arte, de manera que los intérpretes se transforman en un simple instrumento del director. Este director, en cambio, esperaba que el arte del teatro estuviera compuesto por “la síntesis de todos los elementos que componen el conjunto: la acción, las palabras, el ritmo, las líneas y el color” (Levy-Daniel, 2009, 206), donde el actor fuera una pieza más del conjunto dispuesto en armonía, y no como protagonista de la representación. Todos esos aspectos debían estar a cargo del director, defiende Craig, el que, hasta entonces, tenía un rol más bien auxiliar del actor o del dramaturgo.

El objetivo principal del director inglés consistía en la renovación del teatro, abandonando la tradición realista, con el propósito de devolverle su dimensión sagrada y solemne de antes. Esta idea supuso, además, un replanteamiento del trabajo actoral. A su parecer, el actor debía poseer una elevada inteligencia, con lo cual controlaría la mayor debilidad del hombre: sus emociones y sus pasiones, las que siempre terminan por traicionarlo en la escena.

Además de sus emociones, el cuerpo del actor también era considerado un obstáculo para la representación. Si para algunos autores anteriores a Craig, e incluso algunos más contemporáneos, el cuerpo corresponde al principal centro de la expresión en el teatro, él lo consideraba una debilidad para este arte. “El cuerpo humano se niega a servir de instrumento, aun al alma, al sentimiento o a

la inteligencia que lo habitan. Siempre él tiene la última palabra, y en fin de cuentas lo que él revela no es sino confesión de debilidad... o mentira” (Craig, 50).

Lo que anhelaba el autor, es que todo pudiera ser controlado en la escena por él, como director, pero el actor, al ser dominado por sus pasiones, demostradas por su cuerpo, no es capaz de ser dominado. Dado las carencias e imperfecciones que tiene el cuerpo del actor como material, dice Levy-Daniel, es que Craig “afirma la necesidad de descubrir un nuevo material” (214), que tienda más al control que a la independencia, pues ella no sirve para el arte del teatro.

Por lo tanto, para suplir al actor que pretendía exiliar de la representación, el director encontró en la marioneta una posibilidad de acabar con la, hasta entonces, repetida imitación realista preponderante de su época. Para ello, acuñó el término de Supermarioneta, que permitía aclarar esta nueva forma de actor a disposición completa del director. Pavis lo considera como “el punto culminante de una tradición teatral que pretende controlar totalmente la puesta en escena y someter la materia viva al imperio intelectual del director del juego y del dueño de los signos” (1998, 432).

Al reemplazar al actor por la Supermarioneta, evitaría aquellos aspectos accidentales e intrínsecos en la naturaleza humana del actor, la que, en general, tiende a la independencia, es decir, que no se deja controlar por su inteligencia del actor, dado que se deja llevar por sus emociones, reusándose así, a ser el

portavoz de otro hombre. Sin embargo, aquello no es útil para el teatro, pues en él, dice Craig, no debe existir nada accidental, pues el accidente es contrario al arte. El actor debe controlar y evitar esas emociones en la escena, pues ellas serán capaces de destruir lo que el pensamiento quería crear. En consiguiente, si el actor no es capaz de disciplinar y adiestrar a su propio cuerpo, entonces deberá abandonar el teatro, dejándole su lugar a una figura que no atente contra su propia creación.

La Supermarioneta satisface esa necesidad de control y armonía para la representación, pues “la marioneta no se conmueve; sus gestos no se precipitan y no se confunden; cúbrasela de flores y alabanzas, la heroína conserva su rostro impasible” (Craig, 71). Gracias a su inanimación, al director le resulta mucho más fácil controlar el espectáculo en su totalidad.

Como da cuenta Levy-Daniel, Craig comienza su defensa por la Supermarioneta a partir del supuesto de que jamás ha existido lo que él considera “el actor ideal”, es decir, un actor que haya logrado educar su cuerpo para que sea su mente la que domine su naturaleza humana. En la introducción de su libro *Del arte del teatro*, declara que, por supuesto, sabe no se eliminará por completo al actor de la escena, por lo que le aconseja acomodarse a esta tendencia, comenzando a adiestrar su cuerpo y sus emociones, de manera que pueda, él mismo, como actor, convertirse entonces en la Supermarioneta. “La super-

marioneta es el actor, más el fuego y menos el egoísmo; el fuego de los dioses y de los demonios, sin los humos y vapores de lo mortal” (9).

En realidad, la figura de la Supermarioneta no es más que un concepto teórico que le sirve al actor humano como modelo de orientación para acercarse de una nueva mirada sobre el trabajo del actor, tras abandonar la tradición realista.

Luego de esto, es muy difícil no preguntarse cuál es el lugar que debe ocupar, entonces, el actor en la representación. Por una parte, resulta válida la inquietud de Craig respecto de lo azaroso de las emociones del actor en la escena, pues, efectivamente, aquello podría atentar contra el control absoluto que anhela tener un director. Pero, por otra parte, cabe preguntarse: ¿existe teatro sin actores humanos? Me parece que la respuesta es no; que sí debe existir una figura humana en la escena, aún incluso ubicándose detrás de un muñeco o un telón. Por lo tanto, mi hipótesis es que, no solo el actor es fundamental para la escena, sino que también es irremplazable.

3. Un actor descentrado o teatro por delegación

Julie Sermon, investigadora francesa de Estudios teatrales, se basa en los planteamientos de Craig para proponer una nueva noción respecto del lugar que ocupa el actor en la escena, pero, a diferencia de él, Sermon propone, no una eliminación del actor humano, sino un alejamiento de él del centro de la representación, sin abandonar del todo la escena.

Para definir a esta nueva idea de teatro, utiliza el término “teatro por delegación”, con la intención de resaltar el principio fundamental y unificador del teatro de muñeco: el protagonista de la escena no es el actor humano, sino el muñeco. Esta expresión fue previamente propuesta por el marionetista francés Francois Lazara, para agrupar, en una sola expresión, las distintas subcategorías tecnicistas que existen para el teatro de muñecos (teatro de marionetas de guante, de hilos, Bunraku, entre otros). Su objetivo, por tanto, es acentuar la idea de que el cuerpo humano del actor deja de ser el centro de la representación, contrario a lo que propone el “teatro de humanos” (término utilizado por Obraztsov, 1950). En esta ocasión, la marioneta es quien asume el protagonismo dentro de la representación.

De acuerdo a Sermon, la marioneta puede ofrecer muchas más posibilidades estéticas que el actor humano en el teatro. “En el teatro de marionetas, no solo todas las fisionomías son posibles (de lo minúsculo a lo gigantesco, de lo esquelético a lo enorme), sino que todas las hibridaciones imaginables son igualmente posibles (géneros, edades, reinos y especies)” (2015, 127). Mientras el teatro tradicional de actores parte de un supuesto mimético, el teatro por delegación permite la creación de personajes no necesariamente antropomorfos, así como de mundos imaginarios, en el que todo es posible, como bien ya defendía Alvarado, mencionada en el primer capítulo de esta memoria.

Incluso la dramaturgia para muñecos, dice Sermon, ofrece mayores posibilidades escénicas que el teatro de humanos, pues toma prestados recursos de otras artes, como el cine o la música, con el fin de refrescar la “palabrería” (130) y la imagen escénica agotada durante la representación. Por ejemplo, se utilizan discontinuidades, repeticiones, elipsis, rupturas, entre otros, lo cual enriquece la puesta en escena.

Asimismo, la autora propone una forma teatral en la que el actor no pierde protagonismo en la escena, pero sí adopta otra disposición: se produce una marionetización del actor humano y su personaje, parecido a lo había propuesto Craig con la Supermarioneta. Esta deshumanización del actor se crea mediante el empleo de gestos o máscaras que se presentan como artificiales, olvidando la intención de crear afectos de realidad. En consecuencia, el ser humano adopta la categoría de actor descentrado.

4. El actor como partícipe de la manipulación de muñecos

Recordemos que, tanto Craig como Sermon proponen formas de escenificación en las que el actor pierde su lugar central en el teatro, lo que abre la siguiente pregunta: ¿qué lugar ocupa, entonces, en el teatro de muñecos? Ya sabemos que abandona su protagonismo en la puesta en escena, pero cuando asume el rol de manipulador del nuevo protagonista, el que es figurado e inanimado, su lugar descentrado conlleva cierta importancia. Si bien no es quien

interpreta al personaje dramático, son sus movimientos, con el muñeco, los que atraen los ojos y el interés del público de espectáculos de marionetas.

Es verdad que existen espectáculos en los que un actor humano interactúa con un muñeco (manipulado por otro actor o por sí mismo), visible a los ojos del espectador, sin embargo, no hay que olvidar que, incluso en esos casos, el actor humano no será más el centro de la representación.

Por lo tanto, podemos reconocer que, en el teatro de muñecos o de manipulación, incluso estando relegado a un rol menos protagónico, el actor no abandona la escena en absoluto. Aun estando, por ejemplo, escondido tras algún telón para desaparecer de la vista de los espectadores, cumple un rol fundamental: dar movimiento y vida al objeto inerte.

Sobre este punto, me aventuro a plantear que el actor/manipulador no pierde del todo su lugar de actor aunque no cumpla la función de intérprete de un personaje. Desde mi perspectiva, y tal como lo defienden otros autores mencionados en esta memoria, el manipulador debe poseer una cierta cualidad activa, de producción de energía y de sentido, dirigido al espectador, dado que todo lo que él realice repercutirá energéticamente en el muñeco, el que cumplirá el rol de actor que se presenta frente a una audiencia. Tomaré una cita de un artículo escrito por Marta Latermo en la Revista de Estudios sobre Teatro de Formas Animadas, para respaldar mi planteamiento, y así revalorar el rol del actor en el trabajo de la manipulación:

“El conocimiento de las condiciones del uso del propio cuerpo es indispensable para el actor titiritero, ya que le permitirá tomar decisiones en cada momento de su construcción corporal, con la totalidad de su organización y sus posibles proyecciones al objeto inanimado. El movimiento y la expresión que ocurren en el títere u objeto son una proyección de las direcciones, la armonía, la conexión entre el centro y extremidades, el uso del peso del cuerpo, la relación de cuerpo en el intercambio con la tierra. Todos esos elementos se conjugan para ser proyectados en el títere u objeto a manipular. El objeto vivirá a través de la proyección del cuerpo del actor titiritero, y todo lo que ocurra en el cuerpo se verá reflejado en el cuerpo del títere/objeto” (2018, 79).

Esta declaración resulta imprescindible para mi defensa de que el actor/manipulador nunca abandona su posición de actor durante la representación de muñecos, dado que continúa en una situación ficcional que, mediante su cuerpo y su habilidad motriz manipulando la marioneta, defiende frente al espectador. El acto de manipular muñecos, en el que el actor se vincula activa y corporalmente con la marioneta, corresponde, entonces, a una función actoral. Solo una mano experta y entrenada será capaz de conferirle vida a un muñeco durante una representación, vida que, será percibida por los espectadores, como verosímil.

Independiente de la forma o materialidad que tenga el muñeco, o bien su modo de manipulación, la ilusión de vida que de ellos emerge, recae absolutamente en la ejecución que realizan sobre ellos sus *partnaires* vivos.

“Como en el teatro de marionetas, las intenciones y las emociones que parecen serle propias descansa totalmente en las que le delega el actor que se encuentra a su lado y que, al ponerse a su servicio adaptándose a sus necesidades, permite que el espectador crea en su existencia” (Sermon, 171).

Dicho esto, resulta razonable preguntarse cómo es que el actor logra esta capacidad y habilidad de dar vida a una marioneta mediante el movimiento.

5. La preparación del actor para el rol de manipulador

De acuerdo a la WEPA, el acto de manipular es uno de los tantos atractivos para el espectador de los espectáculos con muñecos, pues propone al espectador ver vida donde bien sabe que no la hay. Así, definen al término manipulación como el acto de sujetar, de poner en acción con la mano. Como bien se mencionó en el capítulo anterior, el muñeco debe, primeramente, adquirir movimiento, ya que esa es la primera expresión de vida. Por lo que, tanto la manipulación como el manipulador, resultan de gran importancia.

“Una manipulación de calidad, por consiguiente, depende antes de nada de un buen conocimiento del movimiento y de la forma de aplicarlo. La mejor técnica es por tanto la que no se ve y la que no tiene otra función que la de ayudar a que el mensaje llegue al público. Para eso, es necesario olvidar la técnica, con la condición de conocerla primero” .⁵

⁵ World Encyclopedia of Puppetry Arts <<http://wepa.unima.org/es/manipulación/>>

Con esto, se puede inferir que la manipulación y los muñecos se encuentran, antes que todo, al servicio de la producción de sentido de la obra. Y recordemos que ello, se consigue únicamente gracias a la presencia de un actor humano tras el muñeco.

Como en todo tipo de teatro, se requiere de una preparación y entrenamiento riguroso por parte del actor para poder desarrollar la habilidad, propia de él, de presentarse frente a un sinnúmero de espectadores. Bien es sabido que lo que debe trabajarse fundamentalmente es el cuerpo mismo del actor, pues éste es el principal instrumento expresivo que posee. Para cumplir su propósito expresivo, debe existir un trabajo corporal sistemático para poder dedicarse a la interpretación, con la intención de que cuenten con múltiples recursos escénicos y corporales, los que a su vez, le concederán la posibilidad de contar con un soporte sólido para desarrollar de un lenguaje expresivo mayor.

Aquello es defendido por variados pensadores del teatro, los que han desarrollado diversas técnicas, principios y ejercicios que le otorgan al actor un cierto dominio de su propio cuerpo. Dado que el actor utiliza conscientemente su cuerpo para su oficio, es que resulta necesario que conozca las capacidades expresivas que él mismo posee. Pacheco, por ejemplo, asegura que “el trabajo corporal del actor en base a diversas técnicas, no deberá conducirlo a ser un exponente fiel de dichas técnicas, sino que la preparación estará orientada a

mejorar la calidad del gesto, para luego ponerlo al servicio del proceso creador”
(1999, 72)

Ahora bien, vale preguntarse, ¿cómo consigue el actor conocer y dominar su cuerpo para participar de las representaciones protagonizadas por marionetas?

5.1 El actor invisible de Oida

Utilizaré referencias de Yoshi Oida, actor japonés, a partir de su libro *El actor invisible*, con el propósito de respaldar mi planteamiento respecto de la importancia de un entrenamiento riguroso y metódico, tanto para el actor de teatro de humanos como para el de teatro de marionetas.

Comienzo por apreciar el título de su escrito, pues resulta pertinente para esta investigación, ya que plantea una invisibilización y desaparición del actor en favor de su personaje. Cuando Oida habla de la invisibilización, se refiere a un efecto en el que el actor puede, más o menos, desaparecer de la vista del espectador. Aquello, defiende, no es por arte de magia, sino que es resultado de un dominio físico, espacial y mental para poder aparecer y desaparecer de la vista del público.

Al desaparecer el actor, se permite a otros elementos de la representación aparecer con mayor presencia, lo cual resulta sumamente pertinente para la

manipulación de muñecos, donde el actor no participa como intérprete de la ficcionalidad representada. Mas, aun siendo un apoyo externo del muñeco, sin su rigurosidad y su conciencia, la ilusión de vida del muñeco no se alcanzaría. Esto se vincula, sin duda, a la idea de un actor descentrado, como bien lo define y defiende Sermon.

En su libro, Oida propone una serie de ejercicios que ayudan al actor a tomar conciencia de su propio cuerpo, con el propósito de conectarse con él, para que luego pueda utilizarlo en una representación escénica. El trabajo del actor consiste, inicialmente, en “deshacerse” de su propio cuerpo, o, como dice Augusto Boal, instaurar un proceso de desmecanización de su cuerpo, para poder luego encarnar el cuerpo del personaje, pero antes de eso, debe conocer su cuerpo y dominar sus movimientos, y solo después de aquello sabrá deshacerse de su corporalidad.

“Lo primero que ha de aprender un actor es la geografía del cuerpo” (Oida, 2010, 45). Para ello, es importante que el actor observe, tanto externa como internamente, su propio cuerpo, comenzando por su columna, sus piernas y luego sus brazos. De hecho, el actor japonés pone especial énfasis en el importante rol que tienen los pies, pues ellos son el soporte del peso de todo el cuerpo, son los que nos mantienen en equilibrio, y además, son la relación más directa que tiene el ser humano con la tierra cuando se encuentra de pie.

Luego de reconocer el cuerpo propio en quietud, continúa Oida, se lo deberá experimentar en movimiento. Para ello sugiere que los ejercicios propuestos por él se realicen de manera lenta y consciente, con el fin de reconocer cada uno de los acomodos que realiza, orgánicamente, el cuerpo para llevar a cabo el movimiento, por muy pequeño que sea. Al mismo tiempo, al realizar diversos movimientos, el actor debe prestar atención a cómo, cada movimiento ejecutado, repercute y le afecta a nivel interno.

Debido a la rigurosa preparación que tiene, se reconoce que el cuerpo del actor sobre el escenario no es igual al cuerpo que presenta en su cotidianeidad, es decir, en ambos contextos se presenta con una diferente disposición. El actor debe pensar su cuerpo, dice Oida, como algo grande que llena el escenario con su simple presencia, por lo que es importante que su cuerpo se implique activamente en cada uno de los movimientos que realice. En el escenario, será él quien se presente a los espectadores, encarnando un personaje. Desde ese momento, su objetivo no es solo mostrar al personaje que encarna, sino que también es hacer que el ser humano del personaje emerja sobre el escenario.

5.2 El actor que domina la técnica de manipulación

Lo que concluye, finalmente, Oida, es que, aplicando la serie de ejercicios que propone –que tienen como objetivo la concientización del cuerpo por parte del actor-, éste podrá alcanzar la habilidad de desaparecer y volverse invisible a los

ojos de los espectadores. Craig ya lo decía en el siglo XX: “El arte más perfecto es aquel que oculta el oficio y olvida al artesano” (72). Sin embargo, Oida va más allá, pues subraya la importancia de continuar el entrenamiento del ser interior, ya que, dice, la técnica no es suficiente para presentarse frente a un público. “Si puedes ir más allá de la técnica, serás muy fuerte, pero hasta ahora te has contentado con tu entrenamiento técnico y crees que eso te hace muy competente. Estás equivocado. Debes superar la técnica” (201).

Esto es parecido a lo que defiende Pacheco, al afirmar que la preparación y entrenamiento corporal del actor es un soporte importante para el desempeño profesional, pero subraya que esto se encuentra exclusivamente al servicio del proceso creador.

En el caso del teatro de marionetas, la preparación actoral previa a la manipulación le confiere la habilidad de desaparecer tras la presencia de la marioneta que domina, por lo que la técnica de manipulación tendría que ver, no solo con la habilidad de movilizar o articular el muñeco, sino también con la habilidad de invisibilizarse frente a la audiencia.

De acuerdo a Heidegger, la técnica corresponde a un dispositivo, a un medio para un fin, que, en el caso de la manipulación, tendría como fin, el crear la ilusión de vida de la marioneta. Según su postulado, el hombre busca dominar la técnica en el arte, ya que ello le permitiría develar lo que, hasta entonces, se hallaba oculto para él. “El querer dominarla se hace tanto más urgente, cuando más

amenaza la técnica con escapar del control del hombre” (1958, 56). Por lo tanto, si el actor/manipulador pretende dominar la técnica de manipulación de marionetas, debe, primeramente, estudiarla, practicarla, y de esa manera, develarla para sí. Como resultado de esta develación, es decir, del dominio, el espectador no reconocerá la técnica del actor/manipulador, pues ésta no estará sino a disposición del muñeco.

6. Trabajo del actor en la manipulación de un muñeco

Así como el actor prepara su cuerpo para la interpretación, pues este es su instrumento expresivo, el manipulador debe hacer lo mismo con el cuerpo y materialidad del muñeco, el que encarnará el rol de actor interpretando un personaje. Debe analizar y familiarizarse con él, descubriendo qué posibilidades de movimiento le ofrece el cuerpo articulado. Pero, al igual que en el teatro de humanos, el actor/manipulador debe prestar atención al trabajo de su propio cuerpo, pues la también cumple una función importante para el trabajo de manipulación, en tanto que su cuerpo completa se encuentra involucrado en la tarea de manipular.

Romano Danielli, titiritero italiano, defiende que la manipulación de los títeres requiere de una maestría y de ciertas reglas que deben respetarse, considerando, por supuesto, que el principio básico del teatro de muñecos es el movimiento que ellos adquieren. Aunque manipular parezca sencillo, en realidad,

se necesitan ciertas atenciones especiales, principalmente respecto a los movimientos de la mano del manipulador. Si se equivoca alguna posición o algún movimiento, esto repercutirá en el cuerpo del muñeco, lo que tendrá como consecuencia que el espectador pierda claridad de lo que ve. Es por esto que, luego de conferirle vida al muñeco, la siguiente preocupación del manipulador consiste en hacer que el espectador comprenda la representación. Con ello, conseguirá que éste experimente la sensación de vida y de realidad del muñeco, aun sabiendo que ese cuerpo articulado no tiene vida propia.

Serguei Obratzsov, titiritero ruso del siglo XX, ponía especial atención al vínculo del actor y su marioneta, con el espectador. “El actor envía a la sala su voz, su aspecto, sus emociones; la sala recibe todo esto, devolviéndolo en forma reflejada al actor” (1950, 83). De hecho, él siempre preparaba sus espectáculos con la vista puesta en el futuro espectador, pues él sería el que juzgue, con su veredicto, si la obra logra materializarse realmente.

Lotman también asevera que lo primero que ha de considerarse es al espectador. “Toda la actividad está concentrada en el destinatario, el papel del transmisor tiende a reducirse a un papel auxiliar y el texto es sólo motivo que provoca el juego generador del sentido” (2000, 98). Entonces, asegura, las personas del auditorio adoptan un carácter infantil, igual como lo hace el manipulador, ya que el muñeco está creado para ser tocado y jugado, no solo contemplado.

Ahora bien, surge la pregunta respecto a cómo se consiguen las cualidades especiales de las que habla Obraztsov, aquellas que requiere un manipulador para realizar el trabajo de manipulación de muñecos. Si bien con los postulados de Oida se pueden dilucidar algunas claves, Obraztsov sugiere que, lo primero que debe hacerse, es aprender a ver la vida. “Es imposible aprender a ‘hacer’ una obra de arte sin aprender a ver la vida” (235). WEPA respalda esa misma idea, considerando a la naturaleza como el mejor instructor para conocer el movimiento y las posibilidades corporales, pues ella otorga leyes relativas al ritmo, el equilibrio, entre otras. En consecuencia, los titiriteros y manipuladores observan la naturaleza, para poder aplicarlo en la manipulación de marionetas, en tanto que replican la verosimilitud de la vida.

6.1 Bunraku: ejemplo de manipulación e invisibilización

Antes de adentrarnos al análisis del trabajo de la compañía Teatro y su Doble –en el tercer capítulo-, resulta pertinente exponer un ejemplo clarificador de la manipulación indirecta, y de la invisibilización del actor tras la marioneta. Si bien en esta disciplina se utilizan marionetas de mayor tamaño, con una altura parecida a la de un joven, este ejemplo puede resultar clarificador para pensar la invisibilización del manipulador, lo que luego podría ser replicado en teatro de marionetas de menor tamaño.

Pensar que la manipulación consiste únicamente en mover a diestra y siniestra el muñeco exclusivamente con las manos, resulta impreciso; el actor/manipulador debe involucrarse completa y activamente con su cuerpo. Por esta razón, reitero que el actor/manipulador requiere de un entrenamiento riguroso de su cuerpo, y de un conocimiento íntegro de la marioneta y su posibilidad de movimiento.

El Bunraku es un ejemplo claro del compromiso corporal y de la invisibilización, ya que, a través del control y dominio de su cuerpo, así como de la técnica de manipulación, el actor consigue desaparecer, aun estando físicamente a los ojos del espectador, en favor de la vida de la marioneta, tal y como lo promueve Oida.⁶

Como se declaró en el primer capítulo, el Bunraku consiste en una técnica de manipulación proveniente de Oriente. Los muñecos que se utilizan tienen una estatura de entre 90 a 140 cm, por lo que requiere de más de una persona para ser manipulado. Tres personas son las que cumple dicha labor: un maestro, quien manipula la cabeza del muñeco con su mano izquierda, y la mano derecha del muñeco, con la correspondiente mano; el primer ayudante, quien manipula la mano izquierda de la marioneta; y un segundo ayudante, quien se preocupa de

⁶ Resulta interesante observar que, tanto el Bunraku como Yoshi Oida, provienen de Japón, conservando ambos una tradición oriental en el teatro. Por lo que no es de extrañar que ambos apunten a lo mismo: dominio de la técnica, para ir más allá, y desaparecer para que surja el personaje, ya sea por actor humano o, en este caso, por la marioneta.

manipular los pies. La tradición dice que, para llegar a esos roles, debe existir un aprendizaje y entrenamiento previo, el cual dura alrededor de 20 años (10 años para aprender a mover los pies del muñeco y otros 10 años para dominar la mano izquierda), y solo después de eso podrán aspirar al estatus de maestro, es decir, de manipulador principal. Los tres manipuladores se encargan, conjuntamente, de darle vida a la marioneta, resultando sus movimientos, completamente verosímiles. “What is begun by one person is continued by another, without pause”⁷ (Barthes, 1971, 78).

¿De qué manera manipulan estas personas el muñeco de gran tamaño? Pues bien, lo hacen a través de varillas insertadas en las partes del cuerpo mencionadas: cabeza, mano derecha, mano izquierda y pies. Estas varillas se componen, además, de mecanismos que incluyen hilos, para así poder realizar movimientos o gestos más pequeños, como abrir y cerrar de la boca, mover los ojos del muñeco, las cejas, la nariz, e incluso la lengua. Si los personajes interpretados por los muñecos requieren accesorios, tales como abanicos, sables o pipas, es el mismo manipulador humano quien realiza el movimiento con su propia mano, escondiendo su brazo dentro el kimono del muñeco.

Durante el espectáculo, los manipuladores se visten de negro, cubriendo incluso sus rostros, aunque, en algunos casos, el maestro tiene su rostro

⁷ “Lo que comenzó una persona, lo continúa otra, sin pausa”. (traducción de la autora)

descubierto. Con ello, se favorece la invisibilidad de ellos, respaldado por el movimiento, la gestualidad y la vestimenta de las marionetas.

Dado que los movimientos y gestos que realizan son suaves y detallados, se logra generar una ilusión de realidad sumamente verosímil. Roland Barthes, semiólogo francés, asegura que, a diferencia del teatro occidental de actores, el Bunraku se caracteriza por poseer infinitamente mayor rigor para la manipulación de muñecos, gracias a la comprensión que tienen del cuerpo humano. Los actores orientales conciben al cuerpo como un conjunto de partes, y no como una totalidad, lo cual imprimen en su trabajo con muñecos, anhelando que, lo que surja de esa vida, sea el alma del personaje. Según Barthes, eso es lo que se esconde detrás de la animación: “It is not the simulation of the body which Bunraku seeks, it is the body’s tangible abstraction”⁸ (79).

Por supuesto, esto también se debe a otros aspectos característicos del Bunraku: la música y el texto narrado, el que, al ser de una gran profundidad narrativa, le confiere una importante dimensión psicológica al personaje que es manipulado. Estos tres elementos, ejecutados con extraordinaria coordinación, dice Barthes, consiguen crear una atmósfera que ayuda al espectador a sumergirse en el espectáculo, pudiendo olvidar las operaciones técnicas que se realizan para darle movimiento y vida a la marioneta.

⁸ “No es la simulación del cuerpo lo que busca el Bunraku, es la abstracción tangible del cuerpo”. (traducción de la autora)

Es por esto que se afirma que, para convertirse en manipulador de marionetas, es requisito poseer y dominar la técnica de la manipulación. Aunque el manipulador se encuentre a la vista, como es el caso del Bunraku, éste se transforma en un complemento del muñeco, donde el actor/manipulador no pone sus emociones como prioridad, distinto al teatro en Occidente, donde, como lo perciben Oida y Barthes, al actor no es capaz de abstraerse para hacer protagonista al muñeco. El manipulador del Bunraku es alguien que acompaña, rodea y ayuda a la marioneta, y no el actor que desea mostrar su habilidad para la manipulación.

7. La marioneta como actor

A lo largo de esta memoria ha sido posible definir en qué consiste una marioneta, cuáles son sus características fundamentales, y cómo se diferencia del teatro de humanos, en términos de manipulación. Sin embargo, ahora resulta imprescindible vincular la marioneta con el actor y el personaje. Como ya se dijo previamente, es el actor, en su rol de manipulador, quien articula y da vida a la marioneta, por lo que es posible comprobar que la relación de ambos es vital. No obstante, aún queda por resolver la relación que tienen estos con el personaje ficticio.

7.1 Tríada actor/manipulador-marioneta-personaje

Pavis describe al personaje como un ser que se encuentra ahí para ser encarnado por un actor. “El personaje escénico adquiere, gracias al actor, una precisión y una consistencia que lo trasladan del estado virtual al estado real e icónico” (1998, 338). García Barrientos, por su parte, considera al personaje como un constructo, es decir, como una entidad que hay que fabricar, en este caso, por el actor. Asimismo, Diderot distingue al personaje del actor o comediante, en que este último no es realmente el personaje al que interpreta, “él no es el personaje, sólo lo representa y lo hace con tanta perfección, que el espectador lo toma por tal” (2003, 40). De hecho, afirma que, en escena, el actor jamás manifestará sus propias emociones y sentimientos en sus personajes, sino que solamente presentará los signos exteriores de éstos, por lo que su labor consiste en fingir o simular la sensibilidad del personaje. Como bien defiende Diderot, todo consiste en una ficción sublime, en otras palabras, una simple imitación.

En el caso del teatro con marionetas, tal imitación es ejecutada por el muñeco, en tanto asume el rol de actor en la escena. Sin embargo, como ya se ha resaltado, no sería posible realizar esto si no es de la mano del actor humano.

Entonces, se demuestra la fuerte relación que existe entre estas tres partes que conforman el teatro con marionetas: la marioneta, el actor/manipulador, y el personaje, pues coexisten a lo largo de la representación. Con estas tres partes

funcionando armónicamente, es posible alcanzar la ilusión de vida, a los ojos de los espectadores.

7.2 Metateatralidad

Al observar la tríada actor-marioneta-personaje, es posible descubrir la existencia de una doble teatralidad, vale decir, una doble ficcionalidad dentro del teatro con marionetas. En otras palabras, un “teatro dentro del teatro” o metateatralidad. Esto resulta ser, como dice Llobera, una complicación del sistema de convenciones ficcionales, dado que el manipulador crea un personaje, que luego adquiere vida propia por la marioneta, quien logra independizarse del actor/manipulador. Como resultado, el muñeco se convierte en un “actor real”.

A asumir el rol de manipulador, quien reemplaza al hombre como actor escénico es la marioneta quien interpreta al personaje ficticio. Pareciera, entonces, que emerge una segunda capa dentro de la ficcionalidad del teatro. Pavis afirma que, durante la representación, el actor humano expone su cuerpo material al espectador, pero que, a pesar de eso, puede refugiarse tras la ficcionalidad de la obra. “El cuerpo en el teatro se somete a una perpetua negación: expone su materialidad y se refugia en su ficcionalidad” (2000, 135).

En el caso del teatro de marionetas, el actor humano se encuentra doblemente refugiado, pues se halla tras una marioneta, la que a su vez se oculta tras el personaje. Aun cuando el actor/manipulador se presente a los ojos del

espectador, es decir, sin ocultarse físicamente de él, el actor se encontrará, de todas maneras, refugiado en la doble ficcionalidad.

Capítulo 3

LA MANIPULACIÓN Y LA MARIONETA DE LA COMPAÑÍA TEATRO Y SU DOBLE

Luego de revisar la evolución histórica y geográfica de las marionetas en el teatro, fue posible aventurarse a delinear el lugar que ocupa el actor en su rol como manipulador de marionetas. Si bien ya se habló sobre la preparación y el trabajo del actor para ejercer el rol de manipulador de marionetas, aún queda por responder cómo, en lo concreto, se resuelve el problema de la manipulación.

En este capítulo se analizará el trabajo realizado por la compañía chilena Teatro y su Doble, con el objetivo de ejemplificar y evidenciar cómo se lleva a cabo la manipulación, por un actor/manipulador.

Si bien la compañía no es, en ningún caso, pionera del teatro con marionetas en Chile, la elección de Teatro y su Doble se debe principalmente a la particularidad de sus marionetas, de pequeño formato e hiperrealistas, estilo distinto a las compañías más reconocidas de la escena teatral chilena actual. Con esta revisión, pretendo develar -como decía Heidegger- el tratamiento de manipulación que utilizan para dar vida a ese tipo de marionetas.

Sin embargo, antes de adentrarse de lleno en el problema de la manipulación, resulta pertinente realizar una breve reseña de la compañía, su trayectoria y sus obras.

1. Compañía teatral Teatro y su Doble

La compañía teatral Teatro y su Doble es una compañía chilena que cuenta con más de 10 años de trayectoria, teniendo 4 obras teatrales a su haber.

Para definir su estilo de trabajo, la compañía utiliza el concepto de **teatro con marionetas** –y no, de marionetas. Esta decisión fue tomada para, de esta manera, desenmarcarse de la creencia de que las marionetas están vinculadas exclusivamente a un público infantil. Por esta razón, las distintas obras que han creado están destinadas a todo público, pues promueven lo ya había defendido Lotman, al afirmar que el teatro de marionetas es para todos, pues estimula la imaginación de los presentes, dispuestos a creer en la ficción que se les presenta, ya sean niños o adultos.

1.1 Origen y fundación

En el año 2005 se forma la compañía bajo el nombre *Teatro Milagros*, de la mano de las actrices Aline Kuppenheim y Paola Giannini. Como ellas mismas cuentan, ese año ambas se encontraban activamente trabajando en televisión, sin embargo, sabían que, en el corto y mediano plazo, no deseaban proyectar su carrera artística en ese medio. Sumado a eso, consideraban que la escena teatral chilena de esos años no se había renovado hace tiempo, llevándose a escena principalmente textos clásicos, lo que ellas calificaban como un estilo ya repetido. Para resolver aquellas inquietudes, decidieron asociarse y comenzar a indagar

en un nuevo lenguaje escénico. Si bien el teatro de marionetas existe hace siglos, como ya se describió en el primer capítulo, este formato teatral resultaba nuevo para estas actrices.

En ese período, eligieron un cuento de Nikolai Gogol, “El capote”, de la cual realizaron una versión escénica, donde los personajes fueran interpretados por marionetas. Para poder representar al protagonista de la historia, Akaki Akakievich, ambas actrices consideraron que un actor humano no conseguiría resaltar la absoluta fragilidad de Akakievich. Sin saber mucho de marionetas, indagaron en los mecanismos de manipulación indirecta (con varilla), lo que les tomó varios meses de ensayos y errores.

A pesar de no poseer conocimientos técnicos para construir apropiadamente una marioneta, optaron por no dejarse influenciar inicialmente por compañías extranjeras que ya se dedicaban a ese tipo de teatro. Y aunque en 2005, la costumbre de buscar tutoriales en Youtube o internet no existía, no habrían recurrido a ese medio para responder preguntas en torno a la creación y manipulación de marionetas. Kuppenheim afirma que fue una decisión de ambas aprender por ellas mismas ese oficio.

En Chile, en ese mismo período, existían otras compañías teatrales que también se encontraban explorando en la creación de obras con marionetas. Jaime Lorca, luego de haber trabajado varios años con la compañía La Troppa, estrenó la obra “Gulliver”, junto a su compañía Viaje Inmóvil. A partir de entonces,

ambas compañías se encontraron con la necesidad de sustituir el concepto de teatro de marionetas, por el de teatro con marionetas.

En el año 2013, Giannini abandona la compañía por proyectos personales, por lo que deciden cambiar el nombre de la compañía, pues Kuppenheim pretendía mantenerla. *Teatro y su Doble* fue el nuevo nombre escogido por Kuppenheim, por tratarse de un juego de palabras (inspirada en el libro escrito por Antonin Artaud del mismo nombre), que considera a la marioneta como un objeto con calidad dual, que se bate entre lo vivo y lo muerto, tal como lo desarrolla Beauchamp. Asimismo, considera que trabajar con marionetas, en vez actores humanos, resulta un ejercicio visceral, y no tanto un ejercicio intelectual, lo que también se vincula a Artaud.

Actualmente, Teatro y su Doble se encuentra conformada por 6 actores: Aline Kuppenheim, directora de la compañía y manipuladora; Loreto Moya, productora y manipuladora; Ignacia Mancilla, Catalina Bize, Ricardo Parraguez y Gabriela Díaz de Valdés. Cabe mencionar que todos los actores participan también de la construcción y confección de las marionetas y su escenografía.

José Luis Cifuentes, Tomás Arias, Raúl Donoso y Pablo Cepeda forman parte del equipo técnica de la compañía.

1.2 Trayectoria

Desde su fundación en 2005, la compañía ha estrenado tres obras con marionetas, y actualmente se encuentra trabajando en un cuarto montaje.

La primera obra estrenada fue “El capote”, que luego de dos años de trabajo, fue presentada por primera vez en el año 2007 en el Teatro Mori Bellavista. Como ya dijo previamente, la utilización de marionetas como protagonistas de la obra se debió a la búsqueda de un nuevo lenguaje escénico, que pudiera provocar las mismas emociones en los espectadores que el teatro de humanos. “Tenía que ver con las características esenciales del protagonista del texto (Akakievich), que es un hombre muy frágil y muy vulnerable, entonces la marioneta podía encarnar muy bien eso, y la metáfora de este hombre manipulado por fuerzas superiores a él” (Kuppenheim, entrevista de Fundación Teatro a Mil, 2017).

La segunda obra es “Sobre la cuerda floja”, del dramaturgo inglés Mike Kenny, adaptada a teatro con marionetas por Teatro y su Doble, la que fue estrenada en el marco del Festival Santiago a Mil en 2012. A partir de esta obra, comprendieron que el teatro de marionetas, y lo que ellas provocan, en realidad, no tiene edad, pues comprobaron que a sus espectáculos asistían tanto espectadores infantiles como adultos.

Por esta razón, crean su tercera obra “Feos”, inspirada en el cuento “La noche de los feos” de Mario Benedetti, la cual estuvo pensada en un principio para espectadores adultos. Esta obra fue estrenada en año 2015.

“El texto se eligió por la contundencia del cuento, y porque se trata de personajes que podrían ser más difícilmente interpretados por actores de carne y hueso, porque son deformes. El muñeco tiene esa ventaja por sobre el actor, ya que éste puede simular serlo, pero nunca lo será de verdad. El muñeco sí” (Kuppenheim, entrevista Fundación Teatro a Mil, 2017).

Según Kuppenheim, la marioneta, en general, puede resistir cualquier forma, es decir, es capaz de transformar, rápidamente, su deformidad en norma. Para evitar que eso les sucediera, y para conseguir un mayor impacto en el espectador, profundizaron aún más en el realismo, indagando incluso en el hiperrealismo de sus marionetas, pues esperaban que, mientras más realistas fueran las marionetas, mayor iba a ser la comprensión de deformidad de los personajes de la obra.

Las tres obras estrenadas por la compañía han tenido gran aceptación por parte de los espectadores, de variadas edades, gracias a lo cual han podido realizar diversas giras, tanto dentro como fuera del territorio nacional. Desde su fundación hasta hoy, continúan presentando sus montajes en festivales, o en temporadas en diferentes salas de teatro.

A partir del año 2018, Teatro y su Doble se encuentra en proceso de creación de su cuarta obra, una versión del popular cuento “Pedrito y el Lobo”. A diferencia de “Feos”, esta obra está pensada para un público infantil, pues la compañía pretendía indagar en la creación teatral para niños. “El capote” y “Sobre la cuerda floja” están destinadas a todo espectador, “Feos” estaba destinada a adultos, por

lo que, dicen ellos, correspondía realizar una obra para público infantil. Su estreno está agendado para el mes de junio del presente año, en el Teatro de la Universidad Católica (TEUC).

1.3 Teatro realista en miniatura

Una característica inconfundible de esta compañía, es que todas sus marionetas poseen rasgos realistas. Los muñecos son de aspecto antropomórfico, es decir, poseen apariencia humana, que, en este caso, es retratada de manera realista. El comportamiento de los muñecos, a su vez, también es realista y verosímil, al igual que la escenografía y utilería utilizada.

Para conservar el carácter realista en sus montajes, con un formato escénico pequeño, todos los elementos incluidos en la escena se encuentran a escala real del mundo humano real. Es decir, todo el cuerpo de la marioneta es proporcional al cuerpo humano, asimismo la utilería con la que el muñeco se relaciona. Con ello, se establece un nuevo mundo posible de humanos en miniatura, ante los ojos de los espectadores. De esta manera, establece Kuppenheim, consiguen una experiencia estética a otra escala.

La compañía utiliza, según Kuppenheim, los mismos códigos escénicos que se ocupan en la actuación con humanos, mas optando por una representación realista con muñecos. Con ello, asegura conseguir mayor empatía por parte de los espectadores. De hecho, ha comprobado que el público de este tipo de teatro

es más participativo que en el teatro de humanos, pues el objeto animado, como bien defendía Lotman, produce una cierta fascinación por parte de los espectadores, pues aquello viene ligado a nuestra historia. El teatro con marionetas requiere de espectadores que adopten el mismo estado en que se ponen los niños al jugar, de manera que se encuentran dispuestos a creer en el mundo ficticio y escénico que se le presenta, activando su imaginación al ver vida donde no la hay. “Tú a un niño lo puedes seducir con un objeto en movimiento, y ese niño va a creer que lo que está viendo es una realidad, y lo mismo ocurre a lo largo de toda nuestra vida con diferentes grados de elaboración de esa percepción, pero sigue siendo así” (Kuppenheim, entrevista de Fundación Santiago a Mil, 2017).

Kuppenheim comprende, de igual manera, el fenómeno de metateatralidad del teatro con marionetas. Asegura que en sus espectáculos, el espectador se somete a un proceso de doble desprejuiciamiento. Por una parte, asiste al teatro sabiendo que lo que observará será ficcional, donde actores interpretan personajes y situaciones ficticias, mas no son realmente el personaje. Sin embargo, en el teatro con marionetas, además de esa convención, el espectador debe asumir que los actores que interpretarán a los personajes ficticios, esta vez, serán objetos inanimados, manipulados por los actores. Por esa razón se produce la doble ficción, ya que el espectador debe “creer dos veces”. “Tú vas, sabes que estás en un teatro, pero interpretas lo que estás viendo como una realidad; con la marioneta es doble, porque además tienes que creer que esos

seres, que son objetos, están vivos” (Kuppenheim, entrevista Fundación Teatro a Mil, 2017).

1.4 El actor/manipulador invisible

En todas sus obras, Teatro y su Doble utiliza un teatrino, dentro del cual se desarrolla la manipulación y representación, cubierto por una tela transparente, sobre la que se proyectan imágenes grabadas previamente en *stop motion*. Con esto, pueden ocultar todos los elementos que se utilizarán a lo largo de la obra, pues, en todas existen cambios de escenografía.

Al encontrarse oculto a la vista de los espectadores, el actor/manipulador tiene la oportunidad de enfocar su trabajo fundamentalmente en la manipulación de la marioneta, y no tanto en la percepción estética de la ejecución virtuosa del movimiento. Sin saberlo, responden al postulado de Sermon, quien desplaza al actor humano del centro de la representación, pues debe estar al servicio del verdadero protagonista, es decir, la marioneta.

Por otra parte, los actores/manipuladores visten mallas negras, cubriendo incluso su rostro, de manera que el ojo del espectador se concentra principalmente en la marioneta, y no en el actor que manipula, pues, al vestir de negro, consigue “desaparecer” en el fondo negro del teatrino. Esto es similar al fenómeno que sucede con el Bunraku, como ya vimos.

Los personajes de sus obras hablan y dialogan con otros personajes, sin embargo, los parlamentos no son dichos en vivo por los actores/manipuladores, sino que se encuentran grabados previamente. Kuppenheim esperaba que los personajes pudieran tener voces particulares, distintas a la de los integrantes de la compañía. De hecho, son actores muchas veces externos a la compañía quienes participan dándole voz a un personaje.

Asimismo, al utilizarse las voces grabadas, los actores/manipuladores pueden concentrarse exclusivamente en la manipulación de las marionetas, sin tener que preocuparse de la actuación vocal. Dado que la voz es siempre igual, afirma Kuppenheim, se reduce una variable de errores posibles durante la representación.

No obstante, aquello también puede significar una dificultad para los actores/manipuladores, ya que los diálogos grabados se encuentran ya sincronizados e insertados con anterioridad en proyección. Por lo tanto, las acciones y movimientos ejecutados en escena deben tener siempre la misma precisión, ritmo y duración, en todas las funciones, pues el video corre desde un inicio y no se detiene sino hasta el final. La dificultad reside en que el actor/manipulador no puede dejarse influenciar por el tiempo subjetivo como en el teatro de humanos, pues el ritmo en este caso es invariable. Si se ejecuta una acción fuera del tiempo de la proyección, se perderá la verosimilitud que se espera conseguir. Con ello, se confirman, una vez más, los postulados de Craig,

al decir que el actor no debe jamás verter sus propias emociones en el escenario, sino destruiría la composición y armonía de la obra de arte.

1.5 *Stop motion*

Como ya se mencionó previamente, el *stop motion* consiste en una técnica de animación que tiene como objetivo aparentar movimiento de objetos estáticos, por medio de sucesión de imágenes fotografiadas. El objeto se manipulado entre cada fotografía, de manera que, una vez unidas y editadas las imágenes, parezca que el objeto se mueve por sí solo.

Teatro y su Doble ha hecho uso de esta técnica a lo largo de sus creaciones. Con ellas, ha logrado complementar las escenas representadas, pues instalan a los personajes en otros espacios físicos, cosa que resultaría más complejo de realizar durante la manipulación. Estas animaciones son proyectadas sobre un telón especialmente diseñado para eso, que, una vez encendidas, consiguen ocultar a los actores tras el telón del teatrino.

Kuppenheim explica que, inicialmente, el uso de *stop motion* fue pensado con el propósito de darle continuidad al relato, mientras los actores/manipuladores cambiaban de escenografía tras el telón de proyección. Por lo tanto, en vez de “irse a negro”, es decir, bajar o apagar la iluminación durante los cambios de escena, la proyección permitía mantener la atención del espectador, sin cortar la continuidad de la obra.

Al pensarse como una unión entre escenas, se profundizó en el contenido de esas animaciones, para que no fueran solamente accesorias, sino que también formaran parte importante del relato mismo. Si en “El capote” y “Sobre la cuerda floja”, las animaciones contaban una parte de la historia, en “Feos”, estas proyecciones comenzaron a interactuar con los personajes en escena. En otras palabras, las marionetas manipuladas en vivo, se relacionan espacialmente con las animaciones proyectadas.

2. El actor en la manipulación

Es importante recordar que, como defendía Craig, en este teatro el actor no debe poner el foco de atención en sí mismo. Es verdad que él está a cargo de la producción de sentido, mas no es su cuerpo el que produce directamente las respuestas físicas o emocionales en el espectador, sino que es el cuerpo de la marioneta y sus movimientos, conseguido a través de la manipulación.

Teatro y su Doble utiliza mecanismos de manipulación indirecta, por medios de varillas, las que se encuentran unidas a distintas partes del cuerpo de la marioneta. Con ellas, mueven moverse tanto las manos, los brazos, las piernas, los pies, como la cabeza. Sin embargo, antes de poner en movimiento al muñeco, la compañía se dedica a estudiar el cuerpo y el movimiento humano, para luego trasladarlo a la marioneta.

2.1 La comprensión del movimiento humano

“Nuestra motivación fue siempre intentar crear una marioneta que pareciera un actor, es decir, que sufriera, que se riera, que respirara. En ese camino tuvimos que estudiar mucho el tema del movimiento humano” (Kuppenheim, entrevista Radio U. Chile, 2017).

La compañía, desde sus inicios, descubrió que, para poder replicar de manera verosímil el comportamiento humano en las marionetas, resultaba imprescindible observar el movimiento del humano real. Tal como defiende Oida, analizar las posibilidades del cuerpo corresponde a un momento crucial, previo a la dramaturgia, coreografía o construcción misma del personaje. Estudiar el cuerpo, el movimiento y el gesto humano entregaría las claves para movilizar a la marioneta que, a su vez, también está compuesta por partes que emulan el sistema de articulaciones del ser humano (rodillas, codos, muñecos, entre otros). Por lo tanto, la observación de la naturaleza, como decía Obraztsov, es la fuente de inspiración para la creación de las marionetas y su comportamiento.

Luego, cuenta Kuppenheim, se estudia cada acción ejecutada por el humano, desarticulada en pequeños movimientos, para posteriormente replicar aquello con la marioneta. Con ello, serían capaces de lograr movimientos lo más realistas posibles, pudiendo transmitir, con un muñeco articulado, lo mismo que produce el movimiento humano.

2.2 La comprensión del movimiento de la marioneta

Durante el proceso de creación de la obra, inclusive mientras aún se encuentran en proceso de construcción de las marionetas, indagan en el movimiento y comportamiento del muñeco, ejecutando cada movimiento con extremada calma, sin emociones por parte del manipulador, movilizándolo parte por parte, para así comprender la mecánica del cuerpo humano. Piensan en cómo lo haría el cuerpo propio, y luego lo transfieren al muñeco. Asimismo, el proceso de estudio y conocimiento del movimiento de la marioneta, les permite identificar maneras más óptimas de utilizar sus manos y sus dedos. De esta manera, cuenta Kuppenheim, la marioneta se convierte en un segundo cerebro para el actor/manipulador.

Para conseguir que los movimientos parezcan realistas y verosímiles, la marioneta, a pesar de ser de pequeño tamaño, debe ser manipulada por más de un manipulador (como bien se observaba en el ejemplo de la práctica del Bunraku). Mientras una persona se encarga de la cabeza del muñeco, otras dos se preocupan del movimiento de los brazos y piernas. Al encontrarse varias personas al servicio del movimiento de la marioneta, se logra optimizar el uso de las manos de los manipuladores.

Comprender qué movimiento realiza la mano o el brazo del actor/manipulador, y cómo se acomoda el cuerpo para la manipulación, resulta fundamental para esta práctica. Díaz de Valdés, en un conversatorio pos función de “El capote” en

2018, afirma que para ellos es muy importante preocuparse de la salud de las manos, pues ellos sostienen, en concreto, al muñeco. Si existe alguna tensión innecesaria en la mano o dedos del manipulador, el movimiento del muñeco se modificará, e incluso, podría resultar en un movimiento inverosímil. Por lo tanto, como parte de su preparación, se preocupan de sus propias articulaciones, para luego movilizar las de la marioneta.

“Fue un proceso en el que tuvimos que desaprender todo lo que habíamos estudiado como actrices, porque manipular una marioneta es distinto a actuar” (Giannini, entrevista de Radio U. Chile, 2017). En el teatro con marionetas, dice Kuppenheim, el actor/manipulador no debe poner sus emociones por delante de la ejecución del movimiento de la marioneta, pues si él desborda emoción, entonces se verá un muñeco descontrolado. Actuar o interpretar no tiene cabida en este tipo de representaciones. No obstante, aquello no significa que el actor quede exiliado de la representación, pues efectivamente el acto y el trabajo de manipular corresponden a una función actoral.

Se espera del manipulador, que se mantenga neutro en la ejecución de los signos por medio de los muñecos. Su labor es crear la ilusión de que la marioneta está sintiendo y viviendo emociones, gracias a los gestos y movimientos que realice. Por esta razón, la compañía dedica meses de trabajo solo para descubrir el movimiento apropiado para cada personaje, en cada situación ficcional. Dominar el movimiento y la consecutiva técnica de manipulación resulta sumamente vital, para así conseguir que la ficción parezca creíble.

Durante la creación escénica, la compañía crea una suerte de coreografía, donde cada movimiento es memorizado. Solo luego de eso, se comienza a agregar interpretación sutil al personaje, para conseguir que su comportamiento parezca completamente natural.

Con esto no se pretende engañar al espectador, esperando que sea real lo que observa, sino que se anhela presentarle la posibilidad de un nuevo mundo, esta vez en miniatura. Por lo tanto, los movimientos ejecutados por la marioneta no solo deben ser coherentes con el mundo presentado, sino que también en relación al ser humano real, al que pretende imitar.

3. Aprendizaje por la práctica

Kuppenheim, al igual que Obraztsov, en su rol de directora, se preocupa constantemente del espectador, ubicándose muchas veces en el lado de las butacas durante los ensayos, observando el movimiento que ejecuta la marioneta, y el efecto que produce determinado signo y por qué.

El aprendizaje sobre la marioneta y la manipulación, en Teatro y su Doble, ha sido resultado de distintos momentos de ensayos y errores, comprendiendo cuáles son las necesidades que tiene cierto muñeco, distinto de otro. Cada uno, como se dijo anteriormente, es particular y entabla una relación específica con cada manipulador. Por lo tanto, únicamente gracias a la experimentación práctica que

han realizado a lo largo de los años, han logrado aprender y comprender lo que se necesita por parte de los manipuladores para la generación de ilusión de vida.

Dado que inicialmente se aventuraron a indagar por su propia cuenta, adoptando una actitud de autoaprendizaje, la compañía ha probado qué es lo que les sirve a ellos, en términos de manipulación y de creación escénica. Por ejemplo, se han percatado de que necesitan realizar una pausa mayor entre cada movimiento, para poder instalar emociones o realizar ciertas acciones, como caminar, levantarse, entre otras. Es decir, gracias a la observación de lo que provoca lo que se ejecuta, es que han ido descubriendo las posibilidades narrativas que les otorga la marioneta realista.

Asimismo, con el tiempo han conocido nuevos materiales que permiten mover más fácilmente los muñecos, ya sea porque son más livianos o porque son más flexibles. Es verdad que lo que han conseguido es resultado de su propio trabajo de investigación práctica, sin embargo, sí han incorporado aspectos técnicos desde otras fuentes. Por ejemplo, cuenta Kuppenheim, en un inicio utilizaban espuma de latex para la construcción del rostro y las manos de los muñecos, sin embargo, al poco andar, el material se fue desgastando. Posteriormente, gracias al consejo de un cercano, comenzaron a utilizar silicona para estas partes del cuerpo, pues resultaba más fácil de usar. Las otras partes del cuerpo, es decir, tronco, cabeza, piernas, brazos, siempre han sido hechos de madera, ya que otorga mayor firmeza y estabilidad.

Cabe mencionar que, en virtud de mantener la integridad material de las marionetas, existe más de un muñeco por personaje. Por ejemplo, para el personaje de Esme de “Sobre la cuerda floja” existen tres marionetas. Esto, sin duda, resulta útil fundamentalmente en casos de extravió durante sus giras.

Menciono estos aspectos pues la compañía ha especial énfasis en la importancia que conlleva relacionarse con una marioneta. Aseveran que la relación que se establece entre el muñeco y el manipulador es muy personal, por lo que el período de construcción es una instancia ideal para que los futuros manipuladores podrán comprender los secretos que puede tener el muñeco.

A lo largo de este proceso, la relación entre el objeto y su manipulador cambia, y por lo tanto, la manipulación también se modifica. Cuentan que, inicialmente, la marioneta es percibida como un objeto inerte dispuesto para ser movilizado, algo así como una extensión del cuerpo del actor/manipulador. Sin embargo, posteriormente, la marioneta se convierte en un personaje vivo, gracias a los movimientos, gestos y comportamientos que le han sido conferidos por el actor/manipulador. De esta manera, el muñeco se transforma en un ser ajeno al manipulador, transformándose, como bien decía Llobera, en un ser independiente, y por lo tanto, en un actor.

Conclusiones

A partir de esta investigación, me ha sido posible reconocer la importancia que tiene la práctica actoral, tanto para el teatro de humanos como para el teatro con o de marionetas. Es gracias a mis años de formación dentro de la Universidad de Chile que puedo realizar reflexiones acordes al trabajo actoral tanto dentro como fuera del encuadre representacional.

Esta memoria pretende, principalmente, comprender la relación entre actuación y manipulación, poniendo énfasis al lugar ocupado por el actor en representaciones con marionetas. Dado que la marioneta no puede moverse por sí misma, se resalta el valor que tiene ese ser humano que lo articula. Defiendo una vez más que el actor es aquella persona que se encuentra capacitada para dar vida al objeto inerte. Esto es, debido a su entrenamiento y experiencia actoral adquirida durante años de formación.

Con esta investigación, he llegado a comprender el complejo y delicado trabajo que se requiera para lograr una correcta y verosímil manipulación de marionetas. En el caso de Teatro y su Doble, además de tener conciencia de su propio cuerpo –experiencia por la que pasamos todos los actores-, deben poner atención al cuerpo humano que desean replicar en la marioneta realista, lo que conlleva procesos de ensayo y error.

Posterior a todas las lecturas y reflexiones concluyo que, cuando defiendo que el actor/manipulador debe poseer conocimientos actoral para aplicarlos a la

manipulación de marionetas, no solo me refiero a un cierto requisito por parte de él para manipular. Quiero decir, además, que la formación actoral es la que le entrega herramientas para desempeñarse como manipulador. A lo largo del proceso de aprendizaje sobre actuación, adquiere conocimientos relativos a la interpretación, los que pueden fácilmente trasladarse al teatro con marionetas. L

Gracias a esta investigación, he comprobado que, en Chile, el teatro de o con marionetas ha sido desarrollado por varias compañías teatrales, desde hace mucho más tiempo del que imaginaba. Incluso, en la época colonial, los jesuitas utilizaron representaciones con muñecos con el objetivo de cristianizar a la población. En el siglo XIX se popularizó gracias a las influencias extranjeras que llegaron al país, como por ejemplo, los marionetistas italianos Pedro Alessandri –el año 1867- e Ítalo Rafael Madini. Años más tarde, con la creación del Teatro Experimental de la Universidad de Chile (1941) y el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica (1943), se amplió el teatro de masas, al profesionalizar el teatro y la actuación. Sin embargo, lamentablemente esta práctica no ha estado rigurosamente documentada ni problematizada.

A pesar de que la práctica del teatro de marionetas se remonta hace décadas, aún no ha sido incorporado en la formación profesional del actor. En la carrera de Actuación Teatral en la Universidad de Chile, mi casa de estudios, el teatro de marionetas y la manipulación de objetos no se encuentra incorporado en la malla curricular actual. “Un teatro cuyos protagonistas son los objetos”, en

palabras de Alvarado, no ha sido desarrollado de manera sistemática en esta universidad. Por esta razón, espero que esta memoria permita inaugurar una reflexión en torno a esta práctica. Reconozco que la formación como actores da claves para adentrarse en el teatro con marionetas, pero considero de gran importancia que esta experiencia se dé dentro de la academia. Experimentar instancias en que el actor no es la figura central de la representación, puede abrirle más puertas respecto del mundo laboral, pues ofrece una mayor gama de posibilidades de desarrollo escénico para los actores en formación. Mientras más experiencia escénica pueda llegar a tener un actor en formación, quizás mayor podrán ser sus oportunidades de trabajo como profesional.

Lo investigado ha tenido como objetivo pretendo redignificar al actor dentro del teatro de marionetas, pues su labor no es para nada sencilla.

“Para mí actuar no es mostrar presencia ni desplegar técnica, sino algo así como descubrir, mediante la actuación, ‘algo más’, algo que el público no encuentra en la vida cotidiana. (...) Para que esto ocurra, el público debe ignorar totalmente lo que el actor está haciendo. Los espectadores deben ser capaces de olvidar al actor. El actor debe desaparecer” (2010, 24).

Me parece que esta investigación abre muchas más preguntas en torno al teatro de marionetas y a la manipulación, lo que resultaría sumamente interesante profundizar en otra instancia. Por ejemplo, aún queda por comprender la relación de la marioneta con la generación de emociones en los espectadores. Pues, como bien decía Kuppenheim, “el desafío es lograr que

estos objetos, que además tienen apariencia realista, interpreten, actúen y transmitan emociones”. Pero, ¿cómo consiguen emocionar al público, al ser incluso reconocidos por ellos como objetos inertes? Esta es una pregunta que se podría vincular con aspectos de la psicología, la producción de sentido, la neurociencia, formación de audiencias, por nombrar algunos.

Espero que los futuros lectores de esta memoria puedan valorar a la marioneta dentro del teatro, pero aún más, al actor detrás de él. Porque, recordemos, la condición primera de la marioneta es poder moverse, lo que solamente se consigue de la mano de un ser humano, en este caso, del actor/manipulador.

Si esta memoria logra alentar a algún actor o estudiante en formación, a indagar y experimentar con marionetas y objetos en la escena, creo que esta investigación ha cumplido su propósito: resaltar y descatar el rol del actor en el trabajo de la manipulación.

“En el teatro de humanos, el actuante en escena es el hombre, en tanto que en el teatro de muñecos es un muñeco. En todo lo demás, el teatro de muñecos es tan ‘humano’ como cualquier teatro” (Obraztsov, 58)

Bibliografía

ALVARADO, A. 2016. Teatro de objetos, manual dramaturgico. Buenos Aires, Editorial del Instituto Nacional del Teatro.

BARTHES, R. 1971. On Bunraku. The Drama Review: TDR. 15(2): 76-80. [En línea] <<http://www.jstor.org/stable/1144622>> [consulta: 09 mayo 2018]

BEAUCHAMP, H. 2016. La humanidad en tiempos de guerra en la escena contemporánea de las marionetas: ánima de lo desanimado. Revista Corpografías 3(3): 32-47.

BOAL, A. 2015. Juegos para actores y no actores. Buenos Aires: Editorial InterZona.

COMPAÑÍA TEATRO Y SU DOBLE. <<http://www.teatroysudoble.cl>> [consulta: marzo 2018]

----- <<http://www.facebook.com/teatroysudoblechile/>> [consulta: marzo 2018]

CRAIG, E. G. 1957. Del arte del teatro. Argentina: Librería Hachette S.A.

DIDEROT, D. 2003. La paradoja del comediante. Buenos Aires: Longseller S.A.

FUNDACIÓN TEATRO A MIL. 2015. Teatro y su Doble transforma cuento de Benedetti en marionetas. [En línea] <<http://fundacionteatroamil.cl/noticia/teatro-y-su-doble-transforma-cuento-de-benedetti-en-marionetas/>> [consulta: 8 enero 2019]

----- 2017. Aline Kuppenheim y el teatro de marionetas: “El desafío es lograr que interpreten, actúen y transmitan emociones”. [En línea] <<http://fundacionteatroamil.cl/noticia/aline-kuppenheim-desafio-lograr-estos-objetos-interpreten-actuen-transmitan-emociones/>> [consulta: 8 enero 2019]

GARCÍA BARRIENTOS, J. 2012. Cómo se comenta una obra de teatro: ensayo de método. México: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas, A.C.

GARCÍA FERNÁNDEZ, R. 2017. La efigie en el teatro de Tadeusz Kantor: un modelo para el personaje. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid.

GONZÁLEZ, J. 1971. Los títeres: su técnica y la expresión creadora en el niño. Buenos Aires: Librería del Colegio.

HEIDEGGER, M. 1958. La pregunta por la técnica. Revista de Filosofía 5(1): 55-79.

KAMPMANN, L. 1972. Teatro de marionetas. París: Editorial Bouret.

LATERMO, M. 2018. Cuerpo del actor-Cuerpo del títere. Móin-Móin, Revista de Estudios sobre Teatro de Formas Animadas 1(17): 75-87.

LEVY-DANIEL, H. 2009. Edward Gordon Craig: La Supermarioneta contra el actor. En: Historia del actor II: del ritual dionisiaco a Tadeuz Kantor. Argentina: Ediciones Colihue SRL. Pp. 205-218

LOTMAN, I. 2000. Los muñecos en el sistema de cultura. En: La semiosfera III. Madrid, Ediciones Cátedra. Pp. 97-102.

LLOBERA, P. T. 2004. Cine de animación: los nuevos titiriteros. En: ROMERA, J.N. Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003): actas del XIII Seminario Internacional del Centro de Investigación de semiótica literaria, teatral y nuevas tecnologías. Pp. 159-175.

MERY, C., PETIT-BREUILH, D. 2004. El nacimiento y desarrollo de las nuevas propuestas de expresión plástica en los últimos cinco años (1997-2002). Tesis Pregrado de Diseño Teatral. Santiago, Universidad de Chile, Facultad de Artes. [En línea] <<http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/101588>> [consulta: 13 septiembre 2018]

- MUÑOZ, I. y HERNÁNDEZ, I. 2004. Historia de títeres y titiriteros. Santiago de Chile: Ediciones Luciérnaga Mágica.
- OBRAZTSOV, S. 1950. Mi profesión. Moscú: Ediciones en Lenguas Extranjeras.
- OIDA, Y. 2010. El actor invisible. España: Editorial Alba.
- OLTRA, M. 2013. Cuando los muñecos curan: títeres, educación especial y terapia. Revista Nacional e Internacional de Educación Inclusiva 6(3): 164-175. [En línea] <<http://roderic.uv.es/handle/10550/34837>> [consulta: 24 julio 2018]
- 2014. El títere como objeto educativo: propuestas de definición y tipologías. Espacios en Blanco, Revista de Educación (24): 35-58. [En línea] <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=384539806004>> [consulta: 09 mayo 2018]
- PACHECO, I. 1999. El trabajo corporal en la formación del actor. Revista Teatro (6): 71-73.
- PAVIS, P. 1998. Diccionario del teatro. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- 2000. El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine. Buenos Aires: Editorial Paidos.
- RADIO UNIVERSIDAD DE CHILE. 2017. Aline Kuppenheim y su exploración teatral a través de marionetas. [En línea] <<https://radio.uchile.cl/2017/08/07/aline-kuppenheim-hacer-teatro-con-marionetas-implico-desaprender/>> [consulta: 8 enero 2019]
- SERMON, J. 2015. El actor descentrado (marionetas, maniqués, objetos, máquinas). En: Antología de teorías teatrales, el aporte reciente de la investigación en Francia. España: Editorial Artezblai.
- UNION INTERNACIONALE DE LA MARIONNETTE (UNIMA). [En línea] <<http://www.unima.org/es/>> [consulta: 9 mayo 2018]
- UNIMA CHILE. <<http://www.unima.org/es/centre-unima/unima-chile/>> [consulta: 20 abril 2018]

----- <<http://difusionunimachile2013.blogspot.com>> [consulta: 12 mayo 2018]

VALDÉS, P. y REY, PÍA. 1985. Teatro de títeres. Memoria de Diseño Teatral. Santiago, Universidad de Chile, Facultad de Artes.

VON KLEIST, H. 2011. Sobre el teatro de marionetas y otras prosas. Ideas y Valores: Revista Colombiana de Filosofía. 60(146): 165-174. [En línea] <<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3731791.pdf>> [consulta: 26 marzo 2018]

WORLD ENCYCLOPEDIA OF PUPPETRY ARTS. <<http://wepa.unima.org/es/>> [consulta: 9 mayo 2018]