



Universidad de Chile  
Facultad de Artes  
Departamento de Teatro

# **VIAJE INMÓVIL y su rol en la promoción del teatro de animación en Santiago de Chile a través de sus distintas prácticas**

Memoria para optar al grado de Actor

Lucas Figueroa Lira

Profesora guía  
Ana Harcha Cortés

Santiago de Chile  
Diciembre 2020

## Agradecimientos

A todas las y los integrantes de la compañía Viaje Inmóvil por compartirme sus experiencias y aprendizajes en torno a su trabajo: Jaime Lorca, Tito Velásquez, Karla Sandoval, Catalina Peña, Roberto Cobián. Gracias por permitir encantarme con su dedicación y trabajo.

A todas las demás entrevistadas que colaboraron para esta investigación: Verónica Navarro, María Angélica Martínez.

A Ana Harcha, por guiarme con cariño, entrega y dedicación en este proceso.

A las bibliotecarias del DETUCH, por su impecable labor cada vez que requerí de su ayuda durante mi paso por la escuela: Mónica Cornejo, Marcela Pérez, Lucía Espinosa.

A toda la generación de aquel 1er Programa de Especialización en Teatro de Animación en 2019, por compartirme sus experiencias, aprendizajes e iniciarme en este milenar arte.

A mi familia, por su cariño y apoyo incondicional.

# Índice

Agradecimientos .....	2
Prólogo .....	4
Introducción.....	5
<b>Capítulo I</b> .....	9
Antecedentes históricos del teatro de animación y sus contextos de desarrollo en Chile.....	9
Algunas ideas generales para entender el problema de las marionetas .....	9
El problema de las marionetas en nuestra historiografía nacional.....	16
La Colonia: primeros antecedentes de teatro de figuras y manipulación.....	18
Las chinganas, hogar de los primeros titiriteros populares .....	20
Siglo XIX: Don Cristóbal y el siglo de oro del títere tradicional.....	21
La diversión teatral en Chile a principios del Siglo XX.....	26
El Teatro Universitario integra a los títeres.....	28
Fútbol, teatro de masas y títeres gigantes .....	30
Impulsos hacia la profesionalización del títere .....	32
Organización titiritera y proyecciones hacia el presente.....	35
<b>Capítulo II</b> .....	39
Viaje Inmóvil y su proyecto artístico.....	39
Los inicios de la experimentación en <i>La Troppa</i> .....	39
Viaje Inmóvil y sus nuevas propuestas para la escena teatral.....	45
Compañías teatrales y nuevos acercamientos al teatro de “actores y marionetas” .....	58
Viaje Inmóvil más allá de la creación .....	65
Anfiteatro Bellas Artes como espacio pensado desde los creadores .....	66
Lo que sabemos sobre este anfiteatro griego antes de la llegada de Viaje Inmóvil .....	69
El nuevo rescate de aquel Anfiteatro de la cara norte.....	76
Una sala avocada al Teatro de Animación, su público y sus creadores .....	81
Acceso democrático responsable y relación de la sala con su territorio específico.....	85
La pregunta por la formación: Festival Rebelión de los Muñecos y Programa de Especialización en Teatro de Animación .....	94
<b>Conclusiones</b> .....	106
Referencias .....	111
Bibliografía .....	112
Páginas Web.....	115

## Prólogo

En un recóndito rincón del Parque Forestal, en pleno centro histórico de Santiago, se encuentra una sala de teatro muy particular. Como transeúnte habitual de aquel paseo peatonal urbano, grado que he obtenido desde que comencé mis trayectos en bicicleta cada mañana hacia la universidad, puedo decir que durante los días de semana es un espacio que pasa bastante desapercibido. Si recorres con tu mirada la extraña semicircunferencia que emerge repentinamente de los altos muros del Palacio de Bellas Artes, en aquel frío vértice donde se unen la cara norte del edificio museo y las extensiones de pasto del Parque Forestal a la sombra de los árboles de peumo, pimienta y quillay que cubren todo lo que no es el gran pasillo de maicillo que avanza paralelo al río Mapocho con sus dos altas filas de plátano oriental delimitándolo, encontrarás, entre los rayados de indignación y descontento que habitan desde el pasado 18 de octubre sus muros de color pardo claro, sólo un pequeño cartel rectangular que rompe con el cotidiano paisaje urbano, coronando con su alegre color verde limón un discreto portón de metal con su nombre: Anfiteatro Bellas Artes. Este discreto portón coronado, camuflado perfectamente entre el negro metal de las bancas y faroles del parque, cobra, sin embargo, gran protagonismo cuando se acerca el fin de semana, momento en el cual abre sus puertas para recibir a los habitantes de los alrededores de este cruce de caminos, quienes acuden al parque, ahora con sus familias y amigos, a relajarse y descansar bajo el fresco cobijo del descanso dominical. Un afiche pizarrón aparece ahora en uno de los serpenteantes caminos de maicillo que recorre el parque, anunciando los espectáculos que tendrán lugar durante la jornada. Un simpático clown anfitrión transita su estudiado recorrido por las extensiones del parque, sacándole una risa a los transeúntes e invitándolos a la función. Si, cualquier persona puede ingresar. No, no es necesario pagar por la entrada. Acceso democrático responsable es como lo llamamos. Sólo necesita disponer de una horita de su día, nada más. El discreto portón coronado ahora está abierto, recibiendo a niñas y niños de todas las edades que esperan en fila, conversando en el intertanto, riendo o maravillándose con el ancestral arte de los teatros en miniatura o lambe lambe. Algunos, algunas se repiten el plato, otros están allí por primera vez, formados en la larga fila, expectantes de concluir una tímida semana laboral con el cálido abrazo de una sala llena de almas atentas, reunidas, compartiendo un mismo momento de risas y llantos al son de los títeres, marionetas y muñecos. ¿Quién está detrás de estos muros, aceitando los tenaces mecanismos que abren sus puertas cada fin de semana? ¿Qué hace a este emplazamiento tan misteriosamente propicio para este arte que allí tiene lugar? ¿Realmente basta sólo con pasar una gorra para hacer posible lo impensado? ¿Es real y posible que nunca haya existido antes un espacio como éste?

## Introducción

Viaje Inmóvil es un colectivo teatral chileno dirigido por el actor, director, dramaturgo y marionetista Jaime Lorca, que desde el año 2005 lleva desarrollando un interesante proyecto teatral, artístico y social a través de su compañía. Con 14 años de recorrido con este nuevo proyecto, 10 montajes a la fecha, diversos premios e incontables giras en nuestro país y en el extranjero, este colectivo ha logrado destacarse en el medio teatral chileno por la gran calidad artística de sus montajes y el gran desarrollo de su trabajo en torno al teatro de animación, aportando así a la generación de nuevos lenguajes en nuestro medio teatral. Con el impacto producido por cada una de sus investigaciones escénicas, Lorca y su grupo han logrado posicionar al títere, el muñeco y la marioneta en un lugar de reconocimiento quizás sin precedentes en nuestra historia teatral local, haciendo así que las compañías y los circuitos teatrales oficiales le presten cada vez más atención a estas disciplinas que a todos y todas nos pueden parecer tan cercanas por su nexo con las niñez y los juegos infantiles pero a la vez tan lejanas y desconocidas por la falta de investigaciones al respecto de su desarrollo profesional y escénico.

Junto con la calidad de sus montajes, Viaje Inmóvil ha destacado en nuestra escena teatral por encabezar otros proyectos paralelos que apuntan en igual dirección hacia la promoción del teatro de objetos y animación, como son la gestión de la sala Anfiteatro Bellas Artes, promocionada como la primera sala en Santiago avocada exclusivamente al teatro de animación, la producción del Festival La Rebelión de los Muñecos, certamen que cada año reúne a importantes exponentes del género nacional además de interesantes invitaciones internacionales, la habilitación del Centro de Investigación Vivaceta, base operaciones de la compañía en conjunto con el Anfiteatro y que han buscado activar también y de manera muy similar como “salita de barrio” recientemente, y la dirección reciente del Programa de Especialización en Teatro de Animación, último eslabón del proyecto de Viaje Inmóvil como resultado de su búsqueda por generar instancias para la formación y la profesionalización de las y los artistas interesados en este género. Frente al gran éxito y vigencia del proyecto de esta compañía, que le han valido a Viaje Inmóvil enormes elogios y a Jaime Lorca importantes reconocimientos, reportajes y entrevistas en las cuales es calificado en ocasiones como “el padre de los muñecos” o el “fundador del teatro de la materialidad”, cabe preguntarse: ¿Qué hace tan particular a esta compañía teatral? ¿Cómo nace Viaje Inmóvil? ¿Cómo Jaime Lorca llegó a trabajar con muñecos y marionetas? ¿Es realmente Lorca “el padre de los muñecos” y Anfiteatro Bellas Artes la primera sala en dar espacio a estas disciplinas en nuestro medio teatral? ¿Es lo mismo hablar de teatro de animación que de teatro de títeres? ¿Qué ha sido de las disciplinas del títere, el muñeco y la marioneta antes

del actual posicionamiento que les ha dado Viaje Inmóvil?

La presente memoria, enmarcada en un proceso académico de pregrado para optar al grado de actor, se dispone a indagar en estas preguntas a través de un recorrido documental - historiográfico por la trayectoria artística y teatral de la compañía Viaje Inmóvil, además de indagar en los antecedentes históricos sobre estas disciplinas en nuestro territorio nacional, en la búsqueda por poder dilucidar en mayor detalle el trabajo de esta compañía, generar reflexiones y cuestionamientos sobre las maneras de hacer en nuestro arte escénico y complejizar el conocimiento que se tiene con respecto al teatro de animación, marionetas, títeres, muñecos y todas sus denominaciones.

El primer capítulo de esta memoria se plantea como una recopilación de distintos antecedentes sobre el desarrollo del teatro de animación en nuestro territorio para poder así comprender y contrastar sus distintos contextos de producción a través del tiempo. Como veremos, no son muchas las fuentes existentes para estudiar el desarrollo del títere en nuestro país, sin embargo, nuestra historiografía nacional cuenta recientemente con trabajos sumamente valiosos y que vale la pena rescatar y analizar. Larga es la tradición de artistas populares anónimos que han elegido al títere, al muñeco o a la marioneta para entretener, educar o comunicar, y cuyo arte ha llegado hasta nuestros días.

El segundo capítulo, se plantea como un recorrido por la trayectoria del proyecto artístico de Viaje Inmóvil, revisión para la cual acudimos reportajes, notas de prensa, algunos trabajos académicos y, principalmente, a entrevistas realizadas para esta investigación a distintos integrantes de la compañía a fin de poder conocer el trabajo de ésta desde el punto de vista de sus distintas áreas de trabajo. Los integrantes entrevistados fueron: **Jaime Lorca**; director artístico, actor y fundador de la compañía Viaje Inmóvil; **Héctor "Tito" Velásquez**, iluminador, diseñador, jefe técnico de la compañía y encargado técnico de la sala Anfiteatro Bellas Artes; **Karla Sandoval**, gestora cultural, encargada de proyectos de la compañía y productora del Festival La Rebelión de los Muñecos; **Catalina Peña**, actriz y productora de la sala Anfiteatro Bellas Artes; y **Roberto Cobián**, primer clown anfitrión de la sala desde inicios 2016 hasta fines 2019. Tuvimos también la oportunidad de participar como talleristas del 1er Programa de Especialización en Teatro de Animación organizado e impartido por la Compañía en 2019, instancia que nos sirvió para observar en detalle esta iniciativa, conocer en persona a gran parte de nuestros entrevistados y observar desde cerca el trabajo de Viaje Inmóvil.

Somos conscientes del paradigma del centralismo siempre presente en los más variados ámbitos de nuestro país, y nos gustaría especificar por tanto que esta investigación ha sido realizada por un investigador santiaguino, desde la capital y tomando esta ciudad como territorio de análisis; de ahí la necesidad de resaltar aquello en el título de esta

memoria, “en Santiago de Chile”. En ocasiones hablaremos de “el medio teatral” o de “nuestra escena nacional” pero estaremos siempre refiriéndonos a las prácticas teatrales, sus artistas y sus contextos en nuestro territorio específico y acotado de estudio. Viaje Inmóvil es una compañía santiaguina, dentro de las varias más que han aparecido en torno al teatro de animación dentro de los últimos años, y las dimensiones de su impacto se analizarán entonces dentro de nuestro espacio de investigación acotado. Sabemos que intentar representar la realidad de todo nuestro territorio nacional es una tarea inabarcable dadas las dimensiones de esta investigación, esperamos entonces que esta iniciativa sirva de germen para futuros trabajos tanto sobre otros colectivos de nuestra capital como para futuras investigaciones con respecto a estas disciplinas y su desarrollo en las distintas regiones y territorios de nuestro extenso país.

Cabe destacar también que el campo de estudio del teatro de títeres, muñecos o marionetas es sumamente amplio, y aglutina a una enorme variedad de prácticas escénicas distintas cuyo único punto en común podría ser la utilización en escena de objetos inanimados. Viaje Inmóvil llama a su práctica “Teatro de Animación”, término con el cual busca también agrupar a este gran abanico de prácticas escénicas, pero la gran variedad de términos distintos utilizados para referirse a estas disciplinas de parte de las y los distintos autores consultados nos da a entender que no existen mayores consensos respecto a una terminología exacta a utilizar. Aclaramos que no tenemos un interés mayor en ahondar en las diferencias conceptuales entre cada uno de los términos utilizados para referirse a estas disciplinas. Durante esta investigación utilizaremos la mayor parte del tiempo el término “teatro de animación”, ya que es la denominación que utiliza la compañía investigada, no obstante, usaremos también en otras ocasiones “teatro de títeres”, “teatro de muñecos”, “teatro de marionetas” u otros términos según los distintos autores que mencionemos, pero siempre refiriéndonos al mismo amplio campo de prácticas escénicas.

El interés de realizar esta investigación nace motivado por una profunda admiración hacia el trabajo de Viaje Inmóvil, inquietud que desembocó en esta investigación luego de aquella participación nuestra en el 1er Programa de Especialización en Teatro de Animación en 2019. Como trabajador de las artes y creador escénico, inserto en un medio artístico en el cual resulta tan difícil generar proyectos artísticos que se sostengan a lo largo del tiempo, el impacto que han logrado tener proyectos como éste es sin duda inspirador, y espero que su estudio y su conocimiento más profundo nos pueda ayudar a resolver preguntas sobre cómo crear, cómo trabajar y cómo insertar nuestro arte al servicio de la sociedad. Como joven teatrista que no pudo tener la oportunidad de formarse como actor y acercarse al teatro en la misma época en la que *La Troppa* estuvo sobre los escenarios, quiero mencionar que he podido revisar para esta investigación registros sumamente completos, valiosos e inspiradores sobre la trayectoria de esta compañía, que me han hecho apreciar la

importancia que tuvo este colectivo en nuestro medio teatral y acercarme a su poética y legado de una manera que no me había sido posible antes por la incompatibilidad de épocas ya descrita. Espero entonces que, de la misma manera, esta investigación contribuya a la historiografía y registro tanto de la gestión de compañías independientes, en el marco del complejo lugar que tiene el teatro dentro de nuestra realidad chilena, como de prácticas teatrales en el teatro de animación, disciplina cuyo espacio y visibilidad para la academia y las políticas públicas es aún menor.

Puede ser que el valor actual de esta investigación, registro en presente de una compañía teatral que sigue actualmente en actividad y creación, sea reducido, al igual que una fotografía puede tener poco valor el día mismo que fue tomada. Esperamos entonces que, en un futuro distante, ojalá más tarde que temprano, esta investigación sirva como registro de lo que fue Viaje Inmóvil y de inspiración para las y los teatristas del futuro.

## Capítulo I

### Antecedentes históricos del teatro de animación y sus contextos de desarrollo en Chile

El teatro de títeres, muñecos, manipulación, marionetas, guiñoles, polichinela, volatín, de guante, de sombras, de máscaras, de monos gigantes, etc... es una rama de las artes escénicas que engloba una gran cantidad de disciplinas distintas que se desarrollan alrededor del darle vida a objetos inanimados, y la cual ha recibido una gran cantidad de nombres distintos a lo largo de la historia del ser humano. Rastrear sus orígenes exactos sería una tarea que nos remontaría necesariamente al momento en el que el primer ser humano construyó un objeto y le dio vida, ya sea como juego, como lenguaje o como rito. Si acotamos aquel período de análisis al tiempo de vida de nuestra joven nación podremos ver que estas disciplinas no han estado ausentes en nuestra historia nacional, todo lo contrario, han ocupado un importante sitio en el desarrollo teatro chileno.

Antes de comenzar cualquier revisión, sin embargo, es necesario tener en cuenta que realizar una investigación sobre estas materias presenta una serie de problemas pues, como veremos en adelante, las artes del títere, el muñeco o la marioneta se han desarrollado casi completamente fuera de instituciones formales, proscritas por la Academia y sostenidas principalmente por el trabajo independiente e itinerante de artistas autodidactas, titiriteros y titiriteras que pese a su trabajo dedicado y al desarrollo de su técnica han sido históricamente prejuiciados, estigmatizados y aislados de aquel terreno elevado y reservado para lo que conocemos hoy como el arte y lo artístico.

### Algunas ideas generales para entender el problema de las marionetas

El lugar que las disciplinas del títere, el muñeco y la marioneta han ocupado en la sociedad hasta nuestros días no es casual. Para entender este problema es necesario comprender que aquello que consideramos hoy en día como “arte” tiene directa relación con la construcción histórica de la concepción occidental de lo artístico, la cual hemos heredado desde los orígenes de nuestro país como colonia española. Comprender el origen de las Bellas Artes como campo, el proceso de encapsulación del arte como esfera autónoma, la separación de ésta de los oficios y la conformación de instituciones artísticas que han perpetuado esta diferenciación se torna, pues, fundamental para comprender este lugar.

Para investigar en detalle los orígenes del concepto de las Bellas Artes, el profesor emérito de filosofía, historia y artes visuales de la Universidad de Illinois Larry Shiner nos

puede explicar, con su obra *La invención del arte*, los orígenes de esta diferenciación, que tiene poco más de doscientos años de vigencia en la sociedad occidental. Shiner se interesó en la historia de la significación cultural del arte al apreciar cómo una exposición de máscaras africanas y objetos rituales era trasladada, luego de una temporada en un Museo de Historia Natural, a un Museo de Arte. En el museo de historia natural, esos objetos rituales eran artes en el sentido antiguo, es decir objetos utilitarios con un fin específico; al pasar al museo de arte, en cambio, pasaban a cumplir el objetivo de ser objeto de apreciación estética. Shiner (2001) identifica así el siguiente problema: cuando nos preguntamos hoy en día si algo es o no es arte no nos estamos preguntando por la elaboración, el talento o los procesos que hubo detrás de esa creación, sino que nos preguntamos si esa obra pertenece o no a la prestigiosa categoría del arte y de lo bello. (pp. 15-21). Para rastrear los orígenes de esta gran división, Shiner hace una revisión histórica de las transformaciones económicas en la Europa del siglo XVIII, brindándonos así una lectura materialista de los contextos sociales y políticos en los cuales se originan el nuevo sistema de las Bellas Artes.

Desde los orígenes de la civilización occidental, prácticas como el canto, la poesía, la danza, la música, la alfarería o la cocina siempre estuvieron ligadas a funciones específicas dentro de la vida del ser humano, desde tradiciones y prácticas domésticas hasta ritos religiosos y celebraciones comunitarias. En la Grecia clásica, el término arte se usaba para denominar cualquier actividad realizada por el ser humano, desde montar a caballo hasta gobernar. Tanto en el Medioevo como en el Renacimiento no existía una gran diferenciación entre las “artes” y los “oficios”, y tanto el pintor y el músico como el orfebre y el carpintero eran valorados de la misma manera dentro de la sociedad; tanto el “artista” como el “artesano” eran individuos que se especializaban en un hacer y seguían sus respectivas reglas (Shiner, 2001, pp. 45-50). En el siglo XVIII sin embargo, período en que se crean la gran mayoría de las instituciones de las Bellas Artes que conocemos en la actualidad, es que Shiner identifica la gran división y el paso desde el antiguo al nuevo sistema del Arte “con mayúscula”, la gran separación entre arte y vida.

El paulatino enriquecimiento y desarrollo de las sociedades europeas producto del colonialismo y el saqueo de los recursos de nuestro continente entre otros hizo aumentar progresivamente la calidad de vida de los habitantes de los imperios europeos. Así, en el siglo XVIII, los inicios de la industrialización junto con el aumento de la alfabetización, el paulatino enriquecimiento de las clases medias y el aumento de sus expectativas vida en las grandes capitales europeas permite que ingresen nuevos públicos a disfrutar de algunos entretenimientos que estaban hasta ese entonces reservados para la aristocracia, como eran

la pintura y la música de sala. En este contexto de auge es que aparecen las primeras exposiciones de pintura, por primera vez abiertas a todo público y con ingreso pagado, teniendo un enorme éxito y proliferación. Emerge así el mercado del arte, en contraposición al antiguo sistema del mecenazgo, como nuevo medio de distribución de los bienes artísticos.

En el siglo XVII el público para la mayor parte de los escritores, los pintores, los compositores, estaba formado por un pequeño grupo de mecenas, *connoisseurs* y aficionados cuyos gustos y preferencias eran bien conocidos. Durante el siglo XVIII las nuevas instituciones artísticas: el concierto, la exposición de pintura y la revista literaria contribuyeron a generar un público más amplio y variado, cuya diversidad y anonimato crecientes obligaban a reacuñar los términos propios de las artes. El público de las exposiciones y conciertos, que leían libros y reseñas críticas y se reunían en los cafés y clubes para discutirlos, era ahora lo suficientemente grande como para subvencionar la producción artística a través de la combinación de sus preferencias individuales (Shiner, 2001, p. 141)

Ahora que las clases medias tenían recursos e interés de consumir estas artes, los artistas ya no dependían de mecenas y patronos, y pudieron trabajar de manera independiente bajo las reglas del mercado. Con el aumento tanto de los públicos como de las personas interesadas en ser artistas, es que aparecen instituciones artísticas como las escuelas de Bellas Artes, los museos, las salas de concierto, las galerías de arte, las bibliotecas públicas y las revistas literarias. En estos nuevos espacios, la separación de las obras de sus contextos originales permite que éstas puedan ser objeto de experiencia y análisis con independencia de sus funciones sociales tradicionales. El foco ahora de los pensadores y teóricos, así como los directores de las nuevas Escuelas de Bellas Artes, está en determinar cuáles son las cualidades que caracterizan a estas nuevas Bellas Artes, debate que como resultado de muchas publicaciones, diccionarios y manuales determina finalmente que el conjunto de las Bellas Artes serían la poesía, pintura, escultura, arquitectura y música, y que los principios que las reunirían son el genio e imaginación (versus la regla) en la producción, y el placer estético (versus la utilidad) en el producto y recepción. Este nuevo sistema le atribuye al Arte un papel espiritual trascendente, tanto como revelador de una verdad más elevada o como auténtica medicina para el alma, con lo cual se define así al Arte como espacio elevado de la vida humana, el artista como genio individual separado de su contexto, y la apreciación estética como opuesta al placer ordinario. Surge así la división entre Arte y artesanía, artista y artesano, experiencia estética y funcionalidad o entretenimiento, división que será perpetuada por estas nuevas instituciones artísticas y mantendrá una determinada estructura de poder dentro de éstas al reforzar las divisiones de clase, etnia y género existentes. Surge también en este período la historiografía del arte como tal, frente a la necesidad de establecer un canon de piezas

maestras que planteen una línea de desarrollo a lo largo de la historia, naciendo así el canon de las Bellas Artes. (Shiner, 2001, pp. 124-183).

El teatro, a pesar de no haber sido incluido dentro de las Bellas Artes, también se ve afectado por esta nueva concepción del arte y la nueva manera de apreciarla que es la percepción estética. Así, cambios en la distribución de asientos en los teatros y la predisposición al público hacia una nueva actitud de silencio y observación ante el fenómeno escénico eliminan los últimos vestigios del aspecto social y festivo del acontecimiento teatral. Siguiendo el nuevo canon de las Bellas Artes, el teatro comienza un proceso similar de ensalzar determinados autores y determinados textos dramáticos como piezas sagradas dentro de la tradición dramática, tomando así gran importancia las figuras del dramaturgo y el texto dramático. Las principales salas de teatro, a las que asisten tanto las clases altas como el nuevo público de las Bellas Artes en su amplio espectro ahora montan sólo determinados autores, y el nuevo enfoque del teatro tradicional es el del respeto absoluto y religioso hacia el texto dramático escrito. Junto con esta glorificación del gran teatro de los grandes autores se genera, al igual que en las demás artes, la estigmatización hacia el teatro popular, el teatro de masas y toda aquella forma teatral que busque el entretenimiento o la diversión. (Shiner, 2001, pp. 187-195).

Este nuevo paradigma del arte es el que se ha mantenido, con algunas crisis y asimilaciones, hasta nuestros días, y es el que, en palabras de Shiner, ha ido profundizando cada vez más la separación entre el arte y la vida. La preocupación que Shiner expresa durante toda su investigación radica, entonces, en que este nuevo sistema del Arte con mayúscula y las divisiones que éste establece, el arte como espacio elevado a diferencia de la vida cotidiana, el artista como genio iluminado individual a diferencia del artesano y el placer estético como experiencia superior a diferencia de la funcionalidad y el placer sensual, ha encapsulado al arte como esfera autónoma y aislada, a sus creaciones como obras ya no ligadas a los contextos y funciones sociales originales de cada arte u oficio, y a su objetivo como un fin en sí mismo que no es más que complacer a aquel reducido grupo de individuos que forman parte de él. De todas maneras, en la revisión final que realiza hasta nuestros días de distintos episodios que han intentado superar esta división, Shiner se mantiene finalmente optimista:

Igual que otros dualismos que han plagado nuestra cultura, las divisiones del sistema del arte sólo pueden trascenderse mediante un esfuerzo sostenido. Creo que, desde siempre, las trascendemos efectivamente en la práctica: lo difícil es nombrar y articular nuestras prácticas (Shiner, 2001, p. 413)

No es difícil reconocer que entre aquellos “oficios” que quedaron fuera del canon de las Bellas Artes y dentro aquellas prácticas escénicas que quedaron fuera del teatro

tradicional podemos encontrar, en ese espacio omitido y borroneado, al teatro de títeres, muñecos y marionetas. Un punto importante a considerar según Shiner establece es la formación de instituciones que propiciaron y mantuvieron estos cambios; es con los criterios establecidos por esta nueva institucionalidad como podemos entender la falta de reconocimiento y el lugar periférico que han tenido los oficios que quedaron fuera de esta selección, siendo estigmatizados y relegados a un lugar de menor valoración dentro de la sociedad. Viendo los efectos de esta división en el desarrollo de la tradición dramática en el Teatro, podemos sin duda entender los prejuicios y estigmas que existen hacia el teatro de títeres, siendo comúnmente calificado como más simple, fácil, inocente, burdo y menos profundo que su “hermano mayor” el Teatro con mayúsculas.

Otra arista que podemos agregar para complejizar este lugar de estigmatización del teatro de títeres como oficio nos lo puede entregar el trabajo del sociólogo estadounidense Richard Sennett, con su obra *El artesano*. En su investigación, y fuera del campo específico del arte cabe destacar, Sennett (2009) se dispone a reivindicar la labor de las manos en la histórica estigmatización de los oficios manuales en contraposición a los oficios teóricos o intelectuales. Así, en la búsqueda por revalorizar la cultura material como forma de conocimiento, Sennett realiza una revisión de los distintos desafíos que plantea el mundo contemporáneo para los individuos que él llama como “artesanos”.

Sennett, como discípulo de la teórica política Hannah Arendt, basa su teoría en la categorización que Arendt realiza en su obra *La condición humana*, donde clasifica las actividades fundamentales del ser humano en labor, trabajo y acción, siendo la labor la capacidad de generar las condiciones para la supervivencia; el trabajo la capacidad de producir las condiciones para la existencia material del hombre; y la acción la capacidad de compartir actos y palabras entre los seres humanos, creando así las condiciones para el recuerdo y, por consiguiente, para la historia (Arendt, 2005). Sennett, por su parte, critica la división que Arendt establece entre el *animal laborans*, el ser laborante, y el *homo faber*, el ser trabajador, excluyendo al primero de la condición de pensar y relegándolo sólo al plano del hacer.

Desde el punto de vista de Arendt, el ejercicio que hace Sennett sería analizar las actividades del *animal laborans* y el *homo faber* e identificar aquellas en las que existe el potencial del compromiso, reservado para Arendt sólo al plano de la acción. Arendt entiende el compromiso como la potencialidad de la mutua promesa entre los seres humanos: frente a la incapacidad del humano de determinar las consecuencias de sus actos en una comunidad de iguales en que todos y todas tiene la capacidad de actuar y reaccionar, el

compromiso es aquella fuerza que logra mantener unidas a las personas y las hace capaces de lograr cosas que no podrían lograr por ellos mismos, “la enorme y en verdad milagrosa ampliación de la propia dimensión en la que el poder puede ser efectivo” (2005, p. 264) Para Sennett (2009), el artesano es aquel individuo que se compromete, en cambio, con un hacer material, y que de manera desinteresada pero comprometida desarrolla una disciplina u oficio. El objetivo principal del artesano no es el rédito o beneficio que obtendrá, sino el lograr una perfección en la realización de su talento o habilidad. Para Sennett “«Artesanía» designa un impulso humano duradero y básico, el deseo de realizar bien una tarea, sin más.” (p. 12) El artesano puede ser tanto un carpintero, como un técnico laboratorista o un director de orquesta, en la medida en que todos ellos se abocan a buscar la perfección en un hacer específico, que luego de repetirse y ensayarse a través de años de ejecución se transforma en una técnica.

Toda artesanía se funda en una habilidad desarrollada en alto grado. (...) En sus niveles superiores, la técnica ya no es una actividad mecánica; se puede sentir más plenamente lo que se está haciendo y pensar en ello con mayor profundidad cuando se hace bien. (Sennett, 2009, p. 18)

Sennett considera la técnica como una forma de conocimiento material. El oficio que desarrolla el artesano no es solamente un movimiento mecánico, aprendido y altamente desarrollado, sino que es una manera de entender un hacer que se comprende sólo en la medida en que se realiza con el cuerpo. Sennett de esta manera establece dos categorías: el conocimiento explícito y el conocimiento tácito. El conocimiento explícito es aquel que es comprendido por el individuo, es posible de racionalizar, descomponer y analizar, así como también codificar y compartir con palabras. El conocimiento tácito, por otro lado, es aquel conocimiento sobre un hacer material que no está codificado ni verbalizado, sino que está contenido de manera intuitiva y aprendida en el hacer material mismo, en la técnica. Así, tanto el elaborar una mesa, el analizar una muestra de materia vegetal o el dirigir una pieza orquestal involucran habilidades que constituyen formas de conocimiento material, conocimiento en la práctica, y que para desarrollarse y ejecutarse sólo pueden ser comprendidas a través del cuerpo.

Ser incapaz de expresarse en palabras no significa ser estúpido; en realidad, lo que podemos decir en palabras tal vez sea más limitado que lo que podemos hacer con las cosas. Es posible que el trabajo artesanal establezca un campo de destreza y de conocimiento que trasciende las capacidades verbales humanas para explicarlo; describir con precisión cómo hacer un nudo corredizo es una tarea que pone a prueba las capacidades del más profesional de los escritores (Sennett, 2009, p. 66)

Sennett elige el término de “artesano” al estudiar las dinámicas de trabajo de los antiguos talleres del Medioevo en Europa y la organización de los gremios de artesanos.

Dentro del taller, los aprendices aprendían de los oficiales y maestros a dominar oficios como el aquilatamiento, la orfebrería y la fabricación de vidrio; el aprendiz aprendía directamente del trabajo con el maestro, y luego de cumplir varios años podía ascender de rango y continuar enseñando en ese mismo taller. La técnica para realizar un oficio debía respetar una serie de esquemas y modos de trabajo establecidos por las generaciones de maestros anteriores, pero de todas maneras las técnicas se iban adaptando lentamente a lo largo del tiempo en base a los descubrimientos de nuevos problemas técnicos y nuevas maneras de solucionarlos. Así, la técnica se constituía como un vínculo comunitario dentro de cada gremio, como un conocimiento comunitario transmitido de generación en generación como resultado de un proceso colectivo de aprendizaje a través del tiempo. (2009, pp. 39-45)

Quizás podamos entender entonces a esta fuerza del compromiso que establece el artesano hacia el desarrollo y perfeccionamiento de un hacer, según Sennett nos menciona, como el motor de desarrollo fundamental para aquellas disciplinas que se han desarrollado al margen de las instituciones artísticas que conocemos, con lo cual podremos pensar así en el trabajo sostenido, autónomo e itinerante de los titiriteros a lo largo de la historia como una forma de resistencia impulsada por aquella cualidad tan básica y tan humana de querer realizar algo con las manos, repetirlo y perfeccionarlo por el mero gusto de hacerlo cada vez mejor. Pensar también en la práctica y el hacer del titiritero como una forma de conocimiento material, aprendido y transmitido por el trato directo entre artistas de una forma quizás más similar a la lógica del taller medieval que Sennett pone sobre la mesa, nos da pistas para entender estas prácticas como conocimientos colectivos desarrollados a lo largo del tiempo, pues si existe hoy en día una compañía como Viaje Inmóvil y una sala consagrada particularmente al teatro de animación como lo es Anfiteatro Bellas Artes es porque aquella tradición del títere, el muñeco y la marioneta se ha transmitido y ha llegado de alguna manera hasta el día de hoy. Para finalizar, y retomando aquella última esperanza que Shiner nos deja cuando afirma que aquella división entre arte y vida que establece el nuevo sistema del Arte no es difícil de trascenderse en la práctica sino que la dificultad está en nombrar e identificar estas prácticas (2001, p. 413), quizás en el análisis de disciplinas que se han mantenido marginadas de la Academia y la historiografía oficial como el teatro de animación es que podamos ahondar en identificar prácticas que han resistido a esta división y que reivindiquen de manera más cercana un sentido original del teatro, más próximo a la celebración, el rito y el vínculo comunitario local.

## El problema de las marionetas en nuestra historiografía nacional

Entendiendo las ideas que plantea Shiner, es más que entendible que cuando hablemos de teatro hoy en día solamos referirnos a aquel que sitúa al intérprete humano como centro de la escena. El teatro burgués tradicional, centrado en el texto dramático previamente escrito como soporte único y/o principal, ha sido, en efecto, la forma teatral dominante impuesta por la tradición occidental. No es accidental, por tanto, la ausencia de documentación en nuestra historiografía nacional con respecto al teatro de animación y todas sus formas. La estigmatización histórica que ha sufrido el títere como un arte menor frente al teatro tradicional no es más que una concepción occidental que poco tiene que ver con la gran popularidad que tuvo el títere, el muñeco y la marioneta en la historia de nuestro país. El teatro de títeres, marionetas, muñecos y objetos ha seguido un camino tan largo como el “teatro humano”, y, aun cuando han existido ocasiones en que ambos se han encontrado en las salas de teatro, su recorrido histórico se centra principalmente en contextos populares fuera de los espacios tradicionales de representación, como plazas, calles, ferias, quintas de recreo, chinganas, escuelas, universidades y casas particulares.

Como hemos mencionado, es poco el material escrito existente que aborde el desarrollo de estas disciplinas en nuestro territorio nacional. Sin embargo, tenemos la suerte de contar en estos últimos años con algunos autores que han realizado contundentes investigaciones para rescatar el lugar en la historia de estas disciplinas. Los primeros textos que existen sobre el teatro de títeres en Chile los tenemos gracias a los hermanos Hugo y Enrique Cerda, titiriteros autodidactas chillanejos que, luego de viajar, investigar y publicar un par de investigaciones sobre el teatro de títeres en Venezuela, vuelven a Chile y publican el libro *Teatro de Títeres* en 1968. Su trabajo, sin embargo, y como la mayoría de los textos existentes sobre el tema, se asemeja más a un manual práctico sobre el rol del títere como herramienta pedagógica, abordando así la técnica del títere, elaboración de títeres, habilidades y desafíos del titiritero, distintos títeres y estilos, dramaturgia para títeres, títeres y su rol educativo. En sus obras posteriores, como hemos podido corroborar en la revisión de *El Teatro de Títeres en la educación* de 1989, incluyen un pequeño capítulo titulado *Breve historia del teatro de títeres en Chile*, en el cual, tal y como dice el título, hace una muy acotada revisión de los orígenes del títere en Chile y los titiriteros importantes de su momento.

El siguiente material que existe, y en el cual hemos podido apoyarnos de manera mayoritaria para esta revisión, son las publicaciones más recientes sobre la historia del

títere, como son *Historia de Títeres y Titiriteros* de Isabel Hernández e Iván Muñoz de la Compañía de teatro de sombras Luciérnaga Mágica, con una primera edición en el año 2004 y una segunda en 2012, y las investigaciones de Sergio Herskovits y Elena Zúñiga de la Compañía Payasíteres en *El anónimo oficio de los titiriteros en Chile* de 2013 y su continuación en *Memorias históricas de los títeres en Chile*, último libro sobre el cual tuve la suerte de enterarme y participar de su lanzamiento en la Sala Museo Gabriela Mistral de la Casa Central de la Universidad de Chile en enero del 2020.

Por último, existen algunas investigaciones en procesos académicos de memorias y tesis de actores y actrices que se han titulado en universidades de nuestro país, y que han indagado sobre el trabajo de compañías dedicadas o ligadas a las disciplinas del títere y la marioneta, donde podemos encontrar trabajos como *Teatro de Muñecos en Chile* de Camila Mery Valdés y Denisse Petit-Breuilh y *La marioneta como actor* de Christiane Díaz Uslar; última categoría dentro de la cual podría caber esta misma investigación.

A pesar que contamos con limitado material, aquel que existe es obra directa de titiriteros de oficio, que por puro interés y voluntad de indagar en las raíces de este milenario arte han hecho tremendas contribuciones a la historiografía sobre el teatro de animación. Tanto Hernández y Muñoz como Herskovits y Zúñiga son parejas de titiriteros de profesión, que se han formado de manera autodidacta en el hacer, y declaran realizar sus investigaciones de una manera ajena al academicismo, sino desde la perspectiva misma de su oficio. Tanto Herskovits y Zúñiga como Hernández y Muñoz reconocen que la cantidad de información relativa a la historia del teatro de títeres en Chile es sumamente escasa, y que para conocer sobre su existencia y desarrollo se debe recurrir a inferencias y relaciones hechas entre las pocas evidencias que existen, a través de crónicas, relatos, anuncios y fotografías que mencionan la popularidad de los títeres en distintas épocas, pero no los registran ni analizan en profundidad.

Es innegable el aporte al desarrollo cultural y la representatividad popular que han tenido (los títeres) en el trascurso de nuestro proceso patrio, pero llama la atención que sea proporcionalmente inverso a las poquísimas palabras de la historiografía del arte, la cultura y las diversiones de esta nación. Valga esta aclaración para comprender que la historia de los títeres en Chile se debe rebuscar, no en documentos concretos, en historiadores o intelectuales sino en datos sueltos escritos como anécdotas, aparentemente pintorescas y sin importancia, que, al entrecruzar los datos, cotejarlos y examinarlos detalladamente, va emergiendo la verdadera historia nunca contada de los títeres y sus titiriteros. (Herskovits, 2013, p. 69)

Por último, cabe señalar que los autores y autoras citados reconocen la presencia de representaciones con objetos por parte de las culturas originarias que habitaron

originalmente nuestro actual territorio nacional, como la cultura Mapuche o la cultura Rapa Nui, sin embargo, todos y todas comienzan sus análisis en el período de la Colonia. Herskovits y Zúñiga señalan por su parte que el estudio de estos pueblos merece una investigación aparte, pues “sería inexacto e impropio incluirlos en la historia de un país contemporáneo, cuando ellos habitaban un territorio transnacional; especialmente los Mapuche, cuyo territorio abarcaba desde el Océano Pacífico al Atlántico” (Herskovits, 2013, p. 142).

## La Colonia: primeros antecedentes de teatro de figuras y manipulación

Las primeras representaciones dramáticas realizadas por nuestros conquistadores españoles en el actual territorio chileno, y donde podemos encontrar los primeros antecedentes de representaciones con figuras y objetos según nuestros autores, son las primitivas procesiones religiosas, que se realizaban para distintas celebraciones durante la Colonia, como la celebración de la ascensión al trono de un nuevo monarca en España, la llegada al Reino de Chile de un nuevo gobernador u obispo o para festividades religiosas del calendario. (Hernández y Muñoz, 2012, pp. 17-29 / Herskovits, 2013, pp. 28-55)

Estas procesiones tenían una finalidad religioso - pedagógica de parte de la iglesia católica, con el fin de educar al “bajo pueblo”, con altos índices de analfabetismo, sobre las enseñanzas del evangelio, y eran organizadas por las diferentes cofradías y congregaciones religiosas, que a través de figuras gigantes recreaban y representaban distintos pasajes de la biblia. Se incluían gigantes de cartón representando alegorías como el pecado, la muerte y la herejía, y en “andas” (tarimas de madera con 2 barras o maderos paralelos sobresalientes para poder ser cargadas en los hombros) se transportaban a autómatas y figuras articuladas durante estas

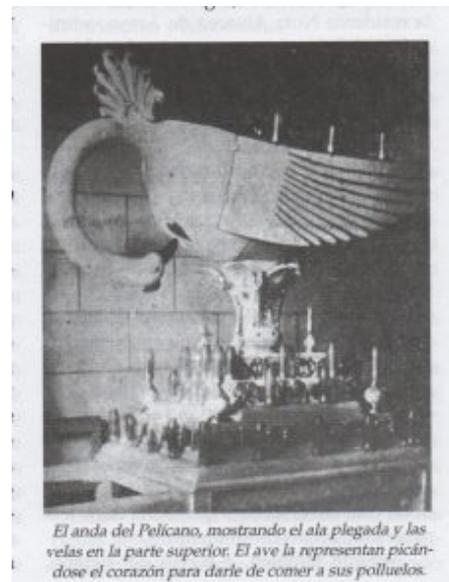


Imagen extraída de la página institucional de la Municipalidad de Quillota (2019)

procesiones religiosas para darle vida a distintos personajes bíblicos. Las figuras articuladas eran movidas con cuerdas o incluso por personas al interior de las figuras, transportadas también en las andas. La celebración que más aportó al auge los gigantes de cartón y figuras articuladas fue la fiesta del Corpus Christi, desde que el Cabildo de la ciudad de Santiago el 24 de Mayo de 1553 decidió sacarse de la Iglesia mayor y realizarse en la Plaza de Armas,

con la misma pompa y solemnidad con la que se realizaba en España. Un ejemplo muy particular de estas celebraciones es la Procesión del Pelicano en Quillota, celebración religiosa en la cual desfilaba la gran figura articulada de un pelicano, que movía sus alas y curvaba su cuello hasta picarse el pecho sangrante, haciendo un paralelo entre el sacrificio de Jesús y el sacrificio que realiza el ave para alimentar a sus hijos en tiempos de extrema hambre.

La realización de estos espectáculos era fuertemente controlada por las autoridades religiosas, pues, en su restringido criterio inquisitorial, si el arte y la cultura no estaban bajo su control estos podían convertirse en creaciones viles, diabólicas y críticas. El Cabildo de la ciudad de Santiago obligaba, a riesgo de multa, a los gremios de artesanos a participar con “invenciones” de la celebración de la fiesta del Corpus Christi. Así aparecen las tarascas, serpientes monstruosas que golpeaban a los niños con su cola; los payasos y catimbaos que con piruetas y chistes animaban la procesión; los gigantes, personas en zancos y grandes túnicas; y los cabezones, personas con las cabezas cubiertas de grandes máscaras voluminosas con figuras de animales y personas.

Sabemos que la masividad lograda por estas celebraciones logró varias veces preocupar a las autoridades religiosas, pues el jolgorio se prestaba para bromas y obscenidades que “desvirtuaban” el sentido religioso de la fiesta. Ya sea por devoción de la población, por obligación frente a las multas o por simplemente querer disfrutar de una de las más grandes entretenimientos en aquella época, podemos reconocer el carácter festivo y popular de estas celebraciones, así como también el papel protagónico de estos primeros gigantes animados. Podemos identificar por un lado la necesidad didáctica de las congregaciones religiosas tras el darle movimiento a los autómatas y personajes articulados en sus presentaciones como una necesidad de no sólo entretener a sus feligreses, sino de también poder compartir con ellos de manera más vívida y experiencial las enseñanzas de la biblia. Por otro, podemos reconocer la necesidad de todos los habitantes de reunirse y celebrar, ya sea disfrazándose y construyendo su propio cabezón o solamente observando la fiesta y los espectáculos callejeros. De esta forma, tanto Herskovits como Hernández afirman que los gigantes cabezudos, autómatas y figuras articuladas en estas celebraciones pueden ser identificados como los hermanos mayores de los títeres.

Fueron estos muñecos las primeras manifestaciones dramáticas de nuestros criollos antepasados. Los gigantes de cartón recorrían las calles de nuestras ciudades causando risas y alegrías, miedos y sobresaltos en sus habitantes. Son los iniciadores del histrionismo nacional, de carnavales, farsas, espectáculos circenses y bailes de máscaras. Son los gigantes y tarascas los verdaderos precursores del teatro humano y el teatro de títeres. (Herskovits, 2013, p. 50)

## Las chinganas, hogar de los primeros titiriteros populares

Las chinganas fueron espacios de diversión popular desde los tiempos de la Colonia, constituidas como ramadas al aire libre armadas al alero de una carpa o una carreta en los caminos y alrededores de las ciudades. Con su nombre derivado de la palabra quechua “chincana” o escondite, las chinganas nacen como espacios de ocio y convivencia



Ilustración de Paul Treutler (1882) Colección Biblioteca Nacional de Chile

para el pueblo mestizo desde principios del siglo XVII hasta finales del XIX. Surgidas inicialmente a las afueras de las ciudades, poco a poco comenzaron a ingresar al gran Santiago, ubicándose junto a los puestos de confiteros al otro lado del río Mapocho, en el sector de la Chimba, sector separado del trazado central de la ciudad donde les fue permitido vivir a los campesinos, artesanos y mestizos. Estos espacios populares de esparcimiento al aire libre guardan una estrecha relación con el desarrollo de los artistas populares, pues fueron los primeros escenarios donde pudieron trabajar las compañías trashumantes de “volatineros” y “prestímanos”, términos con los cuales se llamaba a todos los artistas que realizaban “juegos de manos”, cabiendo dentro de esta amplia categoría acróbatas, malabaristas, magos, prestidigitadores, comediantes, payasos y, por último, nuestros queridos titiriteros. La participación de titiriteros en las chinganas se puede corroborar con la primera ley que regulariza el funcionamiento de estos establecimientos en 1852, con la cual, dentro de la especificación del pago requerido para la realización de distintas actividades de entretenimiento, se grava explícitamente el derecho a tener espectáculos títeres. (Herskovits, 2013, p. 61)

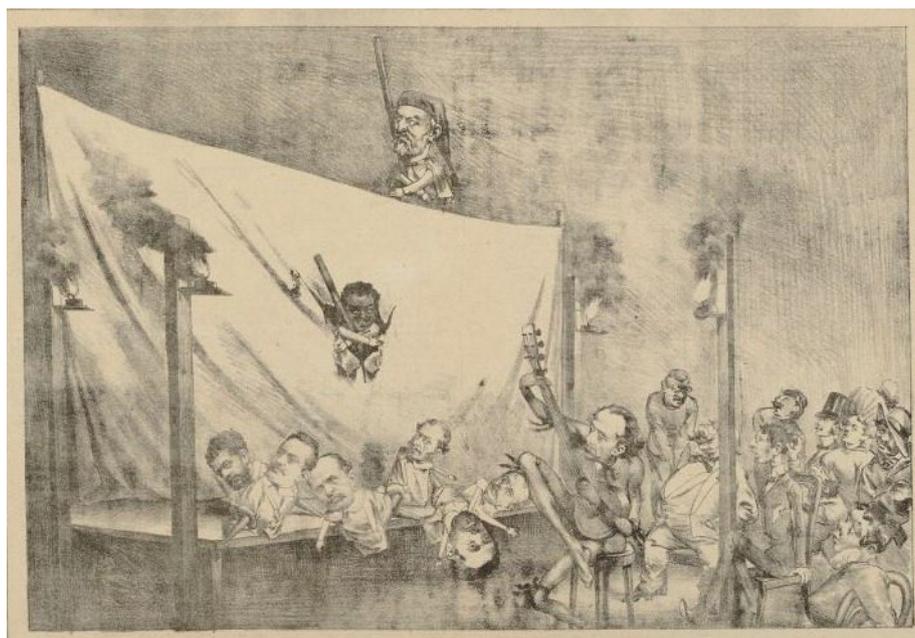
Hernández atribuye el difuso origen de los primeros titiriteros chilenos a la influencia de la circulación de artistas trashumantes que viajaban entre las primeras colonias presentándose en las calles, chinganas o en pequeñas casas, y que encontraron en la itinerancia una forma de subsistencia (2012, pp. 25-43). Herskovits, por su lado, afirma que es posible inferir su origen desde la necesidad. Las primeras chinganas en las afueras de las ciudades funcionaban principalmente en base a trueques e intercambios, pues los mestizos no tenían derecho a manejar dinero; tampoco es posible concebir, por tanto, que estas primeras chinganas contratasen artistas para el entretenimiento. Herskovits afirma,

de esta manera, que los primeros titiriteros populares fueron mestizos que llegaron al oficio del títere como forma de subsistencia, a través de presentaciones pícaras y burlescas realizadas con títeres muy rudimentarios. Así, los primeros espectáculos de títeres se dieron, ya sea de manera espontánea dentro de la celebración y el jolgorio, o como forma de trueque a cambio de alimentación, bebida o alojamiento.

¿Qué mejor entonces, para este mestizo sin dinero, que intercambiar las risotadas que causaba con su “mono de palo”, por alimento y vino para beber? (Herskovits, 2013, p. 62)

Cualquiera sea su origen, podemos encontrar con certeza en las chinganas, mucho antes del interés de las autoridades por darle un espacio de entretenimiento a la población, los escenarios originales de los primeros titiriteros y otras formas de teatralidades populares, que estuvieron siempre intrínsecamente ligadas a la fiesta, la celebración en comunidad y la conformación de la identidad del pueblo mestizo chileno.

## Siglo XIX: Don Cristóbal y el siglo de oro del títere tradicional



Caricatura de Juan Rafael Allende (1890) en su periódico “Don Cristóbal”, donde se puede observar un espectáculo de “monos de palo” de la época. “Muchos se me han acercado a preguntarme por qué he bautizado con el nombre de Don Cristóbal mi periódico. Voi a responder. ¿Qué es sino títeres i títeres de los más cómicos, la política de hoy día?” (p.2). Santiago, 1 de abril de 1890.

Con la Independencia y la nueva República, las chinganas comienzan a ingresar a las ciudades, y el jolgorio de los cantos, el trino de las guitarras y la alegría de las comedias se suman con sus representaciones a las proclamas y llamamientos del nuevo sentimiento patriótico. Es un gran momento de desarrollo para los espacios populares de entretenimiento, y la exitosa visita a Santiago en 1931 de las artistas del momento “Las Petorquinas”, trío de hermanas cantoras de zamacueca de la localidad de Petorca en la región de Valparaíso, marca el momento más alto de la multiplicación de chinganas urbanas.

Estas chinganas se ubican en pequeñas casas arrendadas en los solares urbanos, comienzan ahora a incorporar estrados y contemplar escenarios para la presentación de sainetes y farsas. Aparecen también nuevos espacios de entretenimiento como las quintas de recreo, patios o huertas abiertas adaptadas para la recepción de público bajo un emparrado o higuera, y con un escenario abierto para la presentación de espectáculos. Surgen también los primeros cafés en el centro de la capital, inicialmente como espacios de relajación y mesas de billar, y se adaptan también como espacio de pequeñas presentaciones, constituyéndose como un escenario intermedio entre el teatro burgués y las chinganas. Por último, Hernández y Muñoz (2012) destacan la aparición de Casas de Títeres, espacios exclusivos para la presentación de pantomima, acrobacia, volatín y títeres, y que serán los precursores de los primeros circos (p. 61). Estos últimos espacios surgen de la organización de los mismos artistas, que logran organizarse tras comenzar a cohabitar las primeras salas de teatro.

El ambiente chinganero se apropió incluso del Corpus Christi, la fiesta religiosa más importante que era, además, la principal fiesta pública y social, tanto para santiaguinos como provincianos, los que acudían masivamente a celebrar la festividad. Alrededor del Corpus aparecían espontáneamente las chinganas y ramadas junto a la escenificación de pasajes bíblicos. Los gigantes, tarascas y muñecos grotescos se confundían con la multitud mezclando lo sagrado con lo profano, lo formal y lo popular, alterando la solemnidad impuesta por las autoridades civiles y religiosas. (Herskovits, 2013, p. 65)

Este gran florecimiento de espacios para que se desenvuelvan los titiriteros y el teatro popular choca perpendicularmente con el proyecto artístico de la nueva República, reflejado en el primer teatro de la República, construido por orden del primer Director Supremo de la República de Chile Bernardo O'Higgins en 1818 frente a la Iglesia de la Compañía de Jesús, y en cuyo proscenio quedará escrita inscrita la frase: "Aquí es el Espejo de la Virtud y el Vicio: ¡Miráos en él y pronunciad el juicio!". El teatro oficialista tendrá una finalidad didáctico-cívica, como manera de educar a la población en los principios básicos de libertad, patriotismo y convivencia democrática; aun así, incluso en los teatros oficiales, los títeres cobrarán gran importancia y popularidad dentro de cada jornada. Las presentaciones teatrales en aquel entonces comenzaban con una loa, verso en homenaje a las autoridades locales que se enunciaba generalmente por un solo actor para acallar los murmullos del público en la sala y anunciar el inicio de la jornada; éste era seguido de un entremés, pieza dramática de corta duración, con un argumento sencillo y de carácter cómico, que podía ser reemplazado también por una pantomima, baile o número musical; recién ahora venía la pieza central, que podía ser una tragedia, drama de costumbres o sentimental de varios actos, y el cual le daba nombre a la jornada completa; se finalizaba por último con un sainete, pieza cómica de un acto pero con mayor intensidad que las piezas

anteriores al terminar en general con una canción o baile; esta última “generalmente era la pieza más aplaudida y que generaba los comentarios con mayor aprobación.” (Herskovits, 2013, p. 106). A pesar de no ser nombrados en el título de la jornada ni recibir la atención principal de la prensa, era costumbre que los títeres ocuparan estos espacios del entremés, el sainete o los intermedios musicales, ya que eran muy queridos por el público general y sacaban risa fácil, alegrando así la jornada, muchas veces, luego de una no muy entretenida ni placentera pieza central.

La gran popularidad de las chinganas, casas de títeres, cafés y quintas de recreo atraía a la gran mayoría de la población, lo que como consecuencia generaba también un público cada vez menor para las obras de teatro tradicional. Las autoridades y las clases dominantes vieron con gran preocupación la fama de estos lugares de entretenimiento y reunión, responsabilizándolos de los grandes vicios de la sociedad en contraposición “de las representaciones dramáticas, que, por defectuosas que sean, producen placeres más nobles que esas concurrencias fomentadoras de incentivos destructores de todo sentimiento de pudor...” (Bello, Andrés, 1832, como se citó en Herskovits, 2013, p.58). Así, las chinganas sufrieron una dura batalla de parte de las autoridades, ataques constantes de parte de la prensa y una dura ofensiva legal que continuó durante largo tiempo, pero con fuerte resistencia de parte del bajo pueblo aferrado a sus costumbres, y que significó, sin embargo, regulaciones y restricciones que las hicieron desaparecer gradualmente hasta llegar a las primeras décadas del siglo XX. Su gran derrota llega con su total prohibición e ilegalidad en 1901 en Valparaíso y en 1913 en Santiago.

Para conocer en detalle cómo eran los títeres y las presentaciones de estos primeros titiriteros nacionales en aquellas chinganas, quintas de recreo y casas de títeres, Herskovits rescata al personaje titiritesco nacional Don Cristóbal, célebre personaje español que pasó a ser un héroe autóctono de permanencia centenaria en el territorio chileno durante el siglo XIX, protagonista y representante de las clases populares en nuestro país. Muchos amantes del teatro y la poesía hoy en día pueden pensar que el creador del personaje Don Cristóbal Polichinela es el poeta, dramaturgo y prosista granadino Federico García Lorca, autor de “Los títeres de cachiporra” y “El retablillo de Don Cristóbal”, sin embargo, lo que García Lorca hace realmente es rescatar un personaje popular en la tradición del teatro de títeres en Andalucía, España, cuyos orígenes han sido relacionados al personaje de la Commedia Dell’arte Pulchinella. Ingenioso, malicioso, pasional, obcecado, astuto, valiente, bufonesco, deslenguado, satírico, y siempre resolviendo sus problemas a golpes o cachiporras, Don Cristóbal representa las características arquetípicas del ciudadano popular. Los espectáculos de Don Cristóbal Polichinella guardaban relación con la estructura de la

Commedia Dell'Arte, en tanto eran espectáculos cómicos, con personajes tipos que se repetían en todas las historias, y una trama definida que los títeres interpretaban con alto grado de improvisación dentro de sus roles (Herskovits, 2013, pp. 70-86)

Según Herskovits y los hermanos Cerda, Don Cristóbal aparece en Chile a mediados del siglo XIX, y se asienta firmemente como un personaje popular en la cultura chilena atravesando públicos de todas las edades y estratos sociales, pero representando siempre el sentir de las clases bajas y marginales. La semejanza del personaje, su carácter y comportamiento, la estructura de sus espectáculos y la similitud en la elaboración del títere, sumado también a otros personajes similares en nuestro continente como Don Folías en México, hacen presumir que este Don Cristóbal es una adaptación a nuestra nación del personaje español original. Frente a una sociedad en la que era muy común asistir a espectáculos de títeres, el Don Cristóbal chileno y su mujer Mama Laucha alcanzan gran popularidad de la mano de artistas como el titiritero Espejo y el Maestro Tapia, que llegan a abrir varias salas y retablos con este simpático personaje.

Los personajes que mejor interpretaban el espíritu de nuestro pueblo fueron Don Cristóbal y Mamá Laucha. El primero siendo un personaje muy tradicional en España, adquirió en nuestro país formas y costumbres muy criollas. Dejó de ser el prototipo del eterno cornudo, amante frustrado y hombre de la cachiporra, para convertirse en un personaje con toda la picardía criolla. Era el héroe invencible de todas las farsas y comedias para títeres. Algunos cronistas lo recuerdan desafiando el cielo y la tierra y diciendo a grandes voces: "Yo soy Don Cristóbal. ¡Hopa! ¡Hopa!", cacareando como un gallo y borneando su gorro (Cerda y Cerda, 1983, p. 47)

El Don Cristóbal chileno tenía una estructura mucho más simple que su primo español. Su cuerpo no estaba compuesto por nada más que una cabeza de madera tallada insertada en un palo largo, cubierto con un trapo que simulaba el vestuario del personaje. Siendo también un títere de cachiporras como su primo español, no golpeaba con los brazos (ya que no tenía) sino que con su propia cabeza; al ser sólo un palo largo con una cabeza a un extremo, podía hacer el truco de estirar su cuello y



Estructura del Don Cristóbal chileno. Fotografía de Sergio Herskovits (2013) p. 80.

crecer cuando se enojaba, así como también dar molinetes o giros al hacer girar su ropa sobre el palo (Herskovits, 2013, p. 80). A través de un testimonio que rescata Herskovits del novelista y periodista Nathanael Silva, nos podemos enterar de más detalles de cómo eran

las presentaciones de Don Cristóbal. El recuerdo que Silva evoca es de su infancia en 1890, cuando asiste a una presentación en un solar cerca de su casa, terreno que pasaría luego a ser el Hipódromo de Santiago. Allí, recibía al público un escenario muy rústico, hecho apenas con sábanas rectangulares colgadas y sólo 3 filas de asientos para el público; el resto de la gente tendría que ver el espectáculo de pie. El Don Cristóbal que él ve y describe es un mono de palo narigón y mal esculpido, con la boca y ojos apenas pintados con carbón. Su mujer, Doña Clara o Mamá Laucha, era de igual rústica construcción: un mono de palo cuyo sexo era apenas distinguible porque llevaba una peluca de hojas de choclo y una gorra de dormir. Josecito Debajo del Mate, siempre el galán de las historias, llevaba un gran sombrero y siempre le coqueteaba a Mama Laucha, lo que hacía enojar a Don Cristóbal. Las historias eran siempre muy parecidas; los distintos personajes que aparecían eran todos interpretados por los mismos monos de palo, sólo que cubriéndolos con otros trapos o pelucas; siempre utilizaban un lenguaje muy grosero y sensual; y todas las historias siempre terminaban en cabezazos como remate cómico, recurso infalible que siempre sacaba una enorme carcajada del público. El relato de Nathanael Silva termina con una traumática anécdota: nos cuenta el gran enfado y desilusión que sintió de pequeño cuando, al ingresar luego de la función al rancho donde vivía el titiritero, vio como la titiritera utilizaba el mismo palo que servía de tan gracioso cuello a Don Cristóbal como vara para atizar el fuego con el que se calentaba (Herskovits, 2013, pp. 78-81).

Con la figura de Don Cristóbal podemos ver con claridad la popularidad que tuvieron los títeres dentro de los inicios de nuestra república independiente, y como en la adaptación del títere español a nuestro contexto nacional, este personaje logra transformarse en un ícono de la identidad criolla. También nos sirve para poder comprender los contextos en que estos primeros titiriteros pudieron presentarse, ya sea en chinganas, retablos itinerantes, casas de títeres o como intermedios en las presentaciones del teatro tradicional, valiéndose de cualquier espacio en aquella sociedad asidua al teatro y a los escenarios como medio de entretenimiento para poder subsistir, y cómo estos primeros titiriteros, valiéndose de un palo de madera, su cuchillo y pura tenacidad, pudieron construir sus rústicos “monos de palo” para sacar risas y alegría a los espectadores. La influencia de nuevas técnicas con el arribo a nuestro continente de compañías europeas itinerantes influirá con el tiempo en la desaparición de Don Cristóbal y el “mono de palo” tradicional, que se irá desvaneciendo al llegar a los inicios del siglo XX.

## La diversión teatral en Chile a principios del Siglo XX

Entre mediados del siglo XIX y comienzos del siglo XX se abre una gran cantidad de espacios para el divertimento y el ocio en todas las ciudades de la república, compuesta tanto por teatros oficiales como por espacios populares. La boyante capital de Santiago experimenta una gran ampliación de la infraestructura teatral: en dos décadas pasa de tener entre seis u ocho salas a tener cerca de treinta. Las principales salas se ubican en el centro de la capital, donde priman la ópera, la lírica, las comedias y dramas de autores chilenos y extranjeros, mientras que los teatros populares y los teatro-circos se ubican más lejos de la zona céntrica, cerca de La Cañada hacia la Av. Matta o en el barrio de la Chimba. Es justamente en estos espacios alternativos al teatro oficial como carpas, patios acondicionados de organizaciones vecinales y sindicatos, circos y fiestas particulares donde se seguirá desarrollando, como es de costumbre, nuestro teatro de títeres y objetos.

Desde finales del siglo XIX la multiplicación de técnicas de animación por la influencia de compañías europeas en gira hace que desaparezcan los tradicionales “monos de palo”, incluidos nuestros héroes Don Cristóbal y Mama Laucha, quienes perdurarán por muchos en el habla popular chilena pero desaparecerán de los escenarios. Ahora, los anuncios de nuevos espectáculos dejan de nombrar al títere, pues en este período comienzan a llamarlo “guiñol”, en relación a la técnica del títere de guante en Francia. El títere transmuta no sólo en el guiñol, sino también en el fantoche, en autómata de ventrílocuo o en marioneta, dentro de los nuevos géneros que poblaran las nuevas salas y espacios de entretención.

Frente a la desaparición paulatina y prohibición legal de las chinganas, uno de los espacios de mayor proliferación del renovado teatro de títeres es en los circos, donde comienzan a recibir el nombre de teatro de fantoches, término amplio usado para referirse tanto a títeres de guante como de hilo. Tanto éxito tuvieron estos muñecos, que incluso se dispusieron circos completos centrados solamente en la presentación de fantoches. Un ejemplo claro que refleja las dimensiones de estos circos de títeres en la primera mitad del siglo pasado es la visita en diciembre de 1934 del Circo Barnum de la compañía de fantoches italianos Teatro per Piccoli. Después de una temporada por Buenos Aires y Mendoza, el Circo Barnum, el cual cabe destacar “era un circo italiano y no estaba relacionado con el mítico Circo Barnum norteamericano (Herskovits, 2020, p. 163), llegaba a Santiago a debutar en el Teatro Carrera con un espectáculo compuesto por 500 variados números de atracciones, entre ellos la presentación de 300 muñecos entre los que destacaban las imitaciones de célebres artistas de la época, y un elenco total de 70 artistas.

Otro nuevo divertimento que caracteriza a este siglo es la irrupción del biógrafo, nombre que recibió inicialmente el cinematógrafo o cine, el cual brindó en sus inicios un importante escenario a los titiriteros locales. Antes de las grandes producciones cinematográficas, los primeros cinematógrafos en Santiago sólo exhibían acotadas grabaciones en movimiento, como trenes andando, caballos al galope, paisajes, ciudades o acontecimientos notables, por lo cual los administradores complementaban sus funciones con espectáculos de variedades, payasos, músicos en vivo, malabaristas, prestidigitadores, ventrílocuos, marionetistas, titiriteros o espectáculos de perros amaestrados que se integraban a las jornadas de función. La aparición con el tiempo de las primeras producciones dramáticas para el cine acabará posteriormente con esta práctica, y la gran cantidad de público que se llevarán estas salas, sumado a la enorme modificación de las costumbres de los públicos de las artes dramáticas, constituirá el golpe más rotundo tanto para el teatro “humano” como para el teatro de títeres.

Otro género muy particular que alcanza su apogeo en Chile y el mundo durante los inicios de este siglo es la ventriloquía. Aunque los exponentes nacionales son pocos, si recibimos la visita de los mejores ventrílocuos del mundo, como fueron las de Paco Sanz y su compañía “Automecánica”, el italiano Leopoldo Fregoli y el ventrílocuo y



Paco Sanz enseñando sus elaborados mecanismos en el documental “Sanz y el Secreto de su Arte” de 1918. Disponible en Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=5sMNKJdFURI&t>

constructor de muñecos español Emilio Agudiéz. Es con muñecos elaborados por el maestro Agudiéz que desarrollarán sus carreras nuestros exponentes locales Ángel Wilde, argentino asentado en Chile que recorre distintos escenarios y programas de televisión con su muñeco “Paquito” hasta 1970, y Héctor “Tato” Cifuentes, chileno que se traslada a Argentina curiosamente en los mismos años en que Wilde se viene para Chile y realiza una recordada trayectoria por escenarios, radios y programas televisivos argentinos con su muñeco “Tatín”. (Herskovits, 2020, pp. 180-183)

El mayor exponente de la tradición de la marioneta de hilo italiana que desarrollará su carrera durante este siglo en nuestro país es Italo Maldini Dell’Aqua, descendiente de la legendaria familia Dell’Aqua, artistas italianos formados en el elenco de marionetas más importante del mundo, el “Teatro dei Piccolli”. Esta compañía fue fundada en la Italia de 1914 por Vittorio Podrecca, y es catalogada como el mayor exponente en la historia de las marionetas con hilo por su gran nivel de perfeccionamiento de la técnica, sus grandes

espectáculos con maquinaria muy especializada, grandiosos decorados y un gran número de marionetas en escena. El “Teatro dei Piccoli” nunca se presentó en Chile, pero este descendiente de la familia Dell’Aqua se casa con una chilena y desarrolla toda su carrera girando por el territorio chileno. Luego de varios años desempeñándose en los entremedios de los biógrafos con espectáculos de menor envergadura, Italo Maldini y su compañía logran instalarse definitivamente en el Teatro Santiago en 1932, transformando la tradicional sala de cine en un “tinglado” apto para las presentaciones de marionetas de hilo donde representará con sus marionetas importantes creaciones históricas como *La Toma de Pisagua*, *La Batalla de Maipú*, y *El Combate Naval de Iquique* (Herskovits, 2020, pp. 171-180).



Fotografías de revista Ecran n°926, 19 de octubre de 1948. Pág 27.

Si en un inicio los títeres habitaban principalmente las chinganas, plazas, ferias y espacios públicos, al adentrarnos en el siglo XX el oficio del titiritero popular cambia en forma y fondo. Podemos apreciar como una gran variedad de técnicas distintas de títeres, marionetas, guiñoles y fantoches cohabitaron la cartelera teatral santiaguina, y como la gran cantidad de públicos en una época previa al auge del cine, la televisión y las telecomunicaciones permitió el florecimiento de una cartelera escénica muy variada, en la cual el teatro de animación tuvo alta participación.

## El Teatro Universitario integra a los títeres

Es muy conocido el aporte del movimiento de los Teatros Universitarios a la profesionalización de la escena teatral, la creación identitaria de un teatro nacional popular y la consolidación en el tiempo de instituciones profesionales para la formación artística en la historia del teatro chileno profesional. Herskovits, sin embargo, rescata también la influencia de este gran movimiento artístico como soporte para la conformación de nuevos elencos y artistas titiriteros, a través de acontecimientos puntuales que aportaron a la

difusión del género del títere. Entre estos aportes, podemos encontrar la conformación de grupos de jóvenes titiriteros en las giras del TEUCH, como aparece en el ejemplar N°3 de 1946 de la revista "Teatro: Publicación Oficial del Teatro Experimental de la Universidad de Chile", publicación en la cual reconocen la necesidad de un amplio movimiento de teatro titiritero escolar, por el enorme interés y fácil llegada que tienen los títeres con los niños y niñas, y anuncian la creación de una sección de Teatro de Guiñol (Carrasco, 1946, p. 6). Sabemos también que un joven Alejandro Jodorowski participa durante varios años de esta sección de títeres de guiñol (Naudón, 1948, p. 24), que forma durante esos años el grupo de títeres Bululú junto al poeta Enrique Lihn y que en 1951 participa con un grupo de títeres dirigido por Mario Vil de una gira organizada por los Servicios de Difusión Cultural de la Universidad de Chile, en la cual viajará en un buque de guerra



**TÍTERES** El Teatro Experimental auspiciaba este nuevo conjunto de Teatro de Títeres, que recientemente hiciera su primera presentación pública en la Sala Dédalo. Aparecen Alejandro Jodorowsky, Gladys Guevara, Enrique Lihn, Eduardo Mattei y Joaquín Tauts.

Revista Ecran n° 905, 25 de mayo de 1948. p. 18.

facilitado por la Armada para recorrer todo el norte de Chile dando funciones de títeres a las familias mineras (Herskovits, 2020, pp. 203-2010). Otras iniciativas de promoción que podemos rescatar del TEUCH son las Escuelas de verano, en las cuales se dictaron cursos de títeres en la década del 40 bajo la supervisión del titiritero argentino Javier Villafañe, y el apoyo en 1966 del ya nacido ITUCH en la organización del Primer Festival Nacional de títeres y marionetas (Herskovits, 2020, pp. 266-269)

En el TUC en Concepción, por otro lado, podemos rescatar la influencia de Verónica Cereceda, precursora de la dramaturgia titiritera en Chile con su obra "Trilogía del agua; teatro de títeres para adultos" en 1948. En 1955, Verónica asume la dirección general de la Escuela Dramática de la Universidad de Concepción, quedando a cargo de la nueva cátedra de "Análisis Dramático y Dramaturgia". Cereceda, quien en esos años ya había conformado el grupo de títeres "Los Pichinches" junto con su pareja Gabriel Martínez, formará a toda una generación de teatristas en Concepción a través de sus clases y, aunque estas cátedras estaban orientadas a la formación teatral tradicional, no dejarán de lado el teatro de muñecos para contribuir a que muchos de sus alumnos tomen también los títeres como parte de su carrera actoral. Desde el TUC en esos años nacen 7 compañías de teatro infantil, de las cuales la mayoría utilizó los títeres, tales como Compañía de Títeres La Madejita,

Compañía de títeres y teatro infantil Bululú, Compañía de títeres y teatro infantil Los Geniecillos, Compañía de títeres y tonys “Los muñecos de Gavroche”, Compañía de Espectáculos infantiles Zampanó. (Herskovits, 2020, pp. 218-225)

Vemos que el gran movimiento artístico que impulsaron los teatros universitarios generó un soporte para que nuevos creadores se acercaran al teatro de muñecos, sin embargo cabe preguntarse por la gran diferencia que podemos encontrar en el desarrollo y reconocimiento del teatro dramático en comparación con el teatro de títeres y muñecos, pues mientras el teatro tradicional recibió apoyo institucional y estatal que permitió la conformación de instituciones educativas que han permitido su desarrollo profesional hasta el día de hoy, el teatro de títeres por su parte ha sido desarrollado de manera autodidacta por artistas y creadores que se han formado por su propia cuenta y en ausencia de escuelas profesionales de formación.

## Fútbol, teatro de masas y títeres gigantes

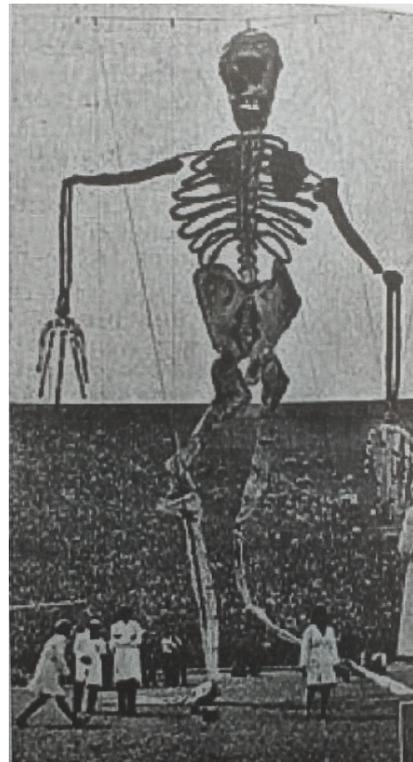
El impulso hacia la profesionalización del teatro tradicional de parte de los Teatros Universitarios repercutió también en un particular episodio del siglo XX relativo a los primeros encuentros del fútbol profesional en nuestro país, el cual es necesario de destacar por ser un caso notable de mezcla entre fútbol, teatro de masas y teatro de títeres que se gestó durante décadas en nuestro Estadio Nacional.

Es un caso único y que creó una tradición que, al parecer, no tiene equivalente en ningún otro país del planeta. Porque allí, en el estadio, en un recinto concebido para jugar fútbol, se fue gestando paulatinamente un teatro de masas complementario del fenómeno deportivo, que alcanzó proyecciones que nadie, ni sus propios inventores, pudieron sospechar. (Obregón, 1981, p. 99)

Según nos cuenta Osvaldo Obregón, en el marco de los primeros clásicos universitarios entre la U y la UC tras la inauguración del Estadio Nacional de Santiago en 1939 brotaron espontáneamente barras universitarias conformadas por estudiantes, y que con el tiempo comenzaron a organizarse para animar a los respectivos equipos y burlarse de los contrincantes con elaborados espectáculos. “Era una mezcla de farándula, carros alegóricos, números musicales... Era, en gran medida, el trasplante al estadio de las fiestas de la primavera, organizadas tradicionalmente por los universitarios y que ya formaban parte de la vida ciudadana.” (Obregón, 1981, p. 102). Un importante proceso de profesionalización de estas barras comienza cuando, luego, se integran a la dirección de éstas los jóvenes teatristas de los recientes teatros universitarios, entre quienes estuvieron Gustavo Aguirre, Alejandro Gálvez, Germán Becker y Rodolfo Soto. Con su experiencia acumulada y la necesidad de producir grandes espectáculos masivos, visibles y audibles

para todo un estadio, un gran acierto de los directores será el empleo de cabezudos gigantes de gran altura, en presentaciones coordinadas con música y texto reproducido desde los altoparlantes del estadio, y cuyas versiones nocturnas involucran efectos lumínicos y fuegos artificiales. Estos espectáculos tienen alta popularidad en la población, y las entradas para los partidos se agotan con semanas de anticipación, no sólo por los hinchas sino también por familias completas que acuden a ver estos espectáculos.

El punto cúlmine del crecimiento de estos espectáculos se da alrededor de los años 60's, cuando llegan a utilizar marionetas gigantes de hasta 10 metros de altura, suspendidas de una alta estructura metálica móvil, con cuerdas y roldanas haciendo de hilos y gran número de operarios y técnicos. Lo que fueron en su principio pequeños números a un costado de la cancha pasan a ser ahora grandes espectáculos que ocupan todo el estadio, y que involucran a enormes comparsas en producciones escénicas con un alto nivel artístico. El éxito los hace mover los espectáculos a regiones, independizándolos así de su nexos exclusivo a los clásicos universitarios, llegando incluso a viajar fuera del país y del continente con una recordada presentación de "La leyenda de las pirámides", escrita y dirigida por Rodolfo Soto, presentada el 7 de noviembre de 1965 en un estadio norteamericano de béisbol.



Espectáculo de fecha desconocida. Fotografía de Sergio Herskovits (2020) p. 248.

Entrando a la década del 70, lamentablemente, el quiebre de la democracia y finalmente la censura de la dictadura junto con la utilización del Estadio Nacional como centro de detención y tortura le dan el golpe final a estos espectáculos. Para el mundo de la cultura, sin embargo, queda en la memoria como un destacable ejemplo de manifestación artística popular, masiva y comunitaria, que nos recuerda el origen festivo de la fiesta teatral y el nacimiento de los primeros cabezones animados en las procesiones religiosas de la Colonia.

El teatro de masas significaba el retorno del teatro a la vida de la comunidad como ocurrió en sus inicios en la historia de cada pueblo que habita esta tierra. Ahí, estaba su valor. Teatro de masas que no debemos confundir de ninguna manera con las pantomimas y comedias que nos impusieron los españoles, por ejemplo. (Hernández y Muñoz, 2012, p. 93)

## Impulsos hacia la profesionalización del títere

Desde la segunda mitad del siglo XX en adelante, todos nuestros autores destacan las carreras de distintos exponentes que lograron posicionarse en los circuitos escénicos nacionales, movilizar a grandes públicos hacia el teatro de títeres e inspirar a nuevas generaciones de artistas.

La Compañía de Títeres de Meche Córdoba fue la primera compañía profesional estable en nuestro país. Comenzó su carrera en 1934, manipulando títeres en espectáculos familiares del “Parque de entretenimientos Luna Park” que se instaló en el centro de Santiago procedente de Argentina, y luego independientemente realizando matinés familiares, cumpleaños infantiles y presentaciones en escuelitas pequeñas. En 1942 forma la “Gran Compañía de Títeres de Meche Córdoba”, instalando una feria de atracciones en el Parque Gran Bretaña, actual Parque Balmaceda. Con el tiempo, sus títeres se vuelven número obligado en todos los



Afiche de promoción para la Compañía de Títeres de Meche Córdoba, 1955. Colección Biblioteca Nacional de Chile.

eventos públicos; su personaje Cachenchín se hace popular entre niños y adultos de todo el país, llenando salas sólo con su nombre.



José Hogada y sus títeres mágicos. Fotografía de Herskovits (2020) p.258.

Recibe en 1964 una medalla de oro y una condecoración de parte de la Municipalidad de Santiago por sus 30 años de carrera y su aporte al desarrollo del teatro infantil (Herskovits, 2020, pp. 255-258) Otro titiritero destacado fue José Hogada, con su compañía “Los títeres mágicos de Hogada”, que llegó en su momento a estar integrada por más de 20 personas, realizando principalmente presentaciones en salones o teatros parroquiales y teatros periféricos. En corto tiempo su compañía se transformó en una activa animadora de fiestas o reuniones

artísticas en escuelas o casas particulares, destacándose por la hermosura de sus muñecos y el cuidadoso montaje de algunos conocidos cuentos clásicos infantiles. Sus destacados títeres poseían articulaciones en los ojos, cejas, boca, algunos movían las manos y dedos independientemente e incluso tenía un dragón que echaba humo por la boca, truco patentado según él comentaba. Llegó a tener 200 títeres distintos, y trabajó con un teatro armable para 150 personas que transportaba en un camión con el que viajaba a provincias a hacer funciones rotativas de títeres. En sus 31 años de carrera destacó no sólo por ser el primero en adaptar cuentos tradicionales infantiles para títeres, sino también por sus estrategias de marketing al ser el primero en promocionarse en medios masivos de comunicación (Herskovits, 2020, pp. 258-263).|

Junto con estas dos compañías y sus aportes a la profesionalización del oficio, nuestros autores y autoras reconocen a tantos otros titiriteros y titiriteras de aquella generación que trabajaron por la profesionalización y difusión del títere en todas sus formas, entre los cuales podemos encontrar a Sergio “Tito” Guzmán” y Luchita Flores con su “Teatro chileno de muñecos La Candelilla”, Jaime Morán y María Luisa Morales con su “Teatro Tradicional de Títeres de Chile”, Humberto Guerra y su grupo “Mascarita”, los hermanos Héctor y Santiago del Campo, Charito Godoy, Eugenio Beltrán, Chago Rivas, Lautaro Barraza, “Los Encantados” de Adolfo Schwarzenberg e Ilse Strasser, José Miguel Ferrari y Luz Elena Pardo con su Compañía de títeres “Los de Ferrari”, Roberto Barahona y su Teatro Cascabel, Guillermo y César Gutiérrez, Héctor García Castromán y su “Teatro nacional de marionetas de Chile”, Helma Vogt, Armando Menedín, Álvaro Jiménez, la pareja Laura de Rokha y Eduardo Di Mauro, Ana María Allendes.

Hernández y Herskovits destacan también en este período de impulso a la profesionalización distintas iniciativas de apoyo estatal, como los “Teatros del pueblo” escenarios itinerantes armados en las poblaciones por iniciativa de la DIC, Dirección General de Información y Cultura creada por el gobierno de Pedro Aguirre Cerda para la investigación, preservación y difusión del Folclore Nacional, escenarios que dan espacios a compañías como los Títeres de Meche Córdoba. También, reconociendo la popularidad del movimiento titiritero en nuestro país y la potencialidad de estas disciplinas en la formación escolar, en 1947 el Ministerio de educación dicta un decreto que oficializa a la Escuela Normal José Abelardo Núñez, primera institución formadora de maestros habilitados para desempeñarse en la docencia primaria en Chile, para impartir cursos de títeres para profesores primarios como asignatura de perfeccionamiento en el títere como herramienta pedagógica. Los profesores que asistieron a estos cursos aplicaron ese conocimiento en la organización de grupos de teatro en sus colegios, siendo estos cursos los primeros

precursores en la práctica de la educación a través de los títeres. Varios de estos titiriteros y titiriteras serán también parte del gran contingente de trabajadores y trabajadoras de la cultura que participarán del proyecto cultural del gobierno de la Unidad Popular, en iniciativas como la contratación de grupos titiriteros para capacitar campesinos y pobladores en regiones, el Tren Popular de la Cultura que contó con la participación del titiritero puertomontino Roberto Omar Barahona, y el teatro de propaganda “Los Cabezones de la Feria” creado por Isidora Aguirre a petición del gobierno de la UP.



Revista Ecran n° 912, 13 de Julio de 1948, p. 18.

Todas estas iniciativas de promoción y difusión del arte del títere como herramienta pedagógica, así como este momento de auge del movimiento titiritero profesional, acabarán abruptamente con el Golpe de Estado de 1973 y la Dictadura Cívico Militar de Pinochet. En los 60's y 70's para los titiriteros y artistas populares eran recurrentes las presentaciones en juntas de vecinos, organizaciones sociales, peñas folclóricas, eventos populares y sindicatos, en un época en la que, cabe destacar, todos los grandes sindicatos tenían departamentos de cultura con grupos folclóricos, grupos de teatro, poesía y otras actividades artísticas; desafortunadamente, el apagón cultural producido por el régimen y su fuerte política de persecución y censura limita muchísimo las posibilidades laborales de los artistas titiriteros, llevando a algunos a abandonar el país y a muchos otros a tener que buscar actividades ajenas a los títeres para sobrevivir.

La moda de las fiestas infantiles con títeres o payasos, magos o teatro infantil nos abrió una fuente de trabajo, pero también nos limitó en lo artístico. La “animación” como un estilo de trabajo marcó transversalmente a todos los titiriteros chilenos de varias generaciones. Recién las nuevas generaciones utilizan el teatro de títere como una puesta en escena artística alejada de la entretención o de la animación de eventos (Herskovits, 2020, p. 350)

Sobre esta última cita, cabe mencionar que existe una clara diferencia entre aquello a lo que se refiere Herskovits con “animación” y el uso que Viaje Inmóvil le da a esta idea. El uso de Herskovits está más cercano a la noción de *animación* como “conjunto de acciones destinadas a impulsar la participación de las personas en una actividad” (Real Academia Española, 2007, definición 3), refiriéndose así, en este caso, a la acción de utilizar al títere como una herramienta accesoria al servicio del desarrollo de algún evento o actividad particular. Por su parte, y como veremos más adelante en el segundo capítulo, el uso que Viaje Inmóvil le da al concepto estaría más cercano al término *ánima* como “alma de una persona muerta” (RAE, 2007, definición 1), usando así el término animación para destacar como un elemento central y constitutivo de su práctica escénica el dotar de *ánima* a aquellos objetos y materialidades que pueden verse como muertos o inanimados en escena.

## Organización titiritera y proyecciones hacia el presente

Los antecedentes con los que contamos se van difuminando mientras más nos vamos acercando desde los 90's al tiempo presente. Sin embargo, frente al retorno de la democracia, las nuevas políticas culturales caracterizadas por el *concursumo* y la escasa o inexistente consideración en ellas hacia las disciplinas relativas al muñeco y el títere, podemos rescatar en este período los distintos esfuerzos de organización que los titiriteros y titiriteras chilenas han llevado a cabo en pos de la conformación de redes colaborativa gremiales que puedan preservar y desarrollar su oficio en el tiempo, esfuerzos gremiales cuyos antecedentes se remontan a 1966.

El primer festival de títeres del que tenemos registro en nuestro país nace por iniciativa de los hermanos Hugo y Enrique Cerda, profesores chillanejos que conocen el mundo de los títeres cuando estudian en el Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile en Santiago. Con la colaboración del Instituto de Teatro de la Universidad de Chile, además del auspicio del Ministerio de Educación y la Universidad Técnica del Estado, los hermanos Cerda organizan el Primer Festival Nacional de Títeres y Marionetas en 1966, llevado a cabo en el Teatro Bulnes con la presentación de importantes compañías del país, además de la Primera Exposición Nacional e Internacional de Títeres y Marionetas. Producto de la dictadura pasará más de una década antes de poder retomar el hilo de los festivales con la segunda versión del Festival, realizado en el Palacio de la Rioja de Viña del Mar en 1983, versión en la cual se conforma y nace la Unión Nacional de Marionetistas UNIMA Chile, filial chilena de UNIMA Internacional, organización mundial no gubernamental que reúne a amantes del Teatro de Muñecos en todo el mundo, contribuyendo al desarrollo del arte de

la Marioneta, y que administra actualmente la Enciclopedia Mundial de las Artes de la Marioneta o WEPA por su sigla en inglés. La representación de nuestro país en aquella organización inicia con la conformación de UNIMA Chile en 1983, con Adolfo Schwarzenberg como presidente, Ana María Allendes como secretaria y Eugenio Beltrán como tesorero, entidad que ha logrado la organización de eventos como las siguientes versiones del Festival Nacional del títere y la Marioneta en Viña del Mar 1985, Temuco 1986 y Melipilla 1987.

Frente a diversas críticas a UNIMA Chile que han llevado a su reformulación en un par de ocasiones, el intento más reciente de organización, y el más exitoso para Herskovits, es la ATTICH, Asamblea de Titiriteros y Titiriteras de Chile, la cual, desde su constitución de manera autoconvocada en 2015 luego de una carta abierta enviada a los titiriteros y titiriteras de Chile, ha logrado “descentralizar la organización y fragmentarla en territorios autónomos y con una propia identidad” (Herskovits, 2020, p. 366) conformándose como un organismo horizontal que ha permitido agrupar y darle representatividad a los distintos territorios del país a la vez de reconocer sus particularidades y autonomías. Entre los logros de la ATTICH podemos encontrar la gestión del reconocimiento de Tito Guzmán por sus 60 años de carrera como Tesoro Humano Vivo por la UNESCO en 2016 y la participación de la ATTICH en el proyecto de ley N°21.175, conocido como Ley de Artes Escénicas, el cual fue ya aprobado en Septiembre de 2019 y contempla, entre otras medidas, la creación del Consejo Nacional de las Artes Escénicas y el Premio a las Artes Escénicas Nacionales “Presidente de la República”, ambas instancias en las cuales las y los titiriteros nacionales están considerados en participación, reconocimiento y representatividad.

Somos titiriteros y titiriteras chilen@s. Nos formamos en el oficio de manera autodidacta y con el aporte que nos hacemos entre colegas. Somos independientes, versátiles, nos movilizamos por el territorio libremente. Convencidos que la unión hace la fuerza y que todos somos arte y parte, voz y voto, nos autoconvocamos el 2015 en Asamblea Nacional, libre, orgánica y horizontal, para reflexionar acerca de nuestras dificultades en el desarrollo laboral a nivel país, aunar fuerzas para el resguardo de nuestra memoria y proyectarnos cohesionados en el camino hacia alcanzar un bienestar común para todos. (Asamblea de Titiriteros y Titiriteras de Chile [ATTICH], 2015)

Junto con la conformación de la ATTICH, dentro de estas iniciativas de organización y colaboración gremial podemos destacar también la conformación de distintos espacios dedicados a la preservación del teatro de animación, títeres, marionetas y muñecos en nuestro país. Uno de estos espacios es la Sala El Árbol, dedicada exclusivamente al teatro de títeres, marionetas y animación de objetos ubicada en el Parque El Litre de Valparaíso y que abre sus puertas en el año 2012, primero como un espacio surgido del Sindicato de Titiriteros de Chile y desde el 2017 conformado como una organización comunitaria. Otro

espacio que podemos encontrar, también en la ciudad de Valparaíso, es el Teatromuseo del Títere y el Payaso, espacio cultural ubicado en la antigua capilla Judas frente a la plaza Bismarck, y dedicado desde 2007 al fortalecimiento y valoración de ambos oficios artísticos. El colectivo que administra este espacio con espacios de sala, taller, biblioteca y espacio de exposición, ha organizado a la fecha distintos ciclos, talleres, encuentros y festivales internacionales, como las 6 versiones a la fecha del Encuentro Internacional de Títeres “Anímate” y las 7 versiones a la fecha del Encuentro Internacional de Payasos “Upa Chalupa!”. En términos del rescate de un edificio patrimonial por parte de un colectivo artístico y la gestión de éste como espacio cultural, podemos observar grandes similitudes entre el proyecto del Teatromuseo y el proyecto del Anfiteatro Bellas Artes, espacio último que claramente cabe en esta identificación de espacios culturales pero que abordaremos en detalle en el siguiente capítulo. Por último, y ya volviendo a nuestro territorio de estudio en nuestra capital, podemos rescatar también la sala de títeres El Teatrillo, administrada por el actor y publicista Roberto Pérez junto a su pareja Carmina Concha. Esta pequeña sala ubicada en la calle Alférez Real, comuna de Providencia, nace en 2005 como un proyecto de café con sala de teatro, y es actualmente un espacio cultural dedicado exclusivamente al teatro de títeres y marionetas, con dos salas de bolsillo para 25 y 50 espectadores y una exposición de cerca de 1500 títeres, marionetas y muñecos expuestos coleccionados por el administrador del espacio, proyecto que ha logrado encantar a los vecinos del sector con programación infantil todos los fines de semana. Frente a esta recopilación, no ponemos en duda la existencia de otros espacios u otras iniciativas relacionadas al teatro de títeres que puedan existir en regiones y el resto del país con un trabajo más sectorizado y menos visible a los ojos tanto de los grandes circuitos artísticos como de los de esta misma investigación.

A manera de poder realizar una evaluación de la situación actual de los titiriteros y titiriteras nacionales, tanto Hernández como Herskovits finalizan sus investigaciones haciendo un balance de las condiciones laborales de su sector a través de distintos sondeos, de los cuales podemos obtener algunas conclusiones relevantes para nuestra investigación. Hernández termina su trabajo recopilando un gran número de entrevistas realizadas a compañías, colectivos y artistas relacionados a la marioneta o el muñeco, recopilación que nos logra acercar de forma más experiencial a la vida de los artistas titiriteros y titiriteras (2012, pp. 119-279); Herskovits, por su parte, comparte los resultados de una encuesta realizada durante sus procesos de investigación a 113 titiriteros y titiriteras chilenas integrantes de 50 grupos distintos (2020, pp. 370-377). Una de las conclusiones que podemos rescatar de estos sondeos es la preponderancia de la formación autodidacta de parte de la mayoría de los artistas que se desempeñan en esta disciplina, la cual podemos entender por la ausencia de instituciones profesionales en nuestro país que se especialicen

en su enseñanza formal. Esta dinámica lleva a la gran mayoría de artistas de este rubro a formarse a través de libros especializados, tradición familiar, la propia experimentación o cursos esporádicos realizados por otros artistas en talleres, seminarios y encuentros. Otra cualidad importante es el alto número de parentescos al interior del oficio, pues los grupos conformados por parejas de hecho, matrimonios, hijos o hermanos conforman el 67,3% de los grupos encuestados por Herskovits, cantidad que para su análisis “nos permite concretar que es un oficio de carácter familiar” (2020, p. 375), cualidad que guarda relación con una de las formas ya identificadas de formación autodidacta que es la herencia familiar. Por último, Herskovits destaca que el 88% de los titiriteros y titiriteras encuestados trabaja presentándose en escuelas como principal fuente de ingreso, seguido por eventos, proyectos o espacios relacionados a Municipalidades en un 76%; el 52% acostumbra también trabajar a la gorra, es decir en espacios públicos y con colaboración voluntaria de los públicos. Frente a esta última modalidad de trabajo y su considerable utilización entre titiriteros y titiriteras, tanto Hernández como Herskovits expresan su disconformidad frente a la poca o nula consideración de las autoridades chilenas frente a los artistas callejeros.

La popularidad del títere, el muñeco y la marioneta es algo que no se puede poner en duda. Ya sea por su gran capacidad de encantar a grandes y pequeños, por el atractivo de lo ilusorio y mágico de los muñecos y marionetas, seres “no humanos” pero que cobran vida frente a nuestros ojos, o por lo simple pero a la vez complejo y desafiante que supone esta disciplina para sus ejecutantes, hemos podido observar la gran popularidad y vigencia que ha tenido este oficio a lo largo de nuestra historia nacional a pesar de su poco reconocimiento; popularidad y difusión que ha sido posible gracias al esfuerzo y pasión de ciento de artistas anónimos que han abocado sus vidas a desarrollar y compartir este arte. Cuando Sennett (2009) caracteriza al artesano como aquel individuo que se compromete con un hacer material, sin duda podemos ver como esos artesanos a nuestros artistas titiriteros y titiriteras nacionales, que frente a las condiciones laborales precarias de los trabajadores de la cultura en nuestro país han podido, con su trabajo apasionado y constante, mantener viva esta disciplina y compartirla hasta el día de hoy. Las recientes iniciativas gremiales como la ATTICH y su participación en la recientemente aprobada Ley de Artes Escénicas plantean también un panorama alentador en términos de representatividad y participación en las políticas culturales futuras, y la conformación de espacios culturales consagrados a esta disciplina auguran también la difusión y desarrollo de estas hacia el futuro.

## Capítulo II

### Viaje Inmóvil y su proyecto artístico

Luego de este análisis de los antecedentes del teatro de títeres, muñecos, marionetas y objetos en nuestro país, podemos proceder a analizar el ente central de nuestro estudio, la compañía Viaje Inmóvil y su rol en la promoción del teatro de animación a través de sus distintas prácticas. Para poder comprender en detalle el acercamiento que Viaje Inmóvil plantea hacia el teatro de marionetas y objetos, al cual ellos se refieren como “teatro de animación”, comenzaremos por remontarnos hacia atrás a lo largo de la carrera de su director artístico y fundador Jaime Lorca, hacia sus inicios en la exitosa compañía chilena *La Troppa* sus primeros acercamientos hacia el objeto y su animación. Para esto, contamos con una completa investigación sobre la compañía, *Una mirada a la compañía teatral la Troppa. Visualidad y Diseño Escénico*, memoria profesional para obtener el título de diseñadora teatral de Paulina García publicada en 2010, además de abundantes artículos de prensa que no hacen sino confirmar el gran impacto que tuvo en su momento dicha compañía en la escena teatral nacional.

### Los inicios de la experimentación en *La Troppa*

“¿Cómo llegaste tú al teatro de animación? ¿Cómo nace esta pasión por investigar en el teatro de la materialidad?” Al inicio de nuestra entrevista con Jaime Lorca, realizada a través de una plataforma online debido a las medidas sanitarias de distanciamiento social y confinamiento producto de la actual crisis sanitaria, él nos responde desde el otro lado de la pantalla con palabras muy sencillas y claras: “Bueno, parte de la forma más simple y básica, y que yo creo que es lo que les ocurre a muchas compañías de teatro que comienzan a utilizar marionetas, que es porque **hay una escena y falta un actor.**” (Lorca, entrevista inédita, 3 de julio de 2020) Conociendo la trayectoria de Lorca y los inicios de su carrera profesional como fundador de la compañía *La Troppa*, podemos asumir que aquel problema escénico que Lorca menciona, y que podríamos leer como el germen de todo su trabajo actual, fue una problemática a la que se enfrentó años antes de comenzar su proyecto con Viaje Inmóvil.

*La Troppa* fue una importante compañía dentro de la historia del teatro chileno reciente, que logró destacar dentro de la escena chilena en los 90's y los 2000 por alcanzar un lenguaje escénico muy particular, con un trabajo de la visualidad y el diseño como potente herramienta narrativa y cinematográfica. Conformada por los actores Juan Carlos Zagal, Jaime Lorca y la actriz Laura Pizarro, este grupo de estudiantes de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica forman compañía motivados por la necesidad de hacer un

teatro renovador y contestatario, tanto en respuesta al teatro clásico, académico y textual que hacían y enseñaban en su propia escuela como al ambiente sociopolítico que les toca vivir en el contexto de la dictadura cívico militar de Pinochet. Esta visceral motivación puede leerse e interpretarse congruentemente en el primer nombre que adoptan como grupo, “Los que No Estaban Muertos”, nombre con el cual estrenan su primer montaje *El Santo Patrono* en octubre de 1987 en el Centro Cultural Mapocho, luego de egresar de su carrera y decidir no titularse.

Es complicado caracterizar la obra de una compañía tan particular, un grupo de jóvenes artistas que en palabras del director y académico Ramón Núñez “sólo sabían lo que no querían hacer, lo que odiaban del teatro: lo falso, tedioso, estereotipado, ampuloso, vociferante e hipócrita, la dramaturgia formal y lineal, y la ausencia de la imaginación” (2006, p. 12). Visitando los grandes referentes e inspiraciones que reconocen sus integrantes podemos encontrar la visita del colectivo peruano Yuyachkani y la presentación de su obra *Los músicos ambulantes* en el Teatro de la Universidad Católica en 1989, espectáculo que se presenta para ellos como “un teatro que los había conmovido y motivado, un teatro que se absorbía por la energía que derrochaba” (García, 2012, p. 29), la visita ese mismo año de la compañía francesa Royal Deluxe con su ópera prima *Roman Photo*, y el estilo fantástico visual de las películas *Brazil* y *Las aventuras del Barón Munchausen* del director británico Terry Gilliam.

Frente a la búsqueda de nuevos lenguajes teatrales en oposición y crítica a esa “dramaturgia forma y lineal” y a esa “ausencia de imaginación” que observaron en el tedio generalizado de la escena teatral, uno de los sellos de la compañía será el abandono de los textos dramáticos y el encuentro con la novela, desarrollando así una dramaturgia basada en la adaptación libre de textos clásicos y contemporáneos de la literatura, montadas a través de una multiplicidad de recursos escénicos y visuales en pos de enriquecer y diversificar las herramientas de la narración, recurriendo así a recursos de la estética del comic y el cine además de un detallado trabajo sonoro y musical. Temas como el arquetipo del viaje iniciático, los viajes físicos o espirituales que puede realizar un ser humano en la búsqueda de su propia integridad como individuo, se volverán recurrentes en su poética, en la que durante 18 años desarrollarán una nutrida carrera con los montajes *El Santo Patrono* (1987), *Salmón Vudú* (1988), *El Rap del Quijote* (1989), *Pinocchio* (1991), *Lobo* (1992), *Viaje al Centro de la Tierra* (1995), *Gemelos* (1999) y *Jesús Betz* (2003), consolidando así “un teatro donde el texto es un elemento más de la obra teatral y no el fin, un teatro cargado de imágenes y simbolismos, un teatro que invita al espectador a ser partícipe a través del

entusiasmo del juego, el encanto de la imagen y la calidez de la historia” (García, 2012, p. 169).

El punto más alto de la carrera de esta compañía, a modo de poder condensar su amplia trayectoria de 18 años, será con su penúltimo montaje *Gemelos* (1999), adaptación de la novela *El gran cuaderno* de la escritora húngara Agota Kristof, obra con la cual lograrán gran impacto nacional e internacional al participar en el Festival de Avignon, con una función en la Capilla Pénitents Blancs en Julio de 1999, siendo la primera vez que una compañía chilena es invitada a participar en uno de los encuentros teatrales más antiguos y prestigiosos de Europa. El éxito de la compañía fue tal que las invitaciones no tardaron en llegar de parte de diversos productores extranjeros, siendo así invitados a una larga gira con participaciones en festivales en Canadá, Estados Unidos, Italia, Holanda, España y Alemania, además de una temporada en el prestigiado Théâtre de l'Odéon de París y una gira programada con 150 funciones a lo largo de distintas ciudades de Francia. El apoyo recibido por el grupo en Francia es tal que ocho entidades teatrales distintas se unen para brindar apoyo a La Troppa en su siguiente montaje *Jesús Betz* (2003), contando entre ellas a Le Volcan Scène Nationale du Havre, Escena Nacional de Bourges, el Centro Dramático Nacional de Nancy, el Théâtre de Marionnettes de París, el Festival de Teatro de Normandía, el Festival de Viena (Austria), la ODAC y el establecimiento público La Villette de París, siendo este último recinto el seleccionado para realizar el estreno de Jesús Betz en Francia dentro de la programación de la II Bienal Internacional de las Artes de la Marioneta 2003.

El grupo La Troppa ha venido a ofrecernos lo más hermoso que puede entregar la escena: el verdadero teatro de ilusión... Tratando de delimitar cómo el teatro puede ayudar a sanar la vida, Antonin Artaud escribió: Precisamente en ese espacio lleno de fantasmas, las cosas encuentran su apariencia, y bajo las apariencias, el ruido de la vida. Eso es justamente lo que consiguen los tres actores de La Troppa... un teatro de ilusión pura, entre el cuento popular y los archivos de Nuremberg... (Le Monde, 1999, como se citó en García, 2010, p. 201)

Son muchísimos los elementos que podemos resaltar de La Troppa y su trabajo, pero lo que nos interesa rescatar en esta ocasión es su investigación en el manejo y animación de objetos y cómo esto puede sentar las bases del trabajo futuro de Jaime Lorca y su proyecto teatral. Para el montaje de *Pinocchio* (1991), Zagal, Lorca y Pizarro toman la decisión de juntos conformar una compañía teatral donde solamente ellos tres serán los integrantes, dejando de invitar a otros actores y actrices a participar de sus montajes para poder así potenciar la sincronía y fiato logrado entre ellos, decisión que será una de las más influyentes en el resto de su carrera como compañía y a partir de la cual deciden abandonar su primer nombre, *Los que No Estaban Muertos*, y adoptar aquel con el cual quedan

inscritos en la historia del teatro chileno hasta el día de hoy: *La Troppa*. De esta manera concluyen que, independientemente que trabajasen con especialistas y colaboradores en algunas áreas, ellos serían el núcleo artístico y participarían activamente de cada uno de los procesos creativos y de realización, como son la creación y construcción de la escenografía, la utilería, el vestuario, la iluminación, la producción, la dramaturgia, la actuación y la dirección, incluso la función de tramoya durante las funciones. A partir de esta decisión, García identifica un desafío adicional:

...asumen un desafío importante, que marcará todas las obras que están por venir: caracterizar entre tres actores todos los personajes que aparecen en sus montajes; Laura se deberá multiplicar en el escenario para representar todos los personajes femeninos y entre Jaime y Juan Carlos se sortearán todos los restantes, llegando a sorprender al público quienes al término de la función mientras los actores saludan murmuran “¡eran sólo tres!” (2012, p. 83)

Frente a este nuevo desafío que aparece para el triunvirato, es que podemos volver a nuestra entrevista con Lorca. Jaime nos cuenta que su primer acercamiento hacia la animación de objetos fue, justamente, por necesidades de la escena ante la escasez de actores sobre ella y la abundancia de personajes a representar. La primera marioneta que él manipuló fue un soldado español, realizado de manera muy simple con espuma y compuesto sólo por una cabeza, más grande en tamaño que la de un ser humano y con articulación en la boca a manera de muñeco bocón. Eran tres actores en aquella ocasión y les hacía falta un cuarto para representar a este soldado que era acusado de violación, sentenciado a muerte y mandado a la horca. Con la ayuda de aquella cabeza de espuma, la solución para ese problema se tornó bastante simple: “entonces yo tomaba la sogá, metía ahí en el nudo al *mono* y éste quedaba pendulando. Fue bonito ese ejercicio porque resultaba, quedó bien hecho, causaba el efecto” (Lorca, entrevista inédita, 3 de julio de 2020). Lorca nos cuenta que desde de ahí en adelante se fue enamorando de este recurso, al cual al principio uno acude por necesidades particulares pero, poco a poco, va descubriendo en él toda la inmensa gama de posibilidades que tiene para ofrecer.

Lo que ocurre es que te abre muchas posibilidades de narración el utilizar objetos. Por ejemplo, que el personaje se transforme en miniatura: puedes hacer un personaje y luego hacerlo a él mismo en chiquitito. Cambia el lugar. Es una especie de cine, te permite hacer una toma panorámica de la escena. Tú estás en cuerpo presente y luego no estás tú, sino que manipulas al personaje y la escena se vuelve enorme. (Lorca, entrevista inédita, 3 de julio de 2020)

Dentro de la gran cantidad de recursos que *La Troppa* utilizaba en sus montajes a la hora de contar sus historias, sin duda podemos encontrar en diversos episodios la utilización de objetos, muñecos y marionetas con el fin de realizar ejercicios teatrales como los nombrados por Lorca. En *Pinocchio* (1991), por ejemplo, se hacen constantes juegos de

cambios de tamaño con los personajes: al inicio de la obra, el inventor Gepetto nos muestra su máquina voladora en tamaño real, el “Aero-Gepetto-Móvil”, con el cual vuela y encuentra en una nube el tronco de pino que dará vida luego al protagonista; más adelante, sin embargo, vemos este mismo vehículo representado por una pequeña figura de la máquina voladora en miniatura, siendo de esta manera elevado por el escenario para generar el efecto cinematográfico de una toma panorámica de los personajes alejándose hacia el horizonte mientras suena la música del final de la obra. Con los personajes de Pinocchio y Pepe Grillo realizan también ejercicios similares, con los cuales podemos ver de manera muy lúdica sus diferencias de tamaño: en algunas ocasiones Pinocchio es personificado por un actor tamaño humano y Pepe Grillo por un pequeño muñeco tamaño grillo, mientras que en otras Pinocchio es personificado por un enorme cono de 2 metros que representa su gigantesca nariz y nos obliga a imaginar el resto de su gigante cuerpo, ante un Pepe Grillo interpretado por un actor tamaño humano. Otro caso muy notorio sucede con la obra *Viaje al centro de la tierra* (1995), en la cual, al igual que con el perro de ropa gigante de la obra anterior, la escenografía central de la obra es la cabina de una antigua locomotora en tamaño real, la cual, a través de distintos juegos escénicos, entre ellos la miniaturización de los actores, se va transformando en los distintos lugares por los que transitan Otto Lidenbrock y su sobrino Axel. Como rescata García:

...es el caso ocurrido con la locomotora, la cual más allá de ser el espacio escénico de la obra pasa a ser un actor más, porque es capaz de narrar junto a ellos la historia. Es un objeto lleno de detalles, capaz de moverse, lanzar fuego, agua, expresar su furia mediante el humo y transmitir distintos tipos de sensaciones (2012, p. 165)

Son distintos los referentes que Jaime Lorca observa durante su tiempo en La Troppa y que nutren su trabajo en torno a la manipulación. El director nos relata que durante la Dictadura el Instituto Chileno Francés organizaba visitas de diversos artistas al país como forma de apoyar al pueblo chileno, y que dentro de estos pudo ver el espectáculo de una compañía francesa, cuyo nombre no recuerda, pero que estaba compuesta por marionetistas que habían trabajado en la compañía de Philippe Genty, titiritero francés de fama mundial.

Ellos trabajaban con pequeñas marionetas hechas como de pañuelos. Un nudo en una punta era la cabeza, y otros nudos en las otras eran las manos. Eran marionetas muy simples de manipulación directa, pero que podían hacer de todo (...). Era entonces un trabajo muy mínimo, muy poético y que me impresionó. (Lorca, entrevista inédita, 3 de julio de 2020)

Lorca menciona también como inspiración el trabajo del titiritero australiano Neville Tranter, con su obra *Schicklgruber alias Hitler*. Esta sarcástica obra de muñecos,

basada en los últimos días del dictador nazi en su búnker antes de la llegada de las tropas rusas a Berlín, llama mucho la atención de Lorca durante su estadía en Bélgica a propósito de la gira de *Jesús Betz en 2003*. Al respecto, él menciona:

Fue impresionante. Era un solo intérprete, y sólo con muñecos bocones hacía todo. Tenía a Eva Braun, a Göring, a la mujer de Göring, sus hijos.... hasta hacía la escena cuando los envenenaban. Era una cosa enorme pero tremendamente simple: el tipo tomaba un mono, lo hacía hablar y eso era todo. Entonces la posibilidad de narrar historias que te permitía ese recurso fue algo que me cautivó. (Lorca, entrevista inédita, 3 de julio de 2020)

Lorca reconoce también como un referente nacional el trabajo de Arturo Rossel y su compañía Equilibrio Precario, con obras como “El ñato Eloy” y “El caballo caballero”, en las cuales a través de muñecos y escenografía realizados con materiales reutilizados fueron para Lorca unos verdaderos pioneros en el contar historias con objetos dentro del medio teatral.

Como bien sabemos, La Troppa se separa luego de su última gira con *Jesús Betz* y su presentación en el Arts Festival de Hong Kong, poniéndole así un abrupto fin a la continuidad de la compañía el 20 de marzo de 2005 debido a problemas internos dentro del grupo. La separación del triunvirato, afortunadamente, no significará el término de las carreras



Fragmento del registro en video de la obra *Schicklgruber alias Hitler*, subido recientemente por Neville Tranter a su cuenta de YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=wOfGcMRxyY>

artísticas de sus integrantes, sino que la bifurcación de estos en proyectos teatrales que ahondarán con profundidad en distintos elementos de la densa estela dejada por La Troppa. Las diferencias que adoptarán estos creadores en sus siguientes investigaciones escénicas puede observarse con claridad en el nombre de sus nuevos proyectos: Pizarro y Zagal continuarán trabajando hasta el día de hoy bajo el nombre *Teatro Cinema*, continuando un trabajo en concordancia con las últimas investigaciones de La Troppa en torno a la experimentación de recursos cinematográficos en el teatro, mientras que Lorca continuará dándole forma y desarrollo a sus inquietudes y descubrimientos al emprender su proyecto propio con *Viaje Inmóvil*, donde seguirá incursionando en las marionetas, la manipulación de objetos y todo el trabajo de su compañía en torno a lo que conoceremos como “Teatro de animación”.

## Viaje Inmóvil y sus nuevas propuestas para la escena teatral

Tan radical es la decisión de Jaime Lorca de centrarse en aquel descubrimiento que tuvo durante sus años en La Troppa, el potencial narrativo de la animación de objetos y marionetas y su relación con los actores y actrices en escena, que éste pasará a transformarse en el principal eje investigativo dentro de su trabajo posterior, así como también uno de los distinguibles sellos de su nuevo proyecto. Si a esta impronta le sumamos el genio

creativo de Lorca, su larga experiencia teatral y el gran número de referentes escénicos distintos acumulados durante sus incontables giras por el mundo, podemos dar como resultado lo que es hoy la compañía Viaje Inmóvil, junto a su tan impredecible como fantástico repertorio de obras teatrales desde sus inicios hasta la fecha: *Gulliver* (2006), *El Último Heredero* (2008), *Chef* (2010), *Orates* (2010), *Benito Cereno* (2011), *La Polar* (2012), *Otelo* (2012), *La venganza de Ricardo* (2016), *Año Nuevo* (2017) y *Lear* (2018).

Siempre es difícil caracterizar una poética artística, sobre todo si se analiza a una compañía “viva”, que se encuentra activa artísticamente a la fecha; sin embargo, se pueden reconocer algunos rasgos centrales dentro del repertorio de Viaje Inmóvil. Por un lado a lo largo de sus creaciones se verá parte del legado de La Troppa, en un inicio, en la costumbre de trabajar con novelas y textos narrativos en vez de textos dramáticos; mientras que por otro, en sus distintos montajes experimentarán de manera central en lo que ellos llaman Teatro de Animación, un teatro que experimenta en la relación entre actores y actrices con la animación de materialidades, objetos y marionetas, siempre en pos de una escena compartida entre “humanos” y marionetas. Ambos de estos elementos los podemos apreciar con gran claridad en su primer montaje *Gulliver* (2006).

Lorca nos cuenta que hace mucho tiempo ya tenía en mente la novela “Los viajes de Gulliver” del escritor irlandés Jonathan Swift, y que la idea de cómo adaptarla a una puesta en escena le vino desde que, en su paso por Venezuela con *Viaje al Centro de la Tierra* en el Festival Internacional de Caracas en 1996, pudo ver una obra de la compañía gaditana “La Tía Norica”, compañía de marionetas que rescata una antigua tradición teatral de la región de Cádiz, España. Era un trabajo, nos cuenta, con marionetas diminutas en un teatrillo muy pequeño, con una iluminación muy particular hecha con pequeños focos realizados por ellos





Extractos de la obra tradicional gaditana “Autos de Navidad” de la compañía “La Tía Norica”, en funcionamiento en la actualidad desde su rescate patrimonial en 1984 por iniciativa del Ayuntamiento de Cádiz y la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. Imágenes extraídas de [https://wepa.unima.org/es/la-tia-norica/#prettyPhoto\[pp\\_gal\]/1/](https://wepa.unima.org/es/la-tia-norica/#prettyPhoto[pp_gal]/1/)

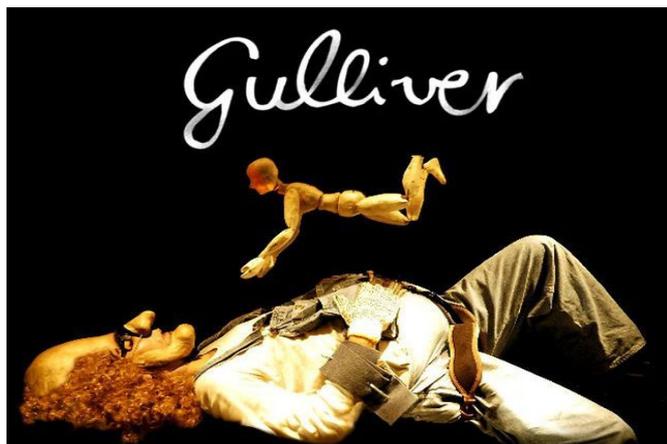
mismos; “una cosa muy detallista, muy precisa, como si fuese una vitrina de un escaparate cuando presentan joyas” (Lorca, entrevista inédita, 3 de julio de 2020). Con esta obra se le ocurrió que se podía adaptar la novela de Swift enfrentando a un actor y marionetas muy pequeñas, con una escenografía e iluminación que jugara con estas diferencias de proporciones y tamaños entre Gulliver y los liliputienses.

Así, con esta idea Jaime Lorca reúne a distintos ex colaboradores de La Troppa como Tito Velásquez, actual jefe técnico de la compañía, y el colectivo Zapallo de Troya a cargo del diseño (David Coydán, Carlos Rivera y Mariana Fernández), con el fin de aplicar la experiencia aprendida durante tantos años de trabajo en este nuevo montaje. Será un proceso de creación de 14 meses de trabajo, realizado con apoyo y financiamiento de la Scène Nationale de Sète, y que comenzará sus ensayos y realización en un departamento grande que Lorca tenía en Plaza de Armas en aquel entonces, luego en un galpón en Santiago poniente y finalmente en Matucana 100, lugar donde sería estrenado el 23 de marzo de 2006.

Fue harto tiempo y fuimos bastante meticulosos, nos fuimos de cabeza a eso. Fue un trabajo de harta experimentación, pero también con todo el conocimiento que se tenía aplicado en cosas precisas y puntuales (Velásquez, entrevista inédita, 3 de agosto de 2020)

El trabajo final, el cual pudimos revisar gracias a un registro facilitado por la compañía de una función en Cádiz, España, es un espectáculo con un gran despliegue actoral y escenográfico, en el cual, en efecto, el protagonista Gulliver, encarnado por el mismo Jaime Lorca, cae en un misterioso Liliput habitado por pequeñas marionetas con las que interactúa

a lo largo de esta aventura. Destacan el expresivo trabajo vocal de Tita Iacobelli en la personificación y diferenciación de casi la totalidad de los personajes secundarios durante la obra, actriz que se integra para este montaje y que luego seguirá trabajando con la compañía hasta la actualidad; el meticuloso trabajo de manipulación y tramoyaje a cargo de la pareja de marionetistas Alicia Quesnel y Enrique Gómez, miembros también del colectivo Zapallo de Troya, que compartirán escenario con Iacobelli y Lorca realizando un silencioso trabajo de manipulación invisible para darle vida a cada personaje; y una enorme escenografía compuesta por una gran



"Gulliver es un gran referente del trabajo que hicimos de fusionar actuación y marionetas." (Velásquez. Entrevista inédita realizada para esta investigación, 3 de julio de 2020; Figueroa) Imágenes facilitadas por la Compañía.

maquinaria capaz de transformarse en la prisión de Gulliver y en una gran plataforma circular que sube y baja en varios niveles. *Gulliver* tendrá un excelente recibimiento tanto en Chile como en el extranjero a través de una larga gira por España, Portugal, Bélgica, Francia y Brasil, y marcará así la línea a seguir por la compañía.

Las siguientes creaciones de Viaje Inmóvil seguirán el patrón de no estar basadas en textos dramáticos, mas siempre con distintos resultados, y serán realizadas en una antigua casa ubicada en pasaje Adela 2151, Independencia, inmueble que es comprado por Lorca en 2007 y adaptado como centro de operaciones de la Compañía al instalar un galpón y un escenario en su patio trasero. El siguiente proyecto de Lorca será adaptar la novela "El Barón Rampante" del italiano Ítalo Calvino, historia de un pequeño Barón que se autoexilia en la copa de los árboles y viajando de rama en rama observa el transcurrir de la Revolución Francesa, al contexto independentista de finales de la Colonia en Chile; sin embargo, sin lograr conseguir ni la atención ni los derechos de parte de la viuda del autor, finalmente decide él mismo escribir esta obra con la cual adentrarse en las raíces de la idiosincrasia



Imágenes de *El Último Heredero* (2008) y *Chef* (2010) respectivamente. Fotografías facilitadas por la compañía

nacional. Así, junto con el dramaturgo y director Christian Ortega, quien se integra en este proyecto y sigue trabajando con el grupo hasta la actualidad, escriben la primera creación original de Viaje Inmóvil, *El Último Heredero* (2008), montaje en el que participarán también los escenógrafos Eduardo Jiménez, Rodrigo Ruiz y Loreto Monsalve en el vestuario y que contará igualmente con un gran despliegue escenográfico junto con alrededor de 20 muñecos para representar a los distintos personajes de la obra. El proyecto que le seguirá es la adaptación en conjunto con Guillermo Calderón del ensayo satírico “Una modesta proposición” de Jonathan Swift, resultando en la obra *Chef* (2010), montaje sobre un decadente cocinero que participa en un concurso de televisión y que jugará esta vez con recursos audiovisuales en vivo al situar cuatro cámaras en distintos puntos del escenario, las cuales serán utilizadas para realizar diversos juegos visuales en los distintos momentos de la obra. En paralelo a estas obras, Lorca dirige un par de proyectos de menor duración, que son las obras *Orates* (2010), co-dirección con Pali García en base a cartas rescatadas de la Casa de Orates de Santiago, y *Benito Cereno* (2011), invitación de parte del Théâtre de Sartrouville en Sartrouville, Francia, para dirigir a un elenco local en la adaptación de la novela homónima del escritor estadounidense Herman Melville.

Sobre el trabajo en torno a novelas y textos narrativos, un caso distinto será con la quinta creación de la compañía, montaje que abordará un evento contingente de corrupción utilizando textos de conversaciones reales entre los altos ejecutivos de la multitienda La Polar. Durante una gira de *Gulliver* por Brasil en 2011, Lorca nos cuenta que el grupo se quedó detenido dos semanas en Rio de Janeiro sin poder presentar producto de una gran demora en la llegada de la escenografía, logrando finalmente realizar sólo 1 función de las 12 estipuladas. Durante esas largas 2 semanas de espera, el medio The Clinic filtró un audio de la última reunión del directorio de multitienda La Polar, en medio del escándalo judicial por estafa a cientos de clientes a través de la repactación unilateral de deudas. Ese audio



Leonor Marchant, Catalina Peña, Alfredo Allende, Carlos Becker e Ilan Spolansky son los encargados de dar vida a los distintos integrantes del directorio de La Polar. Fotografía facilitada por la compañía.

duró un par de horas en la página web del medio de prensa antes de ser sacado, sin embargo el sonidista de la compañía en aquel entonces alcanzó a descargarlo a tiempo, permitiéndole a Jaime utilizar esas 2 semanas de espera en Rio de Janeiro para transcribir textualmente toda esa reunión, material que sería luego la base del siguiente de Viaje Inmóvil montaje *La Polar* (2012). Así, y con la asesoría dramática de Luis Barrales, se armó esta obra en un corto plazo de 6 semanas, montaje en el que 5 actores y 5 grotescas marionetas cabezonas personifican a los altos ejecutivos de esta multitienda en la última reunión del directorio. Lorca reconoce que esta creación nació de un visceral impulso de hacer algo frente a uno de los primeros casos de mega fraude tan mediatizados, y que la pensó como una “válvula de escape” para la gente, una sátira política que permitiera ridiculizar a los ejecutivos detrás de este fraude y permitirle a la gente reírse de ellos. “Fue muy buena esa obra, la gente disfrutaba, aplaudía a rabiar, se reían... Nosotros le pegábamos a los monos y la gente celebraba, gritaba eufórica. Se producía una catarsis.” (Lorca, entrevista inédita, 7 de octubre de 2020)

El montaje siguiente, *Otelo* (2012), adaptación de la clásica tragedia de William Shakespeare y una de las obras más destacadas de la compañía hasta el día de hoy, significó para el grupo un importante replanteamiento de sus formas de trabajar en varios aspectos, relativas principalmente a las formas de comunicar y a las dimensiones de la escenografía y el diseño. Parte de la poética de *La Troppa*, como ya hemos visto, consistió en darle un gran lugar dentro de sus montajes al diseño y a la visualidad a través de montajes con un gran volumen escenográfico, resultando así en obras como *Gemelos* y *Jesús Betz* que pesaban entre 2 y 3 toneladas de peso. Siguiendo esta herencia, *Gulliver* y *El Último Heredero* llegaron a rondar las 1,5 toneladas, lo que para Lorca significó a nivel de producción siempre

un gran esfuerzo y coordinación para el traslado y montaje de las obras, esfuerzo aún más grande si dimensionamos la exhibición de estos montajes en contextos de largas giras internacionales, como es el caso de la gira inicial de *Gulliver* que recorrerá Europa durante 6 meses.

Y se tenía que montar el día anterior. Entonces tu llegabas a un lugar a montar, y al otro día hacías función, y luego desmontabas y terminabas a las 2 de la mañana. Luego al otro día en la mañana partías a otro pueblo, llegabas en la mañana a montar. (Lorca, entrevista inédita, 7 de octubre de 2020)

Desde su rol como jefe técnico de la compañía, Tito Velásquez nos menciona también que los costos de traslado para grandes escenografías, problema logístico ya habitual para ellos desde sus tiempos trabajando juntos en *La Troppa*, comenzaron a subir peligrosamente desde la crisis asiática del 2008, con lo cual poco a poco dejó de ser viable realizar estos grandes traslados en base a su financiamiento y el dinero entregado por los festivales. Una anécdota reveladora que Velásquez nos comparte al respecto es que para una gira de *Gulliver* por España la compañía construyó una réplica de la escenografía para transportarla allá y luego dejarla en el continente europeo. Resultaba más barata esa opción que llevar la original y luego traerla de vuelta, así que esa réplica está hasta el día de hoy guardada en una bodega en España. Velásquez agrega que esta disminución del volumen y simplificación del diseño integral dentro de los montajes fue un aprendizaje que se dio de forma natural, que durante la creación de *Chef* ya comenzaron a reducir la cantidad de escenografía y que con *Otelo* lograron alcanzar el balance perfecto.

Ya *Otelo* fue increíble. Ahora viajamos 3 solamente, 2 actores y yo en la técnica, y llevamos todo en maletas (...) y ahí nos dimos cuenta que esa era la forma de seguir trabajando, porque con *Otelo* hemos estado en 22 países, entonces te permite la facilidad de viajar, que te inviten, no hay una complejidad extra que es la carga. Ése es un buen dato para las nuevas compañías: ya no están los tiempos para bollos. Si estás partiendo, aprende a reducir. (Velásquez, entrevista inédita, 3 de agosto de 2020)

Para Lorca, esta reducción significó no solamente una mera solución logística, sino que una nueva manera de abordar la escena como resultado de la experiencia y el aprendizaje adquirido durante los primeros años de recorrido de Viaje Inmóvil en torno a las potencialidades particulares que permite explotar el lenguaje específico del teatro de



Velásquez nos indica que *Gulliver* y *El Último Heredero* llegaron a pesar 1,2 y 1,5 toneladas respectivamente, peso diferente al señalado por este titular pero que no deja de ser significativo. Diario La Estrella de Valparaíso, 1 de junio de 2006.

animación. La idea de adaptar “Otelo, el moro de Venecia” de William Shakespeare hacia un teatro de muñecos y animación nace durante una invitación a Lorca de parte del Instituto Internacional de la Marioneta, importante escuela de las artes de la manipulación y pionera en la enseñanza del títere a nivel mundial ubicada en Charleville-Mézières, Francia, para realizar un taller de un mes para sus estudiantes en el año 2010.

Ellos insistían en que yo hiciera el taller, pero yo les decía que no tengo pedagogía, no voy a ser capaz de hacer un mes de clases, no voy a tener tantas materias que pasar; soy más bruto en eso ¿cachai? Así que les propuse: ¿por qué no montamos una obra? ¿o una especie de montaje? yo podría ser más útil en eso. Y se montó entonces un Otelo (...) Fue un trabajo muy bonito, con distintas técnicas. Ahí me di cuenta que yo podía hacer estas clases, transmitir este conocimiento, desde el teatro siempre. (Lorca, entrevista inédita, 3 de julio de 2020)

Lorca dirige en ese curso a estudiantes marionetistas de distintas regiones de Europa, montando fragmentos de la obra en distintos idiomas, y desde aquella experiencia le queda resonando este texto de Shakespeare no sólo por la contingencia de la temática que propone, sino al ver también lo simple que resultaba ponerla en escena con los diversos recursos que propone el teatro de animación de objetos y marionetas; Lorca confiesa incluso que un par de movimientos que dirigió en este taller terminaron quedando en su versión de la obra. Esta inquietud se sumará a otros referentes acumulados durante su



Fragmento del espectáculo unipersonal *Dance with death* subido por Neville Tranter a su cuenta de youtube, parte de su obra *Underdog*. [https://www.youtube.com/watch?v=tj0wksErIUg&ab\\_channel=nevilletranter](https://www.youtube.com/watch?v=tj0wksErIUg&ab_channel=nevilletranter)



Fragmento de la obra *¿Te duele?* de Teatro de Los Andes. [https://www.youtube.com/watch?v=yQP7kqDMK74&ab\\_channel=flormicha](https://www.youtube.com/watch?v=yQP7kqDMK74&ab_channel=flormicha)

carrera, como la influencia presente de Neville Tranter con su espectáculo *Danza con la Muerte*, y la obra *¿Te duele?* de la compañía boliviana Teatro de los Andes. Sobre esta última obra que vio alguna vez, montaje donde un actor y una actriz encarnan la violencia de distintos momentos en la vida de un matrimonio, Lorca recuerda latentemente una escena particular en la cual, durante una fuerte discusión en escena, el marido termina golpeando a sus hijos, momento que genera gran conmoción en todo el público presente pese a estar estos hijos representados muy simplemente por pequeñas figuritas de papel recortado. Así, con muchas ideas en mente y la decisión de seguir explorando en las posibilidades escénicas del teatro de animación, Iacobelli y Lorca emprenden la creación del 7mo montaje de la compañía con *Otelo*.

Nos juntamos con la Tita y dijimos: bueno, ya aprendimos a manipular marionetas, hagamos ahora algo que podamos manipular más simplemente. Y ahí empezamos a trabajar en *Otelo*. (...) Con los otros trabajos que hacíamos nos demorábamos tanto en la escenografía... tanto en las marionetas... que al final el trabajo de creación y de experimentación se iba achicando. Pero aquí podíamos experimentar. Descubrimos también a no mostrarlo todo, sino que la gente imaginara el resto, y eso para nosotros fue muy salvador. Es una solución para nosotros, también de producción, pues no tienes que hacerlo todo. Y también es una trampita, porque hace que el público esté más atento, obligado a estar más atento. (Lorca, entrevista inédita, 7 de octubre de 2020)

El resultado será, efectivamente, una obra con un diseño bastante más reducido que los anteriores, pero que, al contrario, no queda corta al llevar a escena el clásico de Shakespeare. Una cama, unas cabezas de maniqués y unos cuantos vestuarios en colgadores son todo lo que basta para que Lorca y Iacobelli se luzcan en una apuesta arriesgada y cambiante que terminará siendo una de las obras más exitosas de la compañía, sumando desde su estreno en Julio de 2012 hasta la fecha 900 funciones a lo largo de diferentes países del mundo. Lorca rescata del éxito de *Otelo* que, además de la innovadora puesta en escena que desarrollan como compañía en su particular versión del clásico, algo que cautiva enormemente al público es la contingencia de la problemática propuesta por el texto de Shakespeare, vigencia que se actualiza al abordarla desde la temática del femicidio y sus repercusiones. Es por esto que, luego de esta exitosa experiencia, podemos observar una última fase curatorial de la compañía caracterizada por la continuación de esta búsqueda sobre la base de textos dramáticos, llevando así a escena otras versiones de clásicos de Shakespeare, pero siempre siguiendo esta búsqueda por actualizarlas y resignificarlas, tanto desde el discurso como desde la puesta en escena en base a la poética de la compañía.



Tita Iacobelli y Jaime Lorca en *Otelo* (2012). Fotografías facilitadas por la compañía.

La siguiente creación de la compañía será *La venganza de Ricardo* (2016), adaptación de Ricardo III pero pensada hacia la temática del bullying y dirigida hacia un público escolar y familiar. Con un elenco compuesto casi por los mismos actores y actrices de *La Polar*, la obra posiciona a su protagonista, Ricardo III, como un joven escolar que trama una cruenta venganza contra los compañeros que se mofan constantemente de él por su apariencia física, acción que pese a lo trágica y sanguinaria logra sorprendentemente ser abordada con gran humor y transmitir con coherencia el mensaje propuesto a través de recursos musicales y de manipulación de marionetas. Luego, la última creación de la compañía *Lear* (2018) también será una adaptación que buscará resignificar esta tragedia clásica a los tiempos de hoy, abordando así los problemas de la vejez y el abandono hacia la tercera edad. En la versión de la compañía, Lear es un abandonado anciano que es presionado por sus hijas a firmar una herencia que las beneficie a través de un relato fantástico en el que él es un poderoso monarca de un reino antiguo, desarrollando así todo el relato de la obra original como una fantasía que ocurre en la mente del senil Lear, interpretado por una detallada cabeza de termoplástico y boca articulada. Entremedio de la realización de estos montajes se encuentra también la obra *Año Nuevo* (2017), en la que Lorca se reúne con Paulina García y Rodrigo Guijón para dar vida a la historia de vida de un matrimonio contada a través de sus noches de año nuevo. Sin ser ésta una obra en que las marionetas cobren principal protagonismo, es una puesta en escena que cobra gran dinamismo a través de distintos recursos de manipulación de máscaras y objetos, permitiéndoles a Lorca y García interpretar con gran agilidad a 8 personajes distintos y aplicar de una manera distinta los conocimientos de Lorca sobre el teatro de animación.

Si hacemos una revisión a la poética desarrollada por la compañía en torno al teatro de animación de objetos, materiales y marionetas, podemos ver que son incontables los recursos que este lenguaje entrega a la hora de dinamizar y potenciar una puesta en escena, además de cuestionar al mismo tiempo diversas maneras de hacer firmemente instauradas en el teatro tradicional. Para la doctora en filosofía y letras, dramaturga e investigadora teatral Soledad Lagos, este enfoque de la compañía conlleva una puesta en crisis de las jerarquías escénicas establecidas por el teatro antropocéntrico:

Al indagar en las relaciones entre los actores, las marionetas y los objetos en escena, los integrantes del grupo practican un modo de hacer teatro que desafía a la audiencia desde varios puntos de vista: por una parte, este énfasis en la materia contribuye a cuestionar las jerarquías establecidas respecto del papel central que se le adscribe a los actores de carne y hueso en el escenario, por cuyo cuerpo atraviesan las emociones necesarias para las acciones físicas, cuerpo en el cual, a la vez, confluyen y se despliegan las técnicas necesarias para construir el universo de la representación, propias de los

demás lenguajes escénicos utilizados en la puesta en escena (iluminación, escenografía, vestuario, maquillaje, etc.) (Lagos, 2013, p. 75)

Este cuestionamiento de las jerarquías en escena junto con la puesta en valor de los demás elementos que componen la puesta en escena además del cuerpo “de carne y hueso” que Lagos propone puede verse dentro de la poética de Viaje Inmóvil en el gran protagonismo que toman las marionetas y muñecos dentro de sus montajes, generando una escena compartida en que actores, actrices y marionetas interpretan en el mismo nivel a los diversos personajes de las obras representadas, consagrando así aquello que ellos conciben como “teatro de actores y marionetas”.



Momentos de *La venganza de Ricardo* (2016) y *Lear* (2018) respectivamente. Fotografías facilitadas por la compañía

*Gulliver* (2006) como primer montaje de la compañía puede leerse quizás como una gran alegoría a esta escena compartida: nuestro aparente único protagonista humano Gulliver es apresado e intenta huir de un pequeño mundo desconocido, habitado pequeños personajes marionetas; en el camino, sin embargo, se topa con un segundo protagonista, un pequeño niño marioneta que lo visita regularmente en su celda y con quien entabla amistad, siendo finalmente esta dupla padre hijo el pilar principal de la historia, relación filial que pese a generarse entre un “humano” y una marioneta logra estremecer y conmover. En *Otelo* (2012), también, se ve como el protagonismo es compartido de manera equitativa por los cuatros personajes a los cuales Lorca y Iacobelli dan vida: tanto el matrimonio Otelo – Desdémona, pareja central de la historia interpretada por 2 marionetas, como la pareja Yago – Emilia, interpretada por la pareja misma de manipuladores “humanos” que están detrás de los muñecos, logran adquirir igual importancia y protagonismo en el desarrollo del relato. Un énfasis particular dentro de la obra se genera también en la distribución de los roles entre humanos y marionetas: siendo en la historia original Yago el autor intelectual del feminicidio de Desdémona y quien instiga a Otelo con provocaciones al oído, cobra gran significado que el actor que interpreta a Yago sea, en la práctica, al mismo tiempo el manipulador que “manipula” desde su espalda a la marioneta que interpreta al personaje

de Otelo. Siguiendo esta línea, en el caso de *La Polar* (2012) los manipuladores de los grotescos cabezones no se limitan sólo a su rol técnico de manipulación, sino que como actores y actrices interpretan a distintos personajes al mismo tiempo: a la señora del aseo, el chico del café, el estudiante en práctica, la secretaria, el gáster; es decir, todos los empleados de La Polar que con su trabajo invisible rodean, o quedan “detrás” de estos altos ejecutivos de la multitienda. Estos personajes secundarios participan de la obra con pequeñas acciones durante el primer acto, cobrando mayor importancia en la acción durante el segundo acto de la obra, cuando los empleados se rebelan y comienza un juicio popular a sus jefes.

Un trabajo de manipulación distinto se da en *Año Nuevo* (2017), pero que logra de igual manera crear una escena compartida entre actores y distintos personajes animados sobre el escenario. Lorca y García (también Iacobelli, quien reemplazará a esta última en posteriores funciones de la obra) dan vida a 8 personajes distintos que interactúan entre ellos sobre el escenario al mismo tiempo, objetivo para el cual utilizan distintos grados de representación. Primero, interpretan en un primer nivel al matrimonio protagonista de la historia, Isabel y Miguel; luego, utilizan medias máscaras en distintos momentos para representar otros personajes particulares que visitan a la pareja, como “el tío”, “la vecina”, “el abuelo”, “la nana”; en otros momentos, se quitan las máscaras y hablan con ellas desde sus personajes bases, creando una separación entre ellos y los personajes de las máscaras; además, en otros momentos logran que los personajes de las máscaras estén presentes “por sí mismos” al colocar las máscaras sobre unos extraños maniqués, compuestos cada uno de un macetero y una esfera que flota sobre estos sostenidos por un ondulante resorte, lo que les permite a estos personajes incluso desplazarse y moverse en el escenario al posar los maniqués sobre sillas con ruedas y con los soportes de brazos intervenidos haciendo de extremidades. Increíblemente, a pesar de lo complejo que puede leerse el explicar todos estos distintos niveles de representación, todos los personajes logran cobrar vida e



Con medias máscaras y maceteros-maniqués, los intérpretes de *Año Nuevo* (2017) dan vida a carismáticos personajes de manera simultánea. Fotografías facilitadas por la compañía.

interactuar sobre la escena de manera muy orgánica, logrando darle gran vida a todas las marionetas propuestas y crear a ratos una gran multitud de presencias que hace olvidar que hay sólo 2 intérpretes sobre la escena.

Otro recurso que podemos observar en la poética de Viaje Inmóvil que busca otorgar valor y protagonismo a las materialidades que utilizan es el juego constante de revelar el mecanismo tras la manipulación de sus marionetas, al alternar en sus montajes entre evidenciar y ocultar la ilusión propuesta, potenciando así una capacidad única que tienen los títeres y muñecos que es, justamente, la capacidad de morir en escena. Este juego constante entre la vida y la muerte puede observarse por ejemplo en *Gulliver (2006)*, cuando el protagonista es atacado en su celda a mitad de la noche por un grupo de pequeñas marionetas hambrientas y en su defensa termina matando a una, que queda tirada inerte sobre el escenario. El Niño, que lo acompañaba en la celda, termina en llanto luego de atestiguar esta situación; Gulliver, para calmarlo, toma este cuerpo tirado y lo trata como aquello en lo que se transforma, una simple marioneta inerte, mostrándole al Niño como moverla y el mecanismo que hace abrir y cerrar su boca, aliviándole así el peso de esta traumática situación recién acontecida. Este recurso se utilizará de manera bastante más radical en *La venganza de Ricardo (2016)*; para poder abordar las sangrientas peripecias de esta tragedia con el desafío de hacerla apta para un público infantil, la compañía se propone realizar un montaje que logre un estilo de “terror para niños”, valiéndose de todas las herramientas que para esto entregan los muñecos. Así, entre los distintos recursos que utilizan para escenificar las diversas muertes que suceden en la obra, destaca la muerte de Enrique, capitán de la selección de fútbol en esta versión, cuyos últimos momentos de vida vemos luego de que su cadáver cae súbitamente en escena desde el techo y queda allí tendido por largos minutos. Los demás personajes se acercan al cuerpo para intentar reanimarlo, llevando a cabo una cómica secuencia de golpes, gritos y cantos mientras el agonizante Enrique intenta con todas sus fuerzas contarles quién fue su asesino. Este cadáver es interpretado por un muñeco tamaño humano y animado durante sus agonizantes últimos momentos por los demás intérpretes en escena mientras interactúan con él antes de morir, con lo cual se logra apreciar con gran claridad este juego entre la vida y la muerte. Durante varias escenas siguientes este cadáver seguirá en escena, cobrando importante protagonismo pese a ser un cadáver quieto, haciendo así aparecer la latente presencia del muñeco inerte como cuerpo inmóvil y por tanto “muerto”.

Otro desafío que Lagos identifica en el lenguaje desarrollado por Viaje Inmóvil refiere al grado de participación y percepción activa que éste demanda hacia el público:

Por otro lado, dicha preocupación por la materia influye en la percepción que experimenta el público, que entra en una convención en la cual su rol no es el de un grupo de personas de las cuales se espera una actitud pasiva, sino, por el contrario, debe estar todo el tiempo co-construyendo lo que recibe desde el escenario a nivel de contenido y formas (Lagos, 2013, p. 75)

Precisamente, este desafío guarda relación con aquel aprendizaje natural del que Lorca y compañía se hacen cargo desde *Otelo* en adelante, relativo a disminuir la complejidad del diseño y las marionetas para privilegiar el tiempo de experimentación con éstas, en la búsqueda por potenciar los recursos con las cuales dispone el teatro de animación para, con la mínima cantidad de recursos, activar la imaginación del público en la creación de los personajes y mundos propuestos. Este rol activo del espectador sin duda puede apreciarse en las creaciones posteriores de la compañía como *Otelo* y *Lear*; donde la compañía logrará escenificar estas tragedias de Shakespeare explotando las posibilidades escénicas que ofrecen marionetas de composición más simple. Como ya pudimos apreciar en citas anteriores, en el proceso de creación de *Otelo* (2012) la dupla Lorca y Iacobelli se propone a explorar en el “no mostrarlo todo, sino que la gente imagine el resto”; así, la pareja protagonista, Otelo y Desdémona son interpretados por dos cabezas de maniquí de simple elaboración cuyos cuerpos cambian de composición durante el montaje, lo cual de todas maneras nos basta tanto para entender el transcurso de la historia como para poder empatizar por el viaje dramático de ambos personajes. En distintos momentos de la obra, Lorca y Iacobelli les prestan a las marionetas sus piernas, sus brazos, o les agregan alguna extremidad o torso de maniquí con distintos vestuarios según el relato necesite, logrando generar no solo distintos momentos y espacios a través de los cuales transcurre la historia, sino también distintos estados de clímax emotivos que atraviesan los personajes a través de oníricos ejercicios de descomposición y recomposición de los cuerpos de los muñecos en el espacio, juegos visuales que desafían al espectador a descifrar e imaginar a los personajes interpretados por estas marionetas de cuerpo cambiante. En el caso de *Lear*, el anciano protagonista es el único personaje interpretado por una marioneta, compuesta solamente por una detallada cabeza de termoplástico, adjunta a distintos cuerpos cambiantes que los intérpretes le construyen a lo largo de la historia. De la misma manera que en *Otelo*, aquí el anciano Lear se cambia de vestuario, se transforma en rey, transita por diversos lugares, monta a caballo y combate a sus hijas a través de distintos ejercicios de manipulación que desafían la atención del espectador, logrando transmitir la agonía de este anciano de formas que difícilmente podrían lograrse con un actor de carne y hueso, mostrándonos una vez más el potencial que el lenguaje de la Compañía ha logrado explotar a lo largo de los años.

Sin duda son variadas las conclusiones a las que podríamos llegar a nivel escénico y artístico sobre el trabajo de Viaje Inmóvil. Este trabajo pretende en parte ser un registro

académico del trabajo de la compañía a través de sus distintas prácticas, sin embargo, es sumamente importante tener en cuenta que Viaje Imóvil es en la actualidad un colectivo artístico “vivo”, en actividad, funcionamiento y creación mientras escribimos estas palabras. Debido a su larga trayectoria, 14 años ya desde el estreno de su primer montaje, tiene un pasado que puede leerse y analizarse, pero de todas formas estas conclusiones están, por supuesto, abiertas para ser cuestionadas y complejizadas por la actualidad misma del trabajo del colectivo, trabajo que puede en la actualidad visitarse y “experimentarse” en el formato original del teatro como fenómeno vivo asistiendo a ver sus obras presencialmente. Actualmente el colectivo sigue moviendo sus montajes *Otelo*, *La venganza de Ricardoy Lear*, aprovechando el nexo autoral-editorial existente entre ellos, pero sin duda le quedan muchos años más a esta compañía para sorprendernos y deleitarnos con nuevas creaciones en torno a su forma particular de abordar el teatro de animación de objetos, materialidades y marionetas.

## Compañías teatrales y nuevos acercamientos al teatro de “actores y marionetas”

Como ya hemos visto, para Lorca el trabajo con la manipulación de objetos, muñecos y marionetas nace como una solución a problemas escénicos específicos a la hora de buscar recursos para narrar una historia, potencia escénica con la que se encuentra durante su paso por *La Troppa* y en la cual decide luego sumergirse con radicalidad en su trabajo con Viaje Imóvil. Vemos así que Lorca llega al mundo de la animación desde el mundo del teatro, o más bien desde el lugar como éste está configurado en nuestro medio. Es entendible entonces que desde la compañía llamen a su trabajo “teatro **con** marionetas” o “teatro de actores **y** marionetas”; Lorca por su parte es bastante radical al expresarnos cuál es su principal interés: “A mí no me interesa el mundo de los títeres por los títeres, a mí me interesa por el teatro” (Lorca, entrevista inédita, 7 de octubre de 2020). Ya desde esta identificación es que podemos detectar algunas diferencias entre el trabajo de Lorca y el de los autores titiriteros que hemos citado en la revisión histórica de nuestro capítulo anterior, tanto desde el nombre que le dan a su disciplina como desde el oficio con el cual se identifican. Creemos necesario destacar estas diferencias no con un afán segregador o discriminatorio, sino a manera de poder complejizar el conocimiento que se tiene sobre las disciplinas del títere y la marioneta, rescatar las diferentes visiones y perspectivas que pueden tener las distintas compañías y difuminar los estigmas y prejuicios que pueden existir con respecto a disciplinas escénicas que abarcan una variedad tan amplia de técnicas, que han sido tan poco tomadas en cuenta por la academia y que creemos que al diferenciarlas y particularizarlas pueden volverse más diversas y ricas.

Por un lado, todos los integrantes entrevistados de Viaje Inmóvil hacen mención al trabajo de la compañía como un acercamiento “desde el teatro” o “desde la actuación” al trabajo con marionetas. Tal y como nos cuenta Tito Velásquez, “ésa es otra gracia que tiene la compañía, la gente no es marionetista, sino que son actores que aprenden a manipular” (entrevista inédita, 3 de agosto de 2020). Sobre esta diferencia, Lorca nos señala una distinción que él identifica entre su trabajo y el de los titiriteros “en general”, y es que estos generalmente realizan espectáculos de corta duración, números que pueden ser musicales o no y que cuentan con una estructura episódica, mientras que lo que él busca es “contar historias, con inicio, desarrollo y punto de quiebre, más clásicas, buscando catarsis” (entrevista inédita, 3 de julio de 2020). Esta escena compartida entre actores y marionetas, en la cual ambos son recursos para narrar y desarrollar una historia es a lo que se refiere con “Teatro de Animación”:

... tiene un verbo, trae un movimiento, una acción: el hecho de animar. Nosotros trabajamos mucho tiempo en Francia y ese término es francés, o yo al menos lo conocí allá. Me gusta porque tiene un verbo, animar, darle alma. (...) Me parece que esa definición tiene también un carácter más filosófico, es más esencial que decir teatro de títeres. (Lorca, entrevista inédita, 3 de julio de 2020)

Con esta última aseveración podemos entender, entonces, que aquello “esencial” para Lorca no es el títere, marioneta o muñeco, sino la **acción de animar**, de darle alma a una materialidad inanimada. Como actor profesional, esta visión centrada en una acción, en un verbo como incentivo y motor creativo, sin duda me trae recuerdos sobre mi formación académica y la utilización de verbos y gerundios a la hora de aplicar algunos métodos de trabajo actoral derivados del enfoque stanislavskiano, como el trabajo de unidades, objetivos y superobjetivos, todo lo cual nos hace coherente entender la formación actoral como origen de este acercamiento particular hacia el teatro de animación. También, podemos leer que al poner el foco en la acción de animar se rescatan las 2 partes que participan de esa acción: por un lado el sujeto que anima y por otro aquel ser que cobra vida al ser animado. Esta lectura cobra más sentido luego de la revisión que hemos hecho de las obras de la compañía, en la cual podemos ver que tanto “animadores” como “animados” toman igual protagonismo en esta escena compartida entre actores y marionetas.

La búsqueda artística de la compañía se centra en la relación del actor con las marionetas y los objetos, y en las diversas e infinitas posibilidades escénicas que esta combinación ofrece. (Viaje Inmóvil, s.f.)

En términos de identificación gremial como agrupación, sabemos que Viaje Inmóvil se identifica como una compañía de teatro, y que como tal participa en redes de asociatividad ligadas a dicho gremio como Red de Salas de Teatro y Compañías Teatrales

Chilenas en Red. Existen más características que nos hacen posible caracterizar a este grupo como compañía teatral presentes en la investigación *Teatro y prácticas de gestión* de la actriz y gestora cultural Pamela López, donde sintetiza las conclusiones centrales de su proceso de análisis sobre el funcionamiento y prácticas de gestión de 35 compañías teatrales independientes en Santiago de Chile, realizado con el fin de entender el panorama actual del teatro independiente y sus desafíos a futuro.

En su investigación, López caracteriza a las compañías teatrales como grupos artísticos independientes, con autonomía y dinamismo en el propio funcionamiento y forma de organización. Los inicios de este modelo de compañía los rastrea hacia finales del siglo XIX, cuando surgen como grupos semi-aficionados con fines religiosos, políticos o sociales, para luego, con una notoria influencia de compañías extranjeras, comenzar a proliferar durante todo el siglo XX, teniendo un significativo impulso en su profesionalización y desarrollo desde los años 40's con el movimiento de los Teatro Universitarios (López, 2016, p. 185), hito importante que ya hemos podido identificar anteriormente como línea paralela a nuestra disciplina de interés. En la actualidad, el modelo de compañía mayoritario que López identifica es el de grupos espontáneos de actores y actrices, por lo general procedentes de la misma escuela o universidad, que se reúnen para realizar un proyecto artístico-escénico específico, escogen un nombre para ser reconocidos por los públicos, desarrollan una poética particular y luego se consolidan a través de la obtención de una personalidad jurídica para proyectar tanto su desarrollo en el largo plazo como estrategias de financiamiento. (2016, p. 187). Otro modelo importante para López, y cuyo origen identifica durante los años 80's, es el modelo de "teatro de autor", en el cuál un artista convoca al resto de los y las integrantes para la realización de un determinado proyecto escénico. (2016, p. 187) En cualquiera de estos casos, López afirma que un lugar relevante para la conformación de este ecosistema teatral actual son las universidades y escuelas de teatro, tanto como lugar de encuentro entre los actores y actrices como de generación de instancias de introducción al ambiente profesional como festivales y ciclos:

Es vital entender que los grupos de teatro desarrollan su trabajo enmarcados en el "modelo de compañía". Este modelo, por consiguiente y en consonancia con la historia del teatro chileno, todavía se sustenta en las actividades desarrolladas por las universidades como piedra angular del ecosistema, no sólo por la formación artística que se produce allí, sino también porque estas organizaciones son clave para generar una cohesión entre los artistas, compañías de teatro y el público, generando un sistema de colaboración en el sector teatral (López, 2016, p. 191)

Estas características con las que López examina el medio escénico teatral, sin duda nos pueden servir para caracterizar a Viaje Inmóvil como compañía teatral, como colectivo artístico independiente conformado inicialmente bajo un modelo de "teatro de autor"

encabezado por Jaime Lorca, conformándose en su mayoría por actores y actrices con formación profesional, y que ha ido ganando relevancia y fama en el medio por su desarrollo de un lenguaje escénico particular. Es en este punto, en el desarrollo de su lenguaje escénico particular ligado al Teatro de Animación, es que encontramos un punto de contacto o similitud con otros grupos artísticos representantes de la disciplina del títere, con los cuales cabe destacar sus determinadas diferencias.

Por el lado de nuestros autores titiriteros, podemos encontrar claramente expuestos en sus trabajos de investigación sus planteamientos y visiones con respecto a su disciplina y su lugar en el mundo de las artes. Tanto Hernández, Herskovits y los hermanos Cerda se declaran titiriteros populares, parte del folclor nacional, y llaman a su oficio “Teatro de títeres”. En sus propias palabras, afirman que “los titiriteros somos parte de la cultura popular. Somos parte del Folklore” (Herskovits, 2013, p. 14). No hemos podido analizar en detalle la poética artística escénica de estos autores, sin embargo ya desde la propia enunciación podemos notar que para estos artistas el énfasis de su trabajo está puesto en el **títere** como centro de su oficio, reconociendo las raíces históricas de esta disciplina y su lugar como artistas dentro de este oficio al declarar sus investigaciones como “obra escrita desde adentro, entre iguales, en un oficio con profundas e indiscutibles raíces populares” (Hernández y Muñoz, 2012, p. 7). En términos de identificación gremial, por otro lado, los autores se declaran miembros de redes de asociatividad como UNIMA Chile y ATTICH. No son abundantes las investigaciones que existen como para poder caracterizar laboralmente a este gremio, sin embargo dentro de la evaluación sobre la escena actual de los titiriteros y titiriteras chilenas que elaboran estos autores al final de sus textos, y la cual rescatamos al final del capítulo anterior, podemos encontrar diferencias bastante sustanciales con el panorama planteado por López. Las escuelas profesionales y universidades, que constituyen la “piedra angular” del ecosistema teatral para López tanto como espacios de formación formal como lugares de cohesión y formación de compañías, no existen como lugar dentro del medio de las y los titiriteros, razón por la cual podemos entender la preeminencia de la formación autodidacta dentro del gremio y, asumiendo la herencia familiar como espacio de difusión de esta disciplina, el alto número de parentescos al interior del oficio que los autores destacan. Es importante destacar también que los espacios de presentación para este gremio, en base a estas mismas conclusiones, se dan mayoritariamente en colegios, en instancias generadas por Municipalidades y también en las calles o espacios públicos abiertos en formato de aporte voluntario o “a la gorra”.

Somos titiriteros callejeros, lo que no es sinónimo de mendigos ignorantes. Trabajamos en las calles por opción, no por falta de aptitudes creativas, carencias artísticas o ausencias de conocimientos. Las presentaciones en la vía pública han sido nuestra opción preferencial (Herskovits, 2020, p. 14)

Entendiendo estas diferencias entre estos grupos artísticos que hemos podido dilucidar, corresponde entonces hacernos la pregunta: ¿Cabe situar a Viaje Inmóvil dentro de la tradición del teatro de títeres y su desarrollo en nuestro territorio siendo que no se identifican formalmente como titiriteros? ¿Responde necesariamente Viaje Inmóvil, entonces, a una tradición distinta? ¿Ha sido en vano, pues, la recopilación de antecedentes en torno al teatro de títeres, muñecos, marionetas y objetos que realizamos en el capítulo anterior desde la perspectiva de los autores que escogimos?

Dentro de los escasos pero valiosos documentos teóricos que existen en torno a estas disciplinas en nuestro contexto nacional, las diseñadoras teatrales Mery Valdés y Petit-Breuilh, con su trabajo *Teatro de Muñecos en Chile: Nacimiento y desarrollo de las nuevas propuestas de expresión plástica en estos últimos cinco años (1997-2002)*, nos aportan algunos datos y categorías que nos pueden servir para responder estas preguntas. En su investigación de la escena teatral, las diseñadoras entrevistan a distintas compañías y grupos que trabajan en torno al teatro de muñecos, reuniendo así a representantes de distintas compañías: Compañía de Teatro Chileno de Muñecos Candelilla, Compañía Payasíteres, Compañía de Teatro de Muñecos Guiñol; Ítalo Cárcamo; Compañía de Teatro la Luciérnaga; Compañía de Teatro Kerubines; Compañía de Teatro Equilibrio Precario, Compañía de Teatro de Muñecos Manos Arriba, Compañía de Muñecos La Orkesta, Compañía de Teatro de Muñecos Periplos, Compañía Teatro de Muñecos OANI, y, coincidentemente, *La Troppa*. En torno a las conclusiones que obtienen las investigadoras sobre los orígenes, formación y manera de trabajar de estos grupos, las autoras los clasifican de la siguiente manera: **Teatro de Muñecos Tradicional**, categoría que abarca a las compañías que trabajan una línea tradicional como títeres de guantes, marioneta, manopla o varilla y que han experimentado sobre la base de esas técnicas; **Teatro que incorpora al muñeco**, que abarca a grupos que se identifican como compañías de teatro pero que han integrado el muñeco en alguno de sus montajes; y **Teatro de Muñecos Renovador**, que abarca a compañías que han innovado al crear espectáculos más completos y extensos, obras de teatro donde el muñeco es el actor central y protagonista. Sobre esta clasificación que elaboran, las investigadoras mismas señalan que la consideran “necesaria para explicar la enorme diversidad de estilos existentes”, pues entre los distintos grupos entrevistados por ellas “el único punto en común que tienen todas las compañías es el uso del muñeco y su experimentación” (Mery Valdés y Petit-Breuilh, 2004, p. 96). Estas conclusiones nos permiten dimensionar la gran heterogeneidad de “estilos existentes” en este rubro,

ayudándonos sin duda, tal como nos hemos propuesto, a complejizar el conocimiento que se tiene sobre las disciplinas del títere y la marioneta.

En pos de entender de mejor manera esta categorización propuesta por nuestras investigadoras, podemos ver que en el grupo de compañías clasificadas como Teatro de Muñecos Tradicional se encuentra, además de nuestro autor titiritero Sergio Herskovits, Tito Guzmán de la Compañía de Teatro Chileno de Muñecos Candelilla, importante titiritero chileno que, como ya hemos mencionado, fue consagrado en 2016 como Tesoro Humano Vivo por la Unesco gracias a gestiones de la ATTICH. Con 60 años de trayectoria junto a su esposa Luchita Flores, con el tiempo se han ido integrando sus hijos y nietos a esta tradición familiar. Guzmán trabajó hasta 2004 en su teatro móvil “El Castillo”, con capacidad para 150 personas, itinerando durante los veranos por distintos balnearios de Chile, y sigue hasta la actualidad recorriendo parques, colegios, teatros y festivales, en distintos pueblos y ciudades, para mostrar su arte por todo el país. Su técnica principal es el títere de guante, y realiza hasta el día de hoy distintos talleres sobre confección de estos títeres en papel maché y enseñando sobre lo que él denomina el Teatro Tradicional de Títeres. Dentro del segundo grupo, Teatro que incorpora al muñeco, encontramos, coincidentemente, a *La Troppa*. En aquella ocasión el entrevistado es Juan Carlos Zagal, y afirma que, tal y como ya lo habíamos detectado en nuestro análisis anterior, el foco de la compañía no es el teatro de muñecos en sí, sino que éste es para ellos un recurso más, el cual eligen “por una necesidad de narrar cinematográficamente, de jugar con distintos planos, ya que el actor no puede estar en todos lados, ni en diferentes dimensiones” (Mery Valdés y Petit Breuilh, 2004, p. 74).

Con respecto al último grupo, el cual más llama nuestro interés en esta ocasión y que las autoras denominan Teatro de Muñecos Renovador, ellas agregan:

Estas compañías, al ser integradas en su mayoría por actores profesionales, tienen una visión de la puesta en escena con un mayor desarrollo respecto a la teatralidad, ocupando el espacio completo, como en cualquier obra de teatro, caracterizando al muñeco como un personaje, que podría ser interpretado por un actor. Sin embargo, para los directores de estas compañías, el muñeco –muchas veces confeccionado como un pequeño humano perfecto- abre mayores posibilidades de ilusión y fantasía. (Mery Valdés y Petit Breuilh, 2004, p. 111)

De esta manera, las autoras clasifican dentro de este grupo a compañías que están conformadas en general por actores y actrices profesionales; que presentan un grado mayor de especialización en tanto a la división de tareas dentro del colectivo, como creación, dirección, dramaturgia, diseño, realización; y que en sus poéticas buscan experimentar con distintos lenguajes del títere, el muñeco y la marioneta en creaciones escénicas que utilizan todo el escenario a la hora de presentarse. En base a las características que Viaje Inmóvil

presenta tanto en su conformación como en su manera de trabajar, esta última categoría de Teatro de Muñecos Renovador nos parece útil para entender el lugar de esta compañía dentro de estos nuevos grupos renovadores, grupos que, desde distintos enfoques, en ocasiones provenientes del “teatro tradicional” y su tradición profesional-universitaria en nuestro país, abordan las disciplinas relativas al títere, el muñeco y la marioneta. Junto con Viaje Inmóvil, podríamos entender también dentro de este grupo a distintas compañías teatrales que han incursionado en estos lenguajes, y que de a poco han ido ganando visibilidad en los últimos años dentro de la programación de las salas y los grandes festivales del circuito teatral oficial en Santiago. En este rango podemos identificar, dentro de sus diferencias y particularidades, a compañías que han trabajado con Viaje Inmóvil, que se han presentado o se presentan con regularidad en el Anfiteatro Bellas Artes y que las y los integrantes entrevistados del colectivo reconocen como “compañías amigas”, como pueden ser las compañías locales La Llave Maestra, La Mona Ilustre, Silencio Blanco, Ocaso Teatro, Teatro de Ocasión, Teatro y su Doble, Tryo Teatro Banda y OANI Teatro.

Podemos ver entonces que, tal y como identifican nuestras investigadoras, existe una gran variedad estilos distintos a la hora de acercarse hacia las disciplinas del títere, la marioneta y el muñeco, y que dentro de estos cabe identificar a Viaje Inmóvil. Efectivamente, quizás no podríamos caracterizar a este grupo directamente como parte de la tradición de los titiriteros populares, pero si podemos entenderlos como parte de una **red de parentesco de prácticas artísticas en común**, dentro de la cual podemos encontrar tanto al gremio de los titiriteros como a este movimiento de compañías teatrales que de a poco se han ido acercando, desde su punto de vista de la teatralidad, al trabajo de estos lenguajes. Como hemos mencionado, nos parece muy útil la categorización elaborada por las investigadoras citadas para entender la gran heterogeneidad de estilos dentro de este rubro, sin embargo no nos cerraremos a la categoría de Teatro de Muñecos Renovador para caracterizar a Viaje Inmóvil pues valoramos y respetamos el nombre que ellas y ellos mismos otorgan a su trabajo: Teatro de Animación.

Nos parece muy pertinente la revisión que hemos hecho a nuestros autores titiriteros tradicionales, pues es necesaria para entender los distintos contextos en los que se han desarrollado estas disciplinas, generalmente con grandes dificultades laborales, económicas y poco reconocimiento por parte del Estado y las instituciones académicas en general. Rescatamos, entonces, el trabajo de Viaje Inmóvil por su aporte al rubro no sólo en términos artísticos, sino también en los distintos proyectos que ha liderado en pos de otorgarle nuevos espacios, mayor visibilidad y nuevas posibilidades de perfeccionamiento al teatro de animación en nuestro medio teatral capitalino.

## Viaje Inmóvil más allá de la creación

Dentro de los motivos por los cuales los actores y actrices independientes se reúnen y conforman bajo el modelo de compañía en el medio chileno, López identifica tres motivos principales que califica como transversales a todos los grupos entrevistados en su investigación, que son la búsqueda de independencia creativa, la generación de un núcleo económico estable y la idea del servicio social a través del arte (2016, p. 185). En relación a estos objetivos a lo largo del desarrollo y trayectoria de las compañías, López agrega:

Es interesante observar que, a medida que las compañías avanzan en las diferentes categorías en función de su trayectoria, algunos objetivos nuevos comienzan a emerger. Estos, se refieren a la generación de oportunidades de trabajo en red tanto a nivel nacional como internacional. A lo largo de la investigación, varios grupos declaran que existe una carencia en relación a las instancias que promuevan las oportunidades de creación de redes para compañías de teatro. A pesar de esto, las compañías ven esto como algo fundamental en la consolidación de su trabajo. (2016, p. 185)

Siguiendo esta misma línea que López describe, podemos identificar (ésta es una de las razones que nos motivó a realizar esta investigación desde el principio) que Viaje Inmóvil es desde hace ya varios años más que solamente una compañía teatral, sino que un proyecto artístico que ha ido generando, además de sus creaciones artísticas, distintas líneas de trabajo en torno a la formación, la promoción y, precisamente, la generación de redes y oportunidades laborales dentro de su área específica de trabajo en torno al Teatro de Animación. Como artistas escénicos tras esta investigación, desde nuestro quehacer podemos entender a estas distintas prácticas como parte del devenir natural de Viaje Inmóvil producto de las convicciones políticas y artísticas que respaldan y motivan su quehacer teatral, devenir natural que, como Velásquez nos señala, en ocasiones puede pasar desapercibido incluso para los propios creadores y creadoras:

Creo que es muy interesante esto que mencionas, y por eso te lo recalco: que la compañía Viaje Inmóvil no es sólo una compañía que hace obras, tú ya te habrás dado cuenta de todas las *patas* que tiene. Yo no me había dado cuenta hasta que un periodista de radio me lo hizo notar, que le interesaba hacer una investigación sobre nosotros porque hacemos un festival, manejamos una sala, creamos obras y la formación. Y te juro que nunca me había dado cuenta hasta esa pregunta. (Velásquez, entrevista inédita, 3 de agosto de 2020)

Es así como quizás lo que más llama la atención del trabajo de Viaje Inmóvil sea no sólo la gran calidad y desarrollo artístico logrado dentro de su repertorio de montajes y creaciones que ya hemos revisado, sino también distintas prácticas relacionadas que el colectivo ha ido generando y sosteniendo durante la última década, como la producción del Festival La Rebelión de los Muñecos, el Programa de Especialización en Teatro de

Animación, el Centro de Investigación Vivaceta y, el que consideramos como soporte central de los demás, la gestión de la sala Anfiteatro Bellas Artes, espacio administrado desde el 16 de Diciembre de 2011 por la compañía con el fin de cumplir distintos objetivos que se han propuesto con respecto a la escena teatral del teatro de animación.

## Anfiteatro Bellas Artes como espacio pensado desde los creadores

Quizás un aspecto clave a considerar al momento de comenzar un análisis sobre la actual sala Anfiteatro Bellas Artes sea el que su habilitación y dirección ha estado desde sus inicios a cargo de Viaje Inmóvil, o sea una compañía teatral activa, lo cual tiene importantes implicancias en nuestra historia teatral reciente. En nuestra historia nacional, desde los inicios de la transición a la democracia que permiten la reconstrucción del ecosistema artístico y la emergencia de nuevos espacios culturales luego del fin de la dictadura cívico militar, han sido significativos los aportes realizados por actores, actrices o colectivos artísticos que han rescatado edificios patrimoniales abandonados y a través de un trabajo sostenido de gestión han logrado activar a estos y a sus entornos como importantes centros culturales, pensados desde las y los artistas para albergar, sostener y potenciar a nuevos creadores y creadoras. Uno de los ejemplos más icónicos quizás puede ser la experiencia de las Bodegas Teatrales y su nacimiento a manos del destacado actor y director chileno Andrés Pérez junto con su compañía el Gran Circo Teatro, episodio que la directora, investigadora teatral y académica de la Universidad de Chile Ana Harcha analiza en su investigación *Prácticas de Teatralidad en Chile a partir del trabajo de Andrés Pérez Araya* (2018).

A inicios de los años 2000, en un barrio Matucana que se podía apreciar en ese entonces como bastante deteriorado, destruido y empobrecido, Andrés Pérez junto a su grupo ponen su atención en el potencial de unas antiguas bodegas fiscales ubicadas en la Av Matucana entre el N° 100 y el 200, lo que los lleva así a tomar acciones formales para conseguir apoyo en su ocupación y puesta en marcha. De esta manera, en Julio de ese año comienzan las conversaciones con el Seremi de Bienes Nacionales y presentan su propuesta de las Bodegas Teatrales, centro de investigación, creación y difusión de la actividad teatral que contemplaba una gestión conjunta de cuatro compañías independientes con más de 10 años de trayectoria, entre las que se encontraban el Gran Circo Teatro, Teatro de Fin de Siglo (dirigida por Ramón Griffero), Teatro Provisorio (dirigida por Horacio Videla) y, coincidentemente, La Troppa. El día 20 de diciembre se firma un permiso de ocupación transitorio del terreno y bodegas existentes en Matucana, firma que se traduce en que pocos

días después, el 23 del mismo mes, les son entregadas las llaves de Matucana 100 por parte de la SEREMI. Luego de un arduo trabajo de acondicionamiento, limpieza, barrido y reparación del lugar a cargo del Gran Circo Teatro más colaboradores voluntarios, sin contar con ningún apoyo oficial para esta acción, las Bodegas Teatrales abren sus puertas al público el día 4 de enero de 2001 con su inclusión como una de las sedes del Festival Internacional Teatro a Mil. A partir de esa misma fecha se organizan en las Bodegas, además de la reposición de distintos montajes de la compañía como *Nemesio Pelao*, *La Orestíada* y *Visitando el Principito*, ciclos de música, exposiciones de fotografía, de artes visuales y de vestuario, junto con instalar permanentemente una cocinería abierta al público general. Miembros de la compañía y público asistente comentan como el barrio comenzó a transformarse a partir de la apertura de este espacio, que incentivó la creación de pequeños oficios como los cuidadores de autos, la creación de espacios de comunión en torno a la cocinería abierta con precios bajos, y un flujo constante de asistentes a las actividades culturales de este centro cultural con las puertas siempre abiertas, acciones que desde su diversidad de movimientos convocaban también a una diversidad de participantes. La dirección de Pérez y su grupo sobre este rescatable proyecto tanto para los artistas nacionales como para la comunidad del barrio no logra extenderse en el tiempo, sin embargo, ya que frente a las negociaciones para la entrega del comodato permanente del espacio el Ministerio de Bienes Nacionales propone la creación de una corporación que gestionará los proyectos del centro cultural a través de una convocatoria pública, convocatoria que se comprometen a elaborar pero que finalmente nunca realizan. De esta manera, Andrés Pérez y el Gran Circo Teatro, a pesar de una campaña de recolección de firmas de apoyo al proyecto que en ese momento contaba con aproximadamente diez mil adherentes, son obligados a desalojar el lugar tras una recordada performance de despedida, quedando el centro cultural a manos de un encargado designado por el gobierno de turno (Harcha, 2018, pp. 285-288).

Con esta experiencia, junto también con otros episodios anteriores sufridos por Pérez y su grupo como la negativa a la utilización de la Estación Mapocho, las coerciones a la expansión de las fiestas Spandex y la negativa a la entrega del comodato del Teatro Novedades, Harcha destaca del trabajo de Pérez, entre muchas otras cosas, “la constante defensa de que la dirección de los espacios culturales implementados por el estado debían ser dirigidos por los propios artistas” (2018, p. 287), rescatando el proyecto de las Bodegas Teatrales como un “modelo de gestión cultural que se plantea horizontal al proponer la aceptación de las sugerencias vivas del entorno” (2018, p. 290).

esta permanente negativa al apoyo creativo desde una función más permanente –que haga posible el desarrollo de una estrategia cultural desde los creadores– y menos eventual –que sólo permite la generación de tácticas–, permite señalar una constante que se observa, tanto a partir de este ejemplo como de nuestra propia experiencia creativa: la política cultural de la transición democrática ha favorecido mayoritariamente la generación de proyectos efímeros, eventuales, que comprenden la labor del creador como la de un animador de una situación o lugar, más que como la de un generador de una investigación creativa o cultural, que se sustente a lo largo del tiempo, de su obra, de su vida creadora. (Harcha, 2018, p. 298)

La gran importancia que cobra para Harcha el proyecto de las Bodegas Teatrales está en que éste se planteó como un espacio para las y los artistas pensado **desde** las y los artistas, y es allí donde la defensa de Pérez cobra sentido y razón. Sin la iniciativa de Pérez y su grupo, difícilmente el Estado hubiese apostado por edificar un centro cultural en aquellas bodegas fiscales abandonadas, pues el objetivo que este espacio buscó suplir, la gran necesidad de parte de las compañías teatrales de disponer de espacios donde experimentar, crear y difundir su trabajo ante la ausencia de salas de teatro y centros culturales tras el apagón cultural de la dictadura cívico militar, sólo podía ser identificado por los creadores escénicos mismos insertos en esa realidad. Es más, sin la iniciativa del Gran Circo Teatro no sólo no habría hoy un centro cultural en el N°100 de la avenida Matucana, sino que este centro cultural hipotético tampoco funcionaría de la manera que funciona hoy Matucana 100, pues la política organizacional del espacio actual pensada hacia lo multidisciplinar es una consecuencia clara de la propuesta original del Gran Circo Teatro, propuesta que contemplaba el uso del espacio para presentaciones de teatro, exposiciones de artes visuales, proyecciones de cine y la apertura de un espacio restaurante de manera muy similar a como hoy funciona dicho centro cultural. La capacidad de Pérez y su grupo de “aceptar las sugerencias vivas del entorno” en este “modelo horizontal” que Harcha rescata es el resultado, entonces, de la capacidad de las y los artistas de repensar su quehacer desde su lugar como creadores, es decir, de renovar y actualizar las maneras de hacer, las maneras de crear y las maneras de administrar desde el conocimiento que otorga el hacer mismo de la disciplina teatral y escénica.

Asimismo, volviendo a nuestro caso de estudio, sin la gestión de Viaje Inmóvil no solamente este Anfiteatro no estaría habilitado y activo para espectáculos teatrales, sino que la gestión de esta sala como espacio dedicado particularmente al teatro de animación es una decisión editorial que nace, justamente, originada desde Viaje Inmóvil como colectivo inserto en el medio del teatro de animación al observar la falta de espacios que existen dedicados exclusivamente a estas disciplinas. En efecto, aquel Anfiteatro como idea arquitectónica diseñada en el algún momento de la Grecia clásica podría utilizarse para

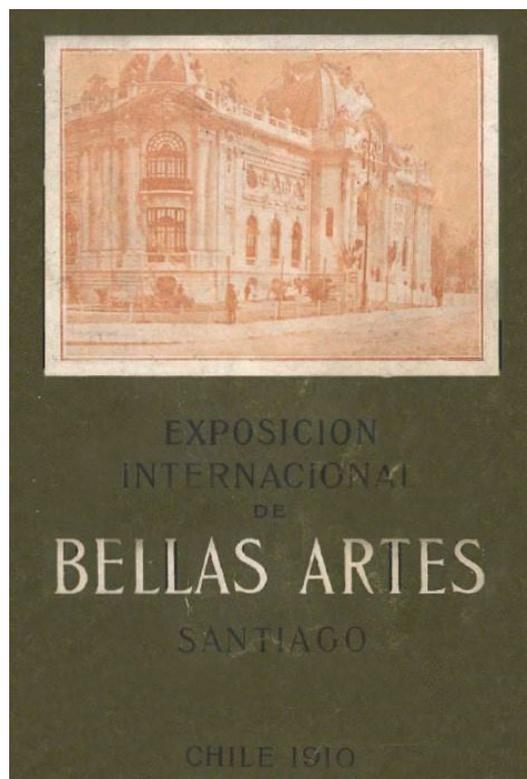
representaciones escénicas de cualquier tipo, y sin la gestión de Viaje Inmóvil ese Anfiteatro de la cara norte del Palacio de Bellas Artes seguiría allí existiendo, mas sin la continuidad que ha tenido gracias a la actual gestión. Teniendo esta particularidad presente, observaremos entonces con gran detalle las implicancias que tiene la administración de esta sala avocada al Teatro de Animación pensada desde una compañía que desarrolla el Teatro de Animación, poniéndole énfasis así a las diferencias que esto presenta con respecto a otros espacios culturales y salas teatrales tradicionales.

Además del rol ausente o limitado de las políticas culturales hacia el quehacer artístico que Harcha identifica en nuestro contexto teatral, un factor más para entender el devenir actual de este anfiteatro griego es su carácter de edificio patrimonial como parte anexa del Palacio de Bellas Artes, por lo que es necesario remontarse a los orígenes de este edificio para conocer qué proyectos estuvieron contemplados originalmente para ese espacio.

## Lo que sabemos sobre este anfiteatro griego antes de la llegada de Viaje Inmóvil

Como bien sabemos, el Palacio de Bellas Artes se inauguró el 21 de septiembre de 1910, como parte de las celebraciones del Centenario de Chile, con la gran Exposición Internacional de Bellas Artes que contó con obras, principalmente piezas de pintura y escultura, procedentes de catorce países invitados a través de sus respectivas embajadas. Diseñado por el arquitecto chileno-francés Émile Jéquier, el palacio fue construido para albergar al Museo de Bellas Artes, ya inaugurado desde 1880 pero sin sede fija, y recopilar distintas obras que se encontraban dispersas en diversos edificios institucionales, utilizando así un extenso terreno baldío generado por las obras de canalización del Río Mapocho para repartirlo entre la edificación

del nuevo Palacio y la construcción de lo que sería luego el Parque Forestal, obra del arquitecto paisajista Jorge Enrique Dubois.



Portada del Catálogo Oficial Ilustrado de la Exposición Internacional de Bellas Artes. Santiago de Chile, 1910.

Chile no ha dado, pues, un paso atrevido al querer organizar la Exposición Internacional de Bellas Artes. Era tiempo de que se incorporara en el número de las naciones de alta cultura en las cuales el arte ocupa un lugar prominente. Además, el entusiasmo con que grandes artistas del mundo entero han aceptado la invitación prueba que esta fama de nación culta está perfectamente establecida en los grandes centros intelectuales. La Exposición consagrará esta fama y dará además, no lo dudo, el mejor impulso a toda la generación actual de los jóvenes artistas chilenos, los que deben confirmar la existencia de la escuela chilena de arte y darle un brillo cada vez más esplendoroso. (Richon-Brunet, 1910, p. 36)

Al imaginarnos el júbilo de las altas esferas de la sociedad chilena ante este moderno pabellón de inspiración francesa, con el cual nuestra joven república recibía su primer siglo de vida con nuevos aires de progreso al darle, por fin, un digno lugar de inspiración a los jóvenes artistas y de desarrollo a la alta cultura en nuestro país, no podemos imaginarnos otro edificio chileno que represente de mejor manera el ideal europeo de las Bellas Artes que tanto describe y desmenuza Shiner en su investigación: el arte como espacio elevado de la vida humana, esfera autónoma habitada por los artistas y su genio creador, y el museo como lugar de separación de las obras de sus contextos originales para ser objeto de experiencia y análisis con independencia de sus funciones sociales. En efecto, cuando el Secretario General de la Exposición Internacional de Bellas Artes Ricardo Richon Brunet festeja en el citado extracto sobre este esperado impulso para toda la generación de jóvenes artistas chilenos, no se refiere en absoluto a quiénes podríamos entender hoy como todas las y los trabajadores de la cultura del Chile del siglo pasado, sino sólo a un selecto grupo de artistas de un determinado espectro de disciplinas determinado por el canon de las Bellas Artes. Así, mientras los ideólogos detrás de este proyecto arquitectónico pretendían abrir un lugar para “la alta cultura” en estas tierras tan aisladas y alejadas de “los grandes centros intelectuales” de Europa, existían ya en nuestro territorio distintas prácticas escénicas en las cuales aquella división entre arte y vida, preocupación central de Shiner con respecto a este sistema del arte, podría observarse de forma de menos clara o al menos más difusa; bastaría con caminar algunas pocas cuadras a través de la capital de aquella joven república para toparse con la gran actividad escénica que ya existía en aquella época al interior de las chinganas, quintas de recreo, cafés y casas de títeres según pudimos observar en el capítulo pasado. En base a lo que este palacio estilo neoclásico representa, el ideal artístico eurocentrista y la categoría misma de la división, tenemos motivos para elucubrar lo disparatado que sería esperar que esta institución acogiera de alguna manera a nuestros primeros titiriteros populares o, en algún futuro, a las y los próximos creadores en estos lenguajes.

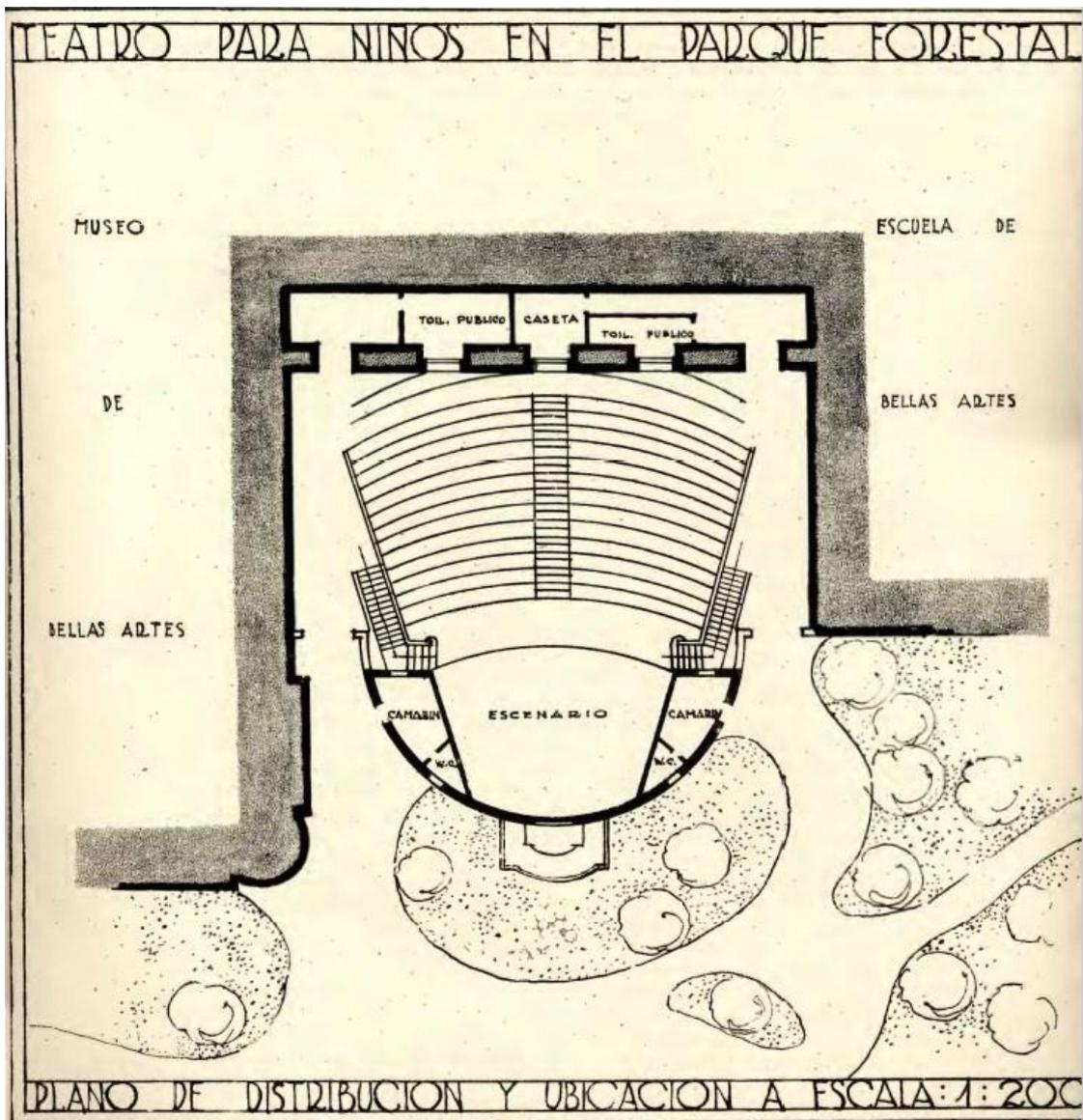
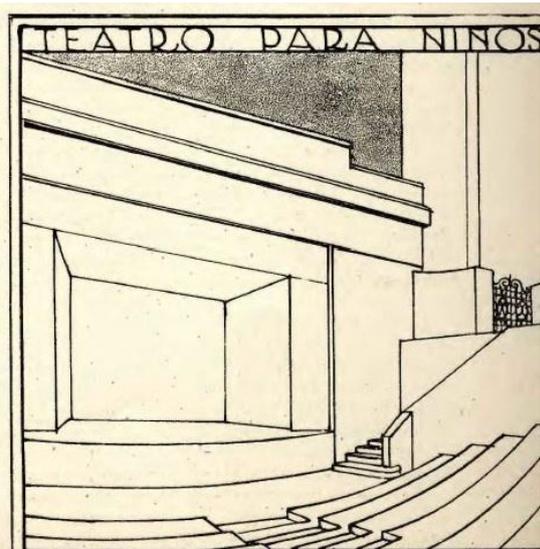
La arquitectura original de este edificio ha sufrido modificaciones a lo largo de su historia, entre las cuales podemos encontrar la construcción de un Anfiteatro griego, en pie hasta el día de hoy, emplazado en su cara norte. La información oficial sobre los orígenes de este proyecto y la utilización de este espacio a lo largo de los años, lamentablemente, es bastante acotada: la página web del Museo nos menciona que fue construido en 1938 como obra del arquitecto Eduardo Secchi, que contaba con graderías descubiertas, una capacidad para 200 personas e inicialmente estaba destinado para realizar funciones de “teatro infantil”; agregan a continuación que éste fue luego remodelado con aportes de la Municipalidad de Santiago en 1979 y comenzado a utilizar desde 2003 para desarrollar actividades de teatro, música y danza.

Dentro de la escasez de información en torno a este espacio, intentando buscar otras fuentes para conocer con más detalles los orígenes de este proyecto hemos tenido la suerte, sin embargo, de descubrir dos antecedentes en particular que nos han sido sumamente reveladores para este fin. El primero es un artículo de la escritora y premio nacional de literatura Marta Brunet en una publicación académica de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile en 1938, titulado *Teatro para Niños*. En el artículo, Brunet describe el difícil escenario para el desarrollo de los niños y niñas frente a las grandes desigualdades económicas y la ausencia de instituciones dedicadas en particular a ellos y ellas en el país, y celebra así un nuevo proyecto originado por la Ilustre Municipalidad de Santiago y la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile:

La construcción de un Teatro para Niños en el Parque Forestal acordada por la Ilustre Municipalidad de Santiago, encierra grandes posibilidades por cuanto significa no solamente dotar a la ciudad de un recinto especialmente dedicado a espectáculos infantiles, sino el de asegurar la calidad de ellos y su más perfecta función educativa. (...) Alrededor de seiscientos niños podrán gozar en las tardes de primavera, verano y otoño, de representaciones adecuadas a su edad en un sitio abierto y hermoso. Se han consultado los servicios necesarios para artistas y público, y la forma y dimensiones de la escena permitirán el funcionamiento de marionetas, como también de comedias y audiciones musicales, contando además con una caseta para proyecciones cinematográficas. (Brunet, 1938, p. 29)

Las esperanzas que tiene Brunet sobre este proyecto para el desarrollo espiritual de los niños y niñas de Chile son sin duda alentadoras, tal y como ella continua:

Aún nos queda vibrando en el recuerdo la voz de profunda resonancia de Gabriela Mistral y, entre las muchas ondas que en el espíritu dejara, está ese interés que pone ella en todo cuanto pueda servir al niño, a la criatura, no sólo en orden benéfico a su físico y en aquello que nutra de conocimientos su inteligencia, sino en lo otro, en lo que sea el goce y manantial de su risa: en lo simplemente recreativo y que entre nosotros, hasta ahora, ha sido descuidado casi en absoluto. (Brunet, 1938, p. 31)



Ilustraciones del mencionado artículo de Marta Brunet. *Revista de Arte*, vol. 4, n° 19-20. Santiago, 1938

El segundo antecedente es una nota de la periodista Marina de Navasal en un antiguo número la revista Ecran de 1948, diez años de después del antecedente anterior, en la cual entrevista al marionetista Ítalo Maldini sobre su trabajo y su reciente instalación en el Teatro Santiago. Al final de la entrevista, Maldini menciona que junto a su hijo han solicitado al rector de la Universidad de Chile Juvenal Hernández la utilización permanente de un escenario al aire libre en el edificio del palacio de Bellas Artes, el cual, afirma, fue construido originalmente para la familia Dell'Acqua pero nunca llegó a estrenarse siquiera.

Nos informa Maldini que hace quince años, más o menos, se construyó en el edificio de Bellas Artes un escenario especial para que las marionetas funcionen al aire libre, que tiene capacidad para seiscientas personas. Aunque originalmente el teatro se hizo para la compañía Dell'Acqua, nunca llegó siquiera a estrenarse. (...) -Hicimos construir ese teatro, guiándonos por esquemas de teatros similares de Alemania –recuerda Ítalo Maldini-. Las marionetas deben funcionar a pleno aire y sol, y no encerradas en la oscuridad de un teatro. Puede ser que ahora se nos oiga –suspira-. Necesitamos no sólo del teatro sino de una subvención para atender los gastos de vestuario, escenarios, etc. (Navasal, 1948, p. 28).

Sin menospreciar las intenciones del marionetista Maldini, creemos que hace faltan fuentes adicionales para corroborar que efectivamente este lugar haya sido construido originalmente para la familia Dell'Acqua. Aun descartando esta última información, de todas maneras, creemos que basta el documento de Brunet para poder afirmar que, sorprendentemente, este espacio fue pensado en sus inicios como un “teatro para niños”, y que dentro de esta categoría programática, entendiendo el lugar común que tiene el teatro de animación hasta el día de hoy en nuestra sociedad, este anfiteatro se diseñó y se construyó pensado de manera protagónica para presentaciones de marionetas. Podemos afirmar, entonces, que la actual gestión del espacio por Viaje Inmóvil es, al menos, una reivindicación del espíritu original para el cual este anfiteatro fue construido. Volviendo al testimonio de Maldini, si nos parece importante prestarle atención a aquella mención de que el espacio “nunca alcanzó a estrenarse”; no tenemos mayores antecedentes sobre cuán exitoso fue o no el proyecto original de aquel Anfiteatro, pero estas afirmaciones nos hacen al menos dudar de que logró funcionar y sostenerse de manera completamente continua e ininterrumpida.

Continuando con esta línea de tiempo, el período que si hemos podido caracterizar con más detalle sobre el devenir de este espacio es desde los años 90's en adelante. Sabemos en base a datos solicitados recientemente al Ministerio de las Artes, las Culturas y el Patrimonio que este espacio fue sede de las primeras versiones de la Muestra Nacional de Dramaturgia, desde su nacimiento en 1994 organizada por la Secretaría de Comunicación y Cultura como iniciativa de promoción de la escritura dramática, activando así este

Anfiteatro abierto de manera intermitente durante los meses de Enero de cada año con la ayuda de un generador eléctrico. Sobre este importante certamen que se sigue realizando en distintos espacios hasta nuestros días, Lorca nos menciona un par de episodios relevantes que tuvieron lugar en este Anfiteatro y que hemos podido corroborar a través de recortes de prensa de la época: la última función sobre un escenario de la destacada actriz y Premio Nacional de Artes Ana González en la obra *Viejas* de Christian Ortega dentro del marco de la 1era versión de la Muestra en 1994 (Oyarzún, 1995), y la primera escenificación de *La Pequeña historia de Chile* de Marco Antonio de la Parra en la 2da Muestra de 1996 (El Hoción, 1996). Luego, sabemos también que ese hito en 2003 que menciona la página web del museo, relativo al inicio de actividades del espacio para teatro, música y danza, corresponde a la gestión del espacio que asume el colectivo teatral “De esto y lo otro”, quienes dirigen la sala entre 2003 y enero de 2011. Gracias a una entrevista concedida por una integrante de dicho colectivo en aquella ocasión, la actriz, académica UC y magíster en patrimonio M<sup>a</sup> Angélica Martínez, pudimos conocer más en detalle los pormenores de aquella gestión.

Gracias a un proyecto Fondart adjudicado en 2002 para realizar el montaje *Fedra Oratorio de la bestialidad*, un grupo de jóvenes actrices y actores recientemente egresados de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica, conformados por Carolina Rebolledo, Daniel Ramírez, Liliana Vidal y M<sup>a</sup> Angélica Martínez entre otros, consiguen la autorización del director del Museo en aquel entonces, el profesor y crítico de arte chileno Milan Ivelic, para la utilización del Anfiteatro en aquel proyecto, dejándoles en claro que deberían ocuparse también de la habilitación de este espacio por el estado en el cual se encontraba.

En ese entonces no teníamos Ministerio (de cultura), aún éramos sólo una división del Ministerio de Educación, por lo que el poco financiamiento con el que contaba el Museo Nacional de Bellas Artes alcanzaba apenas para mantener las actividades del Museo. Entonces el Anfiteatro quedó básicamente en el olvido, era imposible gestionarlo. (Martínez, entrevista, 15 de septiembre de 2020)



Estado del espacio cuando ingresa el colectivo “De esto y lo otro” a mediados de 2002. Pueden observarse los pilones descubiertos del escenario sin tablado. Fotografías facilitadas por M<sup>a</sup> Angélica Martínez.

“Así está. El Museo no tiene plata” son las palabras que Martínez recuerda de aquella ocasión en que Milan Ivelic la invita a observar el estado del espacio: los camarines se llovían, los baños no tenían techo ni inodoro, las cerámicas estaban todas quebradas y había mucha basura acumulada, con colchones y orina de la gente en situación de calle que vive alrededor del parque. Aquel espacio que nació con un proyecto tan esperanzador de servir a los niños y niñas y que muchos años después acogió a las primeras versiones de un evento tan importante en nuestra historia teatral como la Muestra Nacional de Dramaturgia, se encontraba, sin embargo, en un deplorable estado de abandono. Luego de aceptar este desafío de habilitar este espacio y utilizarlo para su próximo estreno, cuenta Martínez que el tiempo dedicado a los ensayos de la obra se fue reduciendo cada vez más al tener que repartir los horarios entre el ensayar y el reparar, limpiar y solucionar todos los problemas que el espacio presentaba a la hora de trabajar. El escenario no contaba con tablado, sólo con unos pilones de cemento al descubierto, por lo que gracias a un dato entregado por un productor de la Muestra Nacional de Dramaturgia tuvieron que ir a buscar el suelo del escenario a unas bodegas de la Secretaría General de Gobierno para luego transportarlo e instalarlo. El espacio no contaba tampoco con iluminación ni con conexiones de electricidad, por lo que los ensayos estaban limitados a la cantidad de horas de luz solar que cada día otorgaba. Toda la conexión eléctrica de la sala la tuvo que instalar el padre de Martínez, y los 350m<sup>2</sup> de tela con los cuales se elaboró la carpa para techar el espacio fueron cosidos por la madre de Martínez en la nave central del Museo con una máquina de coser prestada.

Viendo todo el trabajo realizado, luego del estreno de “Fedra...” a mediados de 2003 Ivelic extiende el plazo del comodato para el grupo de Martínez, quienes seguirán así manejando la sala con una clara intención de dar espacio a compañías emergentes, invitando y presentando así a distintos grupos de música, teatro, danza y circo. “Nosotros abrimos el espacio con una clarísima visión editorial, que era el de potenciar y dar espacio a compañías emergentes como nosotros” (Martínez, entrevista inédita, 15 de septiembre de 2020). La gestión del grupo “De esto y lo otro” fue bastante extensa, sin embargo las dificultades económicas que atraviesa el colectivo hacen que finalmente la tenacidad y porfía de este joven grupo de egresadas y egresados por sostener este proyecto no sean suficientes para mantenerlo en pie. La incapacidad de generar ingresos para sostener el espacio más allá del costo de sus insumos mínimos, las extensas jornadas de trabajo al incluir tareas de limpieza y mantención que tuvieron que asumir todos los miembros del grupo como consecuencia del no contar con recursos para contratar a personal y la gran rotación en el equipo producto del agotamiento de varios miembros del grupo original que fueron abandonando llevan finalmente a Martínez a retirarse del proyecto en 2008, siguiendo de cerca de todas formas la gestión del grupo hasta la última función gestionada

en aquella sala en Enero de 2011. Los últimos 3 años de aquella gestión estuvieron marcados por una progresiva y exponencial intermitencia en la apertura del espacio, su uso luego sólo durante los veranos y con el espacio abierto ya que la carpa no aguantó más tras rajarse varias veces producto de la erosión del sol y la lluvia, y finalmente el paulatino deterioro y nuevo abandono de este Anfiteatro.

Nunca fue un espacio que se sustentara en lo económico, lo más que logramos fue pagarnos un sueldo de 90 *lucas* a cada uno en el momento *peak* del espacio, por un trabajo que nos implicaba 3 cuartos de la jornada laboral. Era un voluntariado realmente. (Martínez, entrevista inédita, 15 de septiembre de 2020)

Con esta pequeña línea de tiempo que hemos podido elaborar para entender el devenir de este espacio antes de la llegada de Viaje Inmóvil podemos trazar ya algunas conclusiones. Por una parte, que el mantener un espacio para representaciones escénicas no estaba en los planes originales del proyecto del Museo Nacional de Bellas Artes, y que el uso de este Anfiteatro, pese a su prometedor origen y gestación como Teatro para niños gracias al apoyo de instituciones externas, no ha sido relevante, prioritario ni protagónico durante la historia general del Museo. Por otra parte, durante el periodo de los 90's en adelante que hemos podido dibujar con más detalle, podemos ver sin duda como se repite aquella constante que Harcha identificaba en el proyecto contemporáneo de Pérez y las Bodegas Teatrales: la "permanente negativa al apoyo creativo desde una función más permanente" (356) de parte del Estado y sus políticas culturales, las cuales en este caso particular repercuten en el escaso financiamiento que recibe el Museo Nacional de Bellas Artes, según Martínez identifica, y que no le han permitido al Museo un nivel de acción mayor en la gestión de este Anfiteatro griego más que el sólo permitir que distintas iniciativas accedan a él y lo activen artísticamente a través de valiosos proyectos escénicos que, lamentablemente, sin un marco institucional que les permita sostenerse a lo largo del tiempo, terminan inevitablemente decayendo, sumiendo así el ritmo de vida de este Anfiteatro a una intermitente curva entre la floreciente actividad y el completo abandono.

## El nuevo rescate de aquel Anfiteatro de la cara norte

La restitución de aquel espíritu original de este espacio como pensado para acoger a los niños y niñas alrededor espectáculos de marionetas y nutrir así, en palabras de Brunet, el "goce y manantial de su risa", es el resultado de una meta que ha perseguido Viaje Inmóvil durante sus años de trayectoria: crear un espacio especializado para el teatro de animación

y las compañías que se adentren en estos lenguajes. Durante nuestras entrevistas, una inspiración que mencionan recurrentemente Lorca y Velásquez, quienes como hemos visto llevan trabajando juntos 20 años desde sus primeras aventuras en los tiempos de La Troppa, es el alto desarrollo de la escena del teatro del marionetas en Europa que observan durante sus variadas giras, destacando eventos sumamente especializados como el Festival Internacional de Teatro de Títeres

Titirimundi de Segovia, España, y el Festival Mundial de las Artes de la Marioneta de Charleville-Mézières, Francia, ambas instancias en las cuales Viaje Inmóvil ha podido participar en distintas ocasiones.

Una vez conversando con el Tito Velásquez de vuelta de una gira pensamos: ¿por qué no hacemos nosotros un festival así?, obvio que somos nosotros los que tenemos que hacer ese festival, somos *la* compañía que se dedica a esto. De las primeras, más bien, porque ahora hay varias más... (Lorca, entrevista inédita, 3 de julio de 2020)

Con esta idea en mente, Lorca nos cuenta que en 2009 Teatro UC les hace una invitación a presentar las obras de la compañía durante 3 meses, frente a lo que ellos proponen compartir ese tiempo de cartelera, invitar a otras compañías nacionales que trabajasen con marionetas y materializar así la primera versión del Festival La Rebelión de Los Muñecos, realizada entre Julio y Septiembre de ese año en dicho teatro. Así, en esta versión participan las compañías Equilibrio Precario con *El ñato Eloy* y *El Caballo Caballero*, Teatro Milagros (hoy, Teatro y su Doble) con *El Capote*, Muriel Miranda con *Maleza*, y La Mona Ilustre con *Los peces no vuelan*, además de Viaje Inmóvil con sus montajes *Gulliver* y *El Último Heredero*. Esta necesidad de generar espacios más especializados para el desarrollo del teatro de animación coincide también con el deseo de Lorca de poder contar con una sala propia donde asentarse luego de más de dos décadas de trabajo itinerante. La gota que derramará el vaso será un roce que tiene la compañía con una sala de Santiago durante el estreno de *Chef* (2010), obra con la cual a pesar de tener grandes requerimientos técnicos reciben un trato “muy mezquino” en término de salas de ensayo y facilidades del espacio.

**«LA POLAR»**  
REABRE ANFITEATRO DEL BELLAS ARTES

Desde diciembre, este espacio, ubicado en el ala norte del museo capitalino, está a cargo del colectivo que dirige Jaime Lorca. La sala ha sido acondicionada para promover el arte de las marionetas.

**FOR WILLY HAITENHOFF KIKI FOROS**

Quiliza sea un gran sueño hecho realidad contar con una sala propia para un actor que lleva más de dos décadas itinerando: 18 años con La Troppa (1987-2005), su exitoso primer grupo, con el cual montó ocho piezas, y luego con Viaje Inmóvil, su actual compañía, que ya lleva cinco montajes. Jaime Lorca logró un acuerdo con Milán Ivelic, ex director del Museo Nacional de Bellas Artes, para tomar la dirección del Anfiteatro Griego, el que será reconducido para transformarlo en una moderna y funcional sala dedicada al arte de las marionetas. Lorca (dos veces ganador del Premio Altamiró) posee una de las trayectorias más fecundas del teatro chileno.

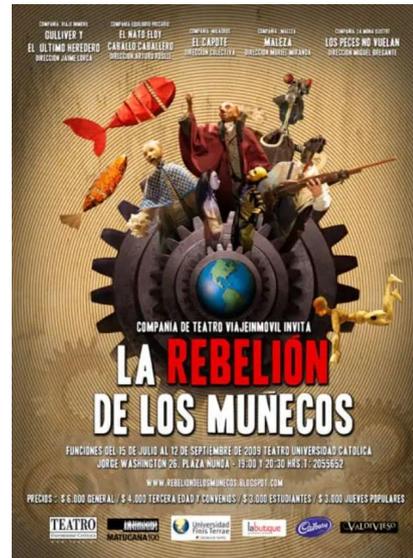
Con La Troppa fueron piezas de gran éxito dentro y fuera de Chile, como «Paseo» (1991) y la estrenada «Gresol» (1999). Con su nuevo colectivo realizó «Gulliver» (2006), «El último heredero» (2008) y «Chef», entre otras. Para estos propósitos «La Polar», pieza basada en la transcripción literal de la última reunión de ejecución de esa empresa de retail, ocasión en que se realizó el encendido de las reparaciones unilaterales.

—Imagino que querías una sala por el cansancio de tanta gira.  
—Sí, imagino que con «Gulliver» una vez hicimos una gira por 35 ciudades de Francia en tres meses y medio, sin parar. Y si discriminamos donde estábamos, ni dónde dormíamos, ni qué comíamos. Sólo se mantuvo la escenografía, era nuestro hogar: sabemos que cuando dos pasos estaba el telón; dos pasos para atrás, un fiador...  
—¿Qué tipo de espacios buscaban?  
—Queríamos una sala temática, donde se presenten grupos que trabajen el teatro con objetos, también nos importa educar al público, porque hay mucho desconocimiento con esta especialidad. Y cuando hay desconocimiento, hay prejuicio. Muchos creen que el teatro de marionetas es un arte menor, pero es más antiguo que el cine: actores, primero fueron las marionetas, la animación de objetos y, luego, los actores que, además, artísticamente representaban a través de los objetos...  
—¿Cómo se decide qué se va a hacer?  
—Llegó a esta sala luego de hacer un recorrido mental por Santiago. Cuando me acordé de este anfiteatro, de inmediato se me hizo el link de la unidad de las artes visuales con las marionetas, que siempre han estado ligadas a los museos. Además, el parque tiene que ver con la familia, con lo popular, como nuestro teatro. Fue un largo proceso comenzar a Milán Ivelic. El desconocimiento traía traquetría y el tema que le propusimos. Conversamos mucho de lo que pasa con este teatro en otros lugares,

Lorca posa muy contento frente a los muros taggeados de un Anfiteatro próximo a reabrir. Revista La Panera, enero de 2012.

Ahí se me paró la pluma, y dije: yo voy a conseguir un teatro para hacerlo bien, ¿cachai?, no que te estén echando de la sala. (Lorca, entrevista inédita, 3 de julio de 2020)

Teniendo el Anfiteatro en mente tras verlo abandonado y con nula actividad, Lorca se contacta con Milan Ivelic, en numerosas reuniones que se extendieron a lo largo de un año frente a las constantes negativas recibidas de parte del director del Museo. Las negociaciones acaban cuando Jaime le plantea a Ivelic su proyecto de realizar la 2da versión de La Rebelión de los Muñecos en el Parque Forestal en con una carpa gigante a instalarse gracias a un fondo adjudicado, y así, finalmente, logra conseguir su autorización para utilizar el espacio de manera transitoria y utilizar dicha carpa para techar el espacio abierto del Anfiteatro. De esta manera Viaje Inmóvil, junto con una importante inversión de parte de la compañía, comienza la limpieza y remodelación del abandonado Anfiteatro.



Afiche de la 1era versión de La Rebelión de los Muñecos. Extraído de <https://www.zancada.com/la-rebelion-de-los-munecos-llega-a-santiago/>

Era un basurero. Estaba todo roto o con hoyos. Las bancas, el escenario... adentro de los camarines tu tenías que subir como un metro y medio para entrar porque era todo basura, bolsa y bolsas de basura, como si fuera de esta gente que tiene mal de Diógenes. Sacamos camionadas de cosas. (Lorca, entrevista inédita, 3 de julio de 2020)

El espacio al que Lorca y compañía ingresan a finales de 2011 contaba al menos con conexión eléctrica y un escenario con tablado, heredados de la gestión anterior de Martínez y su grupo, pero no podemos afirmar que el estado de abandono y deterioro fuera menor pues todas las y los integrantes entrevistados concuerdan en lo ruinoso, sucio y deteriorado que se encontraba este espacio al momento de su llegada. Con lo trabajoso y arduo de esta experiencia, la gran tarea de reacondicionar este deteriorado anfiteatro griego al aire libre es recordada, sin embargo, con gran cariño por parte de todo el grupo y como un hecho unificador del colectivo. “Todo el proceso de remodelación de la sala lo hicimos nosotros, la compañía.” nos señala Catalina Peña (entrevista inédita, 21 de julio de 2020), productora actual del grupo, quien participa de este proceso durante los ensayos *La Polar* (2012), obra con la que se integra a la compañía en calidad de actriz. Aquel proceso en el cual en tan sólo 6 semanas los actores y actrices del elenco montaron el texto, construyeron los muñecos cabezones de espuma y visitaron los Tribunales de Justicia para estudiar los juicios de los ejecutivos implicados en el fraude de la multitienda, se intercaló, además, con el tiempo necesario para la remodelación del espacio, interrumpiendo así las jornadas de ensayos en

Vivaceta para dirigirse al Anfiteatro a trabajar en distintas tareas de limpieza, traslado de escombros, construcción y pintura. Una particular tarea, recuerda Peña con desagrado, consistía en picar y remover una protuberante roca negra ubicada en un rincón del muro próximo a la entrada del Anfiteatro, formada, durante aquellos años de intermitente abandono del espacio, por los excrementos petrificados de los habitantes del parque que, hasta el día de hoy, acostumbran utilizar aquella esquina como baño. Dentro de las dependencias del Anfiteatro el panorama no era menos desolador, pues, según nos relata Velásquez, se pudo reunir aproximadamente una tonelada y media de basura entre desperdicios, escombros y vestigios dejados por compañías pasadas en los camarines de este histórico espacio que por tantas manos distintas ha pasado a lo largo de su historia.

Cuando nosotros llegamos, incluso, debajo de la pintura aparecía pintura de piscina, de ese color celeste/calipso típico, y es porque Herbert Jonckers, el diseñador de (Ramón) Griffero, la pintó entera de ese color para una muestra de Dramaturgia. (Lorca, entrevista inédita, 3 de julio de 2020)

Con algunas remodelaciones realizadas para la primera función de Viaje Inmóvil en el espacio y otras realizadas con posterioridad durante su primer año de gestión, el espacio debió sufrir varios ajustes para poder funcionar de manera sostenida acorde a los planes de Viaje Inmóvil. Por un lado, se construyó una estructura de vigas de metal con la cual poder encarpar el espacio debido a que su modalidad anterior al descubierto era una de las principales causales de su deterioro. Las graderías con las que contaba el anfiteatro desde sus inicios, con bancas de tablón de madera y cemento como las de los antiguos estadios de fútbol, fueron primero recubiertas con terciopelo rojo y luego reemplazadas con butacas a lo largo del tiempo. Se instaló una parrilla de luces en el escenario junto con todo el equipamiento necesario, se habilitaron nuevas escaleras de acceso a la sala y se construyó una caseta para habilitar una boletería con la cual recibir al público en la entrada. Por último, el hito más memorable que rescatan todos los integrantes fue la extensión de la caja negra de la escena con la instalación de la boca del escenario, arreglo con el cual el espacio no contaba por ser un espacio abierto. La gran estructura que reposaba sobre las graderías,



Secuencia de instalación del 1er arco de la boca del escenario, extraída de la cuenta Youtube de la compañía. Pueden apreciarse, también, las bancas originales del espacio

construida por Tito Velásquez junto a otros colaboradores de la compañía, requirió del trabajo de todo el colectivo para poder levantarla, empujando desde las bancas o jalando con cuerdas amarradas desde el techo hasta posicionarla en su lugar.

Cuando logramos parar la boca fue un momento de gran emoción. Entonces el *Anfi* para mí por lo menos es como una casita que todos ayudamos a construir (...) Ese sentido de estar trabajando por algo tan lindo, eso como que une a la gente. Nos une a todos, a todos los que participamos o estuvimos presente en ese proceso ayudando un poquito. Todos siempre vamos a tener ese recuerdo con mucho amor del *Anfi*. Entonces eso como se traspasa con el tiempo. (Peña, entrevista inédita, 21 de julio de 2020)

Así, luego de un intenso trabajo colectivo para remodelar este espacio, el grupo inaugura oficialmente el Anfiteatro Bellas Artes – Viaje Inmóvil (actualmente “Anfiteatro Bellas Artes” a secas) con una función de *Gulliver* el 16 de diciembre de 2011, el posterior estreno de *La Polar* y luego la realización de la 2da versión de *La Rebelión de los Muñecos* en mayo y junio de 2012. Milan Ivelic



Sala llena durante el estreno del espacio el 16 de diciembre de 2011: primera función de *Gulliver* en el Anfiteatro Bellas Artes. Fotografía facilitada por la compañía.

aparentemente quedó tan satisfecho con los resultados como el mismo grupo; Lorca recuerda cuando Ivelic, quien se paseaba observando con gran interés durante todo el período de habilitación del espacio, una tarde de trabajo se le acercó y le dijo: “No tenía idea de que los actores eran tan tenaces”. Ivelic se encontraba en los últimos días de su período como director del Museo para la llegada de *Viaje Inmóvil*, pues ya en septiembre de 2011 había anunciado su renuncia; sin embargo, antes de retirarse organiza una reunión con Lorca y el nuevo director del Museo, Roberto Farriol, para solicitarle expresamente que le permitiera a la compañía seguir administrando el Anfiteatro pues lo consideraba un trabajo muy importante para el Museo. Así, hoy en día, tras 9 años de funcionamiento bajo la dirección de la compañía *Viaje Inmóvil*, Anfiteatro Bellas Artes se anuncia como la primera sala de teatro dedicada exclusivamente al teatro de títeres, marionetas, animación, manipulación, objetos y disciplinas relacionadas, siendo así un importante espacio para estos géneros en nuestro medio teatral.

## Una sala avocada al Teatro de Animación, su público y sus creadores

En su investigación sobre el ecosistema teatral santiaguino, López (2016) señala que las compañías teatrales son el modelo más relevante para el desarrollo del sector, mientras agrega también que: “Los teatros en Chile suelen ser espacios de arriendo de sala y, por lo tanto, con algunas excepciones, los teatros quedan



exentos de ejercer un rol como instituciones productoras” (p. 186). Podemos decir, por tanto, que el hecho de que una compañía teatral de gran renombre y trayectoria gestione una sala teatral al mismo tiempo que continúa activamente su trabajo escénico y creativo es sin duda un caso excepcional en nuestro contexto, y que siendo este espacio una sala temática dedicada en particular a compañías que trabajen el teatro de animación y administrada al mismo tiempo por una compañía que trabaja estos lenguajes, sin duda este caso excepcional se vuelve aún más relevante y potencialmente enriquecedor para nuestro medio. Siguiendo la defensa que Harcha destaca del trabajo de Pérez relativa a la constante defensa de que la dirección de los espacios culturales debe ser dirigida por los propios artistas, veamos cuáles son los desafíos en la dirección de esta sala que rescatan los propios protagonistas detrás de esta sala.

La idea de que la sala se dedique al teatro de animación es para fomentar el interés en la gente, y la creación artística de las compañías en relación a esta técnica. Es por eso que nosotros decimos que la sala está consagrada al teatro de animación (...) Antes, teatro de animación era una cosa que había que estar explicando, y ya no es necesario estar explicándolo tanto. Un poco sí, pero han nacido compañías, hay interés, yo veo cada vez más compañías que trabajan con marionetas, títeres, objetos. (Lorca, entrevista inédita, 3 de julio de 2020)

En términos programáticos, según nos relata Lorca, podemos ver que el trabajo de Viaje Inmóvil por visibilizar y fomentar el interés hacia el teatro de animación tiene distintas aristas a analizar, relacionadas algunas hacia generar condiciones propicias para las compañías que incursionen en estos lenguajes y otras relacionadas a dar a conocer estos lenguajes hacia los públicos. Con respecto a los públicos, las y los integrantes de la compañía entrevistados reconocen que un estigma con el que se han encontrado a la hora de dirigir esta sala es el prejuicio generalizado de que el teatro de títeres y marionetas es un teatro

únicamente dirigido a un público infantil y, por tanto, simple en su elaboración, amateur en su técnica y ligero en las temáticas que sus obras pueden abordar. Catalina Peña desde su actual rol como productora de la sala nos comparte al respecto:

La sala está orientada al teatro de animación, de objetos y de la materialidad. Es difícil en varios sentidos, porque la gente piensa en un sentido que el teatro de títeres y marionetas es un teatro para niños. Si tú preguntas el común de la gente asocia el teatro de marionetas al teatro infantil. Por un lado está eso, re concebir a la gente, y por otro lado nos costaba a la hora de programar el encontrar compañías con espectáculos que sean de teatro de animación y que tengan la calidad suficiente, porque nosotros no queremos que alguien que vea y se enfrente al teatro de animación por primera vez en su vida se lleve una mala experiencia, entonces nos preocupamos mucho de que lo que se muestre cumpla con ciertos estándares de calidad. Costaba mucho de repente encontrar programación, y ese fue uno de los motores para hacer el Programa de Especialización. (Peña, entrevista inédita, 21 de julio de 2020)

Este prejuicio generalizado hacia el títere y la marioneta es un fenómeno que ya comprendemos bien a estas alturas de nuestra investigación. Shiner (2001) ya nos explicaba sobre el proceso de diferenciación entre las Bellas Artes y las artes menores y dónde las artes populares como el títere y la marioneta se encontraban en esta división. Herskovits (2020), por su parte, nos comentaba anteriormente que una fuente importante de trabajo para los titiriteros en un momento del apagón cultural de la Dictadura fue la animación de cumpleaños y cómo esto impactó tanto en la calidad artística como en la imagen general del trabajo de muchos titiriteros (pp. 337-351). Mery Valdés y Petit-Breuilh (2004), también, rescatan que varias compañías entrevistadas en su investigación prefieren utilizar el término “muñeco” antes que “títere” para evitar esta misma estigmatización y en pos de lograr una imagen profesional sobre su trabajo. Díaz (2019) en su investigación sobre la compañía Teatro y su Doble rescata también que la dupla de Aline Kuppenheim y Paola Gianninni deciden desde un inicio utilizar el concepto de teatro “con marionetas” en vez de “de marionetas”, a manera de “desenmarcarse de la creencia de que las marionetas están vinculadas exclusivamente a un público infantil” (p. 63). Las y los entrevistados nos comentan de todas maneras que tomando en cuenta la ubicación en la que se encuentra el Anfiteatro emplazado, en un paseo peatonal con gran concurrencia familiar durante los fines de semana, se han adaptado a trabajar en general con una cartelera familiar y transversal, pero, aun así, un objetivo importante para Viaje Inmóvil a través de Anfiteatro Bellas Artes ha sido la necesidad de reivindicar el teatro de animación frente a sus públicos a través de una cartelera no sólo temática sino que también de alta calidad, objetivo frente al cual un nuevo problema que aparece para Peña es la falta de formación profesional formal en torno a estas disciplinas.

En relación al apoyo que Anfiteatro Bellas Artes busca brindar hacia las compañías del género, por otro lado, podemos ver que la especialización de la sala ha propiciado, tal como López auguraba en un apartado anterior, la generación de una red colaboración entre compañías teatrales con poéticas escénicas similares. Además del interés y la paulatina aparición de más compañías teatrales que Lorca mencionaba, todas las y los entrevistados nos mencionan que han logrado ir generando una suerte de “red de compañías amigas” con las cuáles colaboran a menudo, facilitándoles la sala y lugares de ensayo para sus montajes y dándoles lugar tanto en su cartelera regular como cada año en las versiones anuales del festival La Rebelión de los Muñecos. La gestora cultural Karla Sandoval, quien se integra a la compañía en 2012 por contacto directo de Lorca para trabajar en conjunto en la gestión de la nueva sala, nos comenta al respecto:

Generalmente nos piden utilizar el espacio, sea el *Anfi* o el Centro de Investigación Vivaceta. Son compañías que acuden en busca de sitio de ensayo y lugar de presentación posterior, entonces ahí vemos si hay opción de programación, de qué se trata, qué necesitan trabajar realmente, si necesitan intervenir el espacio de alguna manera, todo ese tipo de tecnicismos y de coordinación. Son las compañías las que se acercan al espacio más que nosotros a ellas. Hay que reconocer también que con las compañías que se dedican más fundamentalmente a ese género teatral nos conocemos, porque tampoco son tantas, entonces ya hemos generado algún tipo de vínculo y trabajo en el tiempo. (Sandoval, entrevista inédita, 24 de julio de 2020)

Además de esta red de “compañías amigas” que Sandoval nos menciona, en la cual podemos encontrar algunos nombres conocidos dentro de nuestra escena teatral y que ya hemos mencionado anteriormente como La Llave Maestra, La Mona Ilustre, Silencio Blanco, Ocaso Teatro, Teatro de Ocasión, Teatro y su Doble, Tryo Teatro Banda y OANI Teatro, cabe mencionar que las y los entrevistados nos mencionan que dentro de los grupos que acuden en busca de lugares para ensayo y presentación se encuentran muchas veces compañías emergentes, que ven en este espacio una posibilidad de mostrar su trabajo e iniciar sus proyectos artísticos. El impacto de estas redes de colaboración entre compañías afines, también, cobra mayor dimensión durante cada versión de la Rebelión de los Muñecos. Viaje Inmóvil ha tenido la posibilidad de conocer a muchas compañías de distintos países a lo largo de sus numerosas giras, y el alcance internacional de esta gran red de compañías amigas hace que destacados exponentes del títere y la marioneta visiten La Rebelión cada año, generando así un intercambio que potencia la internacionalización y la posibilidad de generar nuevas redes para las compañías.

Siguiendo con el aporte que este espacio puede ofrecer hacia las compañías del género, Velásquez desde su rol como jefe técnico de la sala nos menciona que ser un espacio especializado en el teatro de animación les permite atender de manera más certera y

efectiva los requerimientos técnicos específicos de las compañías que se presentan en el espacio.

La diferencia está que cuando hay marionetas y objetos la gente que llega de Chile y otros países se siente acogida porque entendemos fácilmente el lenguaje. Cuando te dicen “quiero ocultar esto acá, que no se vea tanto” o “quiero una luz puntual aquí porque en este momento se ve sólo esto que queremos resaltar” a nosotros nos queda clarísimo, sabemos por qué es, porque son lenguajes que dentro del teatro se van especializando. Es muy común por ejemplo el uso de pines o elipsoidales con iris para acotar un espacio muy cerrado y muy preciso, o un par de elipsoidales que corten una mesa justo porque en ese espacio van a interactuar las marionetas y no es importante que el manipulador se vea (...) Ése es solamente un ejemplo que te doy de especialización. Entonces la sala como tal ha tenido trabajos de una calidad increíble, tanto en lo dramático como en lo técnico. (Velásquez, entrevista inédita, 3 de agosto de 2020)

Lo que Velásquez nos comparte sobre la especialización que él ha logrado adquirir al momento de asistir técnicamente compañías de marionetas nos habla sin duda, en términos de Sennett, de la adquisición de un conocimiento tácito, aprendido y contenido en una práctica, relacionado con el poder solucionar problemas escénicos específicos que aparecen dentro del teatro de animación como lenguaje especializado, y el cuál es capaz de ofrecerse así al servicio de las y los artistas que visitan el espacio. Velásquez continúa nuestra entrevista mencionándonos distintas compañías internacionales que se han presentado en el Anfiteatro, espectáculos con un altísimo nivel de rigurosidad y precisión, y que, pese a no estar éste al mismo nivel de equipamiento de una sala europea, han podido estar a la altura y asistirles en todas sus necesidades técnicas. Tal y como él nos comparte: “Una de las gracias que tiene mi trabajo es que te permite ver espectáculos de ese nivel, que a uno lo enriquecen” (Velásquez, entrevista inédita). Con este “enriquecimiento” obtenido por Velásquez a través de su experiencia asistiendo técnicamente diversas obras de marionetas, muñecos y títeres a lo largo de los años, traducido en una especialización a la hora de identificar y solucionar técnicamente problemas específicos del teatro de animación, podemos afirmar que la especialización de la cartelera del Anfiteatro Bellas Artes contribuye también a generar no sólo un espacio comunitario de reunión para estas compañías, sino que también un espacio especializado técnicamente, capaz de acoger, asistir y potenciar sus investigaciones escénicas gracias a la experiencia adquirida por sus artistas y gestores.

Vemos que el acierto de Viaje Inmóvil en la dirección que han buscado darle programáticamente a esta sala tiene que ver, entonces, no con una decisión azarosa, sino con la experiencia que toda la compañía ha adquirido como colectivo artístico y con las necesidades que en su quehacer han podido identificar en la escena nacional del teatro de

animación, proyecto programático que coincidentemente, y volviendo a las palabras de Brunet, ha logrado encausar este antiguo anfiteatro griego hacia un sentido similar a aquel para el cual fue construido originalmente. Así, Viaje Inmóvil ha podido activar culturalmente este espacio de una manera en la que la administración del Museo no habría podido hacerlo por sí misma, no solamente por limitaciones financieras y organizativas, sino que simplemente porque Viaje Inmóvil es una compañía teatral inserta en el medio teatral y ellos no. Junto con el interés de Lorca por el teatro de animación, otro objetivo paralelo del espacio vendrá de su propia experiencia como teatrista: hacer un teatro popular, que logre superar las barreras económicas de acceso y que logre ampliar la experiencia teatral hacia nuevos públicos.

## Acceso democrático responsable y relación de la sala con su territorio específico.

Una de las preocupaciones centrales de Shiner en su investigación sobre el nuevo sistema del arte es la separación que éste propicia entre el arte y la vida, entre los artistas y todo lo demás que se encuentra fuera de la esfera autónoma del arte. Siguiendo con este problema, un aspecto fundamental a destacar dentro del trabajo de Viaje Inmóvil en la gestión del Anfiteatro



Roberto Cobián con su personaje clown "Polpaico" en una de las cápsulas informativas del noticiero *Polpaico Nius*, elaborado dentro de la difusión del VII Festival Rebelión de los Muñecos 2018. A sus espaldas, transeúntes curiosos se acercan a la entrada del Anfiteatro Bellas Artes. Imagen extraída de la cuenta YouTube de la compañía.

Bellas Artes son las distintas estrategias con las que Lorca y su equipo han buscado no solamente crear en esta sala un lugar para las compañías y artistas que trabajen con el teatro de animación, sino también acercar este arte a nuevos públicos al aprovechar y potenciar el lugar en el que el Anfiteatro está inserto. A diferencia del fenómeno que ocurre con la experiencia de las Bodegas Teatrales que Harcha nos relata, aquella transformación y activación del barrio Matucana producto del flujo de personas que generó la apertura del nuevo centro cultural, no podríamos decir que el Parque Forestal fuese un espacio precisamente inactivo antes de la llegada de Viaje Inmóvil. Al contrario, este amplio parque es un paseo con muchísimo tránsito, actividad y una importante cantidad de población flotante que incrementa considerablemente los fines de semana, cuando se puede observar a grupos de jóvenes haciendo picnic, familias paseando con sus mascotas o visitando el Museo, vendedores ambulantes, deportistas entrenando y un gran movimiento cultural no

solamente por las atractivas carteleras de espectáculos en teatros cercanos como GAM y Teatro del Puente, sino también por grupos de música, danza o teatro que se reúnen a ensayar o diversos artistas callejeros que instalan sobre aquellos pastos sus espectáculos de circo, clown, malabares o, precisamente, títeres y marionetas. En este contexto, un cambio significativo en el modelo de gestión del Anfiteatro Bellas Artes, cambio que tanto para sus administradores como para su público marcará un notorio “antes y después”, será la implementación en el año 2016 del Acceso Democrático Responsable, estrategia que tendrá gran repercusión en el impacto de esta icónica sala de teatro.

El hecho de recuperar un espacio casi exclusivo para el teatro de marionetas y objetos, en un lugar ubicado en un espacio privilegiado dentro del centro de Santiago, en pleno Barrio Bellas Artes, frente al río Mapocho, con toda la locomoción, al medio de un parque, es un lugar privilegiado como tal, es sin duda un lugar que hay que rescatar y darle una potencialidad. Toda la gente que viene de afuera siempre nos repite lo mismo: el valor de ese lugar que tienen, es un lujo. (Velásquez, entrevista inédita, 3 de agosto de 2020)

Pese a estar ubicados en un espacio tremendamente privilegiado tal y como Tito Velásquez nos menciona, el grupo nos relata que durante los inicios de su gestión llenar la sala fue siempre una tarea difícil. Peña, quien comienza a trabajar como productora en el colectivo en 2014, nos cuenta que el objetivo de la compañía de crear una “salita de barrio” se llevó a cabo en un inicio a través de la venta de boletos a bajos precios, alianzas con diversos portales web para difusión y diversas estrategias de fidelización como los *anfiamigos*, inscripción como socio a un boletín informativo de las actividades de la sala vía mail. A pesar de todos estos esfuerzos, el promedio de asistencia a la sala durante su cartelera corriente jamás superó las 50 personas, rondando en promedio una cantidad de 30



El Pequeño Teatro de Medellín, Colombia, importante sala de teatro fundada en 1975 por Rodrigo Saldarriaga, con funciones de martes a sábado y desde 2002 bajo la modalidad “Entrada libre, Aporte voluntario”. Imagen extraída desde la página web de la asociación cultural. <https://www.pequenoteatro.com/>

espectadores para una sala con 200 butacas de capacidad. Este problema se cruzará con una reveladora experiencia de Viaje Inmóvil, cuando viajan a Colombia en el año 2015 para participar del 37avo Festival Internacional de Teatro de Manizales con su obra *Otelo*, y durante aquella gira por el vecino sudamericano conocen el trabajo del Pequeño Teatro de Medellín.

Fuimos a ver *Madre Coraje*, de la compañía que administra ese espacio, con 10 - 12 actores en escena

en una sala para 400 personas. Era a la gorra, y a la salida los mismos actores te hacían un pasillo con su sombrero y sus trajes pidiéndote la colaboración. La obra era maravillosa, con lo que uno pensaba: ¿cómo no voy a aportar con este trabajo tan maravilloso que he visto? Entonces al volver a Chile decidimos finalmente: hay que hacerlo, esto tiene que ver con la idea de la compañía de que el teatro debe ser popular, en el sentido en que debe ser accesible para todo el mundo, entendible por todo el mundo. (Velásquez, entrevista inédita, 3 de agosto de 2020)

“Esta idea de la gorra es plantearnos una política” nos menciona la gestora cultural Karla Sandoval, mientras nos cuenta sobre las reuniones que tuvieron como núcleo luego de su inspiradora experiencia conociendo el modelo de gestión y las líneas de financiamiento del Pequeño Teatro, sala que mantiene una cartelera de martes a sábado, con una sala de 100 butacas y otra de 400, y que funciona desde 2002 con la modalidad “Entrada libre, Aporte voluntario”. El interés de la compañía, según nos cuenta Sandoval, era poder aumentar la asistencia a la sala pero sin incentivar directamente la gratuidad, era tomar la modalidad “a la gorra”, sin duda algo no nuevo en el mundo de las artes escénicas, pero dándole una vuelta más a este sistema con el sentido de incentivar en las audiencias un compromiso mayor que el que promueve la idea de “lo gratuito”. Así, pensando principalmente en cómo comunicar este nuevo sistema, Viaje Inmóvil llega al concepto de Acceso Democrático Responsable. Como Sandoval nos explica:

Pensamos que lo que teníamos que intentar era que las personas que quieran asistir al Anfiteatro lo hagan con libertad porque así liberamos una de las barreras de acceso, que son muchas, pero una de ellas es el costo de entrada, el ingreso familiar, y por otro lado incentivar de todas formas a que las personas puedan entender que el trabajo en cultura es un trabajo, que tiene que ser remunerado, que es importante valorizar económicamente la experiencia artística porque hay un otro, que son las compañías y el espacio, y que necesita ese sustento económico para poder seguir funcionando. Por eso al “acceso democrático” le agregamos el apellido “responsable”: en cada quién está la responsabilidad de generar o no ese aporte. Y eso pone al sujeto en una disyuntiva moral que incentiva a que efectivamente haga el ejercicio de entregar un aporte a final de la función (Sandoval, entrevista inédita, 24 de julio de 2020)

El sistema logísticamente sería el mismo que el del Pequeño Teatro: a partir de cierto horario del día de la función el público podrá acercarse a la boletería y retirar gratuitamente su ticket de entrada con el cual después podrá ingresar a la obra de teatro; luego, a la salida del espectáculo, el público será recibido en la salida por algún artista, trabajador o trabajadora de la sala para recibir los aportes voluntarios, momento en el cuál cada asistente, en base a sus condiciones económicas, valorará la calidad del espectáculo con su aporte monetario personal. El desafío de cómo poder explicar y dar a conocer esta nueva política de entrada, sin embargo, se junta con la necesidad de poder congregarse a los públicos específicos del territorio donde la sala está emplazada, es decir, al público

transversal que pasea durante un sábado o domingo por el Parque Forestal. Como podemos observar en la cita anterior de Velásquez, el éxito del modelo del Pequeño Teatro estaba no solamente en eliminar barreras económicas de acceso a través del aporte voluntario, sino que también en establecer una



Polpaico entrevista a una joven transeúnte del Parque Forestal en el noticiero *Polpaico Nius*. Imagen extraída de la cuenta YouTube de la compañía.

relación más directa e interpersonal entre los artistas y su público asistente; no es irrelevante que en aquel teatro sean los mismos actores y actrices de la obra con sus vestuarios los que te reciben a la salida del teatro para pasar sus sombreros. Es así como dentro de aquel año 2016 de radicales cambios al funcionamiento de la sala se integra también al grupo el actor Roberto Cobián, con su personaje clown *Polpaico*. Como Cobián nos comparte en nuestra entrevista, su trabajo como Polpaico consistirá en ser el anfitrión del espacio y maestro de ceremonias de cada jornada, perifoneando cada fin de semana con su vociferante megáfono a través de un estudiado recorrido por todas las manzanas circundantes al Anfiteatro, cubriendo así un área que comprende todo el largo del Parque Forestal entre la plaza Dignidad al este y la calle San Antonio al oeste además de algunas cuadras del barrio Lastarria al sur del Museo. El trabajo de Polpaico no sólo consistirá en informar e invitar a los transeúntes a las actividades del Anfiteatro, sino también acompañarlos durante la fila, hacerles ingresar al espacio, una vez dentro de la sala explicarles la modalidad del acceso democrático responsable, animar al público y presentar a la compañía que se presentará cada día, siendo así una personificación de la sala y vínculo directo entre ésta y los públicos del Parque Forestal. Como nos comenta Cobián, quien deja la compañía a finales de 2019 luego de irse a vivir fuera de Santiago:

Fue la época de mi vida en la que más vi teatro. Fui muy feliz, una experiencia muy enriquecedora, sobre todo por el contacto directo con la gente, que es lo que yo más disfruto y creo que también todo artista. Uno como artista se enriquece con ese contacto directo. (Cobián, entrevista inédita, 6 de julio de 2020)

En nuestras entrevistas realizadas en 2020, a ya 4 años desde este radical cambio en su modelo de gestión, todas las y los entrevistados observan con gran satisfacción y gratitud los resultados de esta gran apuesta, en la cual dentro de todos los cambios que significó para el funcionamiento de la sala podemos destacar no sólo un considerable aumento de la cantidad de públicos, sino también un importante cambio en la relación que

establecen los públicos asistentes con la sala que visitan. El primer resultado inmediato es, en efecto, un considerable aumento en el flujo de asistentes a la sala, pasando desde un promedio de 50 asistentes a uno de 190 personas por función, un 95% de la capacidad total de este anfiteatro griego, con un considerable número jornadas con sala llena, largas filas por el Parque y gente quedando fuera de la función. La conjunción de la eliminación de la primera barrera de acceso económico que es el valor del boleto de entrada y la gran cantidad de público flotante que el Parque Forestal congrega cada fin de semana hicieron posibles, de esta manera, rescatables episodios que nuestros entrevistados recuerdan y nos describen con gran cariño, como pueden ser la asistencia de: público ajeno a la sala, transeúntes sin ninguna vinculación con el Anfiteatro o con la compañía en temporada que casualmente paseaban un día domingo por el Parque sin la intención de ver una obra de teatro y que al encontrarse con un espectáculo sin cobro por boleto ingresan por curiosidad; familias numerosas, quienes al no tener que pagar un valor per cápita pueden asistir a la sala con el grupo familiar completo; “caras conocidas”, vecinos y vecinas del sector o público recurrente quienes afirman “venir siempre”, “repetirse esta obra” o “ver todas las obras de alguna determinada compañía” y cuyos rostros con el tiempo se han vuelto ya reconocibles para las y los trabajadores de la sala; público extranjero del sector, inmigrantes peruanos, venezolanos, colombianos o haitianos que se encuentran con la sala de sorpresa y luego vuelven en grupos más grandes; personas en situación de calle, algunas veces borrachas incluso, quienes ingresan respetuosamente y agradecen el poder participar; y, por último, público teatral primerizo, ciudadanos de diversos estratos socioeconómicos que afirman nunca haber asistido antes a una obra de teatro.

Ahí fuimos adaptando un poco el tipo de obras, cosa que permitiera que las vieran todas las edades, que no existieran restricciones para los niños; eso también es algo que buscamos porque va la familia. De hecho, nosotros muchas veces tenemos que guardar los carritos de la feria, de gente que viene de comprar en La Vega y de pasada pasa a ver una obra de teatro, y nos interesa a nosotros generar audiencias. El Polpaico muchas veces preguntaba: ¿quién no había asistido nunca antes a una función de teatro? Y la gente levanta la mano... eso te pone a tiritar, ¿cachai? Primera vez... o sea, esa persona nunca iba a ir a pagar por una obra de teatro. (Lorca, entrevista inédita, 3 de julio de 2020)

Junto con este aumento en el flujo y diversidad que atrae ahora la sala, todas las y los entrevistados reconocen que este nuevo modelo de gestión trae, como segundo resultado, un importante “cambio de actitud” en el público general de la sala. Antes, cuando el Anfiteatro funcionaba con el ingreso con entrada pagada a precio fijo como cualquier sala regular, la compañía nos cuenta que los visitantes de la sala tendían a comportarse más “como clientes” o meros consumidores de un producto, y ante cualquier insatisfacción o incomodidad se inclinaban a reaccionar de manera más “maleducada” o “prepotente” a la

hora de exigir el servicio por el cuál pagaron al momento de comprar su ticket de entrada. Lorca incluso nos comparte una anécdota sobre este comportamiento de “patrón de fundo” como a él le gusta llamarlo, episodio ocurrido posterior a la implementación del Acceso Democrático Responsable pero que de todas maneras es un ejemplo bastante revelador de este comportamiento: luego de un espectáculo del bufón chileno-hispano Andrés del Bosque que tenía restricción de edad para mayores de 12 años, una pareja, que por lo demás había llegado tarde y se había quedado sin ticket de entrada, demandó ante el SERNAC a la sala Anfiteatro Bellas Artes luego de impedirles el ingreso junto con su hija de 3 años, demanda que finalmente no se pudo concretar como Lorca nos explica. “Era muy divertido; nosotros contestamos: usted no es “cliente”, usted no nos puede demandar porque aquí no se vende nada, aquí no le estamos negando la venta de nada” (Lorca, entrevista inédita)

Nosotros estamos invitando y sugiriendo una retribución. ¿Sabes lo que cambia? Antes la gente nos reclamaba cuando no abríamos la sala, nos reclamaba cuando no había confort en el baño. Ahora la gente dice: “buenas tardes”, “qué bonito”, “muchas gracias”. Antes nos robaban el papel higiénico, ahora ya no nos roban papel higiénico, ése es un cambio muy importante... muy importante porque nos educa y la gente entiende que tiene derechos y que la cultura es un derecho también, un derecho que el Estado debiera asegurar... (...) Ayuda a entender que la cultura no está en el Teatro Municipal, está ahí: entre, pase por la puerta; no se necesita nada, no se necesita ni que tenga plata ni que haya leído muchas cosas, sólo que tenga disposición y tiempo para sentarse una hora. (Lorca, entrevista inédita, 3 de julio de 2020)

Hoy en día, y luego de varios años de este gran cambio, la compañía siente que el público en general es “más agradecido” frente al trabajo de la sala, y que en contraposición a esta antigua dinámica de cliente – consumidor se ha generado una relación más horizontal entre la sala y sus públicos, relación de horizontalidad que puede entenderse por varios



Polpaico presenta el espectáculo de la jornada frente a una sala llena. Fotografía facilitada por la compañía.

motivos. En primer lugar, está el trato directo que busca generar la sala hacia su público a través del rol de anfitrión que desempeña Cobián con su personaje Polpaico. Sin la intención de menospreciar el trabajo que realizan otras salas de teatro y espacios culturales, sin duda podemos decir que es distinta la relación de cercanía que uno como espectador puede generar hacia un espacio en donde te reciben funcionarios anónimos, como guardias, boleteros y acomodadores, para entrar luego a una sala donde el espectáculo es presentado

formalmente por una voz en off, versus un espacio al cual te invita un simpático personaje con quien te topas una tarde en el parque, quien rompe el hielo de la seriedad de la fila de ingreso con una efusiva proclama, para después hacerte pasar a su sala, indicar dónde sentarte y luego anunciar el inicio del espectáculo tras una cálida arenga a sala llena. Esta estrategia se vuelve más potente también si este anfitrión mediador sirve para transmitirte la misión de la sala, personalizar a las y los trabajadores que están detrás de su funcionamiento y hacerte consciente como espectador de que las mismas personas que rescataron y habilitaron esta sala con sus manos son las que hoy te invitan a participar de este evento teatral.

Podemos ver también que este “riesgo” que asume la compañía con la modalidad del acceso democrático responsable genera una dinámica que insta a los asistentes a salir de su rol de espectador pasivo e involucrarse con el acontecimiento teatral que están viviendo al hacerlos decidir con respecto a la remuneración exigida. Sandoval nos recalca que esta dinámica es sin duda un riesgo a nivel de financiamiento pues se asume la posibilidad de que los asistentes no dejen dinero luego de asistir a cada función. En ese sentido, la sala le entrega un importante poder de decisión a sus espectadores, brindándoles por un lado la libertad de entrar libremente a los espectáculos a la sala, mientras que por otro dejando en ellos la responsabilidad de definir el monto a aportar en base a la calidad de su experiencia en la sala, responsabilidad que, como Sandoval nos señala, insta al público a hacerse más consciente y responsable del trabajo que está recibiendo.

Finalmente, vemos que este riesgo asumido por Viaje Inmóvil es positivamente valorado por el general de los públicos, quienes, según los episodios que sus protagonistas nos comparten, responden agradeciendo el trabajo del Anfiteatro, no robando ni dañando los insumos e implementos de la sala, recomendando este lugar a sus amigos y volviendo a “repetirse el plato” una y otra vez en sus posteriores actividades, generándose así un efectivo lazo de comprometida fidelización entre la sala y su público a través del tiempo.

Pienso que lo que hace esta forma de trabajar es generar una relación más horizontal con las personas. Cuando tú puedes acceder a un lugar y acceder a una experiencia no siendo obligado a pagar una entrada, pero se te dice también que el trabajo debe ser valorado y remunerado, claro que una siente una obligación, un compromiso a valorar la posibilidad realmente. Eso de por si genera una relación más horizontal porque no entramos tanto en la lógica de mercado, de que yo estoy comprando un producto o servicio y puedo hacer lo que quiera, y reclamar y llevarme el confort porque yo pagué. En este sentido no, es un poco más libre el nivel de valoración que puedes hacer tú. Y es también una forma de juzgar lo que estás viendo, si no te gustó mucho puedes poner menos o no poner. (Sandoval, entrevista inédita, 24 de julio de 2020)

En términos estrictamente financieros, para Sandoval los resultados que entrega el

Acceso democrático responsable son sumamente positivos, sin embargo el panorama completo no es del todo alentador. Como ya mencionábamos, la sala antes buscaba atraer a públicos con entradas a precios accesibles, rondando así en valores entre los 2 mil y 5 mil pesos pero nunca pudiendo llenar la sala; con el incentivo del aporte voluntario, en cambio, las funciones ahora nunca bajan de las 180 personas por función, por lo cual el balance entre un menor número de asistentes pagando una tarifa fija versus un mayor número de asistentes cancelando una tarifa promedio menor finalmente termina siendo positivo y mucho más conveniente en términos recaudación. Así, a primera vista pareciera que la estrategia del acceso democrático responsable aparece como una solución infalible al problema del financiamiento, idea que en base a la información que hemos podido recabar en esta investigación consideramos importante complejizar y desmitificar.

En el mundo de las artes escénicas sin duda que el sistema “a la gorra” no es algo nuevo en absoluto, seguir su rastro incluso solamente en nuestro territorio requeriría un esfuerzo que excede los límites de esta investigación; sin ir más lejos, sin embargo, tenemos un par de ejemplos a la mano en el mismo Parque Forestal. Por una parte, hemos detectado ya que dentro de la actividad artística que tiene lugar en el Parque está la presentación de diversos artistas callejeros cada fin de semana de forma paralela a las actividades del Anfiteatro, quienes con amplificación e implementos propios arman escenarios itinerantes para realizar sus espectáculos al aire libre pasando una gorra al final de cada función, actividad cuya resiliente permanencia en el tiempo, a pesar de no poder hacer un mayor seguimiento de las trayectorias individuales de estos artistas, hacen posible calificar esta modalidad como viable a la hora de sustentar un trabajo callejero e itinerante. En este sentido, lo innovador que plantea la experiencia del Anfiteatro Bellas Artes entonces es que una sala de teatro con una cartelera constante funcione bajo esta modalidad de aporte voluntario, lo cual sin embargo tampoco es del todo nuevo. En nuestra investigación sobre la anterior gestión de la sala Anfiteatro a cargo del colectivo “De esto y lo otro”, Martínez en nuestra entrevista nos da cuenta que la sala a partir de determinado momento funcionó también bajo la modalidad de aporte voluntario y con resultados favorables en términos de recaudación (más personas pagando menos versus menos personas pagando más) de manera similar al caso del actual Anfiteatro Bellas Artes, pero que sin embargo no pudo sostenerse de manera óptima a lo largo del tiempo como ya pudimos ver frente a la precariedad e inestabilidad laboral derivada de la incapacidad de sostener su actividad económicamente. Viendo los resultados positivos que esta modalidad trajo para Viaje Inmóvil según sus propios gestores y gestoras, cabe hacerse entonces la pregunta: ¿En qué radica el éxito del actual Anfiteatro Bellas Artes bajo la gestión de Viaje Inmóvil? ¿Es “la gorra” una herramienta infalible y milagrosa frente a los problemas financieros en la gestión

cultural?

En términos financieros, Martínez nos menciona que una de las razones a la que ella atribuye el fracaso de la gestión de su grupo se debe a la ausencia en aquel entonces de fondos concursables destinados al apoyo a establecimientos y entidades culturales como salas de teatro. En efecto, Sandoval por su lado nos comparte que, a pesar del importante éxito comparativo de recaudación de la modalidad de Acceso democrático responsable en comparación a la de entrada por tarifa fija, actualmente el funcionamiento de una sala de teatro solamente con el ingreso por boletería es “insostenible” en nuestro contexto, agregando que todas las salas teatrales del medio se sostienen gracias a fondos concursables. Sandoval agrega que el trato que la compañía tiene con el Museo Nacional de Bellas Artes es por el uso del espacio, mas no tienen ningún financiamiento estatal permanente a través del Museo para poder funcionar, por lo cual sostienen sus actividades gracias a un modelo de financiamiento mixto, que integra el ingreso por aporte voluntario, el arriendo de la ficha técnica del espacio para eventos externos puntuales como funciones de compañías teatrales para colegios y conciertos de música en vivo y, su sostén principal, la constante postulación a fondos concursables como los que ofrece el Programa Iberescena y la línea de Intermediación de Fondart.

Podemos responder a las preguntas antes señaladas y concluir este apartado, entonces, afirmando que el acceso democrático responsable es un importante complemento al trabajo de la sala Anfiteatro Bellas Artes, estrategia que ha logrado complementarse con la identidad de la sala pero que es sólo “la punta del iceberg”, la cara más visible e inmediata de un trabajo mayor que existe detrás en términos de financiamiento y, yendo más allá, de todo un gran proyecto artístico y social que la compañía ha desarrollado en este espacio teatral. No podemos obviar que, además del funcionar bajo la modalidad del Acceso democrático responsable, la compañía ha desarrollado una serie de estrategias a la hora de, justamente, perfilar este proyecto artístico y cultural y consagrar su fuerte incidencia en el territorio como la especialización de la sala en torno al teatro de animación, el impulso y asesoramiento a compañías que quieren incursar en estos género, la búsqueda de una alta calidad en su cartelera regular para atraer a nuevos públicos, la producción de festivales internacionales, las estrategias de relación directa hacia sus espectadores con el trabajo del clown anfitrión del espacio y la conjunción particular de todas estas líneas de trabajo las cuales armónicamente hacen posible la gran compatibilidad de la sala con el público específico y diverso que circula por este paseo en la ribera del río Mapocho.

Por último, junto con el impacto territorial del Anfiteatro Bellas Artes cabe destacar

el trabajo similar que la compañía ha ido generando en los últimos años con la activación del Centro de Investigación Vivaceta. Aquella antigua casa perteneciente a Lorca ubicada en Pasaje Amelia 2151, Independencia, que fue el lugar de ensayo y realización de los montajes de Viaje Inmóvil desde *El Último Heredero (2008)* en adelante, siguió funcionando como espacio de trabajo para la compañía de manera paralela al funcionamiento del Anfiteatro. Según nos cuenta Sandoval, este lugar de trabajo fue con el tiempo haciéndose conocido entre otras compañías afines, y solicitado así también para espacios de residencia. Desde allí nace la idea de habilitar un proyecto para este espacio, plan que se concreta luego de la adjudicación en 2016 de un Fondart de Infraestructura para remodelar este lugar e inaugurar así el Centro de Experimentación Vivaceta, “espacio creado para la creación, investigación y desarrollo del teatro de animación en Chile, generando oportunidades de intercambio y residencia con compañías nacionales y extranjeras, además de actividades formativas como talleres para aficionados y profesionales, junto iniciativas para la comunidad general” (Viaje Inmóvil, s.f.) Además de ser sede de distintos proyectos de la compañía, esta remodelación habilita una sala pequeña en el galpón trasero de esta antigua casa, la cual ha sido activada desde principios de 2019 para servir de “sala de barrio” según nos cuenta Sandoval, creando una cartelera permanente con funciones de las compañías residentes que crean sus montajes allí, muestras finales de talleres que realiza la compañía o parte de la programación de la Rebelión de los Muñecos, buscando generar al mismo tiempo un impacto barrial para la población cercana de la comuna de Independencia. Esta sala comienza a funcionar con una capacidad para 50 personas y bajo la misma modalidad del Acceso democrático responsable, lo cual sumado a la relación que ya existe con los vecinos y vecinas del sector quienes conocían el trabajo de Lorca y la ausencia de salas de teatro en la comuna hace que esta iniciativa tenga gran éxito en la comunidad durante su funcionamiento, proyecto que sin embargo es aún muy reciente, se encuentra actualmente detenido por la actual crisis sanitaria y que la compañía considera como una tarea pendiente a seguir desarrollando.

## La pregunta por la formación: Festival Rebelión de los Muñecos y Programa de Especialización en Teatro de Animación

Un problema relevante para el medio teatral del teatro de animación que ya hemos podido detectar a estas alturas de nuestra investigación es el problema de la especialización y formación. Ya vimos por una parte que una de las motivaciones principales para Lorca y Velásquez en su quehacer artístico ha sido buscar darle espacios de desarrollo a las disciplinas del teatro de animación inspirados por el contacto con han tenido con realidades europeas en donde la marioneta cuenta con espacios sumamente especializados, en

particular el tantas veces mencionado ejemplo del Instituto Internacional de la Marioneta en Charleville-Mézières, Francia; por otra parte, sobre la gestión de esta sala temática Peña y Sandoval nos mencionaban también las dificultades de programar una cartelera constante con espectáculos de disciplinas que no cuentan instituciones formales de formación. Esta pregunta pendiente, que nuestros entrevistados y entrevistadas han podido ya percibir, es justamente aquella que Viaje Inmóvil se ha dispuesto a responder con la rama más joven de su proyecto artístico: sus distintas iniciativas para la formación y la especialización en el teatro de títeres, muñecos y marionetas a través del Festival Rebelión de los Muñecos y el Programa de Especialización en Teatro de Animación. Con respecto a esta falta de oportunidades de especialización podemos afirmar, sin embargo, que Chile no dista mucho de la realidad latinoamericana.



Afiche de la IVª versión del Festival en 2014. Fotografía facilitada por la compañía

Con respecto al contexto peruano, el titiritero y director de la Compañía de Títeres Martín Molina Castillo nos ofrece en su trabajo *Oficio de Libres, del ancestral y contemporáneo arte de los títeres* de 2018 una vista al panorama de nuestro país vecino. Junto con destacar las dificultades que plantea la escena del títere peruano, la poca cantidad de grupos en relación a una población de 32 millones en el país, la desconexión entre estos, los intentos fallidos de organización a través de UNIMA Perú, el centralismo de la escena cultural que dificulta aún más el trabajo de los titiriteros fuera de la capital del país andino y una historia nacional “construída entre las enormes satisfacciones que brinda el oficio y las duras dificultades que plantea el medio” (2018, p. 189), Molina agrega que la formación profesional es igualmente un problema para los titiriteros peruanos. El titiritero rescata un par de iniciativas excepcionales que se han sostenido en el tiempo, pero, de todas maneras, Molina describe la escena general afirmando que “las posibilidades de formación para el titiritero son escasas, consisten en talleres breves que solo dan una base sobre la que empezar a trabajar, pero el resto del aprendizaje se obtiene en los escenarios y en la experimentación” (2018, p. 192).

El panorama antes descrito deja, entonces, abierta la puerta al camino autodidacta, que es donde se cimienta el titiritero peruano: en la experimentación, la investigación y a las lecciones que dejan los propios errores en el paso por los escenarios. (Molina, 2018, p. 194)

Por otro lado, el caso de nuestra vecina Argentina, el cual nos describe con detalle el titiritero santafesino Óscar Caamaño en su artículo *Formación artística en Teatro de Títeres en la Argentina* de 1997, se muestra, por su parte, como un caso sumamente único en nuestro continente. Caamaño (1997) menciona que, a la fecha de su artículo, son seis las experiencias oficiales para la formación profesional en el teatro de títeres en la Argentina, de las cuáles un 50% se radican entre la Capital Federal y la Provincia de Buenos Aires mientras que el 50 % restante se reparte entre las Provincias de Santa Fe, Tucumán y Córdoba (p. 3), siendo así un número de escuelas “comparativamente alto si se considera en el marco de América Latina” (p. 3). Estas Escuelas son: Escuela de Títeres de Tucumán fundada en 1956, Escuela de Títeres “Alicia Murphy” de Neuquén fundada en 1968, Escuela Nacional de Teatro y Títeres de Rosario fundada en 1974, Escuela Municipal de Actores Titiriteros de Avellaneda en 1987, Escuela de Titiriteros del Teatro Municipal General San Martín de Buenos Aires y la Escuela Superior de Teatro de la Universidad Nacional del Centro la Provincia de Buenos Aires, Tandil, que abre la inscripción a la especialidad de títeres desde 1994. Si actualizamos esta lista en base a la oferta académica actual, veremos que se agregan varias iniciativas más, como la licenciatura en artes escénicas con mención en teatro de títeres y objetos de la Universidad Nacional de San Martín y la Especialización en Teatro de Objetos, Interactividad y Nuevos Medios de la UNA. En su artículo, Caamaño realiza un análisis comparativo de los planes de estudio de estas instituciones, entregándonos así algunas conclusiones. Por un lado, destaca que existe una significativa variedad en el planteamiento general de las propuestas oficiales de estudios titiriteros para adultos, lo cual se debe a que las mismas no han surgido de un plan educativo unificado a nivel nacional, sino de iniciativas de titiriteros y/o docentes que han trabajado en la gestación de las mismas desde su perspectiva particular. Por otra parte, Caamaño rescata también el impacto que estas iniciativas formativas han generado en sus respectivos contextos como “centros de irradiación” de la actividad cultural:

Un elemento auspicioso es que en su gran mayoría estas escuelas han surgido y se han mantenido en contacto con el movimiento titiritero nacional y en ciertos casos internacional. Las escuelas del interior, donde el movimiento titiritero es más escaso, se constituyen en centros de irradiación de la actividad, lo que las torna en un importante factor de desarrollo, pero a la vez carecen de un contexto rico con el cual confrontar a sus alumnos. (Caamaño, 1997, p 13)

En base a la información que hemos recabado para esta investigación y volviendo a citar a la ATTICH “Somos titiriteros y titiriteras chilen@s. Nos formamos en el oficio de

manera autodidacta y con el aporte que nos hacemos entre colegas. Somos independientes, versátiles, nos movilizamos por el territorio libremente.” (2015) vemos que el panorama chileno se parece más al caso peruano que nos describe Molina, en tanto la principal vía de formación para las titiriteras y titiriteros chilenos son los talleres breves ofrecidos por las y los mismos colegas en el oficio junto con la experiencia obtenida a través de la propia experimentación en los escenarios. Pese a que Caamaño reconoce también problemas en el panorama argentino como la falta de una política educativa coherente a nivel nacional, es importante destacar este caso excepcional en nuestro continente como un horizonte a vislumbrar, en tanto queda en evidencia que el origen de estas escuelas no nace desde planes gubernamentales sino, todo lo contrario, desde iniciativas de artistas particulares que han emprendido sus proyectos de escuela desde las necesidades que ellos como creadores han detectado en el medio en el que están insertos, transformándose luego estos espacios en valiosos centros de irradiación cultural. Vemos así que un factor común en todos estos escenarios es el trabajo activo de las y los propios artistas en la generación de oportunidades para su propio medio, lo cual pone entonces particular valor en el trabajo de Viaje Inmóvil a través de sus distintas iniciativas para la formación que veremos a continuación.

Un primer ápice de esta línea de trabajo de Viaje Inmóvil lo podemos encontrar en el proyecto del Festival Internacional de Teatro y Marionetas Rebelión de los Muñecos, organizado y producido, como ya pudimos ver, por primera vez en 2009 en Teatro UC y luego sostenido y desarrollado de manera regular tras la llegada de la compañía a la sala Anfiteatro Bellas Artes. Este importante festival, vértebra fundamental dentro de la programación anual de la sala, es una producción que convoca a compañías chilenas y extranjeras cada año alrededor de los meses de Mayo y Junio para difundir una programación con destacados montajes de teatro de animación, realizándose así con sede principal en la sala Anfiteatro Bellas Artes de manera regular desde 2012 en adelante con nueve versiones hasta la fecha, sumando entre los países invitados a representantes de Alemania, Argentina, Bélgica, Brasil, Colombia, España, Estados Unidos, Francia, Guatemala, Inglaterra, Italia, Perú y Suiza.

Desde la producción, Peña y Sandoval nos comentan que la dificultad mayor a la hora de producir este festival tan icónico para la compañía es primero el problema del financiamiento, para lo cual acuden todos los años a fondos concursables como los ya mencionados Iberescena y Fondart línea intermediación además de auspicios de distintas instituciones culturales para el traslado de artistas extranjeros como han sido el Instituto Francés, la Embajada de España y el Goethe-Institut, y segundo toda la coordinación de las

actividades en que se gasta ese dinero, como toda la logística de pasajes en avión, visas, seguros de viaje, locomoción, alojamiento y alimentación de los artistas durante su estadía en Santiago, gestiones en las cuales aparece aquel eterno problema del peso y dimensiones de los muñecos, utilería y escenografía que Viaje Inmóvil ya ha resuelto cómo enfrentar según Velásquez anteriormente nos mencionaba. Hemos visto ya que el obtener una remuneración económica no ha sido ni un impedimento ni un objetivo central del quehacer de la compañía, por lo cual podemos destacar en los testimonios de las y los entrevistados que, a pesar del alto presupuesto que la organización de este festival requiere y la consecuente alta dependencia a fuentes externas de financiamiento, Viaje Inmóvil ha luchado siempre por realizar este Festival a pesar de las dificultades. Vemos así dos versiones bastante reveladoras de este fenómeno: la IVª versión del Festival en 2014, en la cual la compañía no logró adjudicarse ningún



Intervenciones en el Metro de Santiago. Actividad de difusión para la IIIª Rebelión de los Muñecos en 2013

fondo por lo que decidieron realizar una Rebelión nacional, con estrenos y espectáculos locales en una duración extendida entre marzo y junio de ese año; y la reciente IXª versión en 2020, la cual producto de la actual crisis sanitaria a causa de la pandemia del covid-19 se realizó, por primera vez y como una arriesgada apuesta de parte de la compañía, en formato completamente online, con espectáculos en vivo, conversatorios y masterclass transmitidas vía streaming habilitando una “gorra online” vía transferencia bancaria. La implementación de la modalidad del Acceso Democrático Responsable en 2016 tuvo también muy buenos resultados para las versiones siguientes de la Rebelión, y así a la fecha las y los organizadores de esta iniciativa nos comentan que se ha podido generar un fenómeno similar al observado en el impacto local de la sala: aquella “red de compañías amigas” que la sala ha podido concretar se ha entablado también, en un grado equivalente, con distintas

compañías e invitados internacionales, observando así casos de artistas fuera de Chile que se mantienen en contacto con la compañía a través de los años y vuelven a venir posteriormente a la Rebelión con nuevos montajes, además de recomendarle también a Lorca y su equipo futuros espectáculos y artistas a invitar para la siguiente Rebelión.

La del 2012 me acuerdo en particular que fue bien grande, en ese tiempo duraba una semana - semana y media, y ahí se concentraba todo, y ese año había además funciones en el Nescafé de las Artes. Hicimos también una alianza con el Metro de Santiago, instalamos una carpita chica, un mini teatrillo en la estación Baquedano. Entonces la gente entraba a esta carpita y se veían unos cortos que había hecho Jaime con material de sus talleres. (Peña, entrevista inédita, 21 de julio de 2020)

Dentro de todo el aporte que puede rescatarse de este Festival al diversificar la oferta programática de la sala con nuevos referentes, técnicas y especialidades dentro del Teatro de Animación, un aspecto fundamental a rescatar de este proyecto son, precisamente, sus distintas actividades de formación como seminarios, talleres y clases magistrales que se realizan en paralelo a la programación de cada año, generando instancias de reunión para la comunidad artística e instancias para el aprendizaje y perfeccionamiento en nuevas técnicas y referentes. Dentro de los artistas que han ofrecido talleres y seminarios en el marco del Festival Rebelión de los Muñecos podemos encontrar por ejemplo a: Luiz André Cherubini, miembro fundador de la compañía brasileña Grupo Sobrevento, con talleres en la primera versión en 2009; Jean Michel d’Hoop, director de la compañía belga Point Zero, con el taller “Teatro y Marionetas, el actor y su siamés” en 2012; Joao Araujo, director de la compañía brasileña Morpheus Teatro, con su taller “Creando la Ilusión” en 2012; Stephen Mottram, artesano, mimo y maestro titiritero británico con destacada trayectoria como solista a nivel mundial, con su taller sobre análisis del movimiento y manipulación “La lógica del movimiento” en 2013 y 2018; Willian Sieverdt, director de la compañía brasileña Trip Teatro, con su taller "Principios técnicos del Teatro de Animación" en 2013 y 2017; Miquel Gallardo, maestro marionetista de la compañía catalana Pelmanec y director de la destacada “Don Juan, memoria amarga de mí”, con su taller de teatro de objetos "En manos del Objeto" en 2017; Roberto White, clown y titiritero argentino, con su taller "Títeres Corporales" en 2017; Olivier Rannou, director de la compañía francesa Bakélite, con su taller “Experimentación con objetos” en 2017; Sergio Mercurio, titiritero argentino participante en varias ocasiones de la Rebelión con sus obras “El titiritero de Banfield” y “Viejos de mi”, con su taller de creación solitaria "Re-creación" en 2017; Paz Tatay, marionetista directora de la compañía francesa Pelele, con su clase magistral sobre técnicas de hilo, guante y máscaras en 2019; y por último y más recientemente las clases magistrales en la versión online del Festival en 2020 de Inés Pasic, titiritera bosnia radicada

en Perú y directora de la compañía Gaia Teatro, y Jordi Bertrán, titiritero catalán de fama internacional y director de la Compañía Jordi Bertrán.

La compañía nos menciona que tanto el público como todas las y los invitados a cada versión de la Rebelión de los Muñecos agradecen la gran variedad de técnicas que se puede ver cada año, destacando lo enriquecedor de poder observar y conocer nuevos referentes de distintos lugares mundo; esta misma diversidad que los artistas agradecen podemos observarla en este último listado de exponentes y talleres impartido en el marco de la Rebelión, lo que potencia aún más la importancia de estas instancias que la compañía ha generado en un en un contexto nacional en que los talleres ocasionales son la única oportunidad de formarse en estas disciplinas. Tal y como Velásquez rescata:

Tener la posibilidad de acceder a un taller de Stephen Motram y gratis es algo que pasa aquí en Chile nomás, y *pa' calladito*, porque si en el mundo supieran se vendrían a Chile a tomarlo. Hay gente en el extranjero que nos llama reclamando por no haberse enterado. A la Karla se le saturan los mails cada vez que se abren convocatorias a talleres. (Velásquez, entrevista inédita, 3 de agosto de 2020)

Además de servir de instancia para presentar y remontar distintas obras de la compañía, en las distintas versiones del Festival Jaime Lorca ha podido también impartir cursos y talleres, permitiéndole desarrollar aquella faceta que, como nos mencionaba en apartados anteriores, descubre luego de aquella experiencia invitado por el Instituto Internacional de la Marioneta en Charleville-Mézières, Francia en 2010. Esa idea de Escuela que Lorca ha buscado generar desde entonces ha dado génesis al proyecto más joven de la compañía, el Programa de Especialización en Teatro de Animación, que cuenta con dos versiones a la fecha en 2019 y 2020. De aquella primera versión del Programa en 2019 es de la cual pude participar en persona, siendo esta experiencia uno de los gérmenes iniciales de esta investigación.

La primera versión del Programa de Especialización en Teatro de Animación se realizó entre julio y septiembre de 2019 en el Centro de Investigación Vivaceta en Independencia, pensado para artistas escénicos con título profesional o experiencia previa, con un cupo de 20 participantes y acceso gratuito gracias a la adjudicación de un Fondart de parte de la compañía. El objetivo de este taller teórico – práctico era entregar a cada participante conocimientos y habilidades que le permitieran desarrollar sus propios espectáculos, creando así un corto teatral de autoría propia a lo largo del taller a mostrarse como resultado final en dos presentaciones en Anfiteatro Bellas Artes y Teatro Museo del Títere y el Payaso en Valparaíso. De manera paralela e independiente se podía participar también del taller de construcción de marionetas “Creación de Marionetas Antropomórficas con cuerpo híbrido” impartido por la actriz y marionetista francesa Julia Yevnine, de acceso

igualmente gratuito y realizado en una fecha anterior al Programa de Especialización a modo de poder utilizar en este último la marioneta construida como resultado del taller con Yevnine.

El Programa de Especialización en Teatro de Animación se dividió en tres talleres intensivos dirigidos por distintos exponentes. El primero fue “El teatro de animación y su puesta en escena” a cargo del ya mencionado titiritero brasileño Luiz Andrè Cherubini, en el cual el director nos introdujo a distintos lenguajes, técnicas y procedimientos del teatro de animación, explicando con distintos ejercicios prácticos en qué consiste la exploración de las limitaciones y posibilidades de una marioneta a la hora de crear un espectáculo. Cherubini nos contaba que conoce a Lorca desde hace ya 25 años, y que encuentra gran similitud entre el proyecto de Viaje Inmóvil y el de su



Centro de Investigación Vivaceta. Pasaje Amelia 2151, Independencia.  
Fotografía de autoría propia.

compañía, Grupo Sobrevento, en tanto son una compañía teatral que se dedica al teatro de animación y dirigen también la única sala dedicada a este género en la ciudad de São Paulo, espacio ubicado en un barrio no céntrico de la ciudad y que facilitan también para compañías que quieran incursionarse en estas disciplinas. El segundo taller se tituló “Dramaturgia en el teatro de animación” a cargo de Christian Ortega, dramaturgista de la compañía Viaje Inmóvil, y consistió en un taller introductorio a aspectos básicos de la dramaturgia universal y su aplicación al lenguaje particular del teatro de animación, enfocado en asistir a cada participante en la creación de su corto teatral. Por último, el último taller y más extenso del Programa se tituló “Dirección de espectáculos de teatro de animación” a cargo de Jaime Lorca, que consistió en la puesta en escena, desarrollo y dirección de los distintos cortos teatrales con la asesoría del director de la compañía Viaje Inmóvil.

Desde mi propia experiencia en aquel Programa, son bastantes las cosas que podemos rescatar. Primero que nada, uno de los aprendizajes centrales obtenidos a partir de este taller es que, en efecto, el teatro de animación es un género con una enorme cantidad

de recursos y posibilidades con los cuáles trabajar, pero que dentro de esa complejidad, de todas maneras, el trabajo como creador es sumamente simple y concreto. Si pensamos en la trayectoria de Lorca que hemos esbozado para esta investigación, recordemos que sus primeras impresiones de este género a través del trabajo del titiritero australiano Neville Tranter fueron lo asombroso, pero a la vez simple de su puesta en escena: Tranter tomaba distintos “monos”, los hacía hablar y sólo con ello armaba una enorme historia con gran número de personajes. Recordemos luego que sólo desde la práctica y la experimentación a lo largo de su carrera artística en La Troppa y luego en Viaje Inmóvil Lorca ha ido aprendiendo y dominando el manipular distintos muñecos, cabezas y máscaras según los desafíos que se plantea para cada montaje, hasta dominarlo al punto de poder enseñar y transmitir ese conocimiento en sus talleres. En efecto, al consultarle a Lorca durante nuestra entrevista sobre cómo se enseña o transmite exactamente el teatro de animación, es realmente poco lo que nos dice:

Yo no creo que tenga dificultades porque es bastante lógico. Y para los actores, las actrices o si has estudiado pantomima se entiende mucho más fácil. Las características son similares. Yo creo que el tema está por otro lado, en la dramaturgia. Ése es el gran problema creo yo, fundamental. (...) Todo lo que es construcción de marionetas, manipulación de marionetas es sólo probarlo, ir haciéndolo, no tiene un secreto grande. Lo puedes aprender incluso mirando. Bueno, y la disociación también. Si ya no tienes capacidad de disociación es olvidarte de que tú vas a participar y que sólo participe la marioneta. (Lorca, entrevista inédita, 7 de octubre de 2020)

A partir de esta simpleza del “simplemente probar y hacer” que nos menciona Lorca, podemos volver a lo que establece Sennett sobre el artesano. Recordemos que Sennett (2019) entiende la técnica del artesano a través de dos categorías: el conocimiento explícito y el conocimiento tácito, siendo el primero aquel que es capaz de racionalizarse, verbalizarse y transmitirse con palabras mientras que el segundo es aquel conocimiento sobre un hacer material que no puede ser transmitido ni expresado con palabras, sino que está contenido de manera intuitiva y aprendida en el hacer material mismo y sólo comprendido a través de su ejecución y realización con el cuerpo. En términos de Sennett entonces, podemos ver que si para Lorca aprender a animar títeres y objetos es un proceso “sin grandes dificultades”, “sin grandes secretos” o que para aprenderlo basta con “solamente ir mirando y probando”, no significa entonces que esta simpleza sea sinónimo de sencillez, facilidad, falta de esfuerzo o falta de complejidad, sino significa que para Lorca la animación de objetos y marionetas es una práctica **eminentemente corporal**, es decir, un aprendizaje y un conocimiento que está intrínsecamente ligado a su práctica concreta y que por tanto sólo se puede aprender y comprender en la medida de que se hace y se practica.

La idea del artesano y su búsqueda por el perfeccionamiento de una práctica material aparecerá también si analizamos los contenidos entregados por Luiz André Cherubini durante su taller intensivo en el marco del 1er Programa de Especialización en Teatro de Animación, curso del cual pudimos participar. El director brasileño ve la animación de objetos, marionetas y materialidades como una superación del teatro “textocentrista”, término que entendemos utiliza para referirse al teatro dramático tradicional, en tanto el teatro de animación se plantea para él como un lenguaje en el cual se trabaja con “lo que está aquí y ahora” sobre la escena, es decir, la materialidad concreta de la marioneta que se utiliza. Cherubini insistía en que no debíamos intentar que nuestras marionetas imitaran a un ser humano, pues cada marioneta tiene sus propias posibilidades y limitaciones a explotar. Una marioneta no puede hacer todo lo que un intérprete humano puede hacer (tiene menos articulaciones, su movimiento es limitado, no cuenta con los más de 30 músculos faciales que con los cuáles gesticulamos el vasto abanico de emociones humanas), pero al mismo tiempo dentro de estas capacidades limitadas puede realizar hazañas imposibles para un intérprete de carne y hueso (abrir desproporcionadamente la boca, aparecer y desaparecer con gran velocidad, desprenderse de sus extremidades, golpearse sin sentir dolor, morir); la búsqueda del actor o actriz marionetista consistirá para Cherubini entonces en explorar todas estas posibilidades limitadas pero extraordinarias que nos brinda la marioneta para poder dominarlas y utilizarlas en pos de una historia o pieza escénica, instándonos al mismo tiempo a cuestionarnos qué significan y qué transmiten cada una de aquellas decisiones como parte de la construcción integral de nuestra puesta en escena, entendida como artística y a la vez política ¿Por qué hago esta obra con marionetas en vez de con actores humanos? ¿Qué conlleva utilizar esta marioneta en específico? ¿Qué relación plantean estas decisiones para con el público? Siguiendo esta línea, Lorca nos cuenta también que una capacidad única que ha descubierto en las marionetas a través de su práctica es la increíble capacidad que ellas tienen para ser orgánicas y verosímiles en cada cosa que hacen: el público les cree desde el primer momento. Para Lorca, si la gente se enoja y se frustra cuando ve una mala actuación de parte de un intérprete “de carne y hueso” es justamente porque no le está permitiendo creer en lo que ve; el público quiere creer en lo que está viendo, y las marionetas curiosamente logran en escena alcanzar esa atrapante verosimilitud de permitirnos soñar por unos momentos aquello que no tiene vida está tan vivo como nosotros y nosotras.

En aquellos contenidos entregados por Cherubini podemos ver no solamente la búsqueda detallista, práctica e incansable del artesano, sino también aquellos postulados que establecía en apartados anteriores Soledad Lagos sobre el trabajo de Viaje Inmóvil. Cuando Lagos mencionaba sobre la poética del grupo que “este énfasis en la materia

contribuye a cuestionar las jerarquías establecidas respecto del papel central que se le adscribe a los actores de carne y hueso en el escenario” (2013, p. 75), vemos que este cuestionamiento está presente también en la práctica de Cherubini, ya que al plantearse a la materialidad escogida como el elemento constitutivo central de la puesta en escena vemos que aquella jerarquía que recibe el intérprete humano en el teatro antropocentrista es igualmente puesta en crisis. Ya no son las limitaciones del intérprete humano las que condicionarán las posibilidades de los mundos a representar, sino que será el objeto, material o muñeco elegido el cuál circunscribirá las nuevas posibilidades sobre la escena.

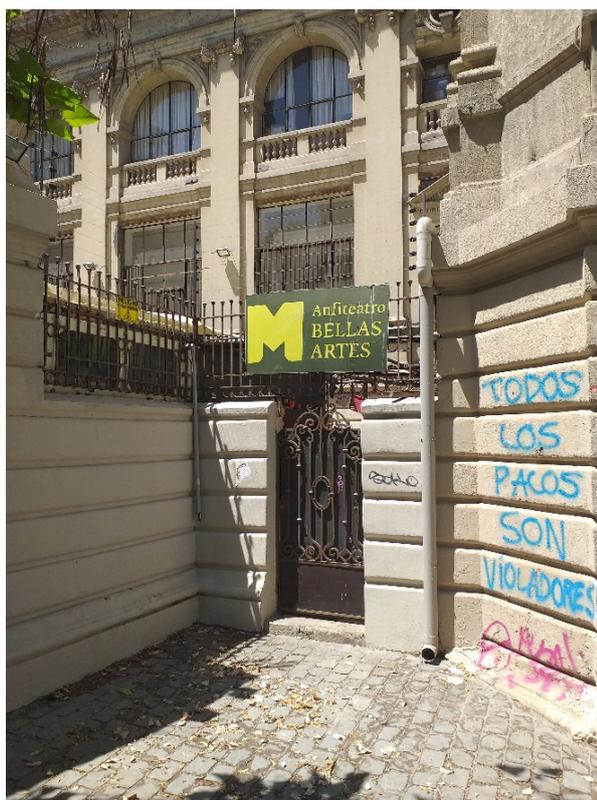
Por último, un aspecto no menor a considerar dentro de la realización de este 1er Programa de Especialización es el grupo humano que lo conformó y la relación generada tanto con los profesores como con los integrantes de la compañía, proceso en el cual podemos destacar la búsqueda de parte de los organizadores de establecer una relación horizontal para con los asistentes al taller, de manera similar a como lo busca establecer la sala Anfiteatro Bellas Artes para con su público como hemos ya analizado. En términos etarios, la gran mayoría de las y los participantes del taller rondaba entre los 25 y los 35 años; en términos de profesión, el grupo mayoritario estaba conformado por actores y actrices profesional con título universitario, seguido de un grupo más reducido conformado por titiriteros y titiriteras autodidactas y, por último, el grupo menos numeroso compuesto por profesionales de áreas distintas a las artes escénicas como psicólogas y profesoras; en términos de experiencia previa, más de la mitad afirmó tener experiencia en teatro de animación ya sea en escenarios o tomando talleres puntuales, en varios casos talleres organizados anteriormente por Viaje Inmóvil, mientras que el resto afirmaba tomar un taller de esta índole por primera vez. El Programa se desarrolló, como ya mencionábamos, en el Centro de Investigación Vivaceta, una antigua casa recientemente remodelada y acondicionada emplazada en un pequeño pasaje de la comuna de Independencia, edificio cuyos espacios de cocina, patio, baños y galpón quedaron a nuestra disposición en todo horario durante las 7 semanas de duración del taller para poder trabajar en nuestras marionetas o ensayar. El programa se realizó de manera gratuita, como ya mencionábamos anteriormente, pero con el compromiso de asistir al 100% de las sesiones y turnarse en labores mínimas de limpieza del galpón y los baños utilizados, además de mantener en orden la cocina que fue frecuentemente utilizada por los participantes para prepararse su once durante los intermedios de cada sesión. Las dos presentaciones finales de los cortos teatrales realizados como resultado del taller se realizaron en el Anfiteatro Bellas Artes en Santiago y el Teatro Museo del Títere y el Payaso en Valparaíso, en ambas instancias con sala llena y muy buen recibimiento de parte del público. El cierre oficial de la Programa se realizó posterior a las presentaciones en Vivaceta, donde Lorca invitó a todas las y los

asistentes del taller a realizar una retroalimentación del proceso compartiendo un pastel de papas alrededor de un fuego, evaluación grupal donde la totalidad de las palabras fueron de profundo agradecimiento hacia toda la organización del Programa de Especialización de Teatro de Animación. La misión expresada por las y los integrantes de la compañía entrevistados de dar espacios a nuevas compañías y artistas que quieran incursionar en estas disciplinas se puede apreciar, también, en las invitaciones posteriores de parte de Lorca a algunos participantes del Programa para seguir presentando sus espectáculos en el Anfiteatro durante su cartelera y posteriores actividades (actividades dentro de las cuáles tuvimos la suerte de ser invitados también en un par de ocasiones para presentar nuestro corto teatral resultante del taller), formando así parte de esta red de artistas y compañías amigas del Anfiteatro.

Sin duda el trabajo realizado por Viaje Inmóvil para la formación, en un contexto nacional como el descrito, significa un importante aporte la profesionalización del medio, e iniciativas como los talleres realizados en el marco del Festival Rebelión de los Muñecos y el Programa de Especialización en Teatro de Animación sin duda constituyen importantes puertas de acceso para artistas escénicos que quieran iniciarse en estas disciplinas, tanto si son actores y actrices o titiriteros y titiriteras, pues, como pudimos ver desde nuestra propia experiencia, la estructura del Programa se pensó para incentivar el trabajo en colectivo, lográndose conformar así entre los talleristas un grupo muy unido en el cual todos colaboramos y aprendimos de la diversidad de saberes allí presente. El Programa ha seguido realizándose hasta la actualidad, y su 2da versión se llevó a cabo este año 2020 en un inicio en formato presencial, interrumpido por la actual pandemia y crisis sanitaria del coronavirus, y luego finalizado en formato online vía conferencias zoom. Ésta es una de las iniciativas más recientes de la compañía, por lo que queda tiempo por delante para poder ver más en detalle sus resultados futuros, los cuales, creemos, son altamente prometedores para nuestro medio.

## Conclusiones

Es posible que más allá de las reflexiones y conclusiones que podamos obtener luego de esta investigación sea la realidad la que hable por sí misma, y que los premios y reconocimientos que ha recibido Viaje Inmóvil de parte de la prensa, distintos festivales y nuestro propio medio teatral a lo largo de sus 14 años de trayectoria a la fecha sean más que suficiente para comprobar el éxito, importancia e impacto de su proyecto artístico dentro de nuestro medio teatral en la actualidad. No obstante, si algo podemos concluir luego de esta investigación es que el quehacer teatral involucra muchas más cosas que el solamente crear y producir obras dentro



Entrada principal del actual Anfiteatro Bellas Artes. Fotografía de autoría propia.

de los límites de una caja italiana, sino que la puesta en escena involucra el pensar, decidir, trabajar e insertarse en un determinado medio social, artístico y político. Todas las decisiones que abordan el cómo nos relacionamos con el escenario, con el público, con los lenguajes y con las demás compañías y creadores son lo que en definitiva constituye la identidad de cada colectivo, y si Viaje Inmóvil tiene hoy en día una identidad tan nítida es porque tienen gran claridad en qué es lo que quieren aportar a la escena teatral actual. Si algo he podido aprender de Viaje Inmóvil es que dentro de la frágil realidad de nuestro medio nada es permanente e imperecedero, y es necesario el cuestionarse y renovarse constantemente para que nuestras prácticas artísticas sigan teniendo sentido. Si algo he podido aprender de Jaime Lorca es que es necesario seguir trabajando duro cada día pese a todo lo ya construido, es necesario seguir aprendiendo pese a todo lo ya aprendido, y es necesario seguir compartiendo los distintos conocimientos que se tienen ya que el verdadero potencial de nuestra disciplina escénica es, precisamente, la valiosa oportunidad del reunirnos una vez más.

En esta investigación hemos podido comprender la gran popularidad que el teatro de animación ha tenido a lo largo de la historia de nuestro país, y que la lejanía de este arte de las Bellas Artes y de sus instituciones no ha sido impedimento para su subsistencia.

Vimos en el primer capítulo que la popularidad y difusión de las disciplinas del teatro de animación ha sido posible gracias al esfuerzo sostenido de cientos de artistas anónimos, quienes, en un acto de resistencia, la mayoría de las veces al margen de toda institución y reconocimiento, han abocado sus vidas a desarrollar y compartir este arte. Jaime Lorca y sus sueños de cambiar la escena teatral también han resistido al pasar de los años, y el devenir actual de *Viaje Inmóvil* es sin duda una prueba de ello. Las motivaciones del triunvirato original en *La Troppa* eran el renovar lenguajes y sublevarse frente al tedio generalizado de la dictadura y del teatro textual realista; aquellas motivaciones se han mantenido en el trabajo en solitario de Jaime Lorca, han ido madurando y dando forma a su objetivo de constituir un teatro popular al que todo el mundo pudiese ingresar, sin barreras económicas, intelectuales ni etarias. Para los titiriteros y titiriteras chilenas, sin instituciones formadoras más que la tradición elaborada por ellas y ellos mismos, su oficio ha estado constantemente entremezclado con la necesidad de generar las condiciones materiales para poder realizarlo, y quizás de la misma manera algo que podamos rescatar del trabajo de *Viaje Inmóvil* sea la constancia y la terquedad de seguir resistiendo, pues el primer germen que dio fruto a todo su trabajo actual, antes de contar con una sala propia y del reconocimiento que hoy en día tienen, fue la simple necesidad de crear y hacer bajo cualquier circunstancia.

Además de la persistencia de sus creadores a lo largo de los años, parece ser que existe en el arte del títere, el muñeco y la marioneta, esta disciplina con la que Lorca se topa casi por casualidad dentro de su carrera, algo sumamente misterioso y atrapante, que logra intrigar y encantar fácilmente tanto a sus creadores como a las personas que los observan como público. En mi propia experiencia como tallerista y alumno del Programa de Especialización puedo dar fe de lo alucinante e increíble que puede ser el trabajo con marionetas en la escena, lo conmovedoras que pueden ser y la facilidad que éstas tienen para lograr cosas que un actor o actriz humana jamás podrían hacer. Lo cierto, es que el teatro de animación sigue siendo un territorio nuevo y poco explorado al menos en nuestro medio teatral, y las posibilidades escénicas que este ofrece como recurso y lenguaje están lejos de acabarse. Desde su propia experiencia, Lorca nos deja las puertas bastante abiertas: aprenderlo es muy simple, sólo basta con hacer y repetir una y otra vez. Sin duda esperamos que esta invitación que nos ha hecho Lorca, *Viaje Inmóvil* y su propuesta teatral siga abriendo nuevas puertas para nuevos proyectos, nuevas compañías y nuevas iniciativas que sigan nutriendo este lugar de encuentro entre el mundo del teatro y el mundo del títere, junto con todos los beneficios que este intercambio de lenguajes puede traer.

Hemos podido comprobar dentro de esta investigación que, en efecto, Jaime Lorca no es “el padre de los muñecos”, sino sólo uno más de los tantos artistas que han experimentado y creado con estos lenguajes dentro de nuestro territorio. Lo que no podemos discutirle, sin embargo, es que Lorca a lo largo de su carrera ha logrado destacar enormemente por la alta calidad artística de sus creaciones, ganarse el respeto y reconocimiento de gran parte del medio teatral, y que esta posición destacada que tiene su trabajo en torno al teatro de animación ha permitido darles gran visibilidad en nuestro medio a estos géneros teatrales, e incentivar así a cada vez más compañías teatrales a probar y crear en torno a estos. En efecto, Viaje Inmóvil tampoco es la primera compañía que experimenta con títeres y marionetas; podemos rescatar, sin embargo, que los distintos prácticas que la compañía ha generado en pos de crear redes apoyo, oportunidades de trabajo y de formación dentro de los grupos que se dedican a estos géneros han generado un enorme aporte en nuestro medio más allá del campo exclusivamente de lo escénico. Tampoco podríamos decir exactamente que la sala Anfiteatro Bellas Artes sea el primer espacio dedicado exclusivamente al teatro de animación en nuestro territorio, pues vimos ya en el primer capítulo que han existido en el pasado tanto espacios donde el títere tuvo particular proliferación y protagonismo como artistas titiriteros que lograron generar sus espacios propios. En nuestros tiempos contemporáneos, y pensando en el gremio de los titiriteros, tampoco podemos asumir la completa inexistencia de otros espacios u otras iniciativas relacionadas al teatro de títeres que puedan existir o haber existido en nuestra capital con un trabajo más local y menos visible a los ojos tanto de los grandes circuitos artísticos como a los de esta misma investigación. Lo que si podemos reconocer de todas maneras es que el Anfiteatro Bellas Artes, gracias a su permanencia sostenida, su masividad lograda y su exitosa inserción en su territorio específico ha logrado constituirse como una importante sala de teatro en nuestro medio teatral contemporáneo, y que la particularidad de su proyecto apuntado a la democratización de la experiencia teatral y la promoción del teatro de animación la han hecho convertirse en un importante pilar tanto para la generación de nuevos públicos como para la promoción, difusión y desarrollo del teatro de animación y sus artistas en nuestra capital, generando así un lugar de encuentro común para actores, actrices, titiriteros y titiriteras.

Gracias a los antecedentes recopilados para esta investigación, podemos afirmar que la apuesta de Viaje Inmóvil con el actual Anfiteatro Bellas Artes ha logrado reivindicar el espíritu original para el cual este anfiteatro griego fue construido, y que esta sorprendente coincidencia ha rendido favorables frutos tanto para nuestro medio teatral como para el territorio específico del Parque Forestal. Si nos remontamos a los inicios del teatro de animación en nuestra nación y su intrínseca unión a ritos y celebraciones

comunitarias y locales, como los carnavales y fiestas religiosas en la que la comunidad se reunía en torno a los cabezones, catimbaos, tarascas y monos articulados y las chinganas donde los primeros volatineros y titiriteros entretenían al bajo pueblo que se reunía a beber y festejar la alegría del simplemente estar vivo, podemos pensar en el actual Anfiteatro Bellas Artes y su impacto territorial como un fenómeno que logra acercarse al antiguo sistema del arte y transgredir así de alguna manera la separación entre arte y vida que Shiner tanto advertía. El Anfiteatro bajo la actual gestión de Viaje Inmóvil ha logrado fidelizar a un gran público entre la comunidad teatral, los habitantes de los alrededores y generar así una suerte de comunidad permanente de espectadores en torno al Parque Forestal, en torno a la sala Anfiteatro y en torno al proyecto de Viaje Inmóvil. Retomando nuestro diagnóstico sobre el ritmo de vida de este anfiteatro griego, una intermitente curva entre la floreciente actividad y el completo abandono, esperamos que la actual gestión de Viaje Inmóvil no sea solamente un momento alto dentro aquella curva intermitente, sino que permita e incentive un cambio permanente en el apoyo del Estado hacia los espacios culturales en el futuro.

Podemos concluir que el proyecto que ha elaborado Viaje Inmóvil hacia la promoción del teatro de animación a través de sus distintas prácticas constituye un significativo aporte hacia la difusión, desarrollo y profesionalización de las disciplinas del teatro de animación y sus artistas en nuestro ecosistema teatral, por lo cual esperamos que su quehacer promueva el surgimiento de nuevos artistas, compañías, iniciativas y espacios culturales con un impacto similar en el futuro. Cabe destacar también que el reconocimiento reciente de parte del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio hacia las disciplinas del Títere y la Narración Oral en la ya aprobada Ley de Artes Escénicas en 2019, inclusión lograda gracias a las gestiones de la ATTICH desde 2015, supone también un panorama favorable hacia las disciplinas del teatro de animación en nuestro país. Es de esperar que este apoyo estatal promueva también el reconocimiento del teatro de animación de parte de otras instituciones como la Universidad de Chile, su Facultad de Artes y su Departamento de Teatro, y que se incorporen así dentro de la formación las actrices y actores del futuro asignaturas relativas al teatro de animación en pos de generar una comprensión más compleja, integral, amplia, menos sesgada y menos restrictiva frente al estudio y enseñanza de las teatralidades y prácticas escénicas que conviven hoy en día en nuestro medio teatral cambiante.

## Epílogo

En mi última entrevista con Jaime Lorca, realizada el 7 de Octubre de este año y por fin de manera presencial, me invitó a reunirnos en el Anfiteatro, lugar donde me contó una auspiciosa noticia: iban a poder reabrir la sala y serían así el primer teatro en reabrir en el contexto de la actual crisis sanitaria. Estaban ese día sacando el techo, pues la reapertura se daría en formato anfiteatro abierto, por primera vez desde aquella función inaugural de Gulliver a finales del 2011, además de otras medidas a manera de poder cumplir con todos los protocolos sanitarios. Allí estaban Jaime Lorca y Tito Velásquez, con las poleras espolvoreadas de tierra y guantes en las manos, moviendo las tierrosas planchas de plástico y zinc mientras dirigían a los demás colaboradores que desmontaban el techo de la sala caminando por sobre las vigas de metal que cruzan el cielo ahora descubierto de aquella profunda semicircunferencia de butacas y escalones. *Lear* abrió la temporada, seguido de funciones de otras compañías invitadas y recitales de música a cielo abierto, y el aforo reducido de la sala se llenó cada jornada, augurado por muchos comentarios de afecto y alegría en las redes sociales frente a este esperadísimo regreso de esta querida sala. Monetariamente no es nada lo que ganan con esta reapertura, producto del reducir el aforo a un cuarto de su capacidad sumado a los gastos extras en alcohol gel e implementos de seguridad, pero, de todas maneras, según Lorca me contó en aquella ocasión, querían reabrir la sala como un gesto político, para encender las luces y decirle al mundo “aquí está el teatro, aquí estamos resistiendo”. Hoy la sala ha tenido que volver a cerrarse debido al retroceso en las fases de enclaustramiento en la región metropolitana, pero de todas maneras podemos tener por seguro que Viaje Inmóvil seguirá resistiendo, pues los comentarios finales de todas las y los entrevistados apuntaban a lo mismo: ideas, deseos y ganas de continuar quedan para mucho tiempo. Nadie vislumbra en el mediano ni en el largo plazo un final para Viaje Inmóvil, así que por el momento no queda nada más que agradecer por su trabajo, esperar que su quehacer siga trayendo a nuestro medio teatral los valiosos aportes que trae y, hasta aquel lejano día en que dejen de existir como compañía artística en actividad, seguir asistiendo a cada uno de sus espectáculos y maravillándonos con cada una de sus creaciones, proyectos e iniciativas. Hasta entonces, pues, a seguir llenando sus salas.

## Referencias

- Allende, J. (1890, 1 de abril). ¿Por qué? *Don Cristóbal. Periódico de caricaturas independiente*. [Diario: Santiago] N° 1.
- Arendt, H. (2005). *La Condición Humana*. Buenos Aires: Paidós
- Asamblea de Titiriteros y Titiriteras de Chile. (2015, agosto) *Manifiesto*. Recuperado el 23 de diciembre de 2020 de <http://www.attich.cl/>
- Brunet, M. (1938) Teatro para niños. *Revista de Arte. Publicación bimestral de divulgación de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile.* 4(19-20) pp. 29-32.
- Caamaño, O. (1997). *Formación artística en teatro de títeres en la Argentina*. [https://www.academia.edu/42727772/FORMACION\\_ARTISTICA\\_EN\\_TEATRO\\_D\\_TITERES\\_EN\\_A\\_ARGENTINA20200413\\_118042\\_15bc7cc](https://www.academia.edu/42727772/FORMACION_ARTISTICA_EN_TEATRO_D_TITERES_EN_A_ARGENTINA20200413_118042_15bc7cc)
- Carrasco, R. (1946) Sobre teatro de títeres. *Teatro. Publicación oficial del Teatro Experimental de la Universidad de Chile* (n°3) Pp. 6-8
- Cerda, H. y Cerda, E. (1983). *El Teatro de Títeres en la Educación*. Santiago: Editorial Andrés Bello
- Cerda, E. (2018). *Los títeres en la sala de clases*. Santiago: edición del autor
- Díaz, C. (2019). *La marioneta como actor*. [Memoria para optar al título de Actriz. Santiago, Universidad de Chile]
- El Hocicón (1996, 29 de abril) *La Pequeña historia de Chile parte en la sala Antonio Varas* [Diario: Santiago, Chile] p. 14.
- García, P. (2010). *Una mirada a la compañía teatral La Troppa*. Memoria de pregrado. Santiago: Facultad de Artes, Universidad de Chile.
- Harcha, A. (2018). *Prácticas de teatralidad en Chile en base al trabajo de Andrés Pérez Araya*. Santiago: Editorial Universitaria.
- Hernández, I. y Muñoz, I. (2004). *Historia de títeres y titiriteros*. Santiago de Chile: edición Centro cultural Luciérnaga Mágica.
- Herskovits, S. (2013). *El anónimo oficio de los titiriteros en Chile*. Santiago de Chile: autoedición Compañía Payasíteres.  
(2020). *Memorias históricas de los títeres en Chile*. Santiago de Chile: autoedición Compañía Payasíteres.
- Lagos, S. (2013). Teatro híbrido o teatro de la sabiduría. *Móin-Móin, Revista de Estudios sobre Teatro de Formas Animadas* 11(9) 68-81.
- López, P. (2016). Teatro y prácticas de gestión. *International Journal of Arts Management, Edición Especial América Latina*, 183-192.
- Mery Valdés, C. y Petit-Breuilh, C. (2004). *Teatro de muñecos en Chile: nacimiento y*

*desarrollo de las nuevas propuestas de expresión plástica en los últimos cinco años (1997-2002).* [Memoria para optar al título de Diseñadora Teatral. Santiago, Universidad de Chile]

Molina, M. (2018). *Oficio de libres del ancestral y contemporáneo arte de los títeres.* Lima, Perú: Editorial San Marcos

Naudón, M. (1948, 6 de junio) El "Bululú" es hijo de las coincidencias. *Ecran* (n° 911) pp. 24, 28-29.

Navasal, M. (1948) En el Reino de la Fantasía. *Ecran* (n° 926) p. 28.

Núñez, R. (2006). Las paradas de La Troppa. *Revista Universitaria / Pontificia Universidad Católica de Chile* (90) pp. 10-14.

Obregón, O. (1981) El clásico universitario: un teatro de masas de invención chilena. *Araucaria de Chile* (13). Pp. 99-124.

Oyarzún, C. (1995, 28 de octubre) "Viejas" historia frustrada. *El Mercurio* [Diario: Santiago, Chile] p. C29.

Real Academia Española (2007) *Diccionario práctico del estudiante.* Barcelona, España: Santillana.

Richon-Brunet, R. (1910) El arte en Chile. *Catálogo Oficial Ilustrado, Exposición Internacional de Bellas Artes.* pp. 25-37.

Sennett, R. (2009). *El Artesano.* Barcelona: Anagrama

Shiner, L. (2001). *La invención del arte.* Barcelona: Paidós

Viaje Inmóvil (s.f.) *La compañía.* Recuperado el 18 de diciembre de 2020 de <https://www.viajeinmovil.cl/la-compania/>

## Bibliografía

Alvarado, R. (2013, 2 de mayo) Montajes extranjeros cierran exitosa versión de La Rebelión de los Muñecos. *La Tercera* [Diario: Santiago, Chile] p. 51.

Arredondo, J. (2017, 19 de marzo) Obra 'Año Nuevo', de la Cía. Teatro Viaje Inmóvil: El Chile donde no hay nada que celebrar. *Toda La Cultura* [Diario digital: Chile]. <https://todalacultura.org/2017/03/19/obraano-nuevo-cia-teatro-viaje-inmovil-el-chile-donde-no-hay-nada-que-celebrar/?v=5bc574a47246>

Ballentine, L. (2010) Orates. *Zafari magazine* [Revista: Chile] no. 2, p. 30.

Bio Bio (2019, 13 de marzo) *Viajeinmóvil monta un emocionante "Lear" con marionetas.* [video] Youtube. [https://www.youtube.com/watch?v=89WYObeakcg&t=922s&ab\\_channel=BioBio](https://www.youtube.com/watch?v=89WYObeakcg&t=922s&ab_channel=BioBio)

Cortometrajes Virivi (2018, 4 de julio) *Corto Documental: Jaime Lorca, el padre de los*

- muñecos*. [video] Youtube. [https://www.youtube.com/watch?v=d9GwThiOhA&ab\\_channel=CortometrajesVirivi](https://www.youtube.com/watch?v=d9GwThiOhA&ab_channel=CortometrajesVirivi)
- Culturizarte (2018, 30 de abril) *El más grande festival chileno de teatro y marionetas celebra su VII versión* [Medio digital] <https://culturizarte.cl/el-mas-grande-festival-chileno-de-teatro-y-marionetas-celebra-su-vii-version/>
- Duhalde, M. (2017, 17 de marzo). Año nuevo: Dinámica travesía por el tiempo con Jaime Lorca y Paulina García. *Biobiochile.cl* [Medio digital: Chile] <https://www.biobiochile.cl/noticias/artes-y-cultura/actualidad-cultural/2017/03/17/ano-nuevo-dinamica-travesia-por-el-tiempo-con-jaime-lorca-y-cia.shtml>
- Escudero, S. (2008, 15 de agosto) El nuevo viaje de Lorca. *Que Pasa* [Revista: Chile] pp. 70-71.
- Festival ARC (2016, 18 de julio) *Entrevista Jaime Lorca - Festival ARC 2016* [video] Youtube. [https://www.youtube.com/watch?v=YetIs5Zt76E&ab\\_channel=FestivalARC](https://www.youtube.com/watch?v=YetIs5Zt76E&ab_channel=FestivalARC)
- García, G. (2011, 10 de octubre) Jaime Lorca abre sala de teatro para marionetas en el Bellas Artes. *La Tercera* [Diario: Santiago, Chile] p. 43 .
- González, A. (2006, 1 de junio) Con tres toneladas de montaje llega obra teatral "Gulliver" a Viña. *La Estrella* [Diario: Valparaíso, Chile] p. 23.
- González, I. (1977, 16 de noviembre), Clásicos universitarios; los años felices. *Hoy* [Revista: Chile] N° 25. pp. 56- 57.
- Günter Monroy (2018, 24 de noviembre) *Sergio Herskovits y Elena Zuñiga (Los Payasíteres)* [video] Youtube. [https://www.youtube.com/watch?v=UOVw0b1NqLA&ab\\_channel=G%C3%BCnterMonroy](https://www.youtube.com/watch?v=UOVw0b1NqLA&ab_channel=G%C3%BCnterMonroy)
- Haltenhoff, W. (2012, 24 de enero). "La Polar" reabre anfiteatro del Bellas Artes. *La Panera* [revista: Santiago, Chile] no. 24, p. 38-39.
- Henríquez, O. (2008, 6 de septiembre) "El Último Heredero", un viaje teatral atractivo hacia la época de la colonia en Chile. *El Austral*. [Diario digital: Temuco, Chile] [https://www.australtemuco.cl/prontus4\\_noticias/site/artic/20080906/pags/20080906014816.html](https://www.australtemuco.cl/prontus4_noticias/site/artic/20080906/pags/20080906014816.html)
- Herskovits, E. (2017, 20 de mayo) Los títeres y las artes en Chile. *Revista Hiedra* [Medio digital: Santiago, Chile] <https://revistahiedra.cl/opinion/los-titeres-y-las-artes-en-chile/>
- Hola, C. (2011, 18 de octubre) Jaime Lorca debuta en Londres con aplausos de pie y anuncia que prepara "Otelo", de Shakespeare. *El Mercurio* [Diario: Santiago, Chile] p. C11
- Miranda, E. (2014, 6 de marzo) Jaime Lorca regresa con su "Rebelión de los muñecos" y

- estrena un nuevo Shakespeare. *El Mercurio* [Diario: Santiago, Chile] p. C12.  
 (2015, 24 de abril) Jaime Lorca se atreve con una versión familiar de "Ricardo III". *El Mercurio*. [Diario : Santiago, Chile] p. C13 .
- Municipalidad de Quillota (29 de mayo de 2019) *Procesión del Pelicano*. [Página web institucional] <https://quillota.cl/municipalidad/pelicano/>
- Oyarzún, C. (2005). El talento creativo de La Troppa. *Taller de Letras* (37) pp. 193-199.
- Passalacqua, I. (1990, 4 de diciembre) Atractivo anfiteatro poblado por "Socios" muy imaginativos. *La Segunda*. [Diario: Santiago, Chile] p. 36.
- Publimetro (2012, 5 de diciembre) *Anfiteatro Bellas Artes se abre paso como nuevo lugar para conciertos*. [Diario digital] <https://www.publimetro.cl/cl/musica/2012/12/05/anfiteatro-bellas-artes-se-abre-paso-nuevo-lugar-conciertos.html>
- Pulgar, I. (2006, 7 de abril) Gulliver suelta amarras. *Punto Final* [Revista : Chile] no 612, p 22.
- Rivera, A. (2006, 21 de marzo) Gulliver, la obsesión que trae de regreso a Jaime Lorca. *Diario Siete* [Diario : Santiago, Chile] p. 28.
- RockandWrestling (2018, 15 de mayo) *Entrevista Jaime Lorca - Anfiteatro Bellas Artes* [video] Youtube. [https://www.youtube.com/watch?v=\\_M7rj3h5O5U&ab\\_channel=RockandWrestling](https://www.youtube.com/watch?v=_M7rj3h5O5U&ab_channel=RockandWrestling)
- Silva, J. (2017). *Dar vida y risa al mundo*. Valparaíso: edición Fundación Teatromuseo del Títere y el Payaso.
- Soriano, G. (2013, 18 de julio) Jaime Lorca: Sentir morbo sin culpa. *El Asalariado* [Medio Digital] [www.http://elasalariado.cl/tag/jaime-lorca/](http://elasalariado.cl/tag/jaime-lorca/)
- Urbatorium (2018, 25 de julio) *Tres grandes ventrílocuos y sus marionetas en la historia del espectáculo chileno (Parte III); Wilde y Paquito*. [Blog] <https://urbatorium.blogspot.com/2018/07/>
- Valles, P. (2020, 7 de octubre) A cielo abierto y con aporte voluntario: el Anfiteatro Bellas Artes vuelve a abrir sus puertas. *La Tercera* [Diario digital] <https://www.latercera.com/culto/2020/10/07/a-cielo-abierto-y-con-aporte-voluntario-el-anfiteatro-bellas-artes-vuelve-a-abrir-sus-puertas/>

## Páginas Web

Biblioteca Nacional Digital de Chile (<http://bibliotecanacionaldigital.gob.cl>)

Memoria Chilena (<http://memoriachilena.gob.cl>)

Museo Nacional de Bellas Artes (<http://www.mnba.gob.cl/>)

Viaje Inmóvil (<https://www.viajeinmovil.cl/>)

(<https://anfiteatrobellasartes.cl/>)

(<https://twitter.com/VIAJEINMOVIL>)

(<https://youtube.com/user/Anfiteatrobavi>)

(<https://vimeo.com/viajeinmovil>)

World Encyclopedia of Puppetry Arts WEPA (<https://wepa.unima.org/es/>)