



**Dramaturgia, lenguaje.....
acción.**

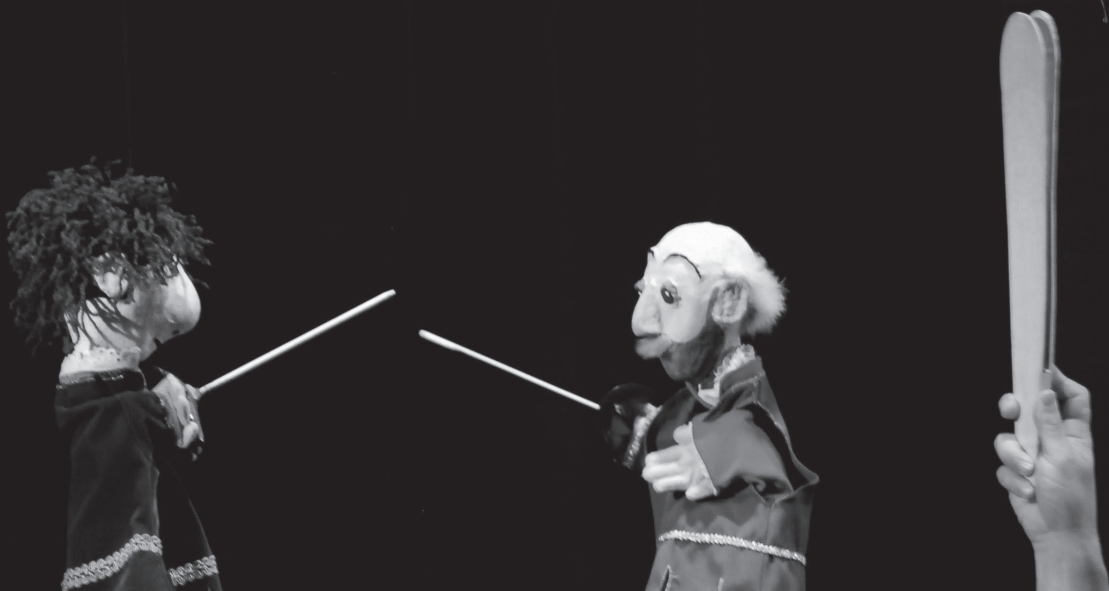
Miguel Oyarzún Perez
Teatro El Chonchón – Córdoba (Argentina)





PÁGINA 107: (acima) Espectáculo *Juan Romeo e Julieta Maria* (1999). Grupo El Chon Chon – Cordoba (Argentina) - Foto de Francisco Puñal Suárez. (abaixo) Espectáculo *Juan Romeo e Julieta Maria* (1999). Grupo El Chon Chon – Cordoba (Argentina) - Foto de Chan.

PÁGINA 108: Espectáculo *Juan Romeo e Julieta Maria* (1999). Grupo El Chon Chon – Cordoba (Argentina) - Foto de Chan.



Resúmen: Considero que el lenguaje de la acción en el teatro de títeres, es lo mas relevante. La dramaturgia debe nutrirse de la acción bien resuelta, clarificando los entendimientos del espectador. El hecho artístico estará resuelto para nacer y diseminarse por el teatro, el aula, la plaza y cualquier lugar imaginable donde se representen las obras de títeres.

Palabras-clave: Dramaturgia; “dramaticaturgia”; El Chónchon.

Abstract: I maintain that action is the most important language in puppet theatre. Dramaturgy must be fed with well resolved action, to clarify the spectator’s understanding. The artistic act is ready to be borne and disseminate to the theatre, the classroom, the public square and any place imaginable where puppet theatre is presented.

Keywords: Dramaturgy; “dramatictury”; El Chónchon.

¿Cuántas veces he perdido la cabeza?

Abordar este tema, el arte de representar la vida en el teatro, más aun con muñecos, no es nada fácil. Por eso, en este escrito me dejaré llevar por mis sentires, por mis vivencias dramatúrgicas en el arte de los títeres. Seguro que no coincidiré con algunos de mis colegas: eso es bueno. A la vez, sé que con otros estaremos de acuerdo, y también es bueno.

Desde que pisé por primera vez Brasil, durante el Canela 92, invitado por los hermanos Ubiratan e Tiaraju Carlos Gomes,

sentí el cariño de los bonequeiros, sentí que siempre volvería a trabajar ahí. Una de los “encargados” de que El Chonchón fuera integrándose a la movida brasileña es doña Magda Modesto, y lo mismo podemos decir de nuestros amigos de Sobrevento. Por eso, en una de las jornadas del 10° festival de formas animadas, allá en Jaraguá do Sul, me acerqué a mi amigo Níni Beltrame y le dije que sentía ganas de escribir para la revista *Móin-Móin*, que no soy bueno escribiendo, pero quería hacerlo. Níni rió y me dijo: “¡¡escribe!!” Entonces escribo:

El solo hecho de decir *dramaturgia titiritesca* es suplantar la palabra con una acción desbordante que el humano no pueda realizar, y que a su vez lo eleve a la magia de lo irreal.

Un muñeco bien parado, que realmente mire, se mueva, y resulte creíble, es dramaturgia: la palabra no basta ni suplantaré una acción poco convincente en el teatro de muñecos. Hay que buscar ese hecho curioso y plasmarlo en el lenguaje titiritesco.

Cuando era más joven, en Chile, no tenía muchas posibilidades de ver una representación de títeres, y las pocas que vi me cautivaron. El solo hecho de ver allí los títeres, que dependían de hilos, guantes, sombras, varillas y otros mecanismos, no reparaba en la dramaturgia. Ese aspecto no me interesaba en lo absoluto: bastante tenía con esos movimientos grotescos, esas escenografías y, por sobre todo, los titiriteros que guardaban, en esos tiempos, celosamente su magia.

Pero cuando a la edad de 11 años vi abrirse las primeras cortinas de un pequeño teatro de títeres de guante, empezó todo. Construimos títeres con mis hermanos, y otros me los regaló mi madre, también escribimos cuentos y nos fuimos a los centros barriales en busca del público. Más adelante abordaríamos las escuelas.

Nuestra dramaturgia se basaba en un 50% de improvisación. Eso significaba estar expuesto a cualquier error de léxico y de conocimiento, que corregíamos al terminar la función. A veces era demasiado tarde para los profesores que iban a corregir las palabras mal empleadas en la dramaturgia. Menos mal que yo era el único

que hablaba con faltas de ortografía o erraba en los sinónimos y antónimos, por así decir. Como animador, me caracterizaba por improvisar mucho, pero mi cabeza se iba agudizando cada vez más, para corregir en el momento algún desliz o impropio, vivía equivocándome con las palabras (hoy también), pero algo me preguntaba: “¿dijiste lo correcto?”, o a veces los ojos eruditos de mi hermano Manuel me advertían el error. En ese preciso momento “arreglaba” la palabra errada: tener un compañero que permanezca atento es en estos casos fundamental, y estar sumergido en el tema nos permite resolver agudamente un furcio. Voy a citar un ejemplo de dramaturgia espontánea, viva, que me gusta mucho, porque es contemporánea y nos hace reír cada vez que nos acordamos de semejante furcio escénico. Así, la denominaré “dramaticaturgia”.

Estando El Chonchón en un festival de Curitiba, los abuelos –otros personajes eruditos, ellos dos– don Samuel, el veterano que yo animo, le dice a su colega don Pepe Arraskaeta, abuelo que aviva mi compañero Carlos Piñero: “Me siento emocionado, me arrodillo, ¡¡beso la tierra que vio nacer al maestro Saramago...!!” Murmullos, risitas nerviosas en la sala. Claro: el público no sabe si es chiste lo que dijo el títere. Yo lo reparé antes de que terminaran de escapar los sonidos de esas letras, S A R A M A... (“¡¡nooo, que estoy diciendo, Dioss!!!”) Los ojos eruditos son ahora de Carlos, y el silencio cómplice de su personaje, a la espera de que por mí mismo saliese de esa equivocación, porque Carlos, al mirarme, sabe que yo sé que he errado la idea. En suma, el abuelo, con la serenidad de Stephen Mottram, cuando se ha equivocado mínimamente, claro, en el escenario, mira a don Pepe. Pausa teatral. Después le dice: “¿Qué?! ¿Acaso no puedo tener un amigo de apellido Saramago acá en Curitiba?” Y el público ríe fuerte, aplaude, pero yo sufro mi error, porque amo lo que escribe Saramago, porque sé de dónde es, y me siento un inútil. En eso consiste, para mí, la “dramaticaturgia”. Pero el resultado es bueno, y todavía mejor. Hay que sufrir un poquito. Mientras el público se lo pase bien, ¡¡¡vale!!!

Para seguir con la “dramaticaturgia”, si pensamos en asuntos

como la caída de una cabeza en escena, notaremos que atenta contra la dramaturgia de cualquier espectáculo, es una “puñalada en la espalda”. Como intérpretes, queremos que nos entierren ahí mismo; pero esto tiene una salvedad en los títeres: por dramática que sea la representación, el personaje debe seguir en escena, cosa que no puede hacer el actor de carne y hueso, si la solución viene con calma, confundiendo al público. “¿Es verdad, es parte de la dramaturgia?” llega a ser un guiño de humor, ingrediente que no se esperaban ni el público ni, tanto menos, los titiriteros, que una vez más han sufrido mucho, vale agregar. Errores de esa naturaleza hay que remediarlos con todo el temple, como juegan los niños. De otra forma, no se aporta al espectáculo. Y reitero: los títeres sí pueden solucionar “catástrofes” escénicas irreparables para otras modalidades escénicas, lo que fascina a los espectadores, porque es magia, porque el títere sigue vivo, sin cabeza.

Los espectáculos de calle son dinámicos por naturaleza, y con *calle* me refiero al trabajo en que tienes que pasar la gorra para vivir. Recién llegados a Buenos Aires con mi hermano Roberto, Rudy López y otros, representábamos una obrita típica de calle. Con guantes, como ahora. Eso no se ha perdido nunca, pero, como a veces pasa hasta en el jazz, le faltaba swing. Y nosotros nos dábamos cuenta por la cantidad de monedas que caía en la gorra. Un día, hacia el final de la obra, durante un duelo decisivo entre el malo y el bueno, en un giro mal hecho por el titiritero la cabeza de un títere voló hacia el público. Fue muy gracioso y la gorra ¡fantástica! Esa acción pasó a ser parte de la dramaturgia, porque resultaba titiritesca, especialmente al ser teatro de guante, técnica más expuesta a estos desaciertos; pero contábamos con una “salida” rápida, en condiciones de enmendar lo ocurrido.

Cómo nace la dramaturgia en nuestras puestas

Los títeres son la expresión artística más misteriosa del arte en general. La gente (por más “aislada” que esté del conocimiento) tiene una vaga idea de lo que ha oído o visto alguna vez, sabe que existe la

pintura, danzas, música, teatro, pero de títeres todavía encontramos en el público personas que nos comentan que nunca los habían visto.

La dramaturgia más específica del teatro de muñecos animados existe o se manifiesta cuando los personajes realizan acciones que nunca podrá ejecutar el actor humano. En nuestro tiempo creativo, ante una obra con un texto conocido, que ya forma parte del imaginario colectivo, seleccionamos las escenas como si estuviésemos creando un storyboard o un guión de comic; luego le damos estructura, igual que en el trabajo de puesta para los actores. Una vez dilucidada la idea de lo que queremos mostrar, la “destrozamos”, es decir, establecemos los distintos puntos donde se articulan las acciones que sólo pueden desarrollar los títeres, su lenguaje corporal imposible de realizar por un hombre o mujer, y en esta dramaturgia es fundamental la circunstancia de que sea sólo de los títeres, aun tomada de lo “real”, de un texto de teatro para actores humanos, que en esta oportunidad representarán figuras animadas por nosotros. Entonces empezamos a cambiar, a buscar la dramaturgia esquiva que tiene este género. Diría que es lo más difícil, para mí, suplantar el realismo con el accionar mágico que debe mostrar un personaje animado (en todos los sentidos y alcances del término), accionar e interpretar.

Trabajar con un texto como el de Shakespeare, en el caso de *Romeo y Julieta*, tantas veces interpretado en distintas disciplinas artísticas, nos hizo pensar en la diferencia, en cómo harían los títeres actores este complejo drama. Y con esa concepción de la anécdota relatada abordamos lo que hoy es conocido como la obra *Juanromeo y Julietamaría*.

Cuatro muñecos van a representar las distintas alternativas de la trama; es decir, interpretarán distintos roles. Y esa circunstancia se puede explicar o no. Nosotros la explicamos.

Empezamos con la pelea de espadas, escena que se basa en la acción física: el abuelo que interpreta a Tybaldo se niega a morir de una estocada, entonces los titiriteros se ven en la necesidad de usar la vieja palmeta para sacarlo y seguir con la obra. Luego aparecería

el balcón, uno de los ámbitos donde se interpretan los textos de Shakespeare traducidos por Neruda al español. En ese punto nos detuvimos, porque nacía la dramaturgia titiritesca, al superar una imposibilidad de los humanos.

Un balcón a ras del piso (proscenio). De abajo emerge Romeo, que sube una escala, mostrada previamente al espectador. Trepas para llegar al balcón, abraza a Julieta. Se retira la escalera.

Romeo sale caminando por el proscenio y Julieta le dice: “¡Estás flotando, Romeo...!” Hasta acá llega el marco aportado por el balcón, la consigna teatral. Romeo se da cuenta de que ha “roto” la consigna, el público, a la vez, repara en el equívoco, el director (en ese “teatro dentro del teatro” es otro títere) le grita en off: “¡¡¡improvisé!!!” ... Romeo no sabe qué hacer, y eso lo tiene que dejar en evidencia, mediante la animación, el titiritero. Una vez vuelto a sus cabales, Romeo dice: “¡Es el amor... (en ese momento el títere comienza a levitar)... es el amor, el que me hace volar...!” La escena está resuelta, y precisamente esa resolución es titiritesca. De lo contrario, para qué haríamos títeres si los muñecos se moviesen como actores humanos.

Romeo y Julieta presenta el amor prohibido de los adolescentes veroneses. No pueden faltar imágenes de ellos dos haciendo el amor, escena delicada, que también implica el riesgo de caer en lo burdo o chabacano. Para eso tomamos la famosa escena que Serguei Obraztsov hizo con sus manos para representar la relación íntima de dos amantes, y la fuimos modificando. Ante todo, respetamos su planteo: que se vieran desnudas las manos, y tuvimos siempre en mente la pregunta de cómo harían el amor los títeres... ¡¡¡hasta perder ellos también las cabezas!!! Es por eso que los amantes las pierden momentáneamente, para luego recuperarlas y salir volando de escena.

¿Cómo mueren los títeres?

Escena complicada para los títeres que han planteado desde el inicio una versión humorística de la obra de Shakespeare. Ni daga, ni venenos, ni armas de fuego: estábamos seguros de que no íbamos a usarlos. Es que significan un dolor de cabeza para los

titiriteros que están buscando la dramaturgia propia de sus figuras. Después de indagar cómo habrían de morir los títeres en el teatro, ahí estaban todos los muñecos, inertes, muertos sobre la mesa de trabajo. Claro: un títere deja de vivir cuando su animador retira su mano. Antes de comenzar con el ensayo, entramos al taller y los vimos a todos “muertos”, a la espera de nuestras manos para ser animados. Finalmente, así se resolvió el triste destino de los amantes.

Entonces nos pusimos a trabajar con la idea:

Romeo ve a Julieta y cree que está muerta, dice: “¡Ojos, miradla por última vez! ¡Brazos, abrazadla! ¡Labios, besadla por última vez...!” Carlos y yo consideramos que no era necesario decir este texto, porque la acción física es más intensa. Todo se dice en una pantomima, y el lenguaje primario del cuerpo, estés donde estés, Rusia, Japón, Congo o Chile, será entendible. En definitiva, ese es también un factor de la dramaturgia de los muñecos, estos pequeños seres de trapo que nos han hecho reír y ahora logran emocionarnos. Las palabras sobran en esa escena tan clásica y, en cierto modo, tan reconocible que permitía esa forma de alusión y concreción.

Romeo baja del proscenio a Julieta y cae tendido en el escenario, el animador retira lentamente su mano del traje del títere, el cual queda sin vida. Cuando despierta Julieta, ve a su amado y muere de pena, se deja caer sobre Romeo y el titiritero también saca su mano dejando inerte a la joven.

La acción en que las manos de los animadores dejan de dar vida a los títeres es actuación que se vale de los recursos titiritescos y de sus posibilidades ilimitadas.

Todo lo que está en el aire un títere lo debe atrapar, y esa es la responsabilidad de su animador: los equívocos, por sobre todas las cosas. No podemos dejar que nada pase desapercibido frente a nosotros, ni siquiera una polilla o mosca que ronde sobre las cabezas de los muñecos, porque eso el público lo está viendo, lo incomoda también, y agradece mucho cuando el titiritero incorpora el hecho real y lo hace partícipe de la fantasía, antes que tomarlo como una interferencia o desentenderse de él. Así se nutren la improvisación

y la dramaturgia en el teatro de títeres. Un director de teatro de muñecos tiene que advertir estos inesperados episodios que suelen suceder en los retablos de títeres, como un si fuese un DT de fútbol que se ve obligado a cambiar su táctica debido a que el rival le está arruinando su anhelada tarde de gloria. Es por eso que sostengo: directores, a trabajar desde el percance.

Ahora, cuando veo títeres espero con ansias la irrupción de la “dramaturgia titiritesca”, algo que me haga sentir la magia, el encanto, la sensación de que ese muñeco allí presente está vivo, y también la certeza, la constatación de que no pierde por ningún motivo su credibilidad, a tal punto de olvidarme de su animador, su condición de títere capaz de realizar (para mi disfrute) los disparates mas osados, los movimientos más grotescos, y sostener su continuidad en el escenario, tal vez sin decir texto alguno. Esa misma capacidad del títere le impide morir (ya no como Romeo, sino en el sentido de agotarse, anularse); hace que no pierda su mirada, su porte, su ritmo cardíaco; y, por sobre todo, darnos cuenta de que él sabe dónde está parado para actuar, y de que bajo ningún aspecto pretende imitar los comportamientos humanos, sino que, al contrario, se mofa de todo lo que está a su alcance (o bien fuera de su alcance: a veces le da igual), y nosotros somos su blanco predilecto.

Esto es para mí la dramaturgia titiritesca. Cuando este accionar está ausente en una puesta, es como cualquier otra forma de pifie o desafinación, como no poner el color preciso en una tela, trastabillar al dar un paso, ponerse nervioso y cometer furcios.

El verbo en el teatro de muñecos es muy difícil, riesgoso para los dramaturgos que si no se nutren de lo que es verdaderamente nuestro arte, y no lo hacen desde un comienzo, afrontarán un camino que se volverá ripioso. Hay quien argumenta que no hay una dramaturgia para el teatro de títeres. Sin embargo, puede adaptarse cualquier texto al teatro de muñecos, tan sólo hay que hacerlo desde la dramaturgia que le pertenece al títere, que únicamente él es capaz de poner en acto. Para los títeres es su tipo específico de acción la que lleva la “voz cantante” en la dramaturgia. Esto

depende de la animación, para que una escena nos transmita esa sensación de vida. Cualquier texto (por mucha riqueza que tenga) perderá su valor si el títere no entrega al espectador la información que queremos que este reciba para un mayor entendimiento, para que entre en el juego, en el lenguaje de los títeres. Dejaremos en claro que los muñecos no hacen teatro de actores, por lo siguiente: un texto demasiado largo, para un títere solo en escena, conlleva someterlo a una necesidad que va en contra de su naturaleza. Si no es acompañado por acciones titiritescas que sucesivamente suplanten, en partes, el texto dramático escrito, la regla no se cumple. A los espectadores (y acaso a los propios titiriteros) nos dará por bostezar y mirar el reloj. Esto siempre dependerá de la animación creíble, del movimiento corporal del muñeco, amalgama de lo real y de lo ficticio, como una bella metáfora para representar la vida.

Como espectador de teatro y cine he llegado a la conclusión de que huyo del naturalismo. Creo que tiene poco valor artístico, y si lo tiene no es de mi interés primario ver actores que me muestren la realidad inmediata, la crudeza y la maldad humana, porque ya las veo y las leo todos los días, lo oigo en el supermercado, al viajar en transporte público, en todas partes. Me gusta cuando el arte me muestra la realidad metafóricamente, me hace pensar más. Es que los escenarios están hechos para mostrar la vida, denunciar, alabar, y demás. Pero todo ello debe sostenerse como un hecho artístico, respecto del cual tú sabes que los actores, dramaturgos, escenógrafos, directores, y realizadores en general, han trabajado para plasmar la vida entre bastidores de madera y cortinados.

En fin, con esta idea, reseñada brevemente por escrito aquí, es como trabajo ante un texto para luego plasmarlo. Creo que la dramaturgia en el teatro de títeres está en los movimientos inverosímiles que se hacen reales, acciones que un animador debe saber comunicar al espectador, suplantando el verbo por lo gestual, las escenografías, fisonomías de los títeres: todo esto, y fundamentalmente estar muy despierto para salir airoso cuando la persistente dramaticaturgia se nos cruza en el camino, en el escenario.