

Visualizar las visualidades: un pretexto para dialogar desde las escrituras y las poéticas titiriteras

Blanca Felipe Rivero
Universidad de las Artes – La Habana (Cuba)



Abdala (1995). Teatro Nacional de Guíñol. Dirección de Armando Morales. Foto Archivo Teatro Nacional de Guíñol.



!!!Cenicienta!!! (2009). Teatro La Proa. Dirección de Arneldy Cejas. Foto Archivo Teatro La Proa.



Danilo y Dorotea (2005). Teatro Papalote. Dirección de René Fernández Santanas. Foto Archivo Teatro Papalote.

!!!Cenicienta!!! (2009). Teatro La Proa. Dirección de Arenldy Cejas. Foto Archivo Teatro La Proa.



Resumen: El presente trabajo explora la visualidad desde el texto de autor, visto como generador de un imaginario particular de la palabra teatral de alto valor para la partitura escénica. Propuesta que se inserta en la interdisciplinariedad de la escena y se lía a otras dramaturgias en el delirio y necesidad del creador de atrapar la materia. También se dialoga con las poéticas, no solo desde la materialidad, sino desde la sensorialidad y la capacidad sugestiva de lo intangible que abraza identidades y la memoria profunda de la tradición.

Palabras-clave: Visualidad. Texto. Poéticas. Títere.

Abstract: This study explores the visuality found in the author's text, seen as a generator of a particular imaginary of the dramatic word that has high value for the theatrical score. The proposal is inserted in the interdisciplinarity of the scene and is linked to other dramaturgies through the delirium and need of the creator to capture the material. It also dialogs with the poetics, not only from materiality, but from the sensorial quality and suggestive ability of the intangible that embraces identities and the deep memory of tradition.

Keywords: Visuality. Text. Poetics. Puppet.

La marioneta es el alma eterna caída del cielo y de la memoria en esos transparentes cuerpos de la contingencia.
(Alfred Jarry)

En el teatro de títere, es usual relacionar la visualidad únicamente a la materialidad de la escena, probablemente por el lugar medular que tiene dentro de su naturaleza. La sugestión de lo figurativo parece invadir totalmente las supuestas calidades del espectáculo

titiritero, dejando relegado muchas veces el universo sentido que desde la materia “visualiza” el creador en sus autorías, dígame texto de autor, diseñador, constructor, actor titiritero o director.

A mi modo de ver, todo ello es “palabra teatral”, esa que narra desde las identidades de sus espacios sensibles. De este modo, se escribe desde la soledad del autor en una ensoñación en la que se visualiza el espacio escénico, formas en movimientos, técnicas titiriteras, materiales, dimensiones, dinámicas y ritmos de la palabra en escucha junto a sonidos que vienen desde las cadenas de acciones de los personajes títeres, la armazón que los rodea, la luz y la actitudes de esas materias, a la par que organiza la historia.

Así como puede “escribir” el diseñador, que a partir de un concepto propone el personaje que “es” en toda su dimensión, organiza en el espacio un universo contenido de lenguajes de texturas, colores, pesos, gravedades, escalas, trucajes, atmósferas de luz y sombras, relieves; o cuando el titiritero fabula desde el personaje o desde el material o desde el espacio, su fricción con el títere en esa increíble fascinación que supone –expresar junto a la materia, con ella o desde ella – un acto de increíble libertad al dar ánima o creando con la historia del propio material.

Lo mismo digo del director, que no podría organizar desde su poética sin enlazar con sutileza las tantas variantes posibles que hay para dar vida a la escena, sólo comparable a las tantas maneras que puedan existir de crear visualidades desde las imágenes que un creador se dispone armar desde la ductilidad de la figura animada.

La materia transita por toda la existencia del hombre como un delirio, tan cerca como el alimento. Así el hombre trata desesperadamente de atrapar lo imaginado en ella, todo lo que aspira a tener cerca y dominar en eso que llamamos “cosas”.

Palabra que resuena en la materia

Los textos teatrales son excelentes puntos de partida, recipientes de visualidades, argumentos generadores que dialogan con el resto de la interdisciplinariedad de la escena, sobre todo, porque desde él está sujeta esa disposición. El teatro de títeres tiene todas

las probabilidades de hacer una obra viva, con estructuras compositivas atractivas, de alto valor asociativo y simultáneo para el espectador de hoy.

Cuando revisamos las “vanguardias”, reconocemos sus cercanías e intromisiones en el teatro de figuras y comprendemos cómo el teatro de títeres se ha agenciado desde siempre – ya sea por obligación o por decisión – un espacio autónomo sostenido en la memoria profunda de la tradición y del riesgo a la contemporaneidad.

Muchos importantes creadores de la escena encontraron en los títeres el diálogo interno y externo de la materia para la vocación comunicante de la imagen teatral “ideal”. Recordemos a Alfred Jarry (1873-1907) y su *Ubu Rey* (1896), iniciador del artefacto en el teatro, nutrido de la tradición y del concepto de los espacios de la ritualidad, de la feria, el placer, lo lúdico de los artistas de la calle, la hipérbole de la materia, de la máscara, del sonido, la voz que hace cabriolas, de los extremos que gritan.

Artaud, en *El teatro y su doble* (1969, p. 104), habla de la imagen no sólo como una experiencia visual estética, sino como una experiencia física orgánica, es decir, un teatro de experiencias y no de formas. Nos recuerda así que la escritura crea directamente una materia escénica.

No hay nada más difícil que atrapar lo intangible cuando media la materia, cómo llegar a la posibilidad de marcar lo insólito. Los titiriteros reescriben en su cuerpo junto a la materia a través de las técnicas seleccionadas en la partitura escénica. La escena es entonces una sucesión de escrituras en las cuales el resultado es una intermitencia o yuxtaposición de las dramaturgias o autorías que se lían con las palabras. Tanto es así que, cuando una puesta en escena logra coherencia, si leemos el texto por separado, es inevitable fabular con los recursos expresivos de ésta.

Las técnicas de títeres usadas en un espectáculo son metáforas de los personajes, del significado conceptual que viene de la interpretación del texto. La escritura, en su necesidad de síntesis, crea una estructura compositiva detonante para un argumento mayor

que está detrás de las palabras de los personajes y de las situaciones dramáticas. Así fabula muchas veces integrando recursos de la escena en la que se dibujan partes de una futura dramaturgia del títere que condiciona luego la partitura escénica.

Dialoguemos con sólo dos escrituras para títeres en mi criterio excepcionales: *Romeo y Julieta* (1991), de Edward Gordon Craig (1872-1966), y *La república del caballo muerto* (1999), de Roberto Espina (1926), uno de los dramaturgos vivos más importantes de Latinoamérica. Ambos, hombres plenos de la escena.

La escritura de Craig se comprende dentro de una serie de otros textos que Craig, desde sus consideraciones sobre el teatro, creó con su propuesta de la “Supermarioneta” en la búsqueda del “actor ideal”, escritos y publicados en 1918 en la Revista *The Marionette*.

Romeo y Julieta es una pieza corta, donde los personajes títeres deliran su artificiosidad desde el conflicto, en una superposición capaz de ficción que Craig propone con claridad desde la estructura formal de la escritura. Nos muestra el escenario dividido en dos. En el exterior A, Romeo frente al balcón, y en el Interior B, está Julieta en media figura dentro de su casa.

Shakespeare está en escena observando sus criaturas. Julieta es un títere articulado que tiene como centro un mando desnudo, de modo que al principio él personaje es sólo cabeza, torso y manos. Romeo comienza como “títere completo” y, a medida que se desarrolla la historia, se va mutilando frente a los ojos de los espectadores y de la propia Julieta. Romeo una y otra vez va a suplicar amor al balcón de su amada, y esta lo rechaza. Mientras, las flores del jardín se tornan mustias en cada fracaso.

Veamos un fragmento de la Escena 3:

Julieta: ...! Y perdiste tu brazo en el combate!... ¿Sí? (con voz cada vez más chillona)

Romeo: No, Julieta. Lo perdí en un accidente, al final de la Escena 2.

Julieta: ¿Cómo? ¿Cuándo estabas en el escenario!... ¿Conmigo!...Nunca lo supe ¿Te molesta mucho?

Romeo: No, si a ti no te molesta, Julieta.

Julieta: (Con voz clara y alegre) Oh, a mí no me molesta nada en lo absoluto, Romeo querido (Shakespeare se desmaya) ¿Te van bien las cosas en el trabajo, Romeo?

Romeo: He venido a decirte por tercera vez que te amo. Shakespeare: (desde el suelo) ¡Ah, le oigo! ¡Ah, le oigo! La vieja tradición.

Julieta: Oh, Romeo, no debes estropear nuestra bonita amistad con esas rudas palabras (lloriquea enfadada) Déjame, te lo suplico (Oye gemir a Shakespeare) Escucha, es la lechuza y no es ruiñeñor. Déjame, como verdadero amigo te lo pido.

Romeo se va, pasa por delante del decorado y al atravesar el jardín deja caer una pierna tras él (CRAIG, 1991, p. 14).

Al pasar siete años, Julieta “entera” decide aceptarlo, pero Romeo es ya sólo tronco con una mano postiza y muere. Ella toma su corazón y, aunque tenga otro nombre de mujer cifrado, se lo cuelga sobre sí. En un primer telón final, Shakespeare tiene una reyerta con tres personajes realizadores de la historia porque no está de acuerdo con el destino de sus criaturas. Para un segundo telón final, termina así: “*Otro telón. Gran cortejo fúnebre de Romeo, en el que participan más de 100 artistas de madera, caballos, cañones, carruajes*” (CRAIG, 1991, p. 15).

Por su parte, *La república del caballo muerto*, de Roberto Espina, es una escritura que juega con la narrativa desde su estructura formal, como un orador que marca las didascalias con valores propios, para dejar limpias, luego, las réplicas. El texto propone la relación entre titiritero y títere desdoblado al que cuenta como personaje. Historias de amor y odio jugando con la irreverencia y los equívocos mediados por el diablo y la muerte, todo ello con un carácter farsesco y pretendidamente épico que, en su juego de ficción, logra sublimes intensidades poéticas desde la naturaleza del objeto títere.

Los personajes de ese increíble “lugar” de la *República del caballo muerto* se comunican en un nivel de absurdo desde la alegoría de lo humano, porque esas historias salen de los retablos callejeros. Son textos

alusivos que interactúan todo el tiempo con las asociaciones del “otro”. Se explicita el trabajo con las actitudes, los silencios y las pausas. Espina logra peripecias magistrales con el “dato escondido”, el sobreentendido que va tejiendo un argumento paralelo en progresión jugando con la ambigüedad y lo engañoso de la palabra.

Según el propio prologador (VILLARROCHA apud ESPINA, 1999, p. 3), se trata de la teoría del NO HACER que el propio Roberto Espina le explicara alguna vez, la teoría del NO HACER que es una forma de HACER.

Veamos un fragmento de *Ser o no ser*, una de las historias de retablo de “ese lugar”:

Uno: ¿Voz, sos?
 Otro: ¿Eh? ¿Qué?...No, yo no soy.
 Uno: ¡Sí que sos! ¡No me lo niegues!
 Otro: Sí ¡Te lo niego!
 Uno: Mmm ¡Te descubrí!
 Otro: ¿Qué? ¿Qué descubriste?
 Uno: ¿Qué descubrí?
 Otro: Sí ¿Qué descubriste?
 Uno: ¡No te hagas el tonto!
 Otro: No, no me hago el tonto
 Uno: Así que sos ¿Eh?
 Otro: No, no soy, no soy... Nooo.
 Uno: ¡No grites! Si no sos ¿Por qué tenés miedo? ¿Eh?
 Otro: No tengo miedo.
 Uno: Ah ¿No tenés miedo?
 Otro: Nooo...
 Uno: Confesás que tenés miedo.
 Otro: No, no tengo miedo
 Uno: Mmmm...? Ves?
 Otro: ¿Qué?
 Uno: ¡Sos!
 Otro: No ¡no soy!
 Uno: Si te descubrí.
 Otro: No soy, no soy.
 Uno: ¡Vamos, confesá!
 Otro: Nooo, no soy, so soy, son soy (llora).
 Uno: Bueno, no te pongas así... Total... ¿Qué tiene?
 ¡Es natural! ¿Quién no ha sido alguna vez?... (ESPINA,

1999, p. 29-30).

En ambos ejemplos, hay tridimensionalidad, muchas veces expropiada del títere personaje y desechada como material de trabajo que enriquece la labor actoral y de puesta. La radicalidad del títere en su condición de “ser títere” no implica superficialidad, sino artificio, que contrariamente marca su utilidad como ente vivo, sentido y multifacético para el arte.

La escritura para el títere redefine espacios imaginarios, y luego la puesta en escena la vuelve a redefinir en el accionar del titiritero que empodera al títere, materia diseñada y construida como recurso para habitar ese universo específico de la historia, pero también uno infinito en la memoria, la tradición y la herencia cultural.

La imagen remite a un contenido (texto), a sensaciones desde la materia animada por el titiritero, dada en la capacidad y la inteligencia del animador, de un diseñador o de un director para resolver un “problema escénico”.

El autor no tiene que preocuparse totalmente de la solución del material. Su escritura sugiere, provoca la posibilidad, de modo que escribir para títeres es un imponderable que se le quiere situar como error al autor cuando la palabra teatral desde lo escrito, armada generalmente en soledad, trata de sostener una partitura visual que contenga la palabra dicha y la no dicha, pero sigue sólo como una parte de un hecho artístico mayor, que puede optimizar calidades, pero no las garantiza.

La materia títere en el texto no “representa”, sólo existe como entidad resistida por la escritura, pero no es encarnada hasta que surca una trayectoria que pasa por el diseño y su construcción, vive en acciones en un espacio dramático con la intervención del titiritero en un tejido de sensorialidades que se dilata a las expectativas culturales del perceptor, que termina completándolo en un espacio temporal y se queda ahí en el misterio de lo asombroso, de la huella.

La materia en el texto tiene un medio nombre, no ha sucedido en tiempo real, pero sí en la visualización y en una experiencia estética que se da en una unidad de sentido entre autor y lector y

que resuena después de culminado el proceso de montaje en los espectadores y en el tiempo desde su hábitat de materia objeto que pertenece como punto de partida al universo del sujeto autor.

Múltiples almas para el objeto

No es casual que desde siempre los objetos títeres sean diseñados y construidos por sus propios ejecutantes, o que los textos, es decir, la fabulación para la escena, sea concebida por el titiritero, un diseñador o un director. Todos ellos sienten que los objetos tienen alma.

El autor aprende a servirse de su imaginación para la escena y tributa una parte importante para el espectáculo, la palabra como maniobra mental y física. El dramaturgo aprende a interactuar con las imágenes a través de las réplicas, el espacio escénico, las rupturas, los giros, tensiones y distensiones. Aprende a hacer poesía con el ritmo de la palabra ligado al gesto y a la actitud que resuena en la sugestiva del objeto. Provoca una alquimia entre texto y sus materialidades, propicia la exhibición del objeto y del titiritero junto a él.

La verdadera materia de la dramaturgia es la imagen [...] la historia comienza cuando pueda ser imaginada y no cuando pueda ser pensada, porque no somos ilustradores de ideas, somos creadores; la idea encuadra y es formal pero el procedimiento inicial debe partir de una imaginación (KARTUN, 2000, p. 30).

Cada títere como materia tiene su modo único de vivir. El personaje imaginado por el autor y por el diseñador le da un modo de vida, de estar en vida, que el titiritero como poeta eleva a existencia a través de presencias. Tanto las vibraciones interiores del objeto títere como sus desparpajos festivos exteriores son identidades expresivas de teatro jugado. El autor escribe con los contextos vitales de los personajes animando desde la imaginación sus existencias. Es desde allí donde Peter Schumann advierte cuando afirma que “El teatro de títeres es una escultura conceptual, barata, fiel a sus orígenes, no solicitada por los poderes de cualquier tipo, con pies de barro y

económicamente en el límite de la existencia” (1992, p. 44).

Hay un pensamiento técnico necesario, un almacén de imágenes titiriteras, cuerpos en almas que se relacionan a las imágenes que invaden todas las dramaturgias hasta llegar al espectador que extiende entonces el ritual. Incluso, hay una visualidad en el proceso que queda en la aureola como cuando están construyéndose los títeres en esos puntos medios en los que son tan intensos y expresivos. ¿Quién no se ha detenido a sentir el placer de ver la sugestiva de la tras escena donde todo aparentemente descansa antes de ser animada o cuando se termina una función?

Visualidad y poética

Las poéticas son líneas artísticas maduras con sabidurías acumuladas de un yo auténtico. No se hace poética con un sólo espectáculo, sino con una artesanía procesual de descubrimientos que redundan en habilidades propias y únicas de enfrentar lo escénico en una continuidad de trabajo.

El teatro de títeres hace énfasis en una imagen plástica liada a una sensorialidad que la coloca en una manera específica de estar en vida. Las jerarquías para “narrar” vienen del discurso del misterio, de lo que no se dice del todo, de la alusión, de la incertidumbre. La sugestividad que provoca el teatro de títeres es muy alta porque lleva consigo el acto mismo de creación ante los ojos de los espectadores, está todo el tiempo recordando “esto es artificio”, “esto es convención”, “todo esto es para ustedes”.

Dentro de las poéticas, se puede incluso trabajar con materiales, géneros, técnicas de títeres o estructuras diferentes, porque el “Yo” de la poética abraza desde la pasión y el espíritu, con las maneras compositivas que aprendemos como perceptores a identificar. Son estructuras de acogida que constituyen sobre todo espacios formativos de alto valor, muchas veces equivalentes a espacios escolarizados.

La visualidad del títere y la zona que lo asalta hacen una unidad que se acopla con las energías y los impulsos que el titiritero provoca junto al espectador, en un diálogo multifacético desde escrituras escénicas diversas que provocan una experiencia estética,

una emoción común.

De este modo, la visualidad pasa por un fraseo de dinámicas, supuestos reposos donde las actitudes de los personajes, desde esa supuesta quietud, deambulan en el interior sacudiéndonos fuertemente.

Las poéticas se sienten, no sólo se ven. Esa escritura en el espacio vibra y se escucha, se presienten los ruidos de las articulaciones, los sonidos de encuentros, batallas, ejecutorias en el aire, Pulchinela haciendo música con su cuerpo, su cabeza y sus manos contra el retablillo, el sonido de la cachiporra, la lengüeta, las voces caracterizadas de los títeres, las bandas sonoras según los estilos y preferencias.

Hay poéticas mayores que vienen de la memoria profunda de la tradición del hombre como lo popular, el festejo, el jolgorio, esa que no tiene ataduras, donde la supuesta imperfección es una ganancia.

Como exploradoras de identidades sublimes, las poéticas, en la continuidad de sus producciones artísticas, realizan indagaciones dentro de sí mismas en una constante transformación, como piruetas productoras incansables de visualidades.

“La voluntad plástica se lía a la voluntad poética” (KARTUN, 2000, p. 41), pero si lo que atrapa es el conflicto, éste tiene que estar entonces contenido en esas voluntades para que la imagen no se vuelva retórica o aburrida.

“La notación lingüística y la representación plástica no son antagonicas, cada una tiene de suposición sobre el otro [...] pero apenas hay imagen que no sea textualizada, ni texto sin figura” (FREYDEFONT, 1989, p. 15).

¿Qué tendría más valor, los títeres del Mamulengo o la materia animada de Joan Baixas, o los títeres de cuerpo fabulosos de Zenén Calero en *Las Estaciones* o los muñecos de tela y parche de Arneldy Cejas en *Teatro La Proa*, o las marionetas de hilo y madera de Luís Montoto de Karromato, o las fabulaciones espectaculares de Enrique Lanz de la Compañía Etcétera? ¿Los muñecos estilizados de Armando Morales, los exquisitos de Christian Medina en *Retablo*

o los espontáneos de *Los Cuenteros*?

Las poéticas valen desde sus universos, y es estéril pretender hacer comparaciones. Desde ellas, se ejerce el criterio cultural y se valoriza su lugar en el tejido de la cultura del mundo. Así atrapamos la visualidad para que no se nos escape. La materialidad queda y es museable, pero también queda lo demás, el misterio de la creación que se traslada en lo intangible y fluye encontrando siempre las salidas de la creación, marcando una continuidad que se convierte en responsabilidad en aquellos que son alumbrados por esas salidas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARTAUD, Antonin. *El teatro y su doble*. La Habana: Instituto Cubano del libro, 1969. (Colección Biblioteca del Pueblo).
- CRAIG, Gordon. Romeo y Julieta. En *Revista Puck. El títere y las otras artes*. Nº 1. Bilbao: Instituto Internacional de la Marionnette/Centro de Documentación de Bilbao, 1991.
- ESPINA, Roberto. *La república del caballo muerto*. Zaragoza: Arbolé y Cultura Caracola, 1999. (Prólogo de Esteban Villarrocha).
- FREYDEFONT, Marcel. La luz de una vela. En *Revista Puck*. Nº 2. Bilbao: Instituto Internacional de la Marionnette/Centro de Documentación de Bilbao, 1989.
- KARTUN, Mauricio. La poética de la cosa o el arte de imaginar con los sentidos. In: *Revista Gestus*. Nº 12. Bogotá: Centro de Documentación Escénica, 2000.
- SHUMANN, Peter. Hacer gritar a los dioses. In: *Revista Puck*. Nº 5. Bilbao: Instituto Internacional de la Marionnette/Centro de Documentación de Bilbao, 1992.
- VILLARROCHA, Esteban. Prólogo. In: ESPINA, Roberto. *La república del caballo muerto*. Zaragoza: Arbolé y Cultura Caracola, 1999.