



/CUADERNOS DE PICADERO

Cuaderno N° 17 - Instituto Nacional del Teatro - Mayo 2009



TEATRO
& Títeres
LUIS RIVERA LÓPEZ

1	<i>p/ 4</i>	Introducción
2	<i>p/ 6</i> <i>p/ 6</i> <i>p/ 12</i> <i>p/17</i> <i>p/21</i>	La Teoría 2a. Acerca del arte dramático en general 2b. Títeres y teatro 2c. Algunas visiones tradicionales. Estereotipo y técnicas titiriteras. 2d. La formación titiritera.
3	<i>p/24</i> <i>p/25</i> <i>p/36</i> <i>p/41</i>	La práctica 3a. El ámbito pedagógico. 3b. El ámbito profesional. Actores y titiriteros. 3c. Una historia de grupo.

Autor: Luis Rivera López

Dedicado a:
Mónica Felippa, mi compañera en todo el inmenso sentido del término.
Sergio Rower, mi socio de locuras, de realidades y también de amistad.

AUTORIDADES NACIONALES**Presidenta de la Nación**

Dra. Cristina Fernández de Kirchner

Vicepresidente de la Nación

Ing. Julio César Cleto Cobos

Secretario de Cultura

Sr. Jorge Coscia

INSTITUTO NACIONAL DEL TEATRO**Consejo de Dirección****Director Ejecutivo:** Raúl Brambilla**Secretaría General:** José Kairuz**Representante de la Secretaría****de Cultura:** Claudia Caraccia**Representantes Regionales:**

Pablo Bontá (Centro),

Carlos Abdo (Centro-Litoral),

Armando Dieringer (Noreste),

José Kairuz (Norroeste),

Ana Lía M. de Fuenzalida (Nuevo Cuyo),

Maximiliano Altieri (Patagonia)

Representantes de Quehacer Teatral Nacional:

Beatriz Lábatte, Gladis Contreras,

Mónica Leal, Alicia Tealdi

**AÑO V N° 17 / MAYO 2009
CUADERNOS DE PICADERO****Editor Responsable**

Raúl Brambilla

Director Periodístico

Carlos Pacheco

Secretaría de Redacción

David Jacobs

Producción Editorial

Raquel Weksler

Diseño y Diagramación

Jorge Barnes - PIXELIA

Corrección

Elena Del Yerro

Ilustración de Tapa

Oscar "Grillo" Ortiz

Distribución

Teresa Calero

Fotografías

Grupo Libertablas

Redacción

Avda. Santa Fe 1235 piso 7

(1059) Ciudad Autónoma de Buenos Aires

República Argentina

Tel. (54) 11 4815-6661 interno 122

Correo electrónico

prensa@inteatro.gov.ar

editorial@inteatro.gov.ar

Impresión

El contenido de las notas firmadas es exclusiva responsabilidad de sus autores. Prohibida la reproducción total o parcial, sin la autorización correspondiente. Registro de Propiedad Intelectual, en trámite.

Este ensayo está compuesto en gran parte por reflexiones escritas durante una beca de estudios externa en el área Teatro que me fuera otorgada en 1990 por el Fondo Nacional de las Artes. Curiosamente dicho viaje de investigación solo pudo llevarse a cabo gracias a que cierta astucia financiera, amasada por el instinto de supervivencia durante las constantes tempestades a que nos somete nuestra realidad, nos impulsara a adquirir los pasajes el mismo día en que el dinero me fuera otorgado, ya que exactamente al día siguiente, un derrumbe del valor del "austral" concluyó con la existencia de esta moneda y también con las expectativas de todos los ganadores de becas de dicho organismo en otros rubros. El viaje (pasajes, estadías, honorarios) era de pronto mucho más costoso que el dinero otorgado. Amparado, entonces, en esta poco "artística" intuición económica es que cumplí en París el plan de trabajo concursado y ganado. Planteaba allí reflexionar acerca de las relaciones entre el trabajo del actor y el del titiritero, observando el trabajo del Theatre du Soleil, por el lado de lo clásicamente denominado "actoral", y de la compañía de Philippe Genty en representación de lo titiritero. Las notas, bosquejadas en los cafés de París, fueron completadas luego hasta el día de hoy y son, en realidad, fruto de apasionadas investigaciones como director del grupo Libertablas y de años de experiencia docente. Libertablas es más que un grupo teatral con más 25 años de trayectoria y decenas de premios, o un ámbito generador de producciones colectivas. Es una verdadera balsa construida a base de compañerismo y afecto, únicos materiales capaces de soportar la violencia inusitada y la furia devastadora de los continuos temporales sociales y económicos (como el anteriormente citado, sucedido contemporáneamente a mi beca), que azotan de manera particularmente dañina los proyectos grupales y creativos con aspiraciones serias en el ámbito artístico y profesional.

1. Introducción

Pareciera absurda, frente a las urgencias cotidianas que nos acosan, frente a una realidad tan sorprendentemente creativa para lo perverso, que se las ingenia para hallar siempre nuevas e insólitas dificultades para el fortalecimiento de un trabajo artístico serio, y donde el mero desarrollo profesional lógico y modesto es un milagro cotidiano, pareciera absurda, decía, la producción de un texto que verse sobre asuntos tan “banales” como técnica teatral, títeres, interpretación, etc.

Resulta a veces difícil la comprensión de que la lucha por imponer el producto artístico como elemento que sustente una forma de vida profesional, está directamente condicionada por el propio producto, es decir que de las potencialidades comunicacionales de lo que logremos producir depende, no exclusivamente pero sí en buena medida, el éxito de la empresa.

Es el teatro mismo uno de los principales culpables del eventual alejamiento del público de las salas y del no acercamiento definitivo de nuevos espectadores. Obviamente que sería necio excluir otras causas, como la crisis económica o las nuevas modalidades estético-culturales en boga. Pero no debemos usar la crisis para disimular nuestras propias mediocridades y superficialidades. Antes bien, es en el estado crítico en el que se hace imprescindible ir a lo profundo, a lo sustancial, para sobrevivir.

Yo mismo me he preguntado mucho acerca del sentido de ser de este ensayo, pero releéndolo me he encontrado con ciertos elementos fundamentales en los que basamos nuestro trabajo grupal y pedagógico, en los que creo y sobre los que me resulta interesante discutir e investigar.

Si bien es cierto que casi nada de lo que contienen estas líneas es enteramente original, también es verdad que la conjunción de los diversos conceptos componen una totalidad nueva, y un enfoque (aunque quizá rústico e incompleto) distinto del problema del teatro, su relación con el arte titiritero y su propio sentido de ser.

El trabajo se halla dividido en dos secciones: lo teórico y lo práctico. Sin entrar en la bizantina discusión acerca de los verdaderos significados de teoría y praxis, simplemente es una manera bien clásica de mencionar que los contenidos agrupados en la primera parte (teoría) analizan conceptos y discurren sobre ciertas ideas, y en la segunda (práctica) se describen ejercicios y se reflexiona brevemente acerca de ellos (como sucede en una clase o en un ensayo) completando muchos de los conceptos anteriores y ejemplificando fundamentalmente el aspecto metodológico a aplicar, sobre todo en lo pedagógico. Se incluye en esta parte un material semidocumental (desgrabaciones de clases y descripciones de talleres) que me pareció interesante y clarificador.

Aspiro a que estos ejercicios sirvan para ser reproducidos por quienes lo deseen (estando calificados para hacerlo) y como testimonio de que la teoría realmente sucede en la práctica. Sé que esto parece obvio, pero la sensación de que la teoría y la práctica corren por caminos paralelos con pocos puntos de contacto notorios, es parte de una cultura usual que nos recorre y que suele expresarse ruidosa y taxativamente: “Una cosa son *los papeles* y otra muy distinta cuando vamos a *los hechos*”.

Y sin embargo son los momentos más luminosos y esclarecedores de un proceso de formación o de creación, aquellos en los que uno descubre que efectivamente aquello tan teorizado y discutido, realmente modela el resultado que se configura ante nuestros ojos confirmando la exacta realidad de que la teoría no es más que la descripción de la práctica y sus modelos ideales tomados como parámetros se muestran constantemente como verdaderas boyas en medio de la noche, la desorientación y las dificultades por las que atraviesa por lo general la creación estéticamente honesta. El mismo sentido *orientador* tiene la inclusión final de una breve historia de nuestro grupo, bajo la idea de ofrecer experiencias útiles como ejemplo de las posibilidades de desarrollo profesional.

Habrà durante este ensayo, seguramente, muchos conceptos no originales no entrecuillados. No se vea allí intenci3n de apropiarme de lo ajeno, sino simplemente deficiencias de la memoria y limitaciones propias del trabajo mismo, que no pretende poseer un acabado acad3mico perfecto, sino movilizar puntos de vista y mostrar un aspecto mäs de un objeto que ojalá se describa luego en forma mäs minuciosa y prolija.

El mismo sentido tiene la no menci3n (con alguna honrosísima excepci3n) de nombres de autores, artistas o escuelas, ya que de lo que se trata es de discutir ideas o caminos, no personas o intenciones. Permítaseme, entonces, mencionar antes de comenzar, a dos maestros que con su fuego y su mente abrieron los caminos de muchas de las ideas que se bosquejan a continuaci3n.

Ariel Bufano, que tom3 la, para 3l, difícil decisi3n de asumirse como titiritero y a partir de ahí edific3 el mayor desarrollo te3rico y, sobre todo, práctico, que tuvo el arte titiritero en la Argentina. Algunos de los integrantes de Libertablas participamos de aquel proceso y yo particularmente sé que, aun reconociendo muchas diferencias conceptuales, buena parte de las palabras que he escrito en lo que sigue fueron moldeadas en un estilo "bufanesco".

Y Roberto Durán, director y docente de teatro, cuya forma de *enseñar* era un ejemplo vivo acerca de la conjunci3n de teoríay práctica y, fundamentalmente,

una verdadera celebraci3n al *aquí y ahora* teatral, haciendo uso de un inmenso conocimiento te3rico vehiculizado a través de la pasi3n y el respeto, para lograr en cada una de sus clases un verdadero viaje por las posibilidades de transformaci3n de la realidad y de nosotros mismos, que tiene el hecho teatral.

De ambos reconozco, también, la impronta de avanzar siguiendo los dictados de la energíay creativa, sin detenerse en minucias formales que, a veces, pueden obstaculizar que ciertas *criaturas* vean la luz. Ambos han dejado muy poco material consultable por lo que ojalá (aunque posiblemente sea esta una ambici3n desmedida) su voz resuene de vez en cuando por estas páginas.

Creo que, en definitiva, lo importante es intentar aportes para la construcci3n de un teatro potente, que se convierta en cauce de expresi3n de la realidad, y que extraiga de las limitaciones que ella impone, la materia para encontrar su soluci3n expresiva y profesional.

Llegamos, entonces, a un concepto eminentemente teatral y específicamente titiritero: convertir las limitaciones del objeto en potencia creativa. Porque un límite, un fin, da sentido a cada punto de la línea. Y estos puntos son, por breve que sea la línea, incontables y por lo tanto, parafraseando a la geometríay dando luz al arte y a la vida humana, imaginativamente infinitos.

2. La teoría

2a. Acerca del arte dramático en general

Si bien podemos reconocer variados y valiosos antecedentes, es posible afirmar que a principios de siglo, con las investigaciones de Constantin Stanislavsky, se inicia una nueva era en lo referente a lo que llamamos “teoría teatral”, es decir el análisis del fenómeno teatral. Podríamos llamar a este momento, inicio de la “etapa teórica” ya que por primera vez se investigan las técnicas usadas por el actor para realizar su tarea. Y el trabajo del gran teórico ruso resulta un eficiente punto de partida para una serie de propuestas posteriores que interpretan, polemizan, en fin, prosiguen los planteos del director del Teatro de Arte de Moscú.

Es en ese momento en el que se realiza por primera vez un análisis exhaustivo del sustento del arte dramático: el interior del funcionamiento psíquico del actor. Coincidiendo con la aparición del psicoanálisis y de la psicología profunda, se empiezan a observar los mecanismos internos de la interpretación actoral, que son el verdadero meollo de la cuestión teatral en su totalidad, alrededor del cual giran todos sus otros costados plásticos, musicales, literarios, etc.

Se ha dicho que para que pueda existir el teatro hacen falta solamente dos factores: al menos un actor y al menos un espectador. Únicamente estos dos elementos son indispensables para que pueda funcionar el engranaje teatral: un sujeto que se ubique en el rol de “actor”, que “accione” de determinada manera (es decir bajo ciertas reglas que luego analizaremos) y otro sujeto que se coloque en posición de “espectar”, observar y percibir en forma relativamente pasiva aquello que el actor exprese. Esta comunicación, este juego de roles, esta decisión de imponer a la realidad una modificación voluntaria de la perspectiva del hombre y su entorno, este hecho que se ubica en determinado momento del tiempo y el espacio y que adquiere muy diversas formas de acuerdo a la sociedad en la que se produzca (es decir, de acuerdo

a quiénes son esos hombres que deciden *jugar* este juego), es el eje fundamental del arte dramático.

En el cúmulo de sus múltiples componentes artísticos, este es el punto de partida y de llegada, constituye su esencia y lo caracteriza en su totalidad. De ello se infiere que el sujeto actor, el ser humano y sus conductas, enfocadas desde un formato vivo, presente y palpante, son el objeto final del arte dramático.

Una definición posible de teatro sería entonces: esa forma de juego, simbolización, sublimación de las sensaciones, acciones y reacciones humanas que ejecuta el actor con el espectador como destinatario, en el momento único e irrepetible de la representación teatral. Una especie de construcción psíquica y artística que es común e inherente al hombre mismo.

Aunque esta definición pueda ser catalogada desde cierta perspectiva como obvia, son innumerables los signos que demuestran que existe una falta de claridad respecto del protagonismo del actor frente a los otros integrantes del grupo creador.

Porque protagonismo del actor frente al cúmulo de elementos que nutren al arte teatral (aspectos plásticos, literarios, musicales, etc.) implica protagonismo del proceso interior que sucede en el actor y que desemboca en el acto teatral. Y por lo tanto, el eje del teatro también se localiza en su proceso de formación (sea o no orgánico y sistematizado) y, finalmente, en la teorización (o sea el análisis y la descripción pormenorizada) de ese funcionamiento psíquico que permite utilizar estéticamente los esquemas de comportamiento que el ser humano desarrolla a través de su crecimiento vital y cotidiano y muchos otros frutos de su imaginación o entrenamiento.

Un signo claro de la confusión de muchos estudiosos en este tema es el hecho de que la mayoría de los historiadores del arte dramático circunscriban su análisis a la dramaturgia, es decir a las “obras”

de teatro, desplegando un enfoque eminentemente literario y por lo tanto no integralmente teatral, a veces matizado con descripciones que hablan de las formas exteriores de la representación relacionadas con los otros "satélites": escenografías (lo plástico), teatros (lo arquitectónico), instrumentos musicales y partituras (lo musical), etc. Muchas veces el esfuerzo por aprehender la historicidad del acto lleva a pintar las herramientas formales mediante las cuales esas representaciones eran llevadas a cabo, en lo que podríamos llamar el aspecto de la "producción" o del *cómo* el teatro es corporizado y recrea ese espacio de reunión entre actores y público.

Es que es una realidad que la pieza teatral, es decir la obra literaria configurada por el autor, es lo que permanece en el tiempo y puede ser estudiado. También son accesibles a los investigadores ciertas descripciones o planos y dibujos escenográficos junto a los restos arqueológicos de los teatros donde estas representaciones sucedieron. Pero un análisis literario, plástico o arqueológico no puede ser nombrado como "historia integral del teatro" por limitarse a lo accesorio, a lo circunstancial y no adentrarse en lo troncal o medular.

El teatro es el arte del instante, que, como la vida, nace y muere en el tiempo. Es esta su esencia y su condena. Es su valor y su limitación. Su gloria y su ruina. El instante teatral posibilita la explosión de la vida, de la espontaneidad, del milagro más extraordinario: la comunicación. Y una comunicación profunda e íntima entre personas desconocidas entre sí, lo que implica que quienes celebran esta ceremonia están compartiendo durante ese tiempo algo mucho más básico que un conocimiento circunstancial: asociaciones comunes a todos los seres humanos, la vida, la muerte y sus pocas estaciones intermedias. Pero este momento de fuego, este instante de extrañamiento de lo cotidiano que ejecuta una transformación profunda de las coordenadas de la realidad y vitaliza lo pasado, hace corpóreos los sueños y fantasmas,

purifica los sentimientos y erupciona lo más básico de las personas; esa inmensa acumulación de fantasías, fuerzas confluyentes y explosiones catárticas tiene una culminación instantánea, casi inmediata. Una brevísima duración en el tiempo. Dado que es un juego paródico de la vida dentro de la vida, utiliza una pequeña porción del tiempo vital de los individuos que lo componen y muere mucho antes de que acontezca la muerte real de esos individuos. Y este pequeño momento se transforma en insignificante cuando lo ubicamos en el tiempo histórico.

Resulta clara entonces la dificultad del estudioso en recuperar algo que ya no existe, un momento breve hundido en el pasado. Pero todo historiador sabe que es posible descubrir en los vestigios (entre los cuales ocupa sin duda un lugar destacado la literatura) del relámpago teatral ya oscuro, pautas acerca de las formas de funcionamiento del mecanismo de sublimación utilizado por el actor, que dio como resultado una determinada forma expresiva cuya organización espacial es la puesta en escena y cuya organización literaria es la obra escrita.

Un par de ejemplos fundamentales dan cuenta de lo antedicho: los folios shakespeareanos con los que contamos son, muy probablemente, copias de las funciones, que mantienen los cambios y modificaciones realizados por el poeta (verdadero dramaturgo) en ensayos o incluso en funciones, merced a los intérpretes y a ese juego instantáneo tan profundo como breve. Es decir que contienen preciosas muestras del fuego luminoso de aquellas veladas, engarzadas de tal modo que es imposible separarlas de la "obra literaria" final, y que iluminan la totalidad del decurso dramático. Lo mismo sucede con Molière. Ambos autores clásicos (también actores, directores, productores) observan en su teatro con claridad la raíz actoral del arte dramático y lo respetan al extremo, generando así estructuras dramáticas de solidez suprema, de un valor teatral incommensurable. Valor que es independiente, se suma y se amalgama al valor estrictamente poético.

Parece evidente que, más allá de las individualidades potentes, cada movimiento importante en la historia del teatro universal, ha llevado íntimamente unidos una cierta formación del actor que lleva a una determinada forma de la actuación, que lleva a una determinada forma de la puesta en escena. Rodeada, generalmente, con una dramaturgia propia y una particular manera de producción del espectáculo teatral, a veces haciendo preponderar algún elemento sobre todo, pero con los restantes a modo de soporte, otras veces apareciendo unidos y solidarios, se ha desarrollado la historia del teatro, que aparece así mucho más ligada a la historia de las sociedades a las que representa.

El que hoy, ya inmersos en la etapa teórica, conozcamos más acerca de esos fundamentos técnicos hace interesante el trabajo de recrear las formas de la actuación que dominaron cada período del desarrollo de la historia del teatro. Al igual que bucear en la formación de los actores.

La sistematización actual permite por primera vez en forma clara y racional realizar un ordenamiento pedagógico de la formación del actor (aunque muchas veces ya había sucedido en forma intuitiva). La forma de la actuación de cada tiempo y lugar responde, entonces, a esa formación, que a su vez responde a las variables que impone la usanza estética combinadas con concepciones más generales de patrones de conducta, ideologías y culturas sociales o individuales de la época y lugar.

Siempre ha habido formación del actor. Porque si hay actores, es que de algún modo se formaron. Aunque la existencia de escuelas orgánicas es reciente en el mundo moderno, son conocidas las milenarias escuelas de formación de los actores orientales al igual que existen datos acerca de la profunda formación de los actores griegos clásicos. E incluso en épocas en que imperaba el autodidactismo, el hecho de que solía tratarse de una profesión *familiar* (como tantas otras) es decir un arte cuyos *secretos* se transmiten de padres a hijos, habla de una educación específica, una formación paralela a la formación personal.

La formación pedagógica del actor es, como sucede

con la formación de cualquier profesional, esencial a la profesión misma y, en el caso del teatro, es el momento en el que se puede poner en juego la teoría teatral en forma más pura y clara, ejercitando cada elemento técnico y cada factor expresivo en un marco relajado y protegido, desprovisto de las extremas presiones que son característica propia del evento dramático.

Y es este un aprendizaje que no solamente termina en la interiorización de una técnica, porque toda creación teatral, desde el punto de vista del intérprete, parte del contacto con la propia intimidad en la mayor relajación, la libertad y el distanciamiento prudente del objetivo final (todas estas características esenciales de un proceso pedagógico) hasta el estrés, la tensión y el enajenamiento en la exposición pública de esa individualidad (características del resultado final). Ahora bien, en una forma ideal, el procedimiento creativo debe instalar en el resultado los elementos del proceso previo. Es decir la relajación sobre la tensión, la libertad sobre el estrés y el placer de la realización del trabajo por sobre la enajenación histórica de la individualidad. Por lo tanto todo proceso de realización de una puesta en escena es una repetición en pequeño del proceso pedagógico.

Para poder instalar en el producto teatral terminado la ilusión de la espontaneidad por encima de la repetición, es fundamental haber aprehendido el uso de la libertad individual no condicionada por la presencia, exigente al extremo y por lo tanto enajenante, del espectador. El propio proceso personal de aprendizaje es enseñanza para la obtención y preservación durante el período de ensayos, de una expresión auténtica.

Como es obvio, este procedimiento ideal que va de la intimidad resguardada a la exposición total, no existe en la realidad, y siempre un momento está más o menos contaminado por el otro. Pero en la medida de que durante los comienzos de la formación predomine la relajación sin exigencias extremas, y estas vayan agregándose con el curso del tiempo y de la obtención de elementos técnicos que no ahoguen la espontaneidad, el actor aprende en carne propia (nunca mejor usada la frase hecha) cómo partir desde

él mismo, sus sensaciones y sus impulsos sinceros de acción y juego, para llegar a una puesta en escena final que se presenta ante el público.

La puesta en escena es, entonces, la organización de las diversas “espontaneidades” de los actores. Es el marco en el cual sucede la comunicación, el trampolín mediante el cual el actor salta para sumergirse en el espectador. Es el punto final del proceso de ensayos que es, a su vez, la resultante de las diversas formaciones pedagógicas presentes en el grupo creador.

Entonces, dos de los componentes del fenómeno teatral, que rodean al actor y su proyección hacia el espectador, asoman como muy potentes, tanto que es usual que sean ubicados equivocadamente en el lugar central del sistema: la puesta en escena y la obra teatral escrita.

Por eso, cuando un grupo creador se propone la concreción de un determinado hecho teatral, en cualquier contexto profesional, se enfrenta *a priori*, y quizá sin saberlo, con dos formas establecidas que entronizan aspectos circunstanciales en lugar de lo fundamental; lo que lleva, en definitiva, al autoritarismo de concepciones previas a la esencia del hecho teatral. Esencia que no es otra cosa que la espontaneidad propia del *aquí y ahora* del encuadre dramático. Es que ambos roles actúan dentro de la dinámica del grupo teatral en un momento previo al momento dramático. Y en ese momento clave, las palabras no deben ser ya las del autor ni los movimientos del director. Ambas necesitan transformarse plenamente en herramientas expresivas del actor.

“La puesta” y “el texto”, entonces, suelen funcionar como preconceptos. Ambos son prototípicos, y tienen en común que, de la mano de un factor muy importante en el arte dramático, como es la coordinación espacial de los movimientos escénicos en el caso de la puesta en escena, y las palabras que se pronuncian, en el caso del texto, imponen muchas veces en los resultados finales concepciones previas al momento dramático mismo.

Quedan pocos hombres de teatro que se dejan llevar aún por el preconcepto del texto. Todo director teatral

serio coincidirá en que ninguna palabra escrita debe, *a priori*, ser dicha de tal o cual manera en escena, por más significativa que sea su concepto intrínseco. O sea que el texto no indica en sí, la forma expresiva que debe usar el actor para pronunciarlo. Dicha forma expresiva solamente depende de su creatividad. El texto debe ser trabajado entonces como una resultante del impulso. Como una acción más del actor. El hecho de que muchas veces la creación del texto sea previa en el ordenamiento temporal no implica que se trate del verdadero punto de partida. Es imprescindible crear las bases de sustento en las que esas palabras se apoyan para que puedan participar adecuadamente del momento teatral. Y esas bases, configuradas en ensayos y ejecutadas durante la función son el verdadero punto de partida y muchas veces modifican el texto mismo.

Sin embargo esta certeza suele tornarse más dudosa entre los teatristas de hoy a la hora de discutir si el director debe o no señalar, o “marcar” el modo como tal palabra será pronunciada, o tal movimiento ejecutado. Es que no se halla lejana en el tiempo una cierta cultura teatral que pasa del “teatro de autor” (donde la premisa era que el trabajo del actor es interpretar “correctamente” al autor) al “teatro de director” (en el que el actor es una especie de *títere* del regisseur y debe ser un servidor de la puesta en escena). Pero de la misma manera que el texto, las acciones y movimientos en un marco espacial determinado que componen la puesta en escena no son más que un nuevo lenguaje, un nuevo “texto” que, al igual que el texto escrito, el actor debe recrear (obsérvese: re-crear) en cada instante de la representación para hacerlo vivo y comunicante.

Es que, en realidad, director y autor ocupan su lugar preciso alrededor del actor, porque sin autor o director hay (y ha habido) teatro, e incluso gran teatro, pero nada puede suceder sin el concurso del actor.

Esto no va en menoscabo de la autoridad del director, que es el poseedor de la objetividad y por lo tanto es capaz de señalar al actor el camino para desembocar en un acto más pleno y potente, al igual que puede sumergir a los intérpretes en ambientes

y formas sumamente estéticas o conformar concepciones generales que contribuyen decisivamente a la potencia o no del resultado. Ni del autor, primer hacedor del encuadre teatral y generador, en muchos casos, de una cierta cantidad de elementos fundamentales que el actor carga como una mochila llena de víveres para emprender el camino. Pero el trabajo de ambos es más simple, creativo y poderoso si observan con claridad que la esencia del fenómeno dramático no se halla en un papel escrito, ni en una idea de puesta, sino en ese segundo de chispazo perecedero en el que el sujeto creador aquí presente (el actor), es enteramente fiel a su impulso momentáneo, basándose en sus percepciones reales del entorno circunstancial, generando ese momento de comunicación íntima, que se produce al mostrar quien actúa, parte de su verdad.

Esa “verdad” pende apenas de un hilo, sostenido únicamente por la voluntad de creer. Es “suave y sutil como el cambiante viento” al decir de Shakespeare. Comienza, eclosiona y acaba. Como la vida humana. Como el acto amoroso. Y en eso reside su posibilidad de trascender.

La aparición de las sistematizaciones del arte teatral trajo aparejada también la generalización de determinadas “escuelas” de formación actoral. Con o contra su voluntad, los sistemas y escuelas importantes suelen cerrarse en “métodos” esquemáticos lo que resulta muchas veces en formatos ausentes de ruptura, vuelo y sorpresa. Y solo la superación de esos esquemas proporciona un hecho teatral potente y verdadero.

Me parece interesante, entonces, plantear la posibilidad de una síntesis, en la que los teóricos y profesionales del teatro puedan dar el paso de la integración de cada una de las sistematizaciones parciales anteriores (de Stanislavsky a la actualidad), como si fueran piezas de un rompecabezas, desechando lo superficial de cada una de ellas, para llegar a una teoría que sea síntesis de todas ellas. Que describa, además, una forma de la actuación integral, con el actor comprometido absolutamente con su aquí y ahora, y derive en un espectáculo teatral capaz de

hacer valer el tremendo poder de comunicación del arte dramático.

Es esta una tarea a realizar desde cualquiera de los campos de trabajo que proporciona la actividad teatral. Y en el campo teórico, con la observación y análisis de sistemas preexistentes, muchos de ellos parciales e intuitivos, y la elaboración de pautas generales y básicas.

Ese extenso trabajo no será realizado en el presente texto. Solo habrá afirmaciones parciales, derivando el centro de análisis, hacia una ejemplificación de la tesis ya desarrollada en parte.

Y esa ejemplificación se refiere a la ubicación, realidad y funcionamiento de una de las partes más *raleadas* del arte dramático: el arte titiritero.

Encolumnado detrás de la ya expresada idea del sujeto como elemento central del teatro, resulta paradigmático referirse a un fenómeno dramático donde lo objetivo (resultados finales, formas exteriores), se halla representado por el objeto: el títere.

Pretendo defender la afirmación de que el teatro de títeres, de muñecos, en fin, de objetos funcionando como ejes del marco dramático es el teatro llevado a su mayor grado de simbolización. El fenómeno de la máscara, que oculta para mostrar, es decir oculta lo superficial, lo estereotípico para mostrar lo sustancial, se da aquí en toda su amplitud, con una absoluta potencia de sublimación y sintetización de la realidad.

El *subgénero* títeres, no sería entonces tal, es decir un arte paralelo al arte dramático, ni tampoco una parte marginal del mismo, sino su epicentro; su forma más acabada de ser. Esto no implica, obviamente juicios de valor (a veces muy difundidos) que colocan al teatro de títeres como *superior* al de actores, o viceversa. Antes bien todo lo contrario, es imprescindible que conserve la relación directa con el resto del arte dramático, para posibilitar, además, nuevas búsquedas, ya que, como toda esencia, indica un camino a seguir.

Tal razonamiento me permitirá, además, intentar un análisis serio del arte titiritero, que deje de lado los prejuicios que son frecuentes en el tema (los más obvios hacen que sea tratado como una pequeña

artesanía llena de características estereotípicas que lo vacían de contenido).

“El títere nació cuando el primer hombre, en el primer amanecer, observó su propia sombra”, dice Javier Villafañe, comenzando a desentrañar en términos poéticos el misterio de una forma dramática bastardeada en exceso aun por sus mismos cultores, y dejada de lado a la hora del análisis teórico.

La misma palabra “títere” parece mencionar, para la mayoría de los neófitos, un “muñequito” (con el acento en el diminutivo) que entra al “retablo” y saluda con voz chillona, mucho más que la que considero su correcta definición: cualquier objeto, de cualquier tamaño, forma plástica o textura, puesto en función dramática como personaje.

Me resulta interesante, sin embargo, conservar el término “títere”, simplemente por considerar que es el correcto ya que no existe otro mejor que exprese la anterior definición. Es más, solo es fruto de la riqueza de la lengua castellana la existencia de esta palabra, diferenciada de “muñeco” (que no menciona algo necesariamente teatral), o de “marioneta” (que nombra una técnica del arte titiritero: los títeres accionados

por hilos). Ni en inglés ni en portugués ni en francés hay un término diferenciado y englobador como “títere”.

Afirmo que el títere, entonces, es decir el objeto animado (dotado de “alma”) en función dramática, refleja todas las características centrales del hecho teatral, y creo muy importante que un grupo creador (fundamentalmente el director) tenga conciencia de la amplitud de sus posibilidades imaginativas en lo simbólico-dramático, para decidir los elementos a utilizar de acuerdo, obviamente, a su concepción estética general. Pero no actuar por limitación, solo porque determinado tipo de expresión, *a priori* “debe ser así”. Porque entonces el resultado final tiene muchas más probabilidades de resultar pobre, parcial y carente de aristas trascendentes.

Sea por considerarlo obvio para algunos, o por no estar de acuerdo con ese enfoque para otros, el hecho es que, con honrosas excepciones, se guarda un silencio teórico acerca de la relación exacta entre el teatro de títeres y el teatro tradicional de actores o máscaras.

Es propósito de estas líneas investigar sobre el teatro de objetos, sus formas y su ubicación respecto del arte dramático en general, concebido de la forma hasta aquí bosquejada.

2b. Títeres y teatro

Para plantear una sistematización teórica del trabajo del titiritero sería, entonces, ideal evaluar obvia o tácitamente, las distintas sistematizaciones del trabajo del actor. Este análisis detallado escapa a los alcances del presente trabajo, que se limitará a plantear una suerte de síntesis básica de dichos sistemas (con base obvia en Stanislavsky) solamente para descubrir similitudes en aparentes diferencias o afirmar distinciones o relaciones con el arte titiritero.

En forma sumamente esquemática y breve, podríamos describir el modo de funcionamiento psíquico del actor en su momento creativo de la siguiente manera:

a) Por medio de su sensibilidad percibe. Sensibilidad en el sentido biológico, es decir: por medio de las imágenes que le proporcionan sus cinco sentidos.

b) Su mecanismo psíquico elabora una emoción, producto de lo percibido más una cantidad de percepciones acumuladas en la memoria y a su capacidad de elaboración racional de la situación. Esta emoción produce un impulso.

c) El impulso se traduce en una acción física. Es decir, se proyecta hacia el exterior en forma de un desplazamiento espacial impulsado por los músculos motores.

El ordenamiento es solo a título didáctico ya que no media entre uno y otro momento, tiempo perceptible, y es una confusión típica imaginar un comienzo y un final en este proceso, ya que se trata de un encadenamiento causal constante que se realimenta y en el que cualquiera de los momentos puede ser eficaz punto de partida.

Ahora bien, como resulta evidente, la anterior descripción no corresponde solamente al mecanismo de funcionamiento del actor sino también el del hombre mismo en su devenir cotidiano, no artístico.

Pero el actor no funciona sobre el escenario de igual manera que en su vida diaria. Y sin embargo es evidente (aunque a veces pareciera no serlo tanto) que existe una diferencia entre la vida y el teatro.

¿Cómo hace el actor, entonces, para crear esa dife-

rencia? Si el conjunto de funcionamientos psíquicos son los mismos que en su desarrollo vital diario, y es muy importante tanto en la formación como en la creación actoral la noción de que efectivamente los instrumentos, la arcilla con la que el intérprete modela el instante dramático, no son otros que aquellos que surgen de sí mismo, de su conformación psico-física sumada a su capacidad de generar imaginativamente modificaciones o variables a la misma, ¿cuál es la manera que tiene este sujeto creador de ubicarse en un hecho teatral y no simplemente en un hecho cotidiano más?

Para responder a esta pregunta debemos comenzar por definir el instante teatral a diferencia del instante vital.

Indudablemente todo instante teatral es un instante vital. Pero claramente no todo instante vital es teatral. Por lo tanto el instante teatral suma características al instante vital.

¿Y cuáles son esas características? A las coordenadas espacio-temporales que impone la realidad, que en el instante teatral podrían describirse como el momento en el que el actor realiza un espectáculo para el espectador (en cierto lugar, cierto tiempo y con infinitas características propias de ese momento real), el hecho teatral suma otras coordenadas, esta vez ficticias. Es un encuadre dentro del encuadre, que pone en funcionamiento otro esquema que pertenece a un mundo de ficción más o menos lejano al real. Es un nuevo universo encabalgado al anterior, que quizá no contiene tantas posibilidades y características como aquel y que es, probablemente, síntesis del mismo, pero que pertenece a la ficción, a la imaginación.

El instante teatral puede definirse entonces como ese momento vital en el que cierto grupo de personas juegan a variar las coordenadas espacio-temporales de la realidad por otras creadas, imaginadas, por dicho grupo. (Esta definición engloba indudablemente muchos "juegos" que podrían ser catalogados netamente como "juegos dramáticos"). Entonces regresemos al accionar del sujeto-actor.

En la extremadamente simple descripción anterior del funcionamiento del ser humano, podemos observar que tanto el momento “a” (sensaciones) como el “c” (acciones), pertenecen al ámbito de la conciencia, de la voluntad. Es decir que, gracias al trabajo y a la técnica pueden ser manejados con mayor o menor presteza por el individuo.

Es posible percibir ciertas imágenes sensoriales y otras dejarlas en segundo plano gracias a una capacidad humana: la concentración, y también recrear imágenes nuevas con algunos elementos de otras conocidas, mediante la imaginación, o recordar imágenes del pasado en forma vívida y presente. Todos estos aspectos netamente volitivos, que pueden manejarse a través de la ejercitación. Es por esto que ejercitar la concentración y ejercitar la posibilidad de recrear sensaciones son habilidades que forman parte fundamental de una formación adecuada del actor.

En cuanto a la acción física, también pertenece al ámbito de la voluntad. Yo puedo elegir realizar tal o cual acción, o proponerme realizar una nueva y puedo elegir también detalladamente (y mucho más específicamente cuanto más sutilmente haya ejercitado mis músculos y habilidades motoras) muchos aspectos del modo como esa acción será ejecutada. Razón también de la necesidad de la formación del actor en su manejo corporal y de expresión.

Ahora bien, el momento señalado como “b”, es decir la generación de una emoción y su correspondiente impulso espontáneo de respuesta, a diferencia de los anteriormente descritos, es inconsciente e inmanejable. No es parte de una elección tener o no tener un sentimiento. Es posible querer, desear tener un impulso sincero, pero ello no hace que el impulso sincero aparezca. Este surge en forma espontánea (de ahí su riqueza expresiva), en forma coherente con los otros dos momentos de los cuales es inseparable. Y es en esta coherencia donde está la clave.

Porque al poder ubicar por medio de la técnica apropiada, las sensaciones (lugar, circunstancias, recuerdos) o bien a las acciones físicas, ambas circunstancias que lo permiten, en una lógica distinta de la cotidiana o real, es decir imaginaria o ficticia, en

unas coordenadas imaginarias, entonces los fenómenos inconscientes (emoción, impulsos espontáneos) también, naturalmente y sin perder en absoluto su verdad, se ubican en ese plano.

Esta dualidad de herramientas que permiten llegar en forma indirecta a las emociones sinceras, meollo inmanejable e inconsciente de la creación actoral, por un lado las sensaciones y por otro las acciones, ambas descubiertas por Stanislavsky en distintas épocas de su investigación, es generadora de innumerables polémicas entre diversas escuelas acerca de si la acción pura o la recreación de las sensaciones deben ser el punto de partida del actor para permitir la aparición de una expresión más auténtica. En realidad se trata claramente de tener la posibilidad de usar ambas poderosas herramientas según la sensibilidad del actor las requiera y, luego de puesto a funcionar el mecanismo, permitir la aparición espontánea de todas las acciones o sensaciones que las circunstancias generen.

Es este juego: la ubicación del propio mecanismo psíquico mediante las herramientas manejables a través de una técnica posible de aprender, en una realidad sublimada o sintetizada (que no es, por lo tanto, en un sentido estricto “realidad” sino “ficción”) el que posibilita al actor inventar una segunda realidad, con una verdad tan sincera como la “real”, pero en esencia, distinta de la realidad cotidiana.

De ahí que el actor siente que está trabajando aun cuando se halle desarrollando sentimientos muy enajenantes o límite y permanece con un trasfondo de gozo aun en la situación teatral más trágica ya que conserva entre sus percepciones una pequeña pero fundamental y vigilante noción de las coordenadas “reales” que indican la característica ficcional de sus estados anímicos, por vívidos y movilizadores que estos sean y diferencian una actuación sincera y creativa, de un acto psicótico.

Buena parte de las baterías de quien estudia o se dedica a la actuación, deben apuntar a preservar esa real espontaneidad en la aparición del sentimiento y su consiguiente impulso de acción. Así como también en la verdadera asociación libre de las imágenes. Son

estas las salvaguardas de la originalidad, el asombro y el “genio” en la creación expresiva. Son elementos tan fundamentales como frágiles y en su cultivo (tanto en el curso de la preparación de un espectáculo teatral, como a través del proceso de formación de cada actor) está la clave del talento actoral.

Hasta aquí hemos desarrollado una síntesis deliberadamente extrema del trabajo del actor, es decir de la esencia del arte dramático. Tan extrema que no se ha particularizado lo suficiente como para llegar al meollo de lo que a mi juicio es la diferenciación entre teatro de actores y teatro de títeres.

Esto quiere decir que, comenzando a internarnos ya en el tema que nos ocupa, todo lo antedicho es exactamente así también para el actor que se expresa mediante objetos, es decir el titiritero.

Rigurosamente igual percibe la realidad de su entorno ficticio. Igual que él debe cuidar de no intentar percibir lo que “se supone debe ser”, sino la auténtica realidad de lo que sus sentidos le informan, seleccionando mediante la concentración aquellos elementos más apropiados a su trabajo. Y, rigurosamente igual, debe dejar aparecer una acción acorde con un impulso espontáneo.

¿Pero dónde aparece el objeto, el títere, entonces?

Ya está dicho que para aprovechar creativamente el mecanismo psíquico común a todo ser humano que también posee el actor, había que “elevantarlo” (como elevaban los chinos, mediante las varas del palanquín, el objeto real oculto cuidadosamente por cortinas) por medio de las dos aristas manejables volitivamente, hasta un encuadre dramático, ficticio.

Esta “elevación” es nombrada de distintas maneras, que señalan en parte sus características: sublimación, sintetización, creación, simbolización.

“Sublimación” que menciona la transformación de un elemento común en otro bello y brillante.

“Simbolización” que implica algo que representa otra cosa, que necesariamente debe poseer un grado de oscuridad (obsérvese: “representa”, en teatro sinónimo de “actúa”). Esta oscuridad acerca del significado del símbolo es fundamental para su

valor artístico (para su alejamiento de significados obvios) y menciona los aspectos inconscientes de este fenómeno.

“Creación”. Concepto con resonancias religiosas (recordar el inicio religioso de toda forma de teatro) que define la aparición de un objeto nuevo, único, en relación de dependencia con el autor de esa creación.

Y “síntesis”, palabra clave en este trabajo, sobre la que creo útil hacer alguna digresión, ya que posee muchos significados posibles, que aportan a una uniformidad en su significado esencial.

En su acepción más cotidiana suele utilizarse como: recortar para reducir a lo esencial. Sin embargo un análisis más clásico indica una idea casi contraria: confluencia de dos o más tesis en una, determinando un significado dialéctico: último momento de un movimiento, precedido por tesis y antítesis. Las niega a ambas pero de algún modo las contiene. Y también podemos mencionar un uso de la palabra en el área científica o química: elaboración de un compuesto artificial que tiene las mismas o semejantes propiedades que uno natural.

Como se ve estas definiciones van agregando costados a la definición de creación artística, que indudablemente abrevia la realidad (“recorta para reducir a lo esencial”) pues la realidad es infinitamente más grande y compleja que la realidad dramática, pero la reduce a su esencia: el acto. La extensión temporal de la representación teatral, por ejemplo, tiene, como la vida, una duración finita, pero en un período de tiempo mucho menor. Reducción que no es opuesta a la noción de reunión, que resulta fundamental para la aparición de un objeto nuevo reconocible pero inhallable en la realidad, sintetizado artificialmente en ensayos, pero con efectos naturales: espontáneo y comunicante.

Monstruos, en definitiva, conformados por partes de cosas reconocibles pero transformados en una entidad nueva que remite a lo más profundo del inconsciente, la emoción, el asombro, el terror.

Estas definiciones son quizás aplicables a las experiencias artísticas en general, pero en lo específico del encuadre dramático implican: sintetizar el tiempo

vital en tiempo dramático, el espacio en espacio dramático, los objetos en objetos dramáticos; las personas en personajes, con sensaciones, vivencias y acciones propias de cada actor y su imaginación, pero relacionadas con las síntesis anteriormente mencionadas.

Entonces, por fin, en algunas de las características, ahora sí centrales, de este mecanismo de sublimación de la realidad, se halla la diferenciación del teatro clásicamente llamado "de actores" (aunque el titiritero también es un actor) con el teatro de títeres. Pero no se trata de simbolizar en otro sentido. Podríamos decir que en títeres se trata de más de lo mismo. Más simbolización, más sublimación, más sintetización, siempre en el mismo sentido dramático.

El teatro de títeres mantiene todas las relaciones intrínsecas al teatro en general, pero lleva esa sintetización al extremo, ocasionando una serie de coordenadas simbólicas al máximo entre los elementos antes mencionados del encuadre dramático. El titiritero debe llevar a cabo un juego de sintetizaciones extremas de elementos clave del marco teatral, siendo la más obvia la referida al personaje ya que no se trata aquí, ni siquiera del cuerpo propio del actor, sino de un objeto que representa (simboliza) al personaje. O sea que lo simboliza a él mismo.

La acción física, último paso del proceso creador del actor, resulta, por lo tanto, absolutamente modificada, apareciendo más representaciones (simbolizaciones) de la acción, en lugar de la acción misma (puesto que quien la realiza no es una persona sino su representación). Y estas acciones expresivas, muchísimo más sintéticas que las del actor, deben ser, cada una en sí misma, absolutamente significativa, ninguna banal o prescindible.

Un objeto es mucho más limitado en lo que a posibilidades expresivas se refiere, que el cuerpo humano. Incluso aquellos objetos (títeres) que tengan una confección llena de posibilidades de movimiento, están lejos de las capacidades expresivas del cuerpo humano. Y en esta limitación reside su tremenda potencia. Ya que un teatro de títeres ideal, debe estructurar con el objeto, una serie ininterrumpida de acciones,

cada una significativa (y por lo tanto asombrosa) en sí, construyendo un lenguaje ajustado, donde no hay palabras de más o de menos (en el sentido figurado: palabra = unidad del lenguaje), cada una de ellas con efecto expresivo propio, y a la vez coherente con la totalidad del mensaje.

Este virtual lenguaje titiritero condiciona, a su vez, la percepción del intérprete, y ocasiona impulsos y reacciones espontáneas acordes con la forma que asume la acción.

Queda conformada así, una totalidad dramática extrema, donde la convención, es decir el pacto tácito entre espectadores y actores ("vamos a creer que..."), está llevada a su máximo nivel, resolviéndose en un lenguaje expresivo, obviamente distinto del meramente actoral.

También este pacto se ve favorecido por la aparición del objeto. (Es este uno de los resultados más comentados, muchas veces como "esencia" de lo titiritero, y que no es más que una de sus características): se trata de la inmediata adhesión que suscita en el espectador el hecho de que el actor sea un objeto y no una persona de carne y hueso. Sucede que el público se ve, entonces, libre de reflejarse, y colocar allí cosas propias, ya que un objeto está, por definición, vacío de características subjetivas.

El mismo fenómeno se da en el intérprete, y también está profusamente observado por titiriteros, docentes, etc. Y es la facilidad que otorga el objeto, para que el sujeto-actor (sea o no profesional) se exprese a través de él como (supuestamente) no podría hacerlo con su propio cuerpo, al "ocultarse" tras un "retablo", entendido, en este caso, como símbolo del desplazamiento que provoca la aparición del objeto como elemento protagónico del acto teatral.

Estos razonamientos, si bien son esencialmente correctos, suelen, a mi juicio, magnificar estas características como propias y distintivas del teatro de títeres, por lo que me detendré un segundo en ellos.

El fenómeno del títere como objeto intermediario (aprovechado y estudiado en forma muy interesante por el psicodrama), depositario hueco de la afectividad de quien lo usa o lo observa, no es más que otra

objetivación extrema que otorga el arte titiritero, del fenómeno dramático en sí.

También el actor-ser humano (por nombrarlo de alguna manera, como si pudiera no serlo) personifica a alguien que, por no ser “real”, y estar inmerso en un encuadre ficticio, es vacío de sensaciones reales. Y también es depositario final (si se arma correctamente) de la adhesión del espectador.

Pero sucede que mientras un actor entra a escena y debe convencer, a través del transcurso de un tiempo de su actuación, al espectador del hecho de que está actuando en un contexto dramático, y por lo tanto es digno de ser depositario de la afectividad de quien comparte el rito teatral en el rol de público, el títere, aparece y es el personaje. Casi no precisa del transcurso del tiempo. Impacta en forma inmediata por su formulación plástica y por el hecho, justamente de no ser un sujeto, se prepara y prepara a todos los participantes en forma instantánea para iniciar el juego.

Ahora bien, los límites de tal fenómeno, también están dados por el propio devenir temporal, ya que como este transcurre inevitablemente, bien puede el titiritero traicionar a los pocos instantes de comenzado el tiempo dramático la buena comunión lograda por razones inherentes al objeto-personaje.

Iguales límites tiene la aparente “protección” al sujeto-actor que implica el hecho de que buena parte del cuerpo no está comprometida con el objeto de la atención en forma directa. El hecho de que él (el títere) sea “protagonista” y no “yo”, no es real más que en apariencia. Y aunque existir aparentemente también es una forma de existir, llegará el momento en que se develará su verdadera forma de ser porque el “mostrar”, y por lo tanto el “mostrar-se” son características necesarias para el funcionamiento del juego. El títere, solo en apariencia tiene existencia propia. Este momento (el de “creer” en la entidad propia del

títere) puede ser utilizado. De hecho es muy útil a ciertas personas para creer que “los ayuda” a lograr ciertas expresiones que no sienten habituales.

Sin desvalorizar esta función real de una característica aparente, es necesario ir algo más allá y señalar que, como es obvio, el objeto no tiene la posibilidad de “ayudar” a nadie a realizar acciones o expresiones nuevas. No tiene en realidad más posibilidades que las que le otorgue el sujeto titiritero, entre las cuales figura la de “ayudarse”.

El arte titiritero no sirve, en su expresión más acabada, como ocultamiento de nadie, sino al contrario, como revelador, operando en el sentido del ya descrito fenómeno de la máscara. El titiritero no se oculta “detrás de”, sino que se “muestra en” el títere. Es más, podría decirse que es virtualmente imposible ocultarse, ya que todo lo que sucede al manipulador se ve reflejado con exactitud minuciosa en el títere.

Más o menos disfrazado por cierto pseudo oficio, los títeres operan como espejos indiscretos de cuanto aparezca realmente en el titiritero. Sin él no son más que cosas sin vida. Con él son nada más, y nada menos, que lo que él es, en ese instante.

El titiritero, como el actor, no puede ocultar o mostrar lo que le sucede, a voluntad. Solo puede crear las condiciones para que “lo que aparezca” sea más o menos “esto”. Pero una vez que sobrevenga, es inevitable. Si se oculta algo, se oculta todo, y se es inexpresivo.

Entonces, en síntesis, las diferencias circunstanciales entre lo actoral y lo titiritero están, desde el punto de vista del análisis del fenómeno, en una reconcentración de las mismas características esenciales. Y desde el punto de vista técnico actoral, solo en el último paso del proceso, es decir en la forma de articulación del lenguaje dramático, no en las reglas esenciales que rigen el arte interpretativo del actor, y por tanto, el arte dramático en general.

2c. Algunas visiones tradicionales. *Estereotipo y técnicas titiriteras*

Para comenzar el tratamiento de ciertos puntos considerados en general, más específicamente titiriteros, es interesante hacer un breve análisis de las visiones tradicionales más generalizadas, que con mayor o menor frecuencia han sido expresadas teóricamente. No voy a hacer crítica de textos concretos, sino de concepciones generales que encierran los elementos más difundidos.

En algunos casos, generalmente textos muy primarios, de uso pedagógico, se suele hacer una descripción de las maneras de construcción de los títeres, los materiales a utilizar (papel maché, cartapesta, etc.), sus distintas formas de movimiento, y realización de escenografías, objetos o retablos.

Muchas veces se describen las formas de actuar con títeres, apuntando a los resultados finales: inflexión de la voz, tonos al hablar, velocidad de los diálogos, movimientos convenientes de acuerdo a lo que se quiera expresar, tipos de gestos que significan determinada cosa, etc.

Existen también detalladas historias de la evolución del títere, sus orígenes y desarrollo en las distintas culturas.

Hay material abundante, más específico y muy ilustrado, acerca de las distintas técnicas titiriteras. Esto es, por ejemplo: el títere clásico de guante, que se maneja introduciendo la mano en el cuerpo y los dedos en la cabeza y manos; o la marioneta articulada, manejada con hilos desde arriba, etc., etc.

Y finalmente se pueden leer aproximaciones, a veces literariamente muy hermosas, a lo que podríamos llamar la filosofía del títere, es decir de su significado último, como símbolo de la creación, de cómo el hombre puede dar vida a lo inerte, creando a partir de una cosa, un reflejo de su propia existencia.

El arte titiritero como símbolo del arte mismo.

También es posible observar material visual (fotos, videos) acompañado de teoría, acerca de grandes titiriteros, sus experiencias, cómo es su aproximación

al género, sus vivencias como intérpretes, su idea de línea estética. Cómo debe ser, según ellos, el teatro de títeres. Qué material se debe interpretar. Textos de obras de títeres, etc.

Finalmente encontramos algunos textos que se internan en intentos de una teoría titiritera o como es más usual llamarlo actualmente: "teatro de objetos", lo que, en general, incurren, a mi juicio, en el fundamental error de comenzar (y casi siempre terminar) con la descripción e intento de análisis de la estructuración de un posible lenguaje del arte de los títeres obviando sus fundamentales áreas en común con el teatro en general y tratando la actuación con títeres como un elemento más entre los distintos aspectos a tratar, en lugar de analizarlo como tronco generador de sus distintas ramas y frutos finales.

Estas concepciones, y algunas otras, cumplen, muchas veces, elogiables funciones de difusión o información, de acuerdo al rol que juegan o jugaron en determinado contexto. No se trata aquí, por esto, de realizar una crítica a tales ideas, o de rebatir posturas. Simplemente, como ya se ha dicho, intentar cambiar el ángulo del análisis.

Veamos, por ejemplo, una típica aproximación, a mi juicio superficial y parcial: Podemos llamarla "la aproximación plástica".

Indudablemente la cuestión plástica juega, en el caso del teatro de títeres, un rol importante dado que no solamente el ámbito y las ropas (como sucede en el teatro tradicional de actores con la escenografía y el vestuario) merecen una definición plástica, sino también los personajes mismos, sus rostros, tamaños y formas, contando con la posibilidad de alejarse, incluso, de lo antropomórfico, inevitable en el actor, para internarse en lo no figurativo (por mencionar solamente algunas de las posibilidades). Es decir que en el teatro de títeres la totalidad del fenómeno

puede ser diseñada desde el punto de vista visual. Este trabajo es llevado a cabo generalmente, en el teatro profesional, por plásticos o escenógrafos, diseñadores con especialidad en el lenguaje teatral o titiritero.

Muchos titiriteros, de hecho, tienen una extracción formativa desde la plástica y buscan en el teatro de objetos la forma de dotar a sus creaciones de una dimensión que es generalmente ausente en la pintura o la escultura: el movimiento.

Pero esta importancia no debe hacernos olvidar las características del fenómeno titiritero como forma de ser del arte dramático. Y puede inducirnos por caminos dificultosos o directamente sin salida, especialmente en lo que se refiere a la enseñanza de este arte o a su utilización (muy común) como juego en la formación de los niños.

Más adelante haremos un apartado acerca de esta utilización pedagógica del títere en la enseñanza general, muy útil y con grandes posibilidades, en general inexploradas.

Volvamos a lo plástico. Cuando se privilegia la construcción del títere, sus diversas formas (técnicas titiriteras), y se concibe al arte titiritero como un arte con fundamentos plásticos, así como cuando se describen los resultados en función de su belleza estética, o se historia el fenómeno titiritero desde esta concepción, se está partiendo de un punto de vista que si bien (como vimos) tiene su importancia, elude el eje central de la cuestión.

En primera instancia (y esta confusión, como muchas otras referentes al teatro de objetos, alcanza a veces al teatro en general) no es el teatro parte de las artes visuales. El visual es solamente uno de los sentidos que se ponen en juego durante el instante dramático. Ya vimos que, tanto el espectador como el actor, ponen en funcionamiento todos sus sentidos, lo que los involucra totalmente dentro de la recreación espacio-temporal que propone el teatro.

Porque el teatro de títeres, como parte del arte dramático, tiene un epicentro que no es el títere, sino el titiritero, es decir en términos teatrales, no es el personaje sino el actor.

Resulta evidente que ambos elementos son importantes pero existe una clara dependencia del objeto respecto del sujeto. Y en el análisis de la creación titiritera, para establecer pautas teóricas de formación pedagógica o de funcionamiento creativo-grupal-profesional, debe comenzarse por desentrañar el funcionamiento del sujeto-creador, del actor-titiritero y sus mecanismos internos y externos; no los del títere que son importantes, pero secundarios.

No es útil más que en parte, la descripción de extraordinarios resultados finales. Es necesario desentrañar los porqués, las razones técnicas que llevaron al sujeto por el camino que desembocó en ese resultado final.

Estas formas exteriores (cómo se mueve el títere, mecanismo, etc.) son asociables también a ciertas "formas exteriores" del teatro de actores. Veamos.

Se ha dicho con frecuencia que el teatro es el arte de la particularización. Para el actor, epicentro de la creación teatral, no deben existir vaguedades, conceptos generales, sino sensaciones particulares y definidas. Nunca debe haber, en el universo dramático *una* mesa, sino *esta* mesa, que es de tal y tal manera, y por lo tanto resuena en el sujeto de tal manera.

Los conceptos generales son uno de los principales enemigos del actor, ya que son absolutamente usuales en el trato cotidiano del individuo. La sublimación dramática de esa cotidianidad no los admite.

Un viejo conocido de los estudiantes de teatro, el estereotipo, no es más que la generalización de una acción o expresión que debió ser particular. Cuando se actúa, ejemplo clásico, "la espera" en forma estereotípica (el actor se pasea aparentando nerviosismo, mira el reloj pulsera, observa a los costados, etc.) no se está esperando a alguien en particular en este aquí y ahora particular. Se espera en general.

Esta idea de generalización y estereotipo está ligada estrechamente con la ya mencionada concepción *a priori* de la expresión. No la respuesta espontánea del aquí y ahora a *este* estímulo, sino lo que *antes* (es decir fuera del aquí y ahora) se supuso que se debía responder (consciente o inconscientemente, y sea

este una imposición del director o una autoimposición del actor).

Todo esto es aplicable en forma rigurosa a la actuación con títeres. Pero existe, sin embargo la ya mencionada diferencia formal producto de las limitaciones expresivas del objeto. El titiritero, entonces, al sintetizar sus formas orgánicas de respuestas, se ve impulsado, muchas veces, a realizar acciones que quizá traducidas en forma literal al cuerpo humano resultarían claramente estereotípicas. Ilustrarían lo que el personaje expresa. (Tales como señalarse a sí mismo al nombrarse o afirmar con la cabeza al decir "sí", etc.).

Sin embargo, así como lo titiritero podría concebirse como la esencia del teatro, también el estereotipo titiritero (terrible enemigo ya que parece no existir) podría descubrirse como la esencia del estereotipo teatral. Generalización que no se expresa ya en gestos *a priori*, estereotipos a veces muy obvios, como los ejemplos ya descriptos, y que sufren la injusticia de ser eliminados de la batería de recursos expresivos del intérprete también *a priori* (como una especie de estereotipo del anti-estereotipo), sino en la ausencia de esa pequeña diferencia de movimiento, oportunidad o inflexión de voz, casi imperceptible, pero generadora por sí misma del misterioso (que no es tal) clima. Clima que es la llave de la credulidad en el "como si", y que solo surge de la rigurosa espontaneidad del intérprete. Titiritero o no.

Espontaneidad que es suplantada más de una vez por ciertas supuestas reglas titiriteras que no por gruesas y evidentes se deben dejar de analizar como formas establecidas de cómo debe actuarse con títeres, que son difíciles de eludir aun a las aproximaciones más serias.

Un ejemplo claro, por lo difundido, es la norma: "El titiritero debe modificar su voz propia para interpretar un personaje". Se debe, según el precepto, buscar en el curso de los ensayos, la voz del personaje.

Este precepto, muy común en la actuación clásica con títeres de guante en el *guignol* (un extremo: voz grave y fuerte para el "malo", finita para el "bueno", cascada para el "viejo", etc.) es uno de los generadores de mayor tensión (por ser la voz un instrumento



Escena de Gulliver

fundamental), y de los que suelen impedir una expresión libre y creativa.

Cierto es que a veces un timbre de voz diferente actúa a la manera del objeto intermediario o la máscara, en forma liberadora de potencias ocultas. Pero es necesario subrayar el "a veces", que puede traducirse en un "quizá" como cualquier otro, revelando el profundo error de la regla mencionada.

El punto de partida es siempre, inevitablemente, la voz propia. La voz del títere es solo la voz del titiritero; antes de él, el personaje no tiene voz. Y el intérprete modifica o no un timbre en la medida que lo siente espontáneamente expresivo en el marco dramático. Y la tarea del director no es marcar cómo debe ser la voz del personaje, sino señalar en qué momento aparece en el actor, en el curso del proceso de ensayos, una forma expresiva vocal auténtica.

Quedan enmarcadas en este ejemplo muchas otras teóricas formas de cómo debe actuar un títere, que no respondan más que a estereotipos y preconceptos limitativos de una verdadera potencia dramática.

Independientemente de este ejemplo entre los que podríamos llamar estereotipos titiriteros evidentes, existen otros conceptos generales, a los que se apela con frecuencia en la creación dramática, que relacionaremos con el ya anunciado tema de las técnicas titiriteras.



Cuando un actor, en escena, nombra, ve o toca *ese* árbol, debe saber que es *ese* árbol (que es así y así y que cuantos más “así” mejor), y no otro. Entonces, para el espectador, será claro que el actor está creyendo en todo el encuadre dramático, que no es general, sino *este*, particular. Ahora bien; cuando aparece en el momento de la creación, un elemento que es imposible referir a algo concreto sensorialmente hablando, ni a esa mezcla de sensaciones conocidas que es la imaginación, inevitablemente se trata de una generalidad.

Veamos un ejemplo: Conceptos como “miedo”, “angustia”, “odio”, “amor”, o cualquier otro que nombre estados de ánimo, solo tienen sentidos vagos y generales. Para referirse a un objetivo a lograr, son de imposible individualización. El nombre de un sentimiento es siempre algo tan poco particular que resulta inútil a la hora del trabajo actoral. Cuando se pide a alguien que describa su sentimiento, solo atina a reflejar sus efectos físicos. Estos sí son sensaciones particulares y son útiles al actor. Sin embargo los nombres de los sentimientos son, a veces, de inevitable uso en el trabajo teatral. Incluso podría decirse que los sentimientos-emociones, son el meollo mismo de dicho trabajo, pero nombrarlos equivale a etiquetarlos, convertirlos en un molde estereotípico, una forma a seguir.

A sentimientos nombrados (por ejemplo ante el absurdo pedido de dirección “quiero que expreses miedo”) solo se puede responder con formas expresivas estereotipadas.

Creo que es posible establecer un paralelismo entre estas etiquetas y las técnicas titiriteras.

Un libro dedicado a la descripción de todas las técnicas titiriteras existentes, sería de una extensión incalculable: de varillas, de guante, de dedo, marottes, de boca, bunraku, marionetas de hilo, sombras, teatro negro, con retablo, sin retablo, de mesa, de pistoleta, etc., etc., etc. Más las infinitas combinaciones entre ellas, más las variaciones de tamaño, más, más...

Como los sentimientos, las técnicas titiriteras existen, y hasta son el meollo de la cosa (estructuran la forma final del lenguaje), pero nombrarlas resulta en paralizarlas, acotarlas. Puede llegarse incluso a la conclusión de que cada títere en sí mismo es una técnica distinta.

Y es que lo central es que la “forma exterior” que asuma el objeto, y la manera que se elija para movilizarlo, va a estar definido por el qué y el quién exprese. Va a ser reflejo de un determinado impulso creativo que requiere determinado movimiento que, para ser ejecutado, requiere una determinada técnica.

Las técnicas titiriteras no existen por anticipado al encuadre dramático, sino, por el contrario, son una más de las formas de expresarlo. Por lo tanto varían en tamaños, plasticidad, movimientos o volúmenes de acuerdo a la sustancia dramática que exprese el intérprete en conjunción con los otros integrantes del grupo creador.

Lo dicho no implica una desvalorización de las descripciones antes mencionadas, ni del hecho de nombrar las técnicas. Como los sentimientos, debemos nombrarlas de algún modo, y por lo tanto hablar de guantes o varillas resulta inevitable. Pero no es fructífero para la obtención de un producto artístico totalizado que evite lo estereotípico, tomar las técnicas como una forma indestructible y fijada *a priori*. Todo debe ser puesto en duda, posibilitando la aparición de la ruptura, por la que se filtre el viento renovador de la autenticidad y la particularización. Su individualidad, que es su intransferible vigencia.

2d. La formación titiritera

Es también común el enfoque pedagógico, simétrico al estético, que antepone el objeto. Y no solo sucede esto en cursos aislados donde las primeras clases están dedicadas al aspecto técnico-plástico, es decir a la construcción. También existen importantes escuelas, no solo en la Argentina, donde el ritmo del proceso de aprendizaje está marcado por las técnicas (1er. año: guante, 2o año: varillas, 3er año: técnicas a la vista, etc.).

La más clara y espontánea respuesta al inicio plástico de la materia Títeres es, como suele suceder, la dada por los niños, quienes, desconociendo con hermosa rebeldía lo que *se debe* hacer, se niegan en su gran mayoría, a actuar con el títere que han construido con amor y dedicación en clases anteriores. Prefieren, muchas veces, romperlo, a jugar con él. Pero los adultos, más *conscientes* de que el títere nació para actuar y *debe* ser utilizado, atacan la actuación con sus títeres terminados, con resultados obviamente más frustrantes.

Y es que la creación plástica sigue caminos muy distintos a los de la creación dramática. Y aquel objeto que fue concebido plásticamente, debe violentarse de alguna manera para introducirse en un mundo dramático. El mismo individuo debe forzarse también para interpretar con un objeto que no tiene concepción dramática.

Un personaje no es tal hasta no haber sido vivenciado por el intérprete. No hay autor teatral que pueda pintar al personaje que va a aparecer sobre el escenario el día de la función. De igual manera un personaje-títere, debe ser vivenciado por el actor para ser tal, y luego volcado en la terminación plástica. Un objeto finalizado antes del comienzo del trabajo es sentido por el que va a actuar (y mucho más un alumno) como una cuesta empinadísima de subir, y con buena parte del camino ya marcado, probablemente no por la zona más accesible a su personalidad creativa.

No son otros los argumentos que plantean las deficiencias teóricas del camino pedagógico delineado a través de las técnicas.

Un proceso de formación titiritero no debe seguir pautas básicas distintas a las de un actor. La diferenciación estriba solamente en que en todo momento, su forma expresiva, debe ser canalizada a través de un objeto y no de la totalidad de su propio cuerpo.

Al término de dicho aprendizaje, el alumno debe tener un conocimiento importante, principalmente, de cómo funciona él mismo con los títeres. No de cómo funcionan los títeres de determinadas técnicas.

De igual manera creo interesante la idea de la formación titiritera como postgrado de la actoral, o paralela a ella.

Completan esta apretada síntesis (pasible de ser desarrollada en programas de estudio con mayor especificidad) del tema de la pedagogía titiritera, los aspectos que integran la parte práctica, pero me permito aquí la insistencia sobre la fijación de un nuevo centro de atención, esta vez sobre el sujeto.

Las razones que motivan este cambio de enfoque no parten de una aversión al mito del titiritero anónimo, ni son solo ideológicas, sino también eminentemente prácticas.

La sistematización teórica del trabajo del actor, y por lo tanto de su proceso de formación, permitió la construcción de un puente que une a la persona común, neófito, con el resultado artístico final. El genio, la magia, el talento, la inspiración, pasaron a ser accesibles, no solamente a unos pocos elegidos, sino a todo el que se animara a años de trabajo, estudio y formación. Obviamente que al cabo de una formación ideal, existirán diferencias de capacidad creativa, pero incluso en ese momento es sumamente difícil en la profesión actoral, emitir claros juicios de valor sobre talento y calidad. La falta de trabajo y dedicación, en cambio, siempre es evidente.

La formación pedagógica del actor, permite el acceso al resultado final de ciertos individuos que carecen de algo que era esencial al actor preestanislavskiano: esa cierta capacidad de autoaprendizaje *a los golpes* y, por supuesto, una formidable resistencia a esos golpes, es decir, al manejo descuidado de la

interioridad. Lo que requiere un elevado grado de neurosis que más de una vez ha contribuido a que el arte dramático fuera asociado con la locura.

Aún hoy se reivindica esta faceta del desarrollo individual del actor (las formaciones distan muchas veces de ser óptimas), afirmando a la locura junto con otros conceptos generales como genio o inspiración, misteriosos y hasta místicos.

Pues bien, esta capacidad de crecer y triunfar sobre las tablas o al lado de un gran director, es decir en la práctica, sin el marco de contención adecuado, asociando el rol pedagógico al profesional, y el de maestro al de director o al del actor principal, o al del mismo público en el peor de los casos, esta facilidad natural, no resulta ser a la luz de la pedagogía teatral, un factor trascendente en una correcta formación. Es más, muchas veces es claramente contraproducente. Al menos, en fin, es innecesaria.

Esta idea de la auto-formación, junto a otro titiritero mayor, ayudándolo o alcanzando materiales, es defendida, a veces en forma tozuda, por los titiriteros (al igual que muchos actores defienden la formación sobre las tablas).

Y es que, por las características del fenómeno dramático titiritero, con un poder tan violento de simbolización, es sencillo equivocarse el camino, o mejor dicho, limitarlo hasta donde llega la primera mirada. Mas allá solo está la magia. Sin aclarar que la magia no existe, sino la ilusión, que es producto de algún truco. Muchas veces difícil, pero siempre posible, real, no sobrenatural.

Al solamente describir u observar los hermosos resultados estéticos de los grandes maestros titiriteros, mostrar las técnicas titiriteras que utilizan (cómo se mueven los muñecos), analizar su manejo de la voz o del espacio, o cualquier otro señalamiento superficial, obviando lo subjetivo del proceso psíquico de los creadores de esa creación, que queda oculto; estaríamos (deliberadamente o no) apartando a una mayoría de futuros creadores; haciéndolos observar desde abajo las inalcanzables alturas de la creación. Algunos, los audaces, llegarán allí luego de duros golpes, con el estigma de ocultar a su vez (incluso a sí mismos) la factibilidad del camino que recorrieron.

Un proceso pedagógico claro y protegido, será aquel en donde se distancien prudentemente los objetivos finales, en pro de objetivos parciales, más dirigidos al crecimiento individual de cada alumno, que muchas veces toma direcciones impensadas en el *a priori*. Aquel en el que se relativizarán los juicios de valor. En el que se aclarará que nada está bien o está mal en principio; porque los juicios de valor, incluso estéticos, no pertenecen al subjetivo mundo de las emociones o sensaciones cuando deben ser estas materia creativa. No las hay buenas o malas. Las hay y con esto es suficiente. Es tan inevitable como milagroso. Y su aparición en función artística, debe ser respetada al máximo, y defendida de los juicios que pertenecen a una órbita intelectual, fuera de lo sensible.

No es que necesariamente este camino protegido sea más fácil que el del autodidactismo. El concepto de fácil o difícil es altamente subjetivo y complejo de definir en función de un proceso de años de formación (quizá lo superficial sea más fácil que lo profundo). También debe estar claro que hablamos de ideales y que no existe el proceso idealmente protegido. Pero intentando este camino, los valores se tornan más justos y las frustraciones menos dolorosas, además de ser los resultados más valiosos y abundantes. Y no es poco el cuidado de la persona en una profesión donde el material a trabajar es la propia sensibilidad, y el placer por la utilización del potencial expresivo individual, un valor preponderante.

La presentación del arte dramático con condimentos mágicos o puramente innatos, refresca el recuerdo del teatro como arte marginado de la sociedad. Y si bien todo arte, por transgresor y *peligroso* sostiene (aún hoy) un grado de marginalidad, me parece evidente la necesidad del consustanciamiento del artista con su sociedad, como un integrante más, que rompa con un distanciamiento que trae beneficios secundarios pero que impide una trascendencia más generalizada. Es interesante tomar nota, además, de que este proceso de acercamiento entre el hombre común y su posibilidad de artista, parece encontrar ciertos cauces sociales que lo hacen factible. Piénsese en la enorme cantidad de estudiantes de teatro que suelen

existir en las grandes urbes, cosa impensada hace unas décadas.

Y en títeres, entonces, todo esto es aún más evidente. Ya no solo por la obvia y tradicional marginación del titiritero *solitario y ambulante* sino también, porque todas las visiones que hemos presentado como tradicionales, tienden a presentarlo como una parte separada no ya de la sociedad, sino del arte dramático mismo.

Es que al plantear una visión superficial, parcial, del proceso pedagógico y de los resultados finales, se muestra como central y fundamental, el único momento en el que hay una diferenciación notoria con el teatro

de actores: la aparición del objeto, obviándose todo lo anterior o subyacente, que es idéntico y que es la materia más rica para una formación y crecimiento.

La tesis del arte titiritero como síntesis del arte dramático mismo, es decir, como su propio núcleo, en el que están expresadas todas sus formas fundamentales de ser, aparece como ampliadora y abarcativa, porque descubre enormes territorios inexplorados en lo teatral-titiritero, y porque, como menciona la esencia del teatro, indica una vía de desarrollo del mismo arte dramático como medio de comunicación artístico-social, y como forma expresiva reveladora de aspectos recónditos del alma humana.

3. La práctica

De una relectura de lo hasta aquí expuesto surge quizá la sensación de una excesiva intelectualización del fenómeno dramático-titiritero, que es eminentemente práctico. ¿Es necesaria, podría alguien preguntarse, semejante disquisición teórica para definir una expresión artística que se desarrolla en el aquí y ahora, y se autolimita en sus alcances incluso temporales por su misma razón de ser? De hecho muchas valiosas experiencias teatrales, aparentemente, prescinden por completo de esta búsqueda teórica y grandes maestros terminan dudando del valor de las palabras.

Creo sin embargo que todo lo escrito aquí, no es más que el resultado de la práctica más pura y simple, y que es útil el planteo de ciertas razones últimas aunque puedan sonar *a priori* pretenciosas.

Se hacía, de todos modos, imprescindible la aparición de esta segunda parte, que acercara los conceptos a los ámbitos reales donde suceden: la clase, el escenario, los ensayos, etc., los lugares donde las ideas se convierten como por encanto en carne, uñas, miradas, lágrimas, gestos.

Esos tan recordados lugares donde uno se preguntó por primera vez: ¿Hasta dónde llega el teatro y hasta

dónde la vida? ¿Hasta dónde soy el personaje y hasta dónde soy yo? ¿Puede este simple y rústico objeto, producirme todas estas sensaciones?

Y fue solo la práctica, la vivencia, la experimentación, la que respondió, y responde todavía a todas estas preguntas todos los días: ¿Hasta dónde? ¿Hasta aquí! ¡Sí, soy yo! ¡Puedo!

Obviamente que no es fácil transmitir en palabras el significado de estas vivencias, pero se trata solo de describir algunas experiencias y ejercicios de modo que puedan ser útiles a otros. Muchos de estos ejercicios han sido tomados textualmente de nuestros maestros de teatro y son aplicados a los títeres, otros lo fueron de nuestros maestros de títeres y algunos son originales. Creemos que en definitiva lo importante es su difusión y la valoración de su real utilidad.

La opción elegida fue tomar directamente desgrabaciones de clases, de modo de que se tenga la vivencia del hecho, en tanto se consuma.

También hay descripciones o simplemente anécdotas, sobre todo en la última parte, que apuntan a una observación del trabajo de nuestro grupo.

Y finalmente se consignarán ciertas introducciones y análisis aclaratorios de la práctica que se relata.

3a. El ámbito pedagógico

Me ceñiré aquí a lo estrictamente titiritero, prescindiendo de las generalidades de la pedagogía, acerca de las cuales hay abundante bibliografía y discusiones teóricas. Aparecerán, sin embargo, algunos planteos de este tipo, que son inevitables en una descripción sincera del funcionamiento de una clase (importancia de la evaluación, sentido de la misma, distanciamiento de los objetivos, etc.), pero, en general, serán solo un marco que complementa lo específico.

En lo que respecta a la ejercitación titiritera creemos útiles, en una primera etapa pedagógica, muchos tra-

bajos típicamente actorales dedicados a lo sensorial, a la concentración y la relajación, con la siguiente observación: siempre que se comiencen a ejercitar de alguna manera elementos del encuadre dramático, es decir acciones físicas, interrelación, etc., debe aparecer el objeto como canalizador de los impulsos. Este objeto títere, puede ser un prototipo neutro de guante, cualquier objeto, o simplemente la mano.

A continuación describiré algunas formas de ejercitación, con el esquematismo lógico de estos casos y la síntesis inevitable.

1. PRIMEROS TRABAJOS CON OBJETOS. PROTOTIPO DE TÍTERE DE GUANTE

Curso de iniciación. 12 personas sentadas en sillas, en círculo.

DOCENTE: *¿Trajeron todos el material?*

Contestan afirmativamente.

Bueno. Vamos a verlo.

Lo sacan. Se trata de una bocha blanca de telgopor a la que se le ha realizado un agujero y pegado un cilindro de cartón pequeño y una tela de tamaño algo mayor que un pañuelo.

Muy bien, ahora pruébenselo. Así.

La tela colocada sobre la mano cubriéndola, y a través de la tela, el dedo índice en el cilindro de cartón que entra en el agujero de la bocha a modo de cuellito.

Ojo que no se caiga ni aun poniéndolo cabeza abajo. Está bien, ahora sáquenselo.

Dicen que no, rien, juegan.

Vamos, ya lo van a usar.

Se lo sacan.

El trabajo va a ser desde la silla. Coloquen muy a mano la tela y la bocha, pero que no moleste en la primera parte del trabajo. En determinado momento van a trabajar en parejas, así que junten las sillas de a dos. Bueno, vamos a empezar. Siéntense en una posición neutra, cómoda. Y comiencen a relajarse. Ojos cerrados. (Pausa).

Observen su propia respiración. No la dominen, solo obsérvenla. (Pausa).

Vayan recorriendo lentamente todo su cuerpo internamente. Observándolo, sintiéndolo. (Pausa).

Deteniéndose donde encuentran mayor tensión. (Pausa).

Si sienten necesidad movilizan esa zona, solo lo imprescindible. (Pausa larga).

Elijan una de las dos manos para trabajar. La primera que aparezca. No descarten. (Pausa).

Vayan dirigiendo la concentración hacia esa mano. Cómo está apoyada. (Pausa).

Con qué superficies, temperaturas o texturas está en contacto. (Pausa).

Imaginen lentamente un ámbito en el que esta mano está ubicada. Detalladamente. Imágenes, Colores. Volúmenes. No tiene por qué ser un ámbito naturalista. (Pausa larga).

En este ámbito hay objetos. La mano es uno de ellos. (Pausa).

En la medida en que vayan oyendo la música (Comienza a oírse una música suave) y sin que ella represente un estímulo fundamental, la mano cobra movimiento y observa, explora ese ámbito. (Pausa).

Esos otros objetos. (Pausa larga).

Luego regresan a su lugar, a su posición. (Pausa larga).

Muy lentamente, y sin abrir los ojos coloquen en esa mano que ha estado trabajando, la bocha y la tela. (Pausa).

Ahora sientan su propia respiración nuevamente. Su ritmo. Cómo entra y sale el aire. (Pausa).

Vayan trasladando ese ritmo a la mano. Como si fuera este personaje, en este ámbito, el que introdujera y exhalara el aire al mismo ritmo de ustedes. Con un movimiento real, pero apenas perceptible. (Pausa).

Muy despacio vayan abriendo los ojos y observando al títere en su latir. Su respirar. (Pausa larga).

Están en ese ámbito que imaginaron. Lentamente el personaje puede ir despertando y accionando en ese lugar. (Pausa larga).

Hay también cerca otro personaje para interrelacionar. Si sienten la necesidad. (Pausa larga).

Conocer su ámbito y mostrar el propio. (Pausa larga).

Lentamente vayan abandonando esta relación. Y regresando al propio lugar. Al descanso y a la respiración del personaje. (Pausa larga).

Observen ahora esa respiración. ¿Cómo está? ¿Qué diferencia hay con el comienzo? (Pausa larga).

Muy bien. Relájense y vayan terminando el trabajo.

NOTA: El docente no ha mencionado, por ser parte fundamental de toda ejercitación de este tipo, un aspecto primordial: el hecho de que la voz del coordinador del trabajo vaya mencionando, a medida que transcurre el mismo, las consignas; no hace que quienes lo estén llevando a cabo deban cumplirlas como si se tratara de órdenes. El que se hayan cumplido o no, no determina necesariamente que el trabajo haya sido bueno o malo. Las consignas deben actuar (y esto debe ser aclarado tantas veces como haga falta) como iniciadores, y a partir de allí pueden seguirse caminos propios.

La evaluación sigue los carriles normales, Cada uno describe su ámbito y las características que asumió el trabajo en general y la relación con el otro. Transcribo algunos pasajes de interés.

UNO: *Me impresionó profundamente todo el trabajo, pero sobre todo cuando el títere respiraba. Me pareció que era algo separado de mí mismo, que se movía solo. A pesar de ser mi propio ritmo respiratorio...*

OTRO: *Me sentí muy mal. Porque yo buscaba con mi títere la comunicación pero el otro títere no me daba bolilla. No sé si no entendió ella la consigna de que había que comunicarse, pero seguía quieta allí y no me percibía para nada. Intenté de mil maneras, pero no hubo caso. En un momento casi paro el trabajo y le digo que había que comunicarse. No sé. Sentí bastante bronca. (...) Al final me costó respirar. (...) Todavía me siento cargada (...).*

OTRO: *Puede ser que yo no haya escuchado la consigna, no me acuerdo. Creo que a partir de un momento te dejé de escuchar (al docente). Yo estaba en la mía... (larga descripción minuciosa de lugar imaginario, volúmenes, colores e inclusive olores, imaginados durante el trabajo).*

- OTRO: (...) *Me costó mucho abrir los ojos. En el momento en que los abrí sentí que perdía todo lo que había imaginado hasta ese momento (...).*
- OTRO: *Me divertí enormemente (...) en la relación, fue una risa (...) estaba tentado, hacía esfuerzos por no reírme (...).*
- OTRO: *Cuando trabajé con el títere me olvidé por completo de mi propio cuerpo. (...) Todavía siento este brazo como cargado (...).*
- DOCENTE: *Bueno... Todas las cosas que les pasaron son bien típicas de este tipo de trabajo. Me parece importante aclarar que todos estuvieron dentro del marco que delimita el trabajo (...). Vos, por ejemplo, querías comunicarte, y ella no. No es una obligación la consigna. Vos querías y ella no. ¿No es esta una forma de relación? Las relaciones no son siempre hermosas e idílicas. Digamos que casi nunca. (...) Y vos... si tenías ganas de reírte, te hubieras reído. Es lógico que hayas sentido miedo de molestar a los demás, pero una expresión sonora espontánea como puede ser la risa, no solo no molesta sino que puede ser interesante como estímulo para los otros. (...) Cuando sientan ganas de reírse, es que es bueno reírse. No tiene por qué ser producto de una desconcentración, y si es producto de algo ajeno al trabajo, cosa difícil de determinar, la mejor manera de volver a concentrarse, es expresar el impulso: reírse. (...).*

Se trata de trabajos en los que se comienza a abrir la vía expresiva a través del objeto. Para ello es indispensable la simplicidad del objeto. El guante es una técnica ideal para esto ya que tiene una parte del cuerpo del titiritero (la mano) conformando su "síntesis de cuerpo" y por ello las reacciones son inmediata y exactamente transmitidas al títere. Es indispensable aquí, dejar de lado toda indicación respecto de "buena o mala manipulación del títere" según su técnica convencional.

2. TÍTERE Y TITIRITERO (PROMEDIANDO UN CURSO DE INICIACIÓN)

- DOCENTE: *El trabajo es de a dos. Formen parejas, van a trabajar todos simultáneamente. Partimos de la posición de pie.*
Todos se paran y forman de a dos.
Vamos a hacer un ejercicio al que llamamos "de títere y titiritero". Uno de los dos va a hacer de títere y el otro de titiritero. Después van a cambiar los roles. Durante el trabajo no van a utilizar la voz salvo que sientan mucha necesidad. El titiritero mueve al títere de la siguiente manera... vení, se acerca un alumno.
con una mano en la nuca, así, y la otra en una mano. El contacto debe ser sensible, no violento, aunque puede tornarse más fuerte o más sutil de acuerdo al desarrollo del trabajo. El títere tiene los ojos cerrados durante todo el trabajo.
Debe estar relajado, lo que no quiere decir flácido, sino con el tono muscular adecuado para obedecer con el movimiento al impulso que percibe del titiritero. El titiritero debe tener su visión concentrada en su títere... ¿Alguna pregunta? (...) Bueno, entonces decidan entre ustedes dos quién primero es títere o titiritero.
Murmullos. Se distribuyen los roles.
¿Ya está? Entonces, los titiriteros colóquense detrás del títere. Vamos a comenzar. (Pausa).
Cierren todavía los ojos. Observen la propia respiración (...)
Se realiza un breve ejercicio de relajación.

Ahora centren su atención en las partes del cuerpo que van a entrar en contacto. Manos. Nuca. (Pausa).

Van a ir escuchando una música. La música es solo un marco. Esto no es expresión corporal. Lo determinante parte de ustedes. De sus propios impulsos. Si aparecen imágenes júéguelas en el títere. Todo lo que sientan como impulso lo ubican en el títere.

Se oye una música.

Ahora los titiriteros, muy lentamente, abren los ojos y entran en contacto con los títeres. Trabajen con cuidado. Cada movimiento es importante.

Se desarrolla el trabajo.

Muy bien. Muy despacio vayan buscando una posición en la que dejar al títere, que les parezca que tenga que ver con lo que pasó en el trabajo. (Pausa).

Cuando la encuentran, se separan del títere y lo observan. (Pausa larga).

Muy bien, relájense. (Pausa).

Seguimos trabajando. Cambien de roles.

Todo se repite de igual manera.

Bien, descansen. Tómense un tiempo. (Pausa).

Bueno. Vamos a hacer una evaluación. Comenten por parejas.

Se extractan comentarios de tres parejas

PAREJA 1: —Yo primero fui títere. Me sentí bárbaro. Re-entregada. Creo que obedecí fielmente lo que ella me ordenó. Me aparecieron imágenes: Creo que caminaba por una playa y saludaba a los barcos a lo lejos...

A su compañera.

¿Era algo así? (...) Me costó más como titiritera. La sentí un poco tensa. Me ocupé tanto tratando de moverla que no me aparecieron imágenes. Salvo en un momento... que me estaba arreglando en un espejo... a partir de allí anduvo bien. (...) Pero fue muy lindo el trabajo.

—Bueno (Ríe). Qué sé yo... Es un poco distinto a lo de ella.

Rien.

Yo en el primero sufrí como loca. Empezaba un movimiento y ella lo continuaba por su lado. Entonces yo trataba de detenerla... pero no podía. Hizo lo que quiso todo el tiempo. Me quedé como con bronca. Por eso cuando fui títere empecé tensa. Pero después me fui aflojando y anduvo mejor. Ah, estuvo muy bien lo de mirarse al espejo...

PAREJA 2: —Ah no, yo me sentí bárbaro las dos veces. Cuando fui títere, al principio me costó un poco. Tenía ganas de abrir los ojos. Ella me llevaba por todos lados, y yo pensaba. ¿Y si me tira contra la pared? Rien.

Pero después me sentí muy bien. Y cuando yo la llevé, apareció toda una historia bastante trágica, de separación... pero sentía que ella respondía a la perfección. Se me hizo muy corto... podría haber seguido mucho tiempo más.

—Yo, bueno... al principio, cuando lo vi tan alto... tan enorme, dije: "¿Cómo hago para mover a semejante tipo?". Incluso me costaba llegar con la mano a la nuca... Bueno, terminé agotada. Las manos me latían... Tuve que hacer bastante fuerza para hacer cada movimiento... pero él

respondía muy bien. Incluso cuando caminaba, la cosa era: "No tengo contacto en los pies, ¿cómo hago para que camine?". Pero me entendió perfecto. Y cuando era títere me sentía una plumita en manos del viento. (Risas). Estaba muy emocionada. No sé qué querías hacer, pero sentía que era un bajón. Terminé con mucha congoja, no sé... fue muy lindo (...).

PAREJA 3: *—A mí me costo mucho (...) como títere estaba inseguro, no entendía qué quería hacer ella. Casi no sentía sus órdenes, entonces no sabía qué hacer. (...) Como titiritero también empecé bien, moviéndola mucho. Pero después fue como que se me agotaron los movimientos. Ya no sabía qué hacer. Se me hizo interminable. No veía la hora de que terminara (...).*

—Yo no me sentí tan mal como él dice (...). Es verdad que me costaba manejarlo, pero no sabía (...) tenía miedo de hacer fuerza. Lo mismo que caminar. No sabía si había que hacerlo caminar, así que lo dejé en el lugar (...) y cuando fui títere me sentí muy bien. Al principio él iba muy rápido. Yo no sabía si iba a poder seguirlo. Pero después se calmó y me aparecieron imágenes, de un campo (...). No sé si estuvo bien o mal, pero no lo sentí largo... para nada (...).

DOCENTE: *No hay nada que esté bien ni mal, en esta instancia del trabajo (...). Es interesante señalar, por ejemplo, en qué medida este ejercicio responde a la ejercitación del rol de titiritero. Todos los casos son típicos en la relación con un objeto: el títere pesado y enorme, difícil de mover, el que se agota porque "tiene pocas posibilidades", el que "hace lo que yo no le ordeno", etc. Todos estos casos se dan concretamente. La relación con el objeto nunca es la ideal, pero es muy importante, así como el actor parte del personaje "tal cual es", sin hacer juicios de valor sobre él, aceptar el objeto como es. Con sus defectos y limitaciones, porque es esencia del arte titiritero, lograr que las aparentes limitaciones se conviertan en potencia expresiva. Luego de haber actuado con el objeto de esta manera, es decir aceptándolo, entonces sí pudo pretender una modificación técnico-constructiva, no para "mejorarlo", sino para que deje de ser "así", para ser "así", o sea para modificar sus características (...).*

Todo impulso que aparezca en el marco del encuadre dramático pertenece ineludiblemente al encuadre dramático. Por ejemplo la bronca que vos sentías, porque se te iba solo. En lugar de considerar vos que "no correspondía" al trabajo, porque era bronca con ella que "no estaba haciendo bien" el ejercicio, podrías haberla usado como energía para frenar su movimiento, tal cual era tu impulso (...). Los juicios sobre lo que "se debe" o no son siempre limitativos, en principio. Si el encuadre está sólido, y de constatar eso nos ocupamos los que observamos de afuera el trabajo, todo lo que "tienen ganas", es decir los impulsos, "corresponden". Es más. No "corresponde" otra cosa más que lo que exactamente tengan ganas.

Los ejercicios de títere-titiritero son sumamente útiles y ejemplificadores de la relación entre el títere y el titiritero, así como también de la aparición de un clima de trabajo previsto de un encuadre dramático protegido, dentro del cual todo lo que suceda queda encerrado. Otro punto importante es la ejercitación de una relación enteramente sensible. No conceptual.

Hay infinitas variables de este tipo de trabajos, ba-

sadas en cambiar la cantidad de titiriteros por títere (dos o tres), o de títeres por titiriteros (un titiritero con dos títeres); o en modificar la forma de conexión entre los títeres y los titiriteros (manos directas en manos o cabeza del títere, o conexión más libre; o a través de varillas, o de hilos, etc.). También se puede modificar el encuadre situacional, colocar los títeres en relación y definir o no personajes y lugar.

Este ejercicio da a quien actúa de titiritero la posibilidad de movilizar muy libremente una asociación imaginativa de sensaciones, emociones y acciones desde el objeto, partiendo de una situación claramente convencional, ficticia, y por lo tanto teatral (esto es el hecho mismo de tomar el rol de títere o de titiritero). En consecuencia el intérprete puede ir elaborando un pensamiento dramático en convivencia con las dificultades expresivas que presente la manipulación del objeto, y a su vez la implementación de un lenguaje de movimientos no naturalistas donde se vaya poniendo en práctica el concepto de síntesis respecto de las posibilidades de la acción física.

Cada títere (cada persona que hace de títere) plantea una dificultad nueva, y así como cada títere-objeto, es único e irrepetible, y requiere una aproximación igualmente sensible.

El sujeto que hace las veces de objeto debe ser tratado sensiblemente si el titiritero quiere que el mensaje sea recibido con claridad. Con el tiempo y la confianza la relación se torna más fluida. Todo es un remedo exacto de lo que ocurre con un objeto títere-inerte. Igual existen los que requieren de una *atención o cuidado* especial en alguna parte de su mecanismo, o los que *se van solos*, gracias a una propuesta plástica muy potente.

Y todos necesitan, al igual que un compañero de trabajo, una aproximación respetuosa para llegar a la

utilización del máximo de su potencial expresivo.

En títeres (ya ha sido dicho), una premisa básica podría ser (y sería interesante desarrollar el mismo planteo para el arte dramático en general): hacer surgir de la objetiva pobreza o limitación de recursos expresivos, la potencia o riqueza de cada uno de ellos en particular. En el ejercicio de títere y titiritero, por tanto, no es lógico criticar a quien hizo de títere por haber estado más tenso, o menos receptivo o cualquier otra aparente *dificultad* (partiendo obviamente de la no intencionalidad de estos hechos). Sucede que el ejercicio simboliza el momento exacto de creatividad, donde de una aparente limitación puede surgir un elemento expresivo formidable.

El titiritero debe estar absolutamente involucrado en la tarea de expresar con *ese* objeto, tal como es. No puede estar distanciado y criticando la dificultad de tal o cual mecanismo. Es esta una relación tan subjetiva que nunca es totalmente claro de quién es exactamente la dificultad, si del sujeto o del objeto.

Y al realizar el ejercicio de títere-titiritero, el títere defiende, también su postura, por lo que es claro que la *dificultad* no es del títere solamente sino compartida, como en casi toda relación humana.

Basándose en la experiencia de lo ocurrido en el momento interpretativo, entonces sí se realizarán en la mesa del taller, las modificaciones imprescindibles que agreguen al objeto fuerza expresiva.

3. IMPROVISACIÓN

Hay un retablo vacío. 10 alumnos. Promediando curso de iniciación.

DOCENTE: *Se trata de una improvisación. Un ejercicio de adaptación, en el retablo, con títeres de guante neutros.*

Cada uno piense un lugar. Y un personaje que accione en ese lugar. Básicamente: ¿qué vengo a hacer a este lugar? ¿Estamos? Una vez que lo tienen, pasa el primero y empieza a accionar. Luego de un rato pasa el segundo. Comienzan a interrelacionar. Deben estructurar una relación coherente entre sí y con el lugar. Cuando sienten la relación agotada, el que había pasado primero sale de escena. Pasa entonces el tercero, que interrelaciona con el segundo, que luego saldrá para pasar un cuarto, y así sucesivamente.

El objetivo del trabajo es ejercitar la posibilidad de adaptación de cada uno, y por lo tanto de creatividad para resolver situaciones imprevistas, aun cambiando en un instante todo lo que tenían pensado. Se compondrán, entonces, vínculos donde la comodidad de lo sabido no existe, y con el riesgo

de hasta dónde avanza él y hasta donde arriesgo yo.

Esto puede producir una constante movilización y les va a requerir una capacidad alta de renunciamiento de lo propio en pro de la situación.

Los lugares, situaciones y personajes pueden ir cambiando, pero cada uno respeta la coherencia de su relación con los otros. ¿Están? Bueno, cuando hayan pensado avisen y pasa el primero.

Se desarrolla el trabajo.

Mencionar "improvisación", es mencionar lo que sucede esencialmente en cualquier momento teatral. El intérprete debe siempre estar improvisando. Aun en un producto terminado, con texto y movimientos absolutamente fijados. Aun así el actor improvisa todo el resto de la expresión, que es lo fundamental. Igual sucede con el titiritero.

De todos modos suele llamarse genéricamente "improvisación" a todo ejercicio dramático en el que se improvisa el texto, los movimientos o cualquier otro elemento del encuadre dramático.

Una improvisación puede tener mayor o menor grado de condicionamientos. Desde la que no tiene nada prefijado hasta la que define todo: lugar, situación, personajes, e incluso texto y movimientos. Esto último no es otra cosa que la representación teatral tradicional.

Ambos extremos tienen escaso valor pedagógico dado el alto grado de dificultad que presentan, en un caso por la ausencia de estructuras contenedoras, y en el segundo porque los elementos prefijados ahogan la espontaneidad y la libertad expresiva.

Las improvisaciones, por ejemplo, con títeres de guante neutros, en retablo tradicional, donde se fijan algunos elementos del encuadre dramático (lugar y personajes es el más típico), sin pautar lo que sucede en el trabajo, son ejercicios de extraordinarias posibilidades pedagógicas. Ya sea poniendo el acento en el proceso de aprendizaje individual de cada alumno, como en lo estrictamente técnico de manipulación, ya que la atención que el intérprete debe prestar al resto del encuadre dramático hace que lo técnico

ocupe su lugar adecuado, y aparezcan entonces las debilidades.

Es la improvisación el momento de poner en funcionamiento lo ejercitado en otro tipo de trabajos ya que aparece aquí un encuadre teatral más neto y claro, más "tradicional". Y aparecen también dos aspectos claros: El público (aun en el marco de la clase, se halla más expectante naturalmente) y la utilización natural de la voz.

También, dada la imprevisibilidad de cada movimiento, es extraordinario improvisar con títeres que son manipulados de a dos o de a tres. Es sorprendente observar ciertos grados de simbiosis logrados espontáneamente, en que los impulsos son sentidos casi al unísono, y las acciones se ejecutan con precisión increíble, sin haber sido pautadas con anterioridad.

Porque es la improvisación, el momento de jugar, de arriesgar; el perfecto momento teatral en el que derribar todos los mitos de "cómo debe ser" el lenguaje de los títeres, y probar situaciones "naturalistas" con títeres de guante, o marottes haciendo "tragedia", o figuras descomunales interpretado "los títeres de cachiporra" o simples manos amándose en un contacto inquietantemente sensual, o lo que la sensibilidad nos dicte, así sea a la inversa (como en los ejemplos anteriores) de los cánones ya dictados.

Es el momento en el que, si se hace uso de la libertad asociada al rigor, la creatividad y el apasionamiento, los míticos estereotipos titiriteros caen sepultados por el propio peso de un arte que es infinitamente más profundo que lo que su ingenuo envoltorio aparenta.

NOTA: La siguiente experiencia incluye, por haber dejado una importante impresión en mi memoria, una descripción de las acciones, con su carga de subjetividad inevitable. Pero creí útil no reducirme, en este caso, a las consignas desnudas que surgen de la desgrabación de un cassette.

Un retablo vacío. A comienzos de un 2º Año de formación. Pasan dos alumnos.

DOCENTE: *Tomen dos bochas de telgopor con cuello. Colóquenselas en el dedo índice. Así. Eso es... que les quede bien, que no se caiga. Bueno, así, con la bocha y la mano desnuda van a trabajar en la segunda parte del trabajo. Mientras tanto ténganla en la otra mano, la que no trabaja, Muy bien. Ahora piensen un objeto cualquiera. Uno cada uno.*

ALUMNO: *¿Objetos?*

DOCENTE: *Sí, objetos, cualquier cosa. La primera que se les ocurra... (Pausa). Una vez que lo tengan, lo dicen.*

ALUMNO: *Yo... una hoja de árbol.*

ALUMNA: *Yo... bueno... un... caracolito... que camina por la tierra... ¡Ah! Pero es un animal, no un objeto.*

DOCENTE: *No importa, está bien.*

ALUMNA: *No, pienso un objeto.*

DOCENTE: *No, no, está bien, un caracol... Bueno. El trabajo tiene dos partes. En la primera, con música de fondo, van a hacer ese objeto con la mano otorgándole un cierto animismo, si es que no tiene movimiento natural. En la segunda se van a colocar la cabeza de telgopor en el dedo y van a proseguir la situación como dos personajes humanos, partiendo de la relación que establecieron como objetos. Yo voy a señalar el momento de la transición. En la primera parte, los objetos pueden, si lo sienten orgánico, emitir sonidos. Después el sonido se va a transformar en lenguaje, pero lenguaje inventado.* ¿Estamos?*

ALUMNOS: *Sí.*

DOCENTE: *Bueno, entonces comenzamos. Vayan detrás del retablo sin levantar todavía la mano. Ocúpense primero un poco de ustedes. Hagan un pequeño ejercicio de relajación. (Pausa).*

Cuando quieran suban las manos y comiencen.

Se oye una música.

Luego de un tiempo aparece una mano abierta. Se mece lentamente. Al rato sube la otra mano. Semicerrada recorre el proscenio arrastrándose. La mano-hoja, vuela de un lado a otro. Comienza a emitir un sonido que es como un viento constante que acompaña en sus modulaciones los amplios movimientos del objeto por todo el ancho y alto del retablo. Solo después de un buen rato es posible percibir el sonido apenas audible de la mano-caracol, agudo y sordo, que recorre obsesivamente el borde del biombo. En un momento la mano-hoja, posiblemente por cansancio, o por sentir agotado el movimiento, se apoya en el suelo, cerca del caracol. El caracol sigue su camino con la misma lentitud. Le pasa por encima a la hoja, pero no prosigue luego. Se da vuelta y sigue sobre la hoja. Se la está comiendo. Cesa el ruido de viento y crece apenas el sonido del caracol. La mano-hoja solo intenta pequeños movimientos. Baja la música.

DOCENTE: *Tomen una posición estática en la que permanecer.*

Lentamente lo hacen.

Memoricen esta posición. Cada dedo. Cada contacto. (Pausa).

Ahora bajen lentamente la mano. Colóquense la cabeza en el dedo índice y vuelvan a tomar exactamente la misma posición.

Lo hacen.

(*) El trabajo con lenguaje inventado o checo, es un muy usual ejercicio de teatro donde, en lugar de comunicarse con palabras inteligibles, el idioma es una sucesión de sonidos sin significado textual.

Quando golpee las manos retomen el movimiento, ahora como personajes humanos.

Golpe de manos. La acción continúa. Ella está sobre él, que gime con la respiración entrecortada. Esto continúa un rato, hasta que él se mueve con violencia. Ella salta fuera de su alcance. Él comienza a hablarle en idioma inventado. Lentamente pero con violencia. La mano se agita. Cada dedo se crispa. Ella pasea con movimientos suaves y rápidos repitiendo siempre las mismas palabras. La improvisación transita por momentos de discusión furiosa y de sensualidad amorosa. Finaliza él llorando tirado al borde del retablo. Ella se le acerca consolándolo. Cada dedo funciona independiente como un brazo de pulpo que lo abraza. Él respira fuertemente. Ella casi susurra en una posición y con un sonido muy semejante al final de la primera parte del trabajo, es decir al del caracol comiéndose la hoja...

DOCENTE: *Bueno, muy bien. Descansen. Tómense un buen tiempo. Las manos desaparecen.*

Se realiza una evaluación muy extensa. Los alumnos están muy conmocionados. A continuación se extraen algunas partes:

ALUMNA: *(...) Todo era... como que estaba sucediendo. Me sentía terrible. Una hija de puta, comiéndomelo en forma tan fría y calculadora. Pero era como normal (...) Nunca me había salido tan fluido el idioma inventado. (...) No sé si seré una sádica (Rie) pero me siento bárbara.*

ALUMNO: *No sé, yo ya había trabajado varias veces con ella, pero cuando empezó a comerme, me sorprendió absolutamente. Yo esperaba... no sé... una relación más idílica... "un caracolito y una hojita". (Rie). (...) Yo también sentía que me comía y me parecía normal. Pero me angustiaba un poco. (...) No pude seguir con el ruido del viento. (...) Después me desquité... le dije de todo... creo que se entendió. ¿no? (...) Al final... era el final. Ya no me importaba nada. No sé si se me caían las lágrimas a mí... pero mi mano lloraba... sí, y creo que yo... también. (...) Todavía me tiembla la mano. Comentan los alumnos que observaron.*

DOCENTE: *(...) Es muy importante para ustedes que fijen dentro suyo lo que les pasó en este trabajo. Crearon y jugaron con sensaciones bien profundas, en un perfecto marco del "como si" elaboraron espontáneamente situaciones de difícil resolución. Y sintetizaron esas sensaciones en la mano haciéndolas espejo de lo que les pasaba. (...) Ven a qué me refiero cuando hablo de poesía teatral. Poesía de situaciones, no de palabras. Creación instantánea, única e irreplicable. (...) Porque esas manos y esa cabeza de telgopor, vibraban como un instrumento preciso, ejecutando lo que su sensibilidad les dictaba. Eso es títeres.*

4. OTROS EJERCICIOS PAUTADOS CON PROTOTIPOS

Es posible crear, sobre la base de la dinámica de cada grupo en particular y de ciertas pautas teóricas, algunas de las cuales han sido ya bosquejadas aquí, una infinidad de ejercicios tanto de aproximación a ciertas técnicas en particular, como de apertura del canal expresivo a través del objeto.

En el aspecto técnico es importante no atacar de entrada sobre lo estricto de manipulación, ya que la preocupación por una determinada "forma" de manipulación suele actuar como inhibidor de la expresión, en lugar de lo que posteriormente será: un camino a transitar.

Algún ejemplo:

Curso Introductorio. Últimas clases. 15 alumnos.

Hay un cúmulo de materiales en el centro de la clase: varillas, telas, trozos de telgopor, espuma de goma, cartón, hilos, etc.

DOCENTE: *Colóquense parados alrededor de esos materiales. Cierren los ojos.*

Realizan un pequeño ejercicio de relajación.

Bueno, ahora vayan abriendo lentamente los ojos y concéntrense en los objetos. A medida que oigan la música vayan eligiendo un objeto. Se acercan a él. Lo toman y lo investigan, con el tacto... la vista... (Pausa).

Busquen varios objetos. Únanlos y formen un solo objeto - títere, múltiple. (Pausa muy larga).

Investiguen sus posibilidades de movimiento. (Pausa).

¿Sobre qué se apoyan? ¿Cómo avanzan? ¿Cuál es la temperatura del lugar? (Pausa larga).

Solo si sienten la necesidad pueden entrar en contacto con otros personajes. (Pausa muy larga).

En el centro hay más objetos para investigar. Vayan volviendo al lugar donde fueron armados.

Pueden acomodarse para descansar. (Pausa).

Quédense quietos en posición cómoda. (Pausa).

Sientan cada contacto. ¿Con qué otro títere están en contacto? Transmitan su propia respiración al títere. (Pausa).

Sientan las respiraciones de los otros. (Pausa).

Vayan buscando una respiración común. (Pausa larga).

Muy bien. Descansen. Relájense.

Extracto de algunos comentarios

UNO: *Yo me sentía un viejo. Veía el títere que había armado y era un viejo al que se le iban cayendo los pedazos, porque... ¿viste que se me caían algunos pedazos?... (...) Al final fue un horror, porque el lugar se me ocurría un cementerio y no podía sacarme la imagen de la cabeza (...) sin embargo cuando respiraba me invadió como una gran paz.*

OTRO: *Yo era un chico que iba hinchando las pelotas por ahí. (...) Por suerte encontré otro chico para jugar... bah, creo que eras un chico, ¿no? (...) Al final me sentía cansado y descansamos juntos. (...) Fue fenómeno.*

OTRO: *(...) Me jodió el final, qué sé yo, me sentí obligado a ir allí adonde estaban todos. Yo andaba en la mía y estaba bien. (...) Pero como era la consigna (...) todos iban, y bueno, fue una cagada.*

DOCENTE: *Trabajaron muy bien, con buen clima de trabajo e incorporando las dificultades que fueron apareciendo.*

Me interesa señalar algo respecto de lo que dijiste vos, que me parece muy importante. No es gratuito, o por pura formalidad que yo repita tanto durante el ejercicio: "Si tienen ganas", "lentamente" o "si tienen el impulso". Ya les dije que las consignas que doy durante el trabajo no son órdenes, sino solo iniciadores. Pueden ser cumplidas en su totalidad, solo en parte, o no ser cumplidas; y esto no quiere decir que "esté bien" una cosa o la otra. El autoritarismo del docente que imparte consignas "para ser cumplidas", es altamente perjudicial para el proceso de aprendizaje. De igual

manera es perjudicial una especie de coerción grupal que suele ser inducida por ciertos docentes. "Si todos lo hacen, debe estar bien, por lo tanto yo lo hago (...)".

Porque de lo que se trata es, justamente de aprender a hacer caso exclusivamente a los impulsos genuinos de cada uno. (...) Lo único rígido es el encuadre dramático. En el cómo debe ser transitado está la creatividad, que es lo contrario de la rigidez. (...) Si sus impulsos se acomodan a un cierto ordenamiento expresado en las consignas, bien. Si sienten la necesidad de seguir otros caminos, bien también.

La intervención directa del docente en el trabajo, ya sea desde el distanciamiento de la consigna, como tomando roles variados dentro del encuadre según sea necesario, es un tema delicado y sumamente interesante, que desarrollaré algo más adelante con relación al taller para actores, pero su posibilidad se halla en íntima relación con una concepción sincera-

mente antiautoritaria del rol del docente en la clase.

El diseño de distintos tipos de ejercicio con objetos puestos en relación protagónica (es decir como personajes), con el entorno dramático depende de la inventiva y creatividad del docente. Se utiliza o no, no está relacionada con un programa fijo, sino con las necesidades y posibilidades de cada grupo en particular.

3b. El ámbito profesional. Actores y títeres

Aunque cada vez menos, es aún ampliamente extendido, además de mutuo, el resquemor que suele existir entre actores y titiriteros.

En una visión prejuiciosa los titiriteros resultarían desnudos y desvalidos sin sus títeres, y los actores incómodos y molestos, *escondidos* detrás del objeto.

Más allá de que estas concepciones se basen en ciertas vivencias reales (como todo prejuicio por otra parte), toda teorización que de alguna manera se base en ellas, resulta desviada y llega a la conclusión de que existen “particularidades” de una u otra forma del teatro que no son tales en un análisis más pormenorizado. Y así sucede con muchos profesionales titiriteros, de todas partes del mundo, que creen hallar así, la *esencia* de lo titiritero en sus diferencias respecto del teatro de actores.

Veamos un ejemplo claro. Se ha dicho (y muchas veces usado este argumento para señalar la superioridad del títere sobre el actor) que los títeres pueden (y deben) hacer todo lo que los actores no “pueden” hacer (ejemplo: salirse la cabeza, volar, etc.) y en eso reside su particularidad. O que su particularidad está en la potencia plástica sumada al teatro (un actor no puede ser de madera, o tener pelos de paja). Son realmente muchas las disquisiciones teóricas que llevan este rumbo.

Pues bien, nada más lejos de la esencia que un aspecto técnico, como es una posibilidad de manipulación o de movimiento. Las acciones titiriteras son hermosas y potentes pero lo son por el efecto-síntesis de su significado, no porque un actor no pueda hacerlas. Es más, quizá un actor con la maquinaria adecuada pueda volar o simular que su cabeza se le sale, o con un maquillaje potente parecer de madera, o su pelo de paja, y ejecutar ciertos movimientos gracias a su preparación corporal.

Lo único que un actor no podrá nunca es ser objeto. Porque él es por definición un sujeto. Pero sí puede

serlo en parte (su mano, o cualquier zona de su cuerpo) o usarlo, y por lo tanto serlo de alguna manera, al mismo tiempo que él es sujeto (actúa él mismo). ¿Y si lleva máscara? ¿Es la máscara un objeto? Sí, es obvio. ¿Pero es un títere?

Las respuestas a estos interrogantes constituyen un terreno fértil a la investigación práctica, pero no conducen a una definición de lo que es un títere a “diferencia de un actor”. La esencia de ambos es el teatro, la acción, el encuadre dramático, y actores con títeres, o máscaras, o rostros descubiertos, son solo caminos para diseñarlo.

Pero absolutamente interrelacionables. Y la propia experiencia nos demuestra la potencia que adquieren al entrar en contacto.

Un actor conectándose con el así entendido mundo de los objetos en función dramática (títeres), está en condiciones de extraerles todo su potencial expresivo. De entrar en *ebullición* creativa y encontrar la graduación exacta para cada impulso dramático según lo sintonice en ese espectro que va desde “él mismo” pasando por la máscara, hasta el objeto.

De hecho sí se producen muchas veces rechazos, en los que se manifiesta una negación a quitar el centro de atención del propio cuerpo (o del propio rostro) accionando *tal cual es*, o una cierta *inhabilidad* manual para *mover* los objetos. Pero en estos casos juega siempre un prejuicio muy potente acerca, por ejemplo, de la supuesta *habilidad* manual necesaria para *hacer títeres*, o la oculta sensación de que el actor deja de ser el protagonista para *servir* al títere. Solo una práctica adecuada demuestra vivencialmente que, como ya se ha repetido aquí, el títere solo es tal si *muestra* al actor. Si lo *sirve*, en una relación compleja pero donde siempre el centro está en quien da emoción, acción, vida.

El taller de expresión con objetos, para actores, es una experiencia creativa extraordinaria, además de personalmente gratificante.

Resulta difícil extraer experiencias para relatar, pero una suma de pequeñas descripciones, quizá

desordenadas, pero sensibles, puede dar una idea de la forma de trabajo y sus resultados.

TALLER DE EXPRESIÓN DRAMÁTICA CON OBJETOS

Texto trabajado durante el Taller Latinoamericano de Teatro dictado por Luis Rivera López y Sergio Rower. **Macbeth** de Shakespeare.

Aproximadamente 20 alumnos, todos actores profesionales de distintos países de Latinoamérica.

Luego de un período de aproximación a la nueva forma expresiva, con ejercicios semejantes a los antes descritos, se ha abordado y estudiado el texto. En improvisaciones y ejercicios se ha definido qué elementos, títeres o máscaras llevará cada actor en cada personaje. Ellos mismos los han construido.

Los siguientes son extractos, imágenes dramáticas que creí interesantes de la última etapa del taller, es decir de la incorporación y utilización de los objetos, y sucedieron en el marco de ejercicios de improvisación muy libres y extensos, que tenían la siguiente estructura: luego de un caldeamiento con distintos ejercicios, da comienzo un largo trabajo de improvisación que abarca, en general, todo el transcurso dramático de la parte de la obra elegida (aproximadamente la primera mitad), desde su inicio, o a veces desde situaciones previas. Se utiliza todo el ámbito del salón y todos los integrantes del grupo están involucrados o prontos a involucrarse en cualquier momento, ya sea en sus personajes designados (cada uno tiene uno o dos) o de la forma en que la coordinación se lo pida.

La participación del docente es directa y constante, provocando la profundización de los conflictos, actuando como oposición, como elemento natural, como generador de sonidos o música de apoyatura, etc. Guiando siempre la pura espontaneidad de los actores. Estos improvisan, pero saben sus textos de memoria, y los utilizan constantemente, muchas veces no en el exacto momento situacional en el que están escritos, o ex profeso desordenados para hallar nuevos significados.

Los objetos están dispersos por la sala. Cada uno sabe dónde están los propios. El trabajo comienza generalmente con la interrelación entre los personajes o el personaje elegido, y el lugar imaginario en que se halla, más la incorporación del objeto, títere o máscara correspondiente.

Cada momento dramático que se describirá a continuación está, por lo tanto, precedido y seguido de un largo trabajo, y sucede espontáneamente, nunca como una "propuesta" intelectual, o como una idea de "puesta en escena".

Banquo se despide de su hijo Fleance, antes de partir a la guerra. Se va a vestir con sus guantes, armadura, espada y máscara. Fleance, que es un títere tipo bunraku clásico, de aproximadamente un metro de altura manipulado por dos actores, no lo quiere dejar partir y le roba estos elementos. Banquo lo persigue, juegan. En ese juego, Banquo viste a Fleance con sus objetos y su máscara. Fleance queda convertido en un "pequeño Banquo".

Luego de las risas y el juego, Banquo recibe uno a uno los objetos que Fleance le va dando. Fleance llora en silencio. Finalmente, como último objeto le da su máscara. Muy lentamente Banquo se la pone. Es la despedida.

Banquo y Macbeth caminan de regreso a casa después de la batalla. Macbeth trae su máscara en la mano. Es dura y guerrera, casi un casco que oculta completamente la cara del actor. La usa por



Escena de Macbeth

momentos, solo cuando siente la necesidad de ponérsela para protegerse de peligros ya sea físicos como psíquicos o morales. Esta acción ha surgido espontáneamente del actor ya que su primera idea fue usarla constantemente. La incomodidad física y también expresiva hizo que surgiera esta opción intermedia que se transformó en una acción de enorme fuerza expresiva.

Les salen al paso tres mujeres algo extrañas. Macbeth se coloca rápidamente la máscara. Las mujeres ofrecen gentilmente una función de títeres. Banquo y Macbeth se sientan alegres a mirar. La máscara queda a un lado. Las mujeres se ocultan bajo una tela y asoman pequeños títeres de guante. Los títeres representan a dos guerreros que regresan de la batalla. Acto seguido, realizan, en medio de acciones típicas del guignol (golpes, corridas, etc.), las profecías: "Serás rey, Macbeth", dicen las brujas que no parecen tales. Cuando desaparecen, todo el miedo asalta de golpe a Macbeth, que corre a refugiarse bajo su máscara. Pero ya es tarde... La tentación ha encontrado un ingenuo rostro descubierto... "Serás rey..."

"¿Qué debo hacer? Mi mente se debate en las sombras entre las cuales surge y se apaga una idea... ¿Qué debo hacer?"

Macbeth repite una y otra vez ese texto mientras intenta con desesperación quitarse la máscara (en principio tuvo una pequeña dificultad real para sacársela que el actor potenció creativamente). La máscara parece estar adherida a su propia piel. Cuando logra sacarla llega el alivio para el último texto del monólogo:

"No, no. Si debo ser rey, yo no tomaré parte de ello".

Pero queda la puerta abierta para la sensación de riesgo de ponérsela. De ahí en adelante necesitará ponerse la máscara en situaciones límite, como una droga. Y llegará el momento en que no podrá sacársela ya más.

Lady Macbeth espera a su esposo y lee la carta mirándose en el espejo, que es su propia máscara colocada sobre la mesa. Se peina el largo pelo (natural de la actriz). Luego va colocándose la máscara, tarea que lleva un largo trabajo ya que el propio pelo de la actriz debe salir de a mechones, por múltiples agujeros del casco de la máscara. En esta tarea minuciosa y obsesiva, el texto del monólogo surge cristalino y natural, pero repleto de violencia contenida, y con el oscuro fondo de la locura que culmina cuando el rostro es, ya, rígido y tan transparente como inexpresivo: una máscara.

Otra Lady Macbeth ha trabajado una espera caliente, ansiosa de hombre y de violencia, con sus elementos: una máscara que lleva culebras por cabellos, y una serpiente que se enreda por sus brazos y cuya cabeza y boca son manipuladas por su mano derecha. De esta manera, la actriz pierde uno de sus brazos, pero gana una culebra que la acompaña constantemente. La víbora se mueve independientemente de ella misma, haciendo comentarios de la acción o hablando, como una sobrenatural compañía constante del personaje. Para los demás personajes es solo una sensación, o por momentos una aparición.

Al llegar por fin Macbeth, ella le salta encima como un animal. La serpiente lo abraza. Él juega a resistirse pero descansa en la descomunal energía de ella. Ella habla de muerte, de asesinato.

Él se niega con decisión: "¿Para qué? ¿No te es suficiente? ¿Estoy aquí! ¡Victorioso! ¡Soy Conde de Cawdor!"

ELLA: -“¡No! ¡Quiero más! ¡Ya!”.

ÉL la mira con algo de éxtasis: “Estás tan cambiada...”

ELLA insiste: “Vas a matar a Duncan”.

ÉL, sereno: “No”.

ELLA se revuelve con desesperación, intenta todo para convencerlo, finalmente se saca la máscara y lo enfrenta.

ÉL grita de impresión al ver su rostro descubierto y retrocede: “¿Qué te pasa?”. No soporta su cara limpia. Le quita la máscara de las manos y se la vuelve a colocar con violencia, luego le acaricia lentamente la boca, las mejillas y cómo estas se continúan en las mejillas falsas y los pelos de reptiles. Macbeth suspira aliviado acariciando la máscara: “Sí, vamos a hacerlo, vamos a hacerlo”. Ríen los dos. La decisión está tomada.

Banquo se queda solo luego del recibimiento de Duncan (un gran títere de unos 2,40 m de altura). Ve a lo lejos a su hijo Fleance. “¡Hijo!”.

Fleance (el títere pequeño antes descrito) corre como en cámara lenta, dando enormes saltos en el aire. Manipulado por dos actores, estira sus brazos y piernas hasta estrechar a su padre en un abrazo. La emoción los embarga. Uno de los dos manipuladores de Fleance, una actriz, que maneja una mano y la cabeza, no puede contener sus propias lágrimas. Banquo lo nota y sin soltar el títere de Fleance, la atrae contra su pecho. Ella lo acepta y, con la mano del niño, que ella misma manipula, acaricia su propia cabeza. Es el recuerdo de la madre ausente que, imprevistamente (como suele suceder con los recuerdos), toma cuerpo y aparece en escena.

Otra Lady Macbeth intenta empujar a su esposo hacia la pieza del rey Duncan para asesinarlo. Macbeth está absolutamente abandonado de sí mismo, los brazos colgando, las rodillas dobladas. La máscara pareciera pesarle toneladas. Solo repite: “No puedo, no puedo”. Ella lo azuza, lo empuja, le insiste, pero todo pareciera inútil. De pronto se acerca y lo toma de la nuca y de una mano, en una posición típica del ejercicio de títere y titiritero.

Ambos intérpretes habían trabajado juntos este ejercicio. Ahora Lady Macbeth, con mano firme, conduce a su esposo, literalmente un títere, hacia el crimen.

Cuando Macbeth mata a Duncan, destroza totalmente el títere del rey. Sus pedazos quedan dispersos por la sala. Durante la escena siguiente, la fiesta de la coronación del asesino como nuevo rey, Macbeth no puede dar un paso sin hallar un pie, un brazo o la cabeza del difunto. Esta última, especialmente, lo persigue. Tratando de conservar la calma frente a los invitados (todos los otros integrantes del grupo) y su esposa. Macbeth oculta estos pedazos bajo lo otros objetos, máscaras o títeres. Cuando la fiesta está en su apogeo, los invitados pasan a recoger de pronto, cada uno, uno o más objetos. Ante los azorados ojos de Macbeth, cobran movimiento los pequeños títeres de guante de las brujas, las medias máscaras de sus “otras” Lady Macbeth, Fleance, y la cara de Banquo (a quien también asesinará), Lady Macduff y su bebé (su crimen más cruel), y entre otras cosas, los distintos segmentos del rey Duncan. Los actores no se colocan los títeres, las máscaras, vestuarios u objetos, sino que los llevan en manos, brazos o piernas, mientras ellos actúan como alegres invitados a la fiesta. Las danzas de festejo resultan, así, por momentos, espontáneamente, una espectral caravana de fantasmas. Una murga de extrañas formas monstruosas, partes de rostros odiados, temidos, llenos de culpa y horribles símbolos de la traición.

Lady Macduff canta, sola, una nana mientras sostiene a su bebé en brazos. Su bebé es solo una gran tela arrugada y primorosamente apretada contra su pecho. Tres asesinos avanzan, muy despacio, entre las sombras. Ella apenas los percibe. En forma exasperadamente lenta caminan a su alrededor observándolo. Ella canta mientras aprieta su bebé al verlos pasar. Uno de ellos se acerca y toma una punta de la tela que sobresale. Ella reacciona. Otro toma otra punta y el tercero otra. Lenta pero firmemente se van alejando tirando de la tela-bebé. El canto de ella es rugido mientras se desespera por sostener cada doblez. Gira y tira con tremenda fuerza, pero los asesinos no tienen dificultad para tirar cada uno de sus puntas y dejar la tela completamente extendida. Lady Macduff sostiene solo una punta más. Los asesinos se miran, sueltan la tela y se alejan. Lady Macduff observa la tela. Ya no hay bebé. Su canto es apenas audible entre el llanto y la respiración.

La espontánea aparición de estas y otras mil formas simbólico-expresivas (no consignadas aquí por ser muchas de ellas de índole estrictamente actoral) en el trabajo de taller, demuestra hasta qué punto la puesta en escena puede ser la resultante de la organización hecha por el director, de la creatividad de los actores, expresada en el momento mismo del juego escénico, y no la "idea" de una sola cabeza, impuesta al momento de la actuación, ni siquiera (y mucho menos) la del propio intérprete.

Si bien la intervención del director-coordinador-docente, es intensísima en el curso de los trabajos del taller, y, a ojos externos, es mucho más potente que la de un director solamente observador, quien ejerce ese rol debe evitar obsesivamente señalar "cómo" debe hacerse, cómo está "bien", etc. El intervenir en el momento dramático permite la utilización de elementos lícitos para atizar la creatividad del actor, guiarlo a través del camino por donde el ojo avezado y objetivo del director observa que está el filón más rico que el actor mismo propone, pero de lo cual no es enteramente consciente.

Pero nunca interrumpir su juego libre con un juicio de valor que lo disocia y que agranda su yo observador inhibiendo la pura espontaneidad, ni tampoco forzando una vía expresiva que no "esté" en el actor, por ser la supuestamente correcta para la situación.

Este tipo de dirección opera, también en el plano más profesional, de manera inversa al proceso de

ensayos tradicional en el que los actores improvisan primero libremente las situaciones, luego estudian el texto y por último reciben las marcaciones del director. De esta manera suele ocurrir que en el difícil paso de la improvisación libre, al texto y movimientos fijos, se pierde buena parte de lo hallado al comienzo, y los actores comienzan a "obedecer las órdenes" del director o, peor aún, las que se deducen del texto.

En cambio, al trabajar con el texto sabido desde un comienzo, pero no siendo este fijo ni inalterable, sino por el contrario, un instrumento dócil y maleable por la espontaneidad del intérprete, y al estar el director involucrado directamente en la acción desde un comienzo en un constante contrapunto con el aquí y ahora dramático, llega un momento en que naturalmente se van fijando acciones, recursos expresivos y texto (que no es otra cosa que una acción más) al mismo tiempo que se va retirando la apoyatura externa del coordinador para ocuparse del acabado de la puesta en escena, quedando el actor dueño y principal creador de toda la batería de recursos expresivos que utiliza. Por lo tanto la recreación durante cada función de dicha espontaneidad, queda librada solo a su voluntad y profesionalismo. Y entonces sí, dentro de los marcos que imponen las reglas del juego que el actor mismo firmó con su cuerpo y su alma, cada función es una improvisación realmente única y, obviamente, irrepetible.

3c. Una historia de grupo

Para cerrar este trabajo me es inevitable una referencia breve a la experiencia del grupo que dirijo junto con Sergio Rower, Libertablas, que dé un marco concreto e histórico a muchas de las reflexiones teóricas que se han leído y, además, introduzcan una cuestión por demás interesante: la de la supervivencia de un grupo creador en Latinoamérica, sin subsidios (o con algunos muy mínimos) basada en un trabajo potente de producción y de posicionamiento de sus espectáculos en algún mercado que destile los dineros imprescindibles para la manutención material y espiritual del colectivo teatral.

Hoy día puedo decir que recién en la actualidad la supervivencia económica del grupo es una tarea que comienza a cumplirse acabadamente (cuando estamos cerca de los 30 años de historia).

Sin duda las condiciones de funcionamiento en nuestra realidad latinoamericana y más aún las específicas de la Argentina, marcan a fuego el tipo de trabajo y también de teatro que realizan los grupos. Es utópico suponer que un grupo que decide hacer teatro en nuestro país puede sostenerse como lo hacen grupos europeos que reciben grandes subvenciones o como elencos oficiales cuyos integrantes son contratados para cumplir su función. Cuando en 1986, luego de una larga experiencia militando como titiriteros en el elenco estable del Teatro San Martín bajo la dirección de Ariel Bufano, contratados por el estado, decidimos separarnos y hacer de Libertablas (que ya existía paralelamente) la fuente de recursos para nuestra supervivencia personal, se produjo una crisis fundamental en la historia del grupo que no se resolvió sino muchos años más tarde. Es que acostumbrados a las posibilidades de investigación y entrenamiento que da la dedicación *full-time* al trabajo actoral-titiritero nos era imposible conformarnos con juntarnos luego de "otro" trabajo para pensar nuestros proyectos. Incluso cuando ese "otro" trabajo era también actoral o artístico. Hacer de Libertablas una usina económica que nos permitiera dedicar todos nuestros esfuerzos a hacer crecer esa misma usina, era un planteo complejo tan cerrado en sí mismo, tan dependiente de una fe



casi mística que fue juzgado por muchos (incluso miembros en ese momento de nuestro mismo grupo) como imposible y de riesgo extremo.

Esa mirada no era equivocada.

Efectivamente el riesgo era extremo y el desafío, a todas luces difícil de llevar a cabo. Las estructuras oficiales apenas nos ofrecían algunos ámbitos (Teatro Nacional Cervantes) reconociendo nuestra calidad pero ningún apoyo económico, los subsidios eran inexistentes (mucho después aparecieron el Instituto Nacional de Teatro y Proteatro con sus pequeños pero reales subsidios) y el mercado de venta de entradas, esquivo y de difícil acceso.

Sin embargo era un camino complejo pero inevitable y único.

Sabíamos por experiencia, por la intransferible sensación de recibir el aplauso, que éramos depositarios del afecto de los espectadores. Pero eso puede llegar a significar poco en nuestro medio profesional. Exce-

lentes grupos de trabajo, con desarrollos estéticos de alta calidad se pierden en el tiempo y se desgranar víctimas de las intensísimas dificultades organizativas y de los duros escollos del camino a recorrer. A pesar de esto, y aun significando una crisis muy fuerte que se llevó a varios integrantes del grupo, el primer paso siempre es tomar la decisión, y luego prepararse a afrontar las consecuencias: primeros años de hambre (y no siempre en el sentido figurado) y de trabajo extremadamente duro, y no necesariamente en el sentido artístico que nos apasionaba.

Es que en un país en el que el rol del Estado frente a lo teatral es marginal, el camino no pasa por hacer un teatro potente y convencer a los funcionarios de la importancia de su supervivencia, sino por insertarse en un mercado que está regido por reglas muy salvajes y muchas veces alejadas de toda racionalidad. Y además, hacerlo intentando no ceder las convicciones artísticas en las que creemos y que son la guía sin la cual todo se relativiza.

Años muy fuertes, de ensayos surcados al mismo tiempo por la angustia de la supervivencia y por la creatividad desplegada, épocas casi míticas de aventuras increíbles, del nacimiento de todos los amores, las amistades perdurables, y también los terremotos repetibles.

En una sociedad que no pide, apenas consume y cree que no necesita teatro, la batalla está dada por crear la necesidad de este arte que para nosotros sí es imprescindible y vital. Pero, como sucede con cualquier elemento que se pone a flotar sobre las aguas del mercado, la única posibilidad de mantenerse a flote es adecuar las mismas capacidades de nuestro pequeño barco a la realidad del oleaje que constantemente amenaza tumbarlo.

Y aquí estuvo el meollo de lo que, creo, es lo más interesante de nuestra experiencia grupal y autogestiva: en la lucha por amalgamar nuestras necesidades artísticas con aquello que nos era exigido desde el mercado, para poder ser puesto como una mercancía que tuviera posibilidades de otorgarnos la tan ansiada profesionalización. Es esta una dialéctica cotidiana que resulta en lo que hacemos y producimos, que no

es exactamente lo que nuestra libertad creativa nos sugeriría, pero que tampoco resulta en un producto complaciente y obviamente “comercial”. Es un objeto original en el que se desarrolla claramente esta contradicción, que no es otra que la contradicción que recorre día a día a aquellos que soñamos con una utopía social superadora pero que también observamos la carne, los dientes y las uñas que nos rodean, comprendemos esta realidad, la odiamos y la amamos, como amamos al ser humano, con todas sus bajezas, limitaciones y potencias, y no queremos caer en el error de no partir de esta única verdad para intentar el cambio.

Era necesario encontrar un “nicho”, como suele llamarse desde un mortuorio idioma marketinero, en el que nos pudiéramos desarrollar comercialmente (y sin miedo a la palabra), y poco a poco fue quedando claro que el segmento “infantil”, que poseía la enorme ventaja de tener al “público” potencial “organizado”, o por lo menos acumulado en las escuelas primarias o de nivel preescolar, era el adecuado para dar el mortal salto. Salto sin red en el que cada caída deja tantas heridas que son muy pocas las posibilidades de recuperación y nuevo intento. Y el segmento “para niños” (segunda vez que entrecomillo el concepto, ya se verá por qué) ofrecía las mayores seguridades.

Nuestro grupo se había especializado (tal como se adivina dado el tema central de este ensayo) en el trabajo con objetos, títeres, y el teatro de títeres ha sido considerado en primera instancia en Argentina (y en muchos otros países), un teatro para niños. Si bien nosotros abominábamos de este prejuicio, y nuestros dos primeros espectáculos (sendas adaptaciones de Shakespeare) se habían estrenado en horario nocturno y nunca imaginaron niños en la platea, fue evidente que con ese odiado preconcepto podíamos encontrar una balsa sobre la que navegar (aunque contra la corriente, por lo menos sin ahogarnos) el río que amenazaba arrastrarnos junto con toda nuestra soberbia intelectual y artística. Toda la creatividad, la fuerza expresiva y el compromiso con el fenómeno teatral, poco podían hacer contra la imposibilidad de estructurar un andamiaje de producción que llevara

al público y sostuviera económicamente nuestros intentos de encontrar un lenguaje dramático que nos pareciera superior de aquel que observábamos como obvio y gastado.

Quizá podríamos afirmar que toda la historia del arte trata de una única y violenta lucha de la subjetividad del artista por superar “lo obvio”. ¿Qué es “lo obvio”? Es aquella expresión en la que el esfuerzo simbólico es mínimo, y, por lo tanto, refleja una excesiva intención de “seducir” al receptor, ofreciéndole al mismo tiempo la solución al problema sin exigir el mínimo esfuerzo para llegar a ella. Por tanto, una expresión artística demasiado obvia puede llegar a ser, si se dan otras condiciones que no tienen que ver con su esencia intrínseca, muy popular, pero carece de valor y fuerza para seducir a los ya iniciados en la técnica y adolece de falta de esa capacidad “pedagógica” en la que el objeto artístico no solo “agrada” sino que, con su misma forma de ser, y sin proponérselo de ninguna manera, “enseña”. Enseña lo que está más allá de lo evidente, más allá de lo meramente conceptual. Enseña nuestros límites, dificultades y fuerzas. Enseña trascendencia.

Una visión de la historia misma del arte podría desarrollarse como una lucha entre lo nuevo que rechaza aquello que considera arcaico, vetusto y, por lo tanto: obvio. Y en el interior de cada artista sucede, ante cada impulso creativo, la misma cruenta batalla. Batalla que culmina muchas veces, en la muerte de aquel botón expresivo que estaba por nacer. Y en cada actor, es esta una batalla que dura micronésimas de segundo pero que sucede antes de la aparición de cada *ladrillo* expresivo que sale del horno: cada acción.

El entusiasmo que sentíamos en aquellos días difíciles de inicios, espasmos apasionados y vértigo por la salida a un mundo exterior tan inmenso como lleno de peligros, era justificado. Habíamos encontrado en los objetos, en los títeres, un elemento que, despojado de sus prejuicios y preconcepciones sociales desarrollados en la primera parte de este ensayo (que, por otra parte, eran a nuestros ojos, muy evidentes y fácilmente combatibles) y en combinación con la acción más clásica del actor, nos proporcionaba una expresión teatral, una

construcción, suma de acciones-ladrillos, muy original y alejada de todos los peligros de lo obvio. Y que, además, nos señalaba un camino estético muy apto para toda investigación dramática, con o sin títeres.

Pero otra parte de la realidad, la parte del desarrollo “profesional” del grupo, la humana necesidad de mínima supervivencia, nos frenaba y nos hacía regresar constantemente al estado de un grupo de aficionados intentando lo imposible. Y entonces un aspecto de esa realidad: lo “infantil” de los títeres, ese denostado preconcepción que nos dedicábamos a denunciar día a día, nos mostraba una grieta a través de la cual filtrar un material apto para ser comercializado. La venta de espectáculos en escuelas era un sistema probado por algunos grupos (muchos de ellos con sistemas muy profesionales) y que podía funcionar. Hay muchos docentes en la Argentina (mucho después comprobé que no es esta característica muy usual en el mundo) que están dispuestos a juntar el dinero de la entrada que aportan sus alumnos y trasladarlos al teatro en la loable idea de que el teatro es un ámbito apto para el crecimiento de los niños. Solamente había que poner al alcance de ese “mercado” potencial un producto realmente potente y creativo. Que aprovechara la idea previa que estaba establecida de que los “títeres” eran para los niños, pero que “traicionara” luego ese prejuicio lanzando a los espectadores (chicos y grandes), a una aventura distinta.

Sin embargo nunca creímos que existiera un teatro para niños. Razón por la que solemos no adherir a las entidades que nuclean a quienes trabajan este *tipo* de teatro. A mi juicio un espectáculo que es bueno para niños debe necesariamente ser bueno para todo público. (A la inversa no, porque existe una gran cantidad de cuestiones que los niños pueden no comprender en un espectáculo para adultos, en cambio nada que comprenda un niño puede no ser abarcado por un adulto que *ya fue* niño). Entonces nos dedicamos a hacer espectáculos “para todo público” que incluyeran a los niños, que se basaran generalmente en materiales clásicos que nos apasionan y nos motivan, y a inventar muy dificultosamente y poniendo en juego toda nuestra creatividad empresarial, un sistema de

producción que pusiera estos espectáculos al alcance del mercado de venta de funciones en escuelas y también (en segunda instancia) que lograra posicionarse en la temporada comercial que se desarrolla en Buenos Aires en horario infantil los fines de semana y las vacaciones de invierno.

Fueron muchos años de trabajo a destajo en los cuales los aspectos de producción superaban en tiempo y dificultad a los artísticos, pero los resultados comenzaron a aparecer.

Hoy día Libertablas es un grupo profesional, independiente, que toma la mayoría de sus recursos de las entradas que vende, tanto en escuelas como en fin de semana, y que gracias a ello sostiene la forma de vida de la mayoría de sus integrantes. Y puede darse el lujo de intentar aventuras “para adultos” en las que las escasas posibilidades de comercialización auguran pocos indicios de recupero de la inversión inevitable. Y mucho menos capacidad de pago de la mano de obra actoral empleada. (Es este un lenguaje extraño para hablar de nuestro propio trabajo, pero creo interesante la concepción de que se trata de una mano de obra como cualquier otra, tan especializada como la de cualquier profesional por lo que, *a priori*, exige una remuneración acorde al esfuerzo realizado).

La autogestión de los grupos independientes es un tema complejo principalmente porque es muy difícil establecer parámetros claros de análisis. Las realidades son muy cambiantes en cada país, ciudad e incluso barrio, y cada individualidad grupal dicta normas propias e intransferibles. Pero nuestra experiencia puede descubrir algunos aspectos originales

por reales y vividos y quizá con consecuencias pedagógicas, fundamentalmente porque puede juzgarse casi indudablemente como exitosa y potente.

En países con poca intervención del Estado en forma de subsidios, el punto de sustento de los grupos que perduran suele ser el aspecto pedagógico, la escuela, que tiene la ventaja de ayudar a una perdurabilidad de la propuesta estética al mismo tiempo que financia la investigación grupal. La originalidad de Libertablas reside en haber encontrado la fuente de supervivencia en el aporte de los propios espectadores a la manera del teatro comercial, generando una dinámica que determina un funcionamiento muy fuerte, con cientos de funciones anuales (en 2007 Libertablas realizó más de 300 funciones) lo que permite el ejercicio de la repetición y la necesidad de producción constantemente renovada.

Y se me ocurre que es esta una forma de funcionamiento que respeta al extremo ciertas esencias históricas del teatro mismo cuyo acto creativo se concreta justo en el momento mismo de la presencia del público; que parte de su mismo sitio de origen en busca del espectador, sumando giras e itinerancia y que encuentra en ese momento de comunicación su verdadera razón de ser, sumando a la intrínseca necesidad de expresión individual del actor, la paralela necesidad (muchas veces no descubierta) del espectador de participar en un acto vivo y palpitante que le recuerde la sangre que corre por sus venas y lo sumerja en la infinita posibilidad viajera del teatro que necesita imprescindiblemente de su participación para funcionar en forma acabada y completa.



Secretaría de
Cultura
Presidencia de la Nación



Instituto
Nacional
del Teatro

int
inteatro
EDITORIAL