



Tesis para defender el título de Maestría de Historia y Teoría del Teatro

La emancipación del objeto escénico

Los títeres retoman su espacio en cuatro espectáculos montevideanos:

Los soplados, Títeres Cachiporra (2011), *La monstrua*, interpretación de Ismael Moreno (2002). *Ven Seremos* Títeres Girasol: Raquel Ditchekenian, Gustavo Martínez (2006) y *Una mujer larga* Grupo Aquinomas: Tamara Couto, Gustavo Abelenda (2015).

Maestranda: Analía Brun Rodríguez

CI 3.458.427-4

Tutor: Dr. Gustavo Remedi

Coordinador de Maestría: Dr. Roger Mirza

Febrero 2019, Montevideo, Uruguay

A Saltoncito, por ayudarme a volver a casa

Montevideo, 3 de agosto de 2018

Universidad de la República

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Comisión Académica de Posgrado:

Por la presente nota, en mi papel de tutor de la tesis de maestría de Analia Brun «La emancipación del objeto escénico: los títeres retoman su espacio en cuatro espectáculos montevidéanos», quiero expresar y subrayar que su trabajo realiza un importante aporte al estudio del campo del teatro uruguayo contemporáneo, en su caso, deteniéndose en el teatro de títeres, un campo largamente descuidado e invisibilizado desde el punto de vista de la investigación y la producción de conocimiento sobre el mismo.

Se trata, de hecho, del primer trabajo de esta clase, donde se argumenta y se pone de relieve la necesidad de su estudio sostenido y sistemático, tanto desde el punto de vista histórico como contemporáneo, y también el primero en ocuparse de los grupos y las obras que conforman el corpus propuesto, contribuyendo a identificar algunos de los principales ejes de su técnica, su lenguaje y su poética.

Por lo expuesto, considero que la tesis se encuentra finalizada y lista para su entrega, presentación y defensa.

Sin más, saluda cordialmente:

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Gustavo Remedi', with a stylized flourish at the end.

Profesor Dr. Gustavo Remedi

Departamento de Teoría y Metodología de la Investigación Literaria, I. de Letras,
Maestría en Ciencias Humanas, Opción Teoría e Historia del Teatro.

Tabla de contenidos.	
Agradecimientos.....	2
Página de aprobación.....	3
Tabla de contenidos.....	4
Resumen.....	7
CAPITULO I: Introducción	
1.1 Hipótesis.....	8
1.2 Objetivos.....	9
1.3 Antecedentes.....	10
1.4 Delimitación y justificación del corpus a estudiar.....	10
1.5 Método y plan.....	11
1.6 Definiciones primarias y marco teórico.....	14
1.7 Objeto, objeto escénico y títere, cuerpo objeto.....	18
CAPÍTULO II: Breve historia y actualidad	
2.1 Desde la magia necesaria de Oriente y Occidente al Río de la Plata.....	25
2.1.1 Espacio de representación.....	34
2.1.2 La palabra como consecuencia de la acción.....	34
2.2 El caso de Uruguay.....	35
CAPÍTULO III: <i>Los Soplados</i> : La creación del personaje	
3.1 Compañía Cachiporras Artes Escénicas.....	42
3.2 El texto de Florencio Sánchez.....	44
3.3 Posicionamiento de Cachiporras Artes Escénicas frente a <i>Los Soplados</i> de Florencio Sánchez.....	48
3.4 El personaje que da origen a una estética.....	55

CAPITULO IV: <i>La monstrea</i> : El titiritero como dueño de lo real y lo teatral en el escenario	
4.1 Estreno y protagonistas del trabajo.....	60
4.2 Análisis del espectáculo.....	63
4.3 Otros elementos escénicos.....	75
4.4 El titiritero interpela y expone.....	76
CAPITULO V: <i>Ven Seremos</i> : una dramatugia visual	
5.1 Títeres Girasol.....	79
5.2 Hacia una poética de imagenes.....	81
5.3 El desarrollo de los sentidos.....	93
5.4 Una dramaturgia de pocas palabras.....	95
CAPITULO VI: <i>Una mujer larga</i> .	
6.1 La relación títere-titiritero como universo único.....	100
6.2 Interacciones de los objetos de <i>Una Mujer Larga</i> y su público.....	103
6.3 La comunicación expuesta en el movimiento vivo que encuentra vida.....	113
CAPITULO VII: Discusión y reflexiones	
7.1 Un abordaje posible	118
7.1 Indagando sobre sus comienzos.	119
7.2 Recapitulación y unión.....	121
7.4 Otros elementos de encuentro observados en estos casos.....	123
7.5 El títere en la escena y la escena en el medio teatral.....	126
7.6 Conclusiones finales.....	128
CAPITULO VIII	
Bibliografía.	130
Índice de Figuras	134
Anexos.	
Anexo I. Entrevista a Cecilia Baranda.....	137

Anexo II. Fotograma del periódico. <i>La Voz del Pueblo</i>	144
Anexo III. Transcripción de <i>Los soplados</i>	147
Anexo IV. Entrevista a Ismael Moreno.....	156
Anexo V. Entrevista a Adán Torres..	162
Anexo VI. Entrevista a Roberto Cancro.	164
Anexo VII. Entrevista a Gustavo Martínez.....	166
Anexo VIII. Gráficos varios.....	169
Anexo IX. Entrevista a Tamara Couto.	177
Anexo X. Texto de Raquel Diana.	183

Nota: Los archivos correspondientes a la entrevista personal a Javier Peraza desaparecieron por robo.

Resumen

Esta tesis de estudio contiene una investigación en torno a la actividad desarrollada con títeres en nuestro medio. Se argumentará a favor de la disolución de toda línea que separa al teatro de títeres del teatro. El títere emerge del mundo plástico hecho movimiento y se coloca en la escena. Es capaz de comunicar y transmitir sentido, atravesando así toda línea divisoria obsoleta, instalándose en la teatralidad y sosteniendo desde allí un lugar innegable dentro del teatro.

Los trabajos de autores nacionales que anteceden a este estudio, realizados por Blanca Loureiro y Miguel Cherro Aguerre (*Los títeres en el Uruguay, 2005*) o el de Aída Rodríguez y Nicolás Loureiro (*Cómo son los títeres, 1971*), son ineludibles referentes históricos, aunque a diferencia de este trabajo no exploran el estudio del títere en la escena.

Esta investigación se centra en un recorte temporal de los primeros quince años del siglo XXI, en Montevideo, analizando cuatro espectáculos de creadores referenciales.

El acercamiento en cada caso es desde lo general a lo particular, ofreciendo una serie de entrevistas personales a directores, escenógrafos, autores o responsables de imágenes. Se observarán las características particulares de los colectivos, sus antecedentes artísticos y su formación. Se presentará una recopilación de prensa, estudios de revisiones fotográficas y filmicas para detenerse en los abordajes estéticos y sus técnicas expresivas, que oscilan en tamaños, número de manipuladores y recursos materiales de cada títere. Se descubrirá la arquitectura interna del espectáculo, que aborda las temáticas de las sensibilidades propias de este comienzo de siglo, entre los que se encuentra la humanización del diferente, el feminismo, los derechos de los niños y las niñas, entre otros ya advertidos por el teatro con anterioridad, con el firme propósito de comprender cada espectáculo y vincularlo sistemáticamente con la hipótesis de investigación.

Palabras Claves: teatro, títeres, titiriteros, técnicas de manipulación, imágenes.

Capítulo I: Introducción

1.1 Hipótesis

En el presente trabajo se propone argumentar a favor de la disolución de toda línea que separe al teatro de títeres del teatro. Se aspira a observar detenidamente la concepción del títere tradicional para colaborar en resituarlo dentro del lenguaje escénico contemporáneo. Como se verá a lo largo de estas páginas, el títere sostiene su lugar innegable dentro del teatro.

Los objetos escénicos en movimiento son teatro. Este trabajo intenta observar la emancipación de ese objeto en movimiento, que se vuelve irremplazable en escena. Del concepto *emancipación* se tomarán básicamente dos acepciones: la primera es evidenciar al títere *emancipado* de los prejuicios que lo mantienen marginado del mundo teatral; es una idea reivindicativa del teatro de objetos, idea sustancial del trabajo. Los objetos escénicos, se manifiestan y rebelan frente a toda línea divisoria que como muro, daña, separa, descalifica y desdibuja sin argumentos válidos, una parte riquísima de las artes escénicas de nuestro medio, empobreciéndolo. La segunda acepción refiere a la *emancipación* de la materia como tal, del objeto resultante, que como construcción artificial, ofrece resistencias propias a las intenciones de sus artesanos y diseñadores desde la construcción y de los títereros en la propia escena. Observaremos al objeto liberado y también las diferentes tensiones que ofrece el propio arte ante el objeto y el títerero. A lo largo de estas páginas se comprobará que dicha *emancipación* pone de manifiesto las características propias de este arte y sus formas.

Esta autora se hace eco de las palabras de Jurkowski (1993): «No existe el teatro de títeres, solo el teatro creado por el hombre» (p 37), quien señala de esta forma la imposibilidad de que sean los títeres los que realicen teatro por sí solos.

La investigación está centrada en el teatro de títeres, no desde el títere como «obra cosa» (p. 45) tal cual remite Mukarovsky (1936) —cuando hace referencia a las obras de arte como simbolo exterior—, sino al objeto estetico en el que se

constituye desde su pertenencia teatral; se centrará en el hecho artístico, que despliega toda emancipación de los objetos escénicos, y en concordancia con el mismo autor, será estudiado en los términos que refiere al objeto estético, «siendo integrado por el signo constituido por el símbolo sensorial, creado por el artista, por la significación que se encuentra en la conciencia colectiva, y por la relación respecto de la cosa designada. El foco de estudio será la acción teatral que nos mantiene expectantes, intentando encontrar allí nuevas posibilidades en su lectura que nos ayuden a construir un discurso válido para emancipar este hecho concreto del prejuicio establecido que lo margina. Interesa a la investigadora erradicar todo preconceito, que como tal, no solo ha perjudicado profundamente al hecho teatral sino que ha colaborado en la marginalización de una parte sustancial del mismo. El propósito de este trabajo es liberar al objeto escénico del lugar relegado y aislado en el que se encuentra por desconocimiento y prejuicio de quienes minimizan las posibilidades absolutas del teatro.

1.2 Objetivos

Objetivo general:

- Aportar al desarrollo del estudio del teatro una visión más abierta e integradora ampliando su mirada y observación.

Objetivos específicos:

- Colaborar con un aporte al conocimiento del títere en nuestro medio, introduciendo un abordaje riguroso a su estudio observado desde la escena.
- Aportar elementos en la construcción de un espacio de investigación poco favorecido hasta ahora.
- Revisar el concepto de títere y resituarlo en nuestra contemporaneidad.
 - Ofrecer un relevamiento y documentación de un conjunto de cuatro espectáculos recientes de nuestro medio.

- Analizar el desarrollo de los recursos técnicos expuestos en cada uno de ellos, y su dimensión visual como parte de la teatralidad poética.

1.3 Antecedentes

Para el abordaje de este trabajo se indagó en una bibliografía nacional, y los textos referenciales en primera instancia fueron: *Los títeres en el Uruguay* (2005), de Blanca Loureiro y Miguel Cherro Aguerre, y *Cómo son los títeres* (1971), de Aída Rodríguez y Nicolás Loureiro. También se consultó *Cuerpo y objetos. MEC, Uruguay Cultural Programa Laboratorio* (2008), con artículos de varios creadores entre los que se encuentran Javier Peraza, y Gustavo Martínez, además de los investigadores Roger Mirza y María Ester Burgueño, que lo enriquecieron desde una perspectiva más contemporánea y actualizada. En una etapa posterior, *Dialéctica de un titiritero en escena: Una propuesta metodológica para la actuación con títeres* (2007), del compatriota Rafael Cursi (ex integrante de los titiriteros del Teatro San Martín y actualmente radicado en Brasil), *La escena presente: teoría y metodología del diseño escenográfico* de Gastón Breyer (2005), escenógrafo argentino que se detiene específicamente en el estudio del objeto escénico dentro de la escena. Cabe señalar que no son muchos más los textos que en nuestra lengua exploran el estudio del títere desde este abordaje. Este trabajo concretamente se propone hacerlo en cuatro espectáculos montevideanos.

1.4 Delimitación y justificación del corpus a estudiar

Este trabajo se concentra puntualmente en un recorte histórico que se extiende desde el año 2002 hasta el 2015 (lapso en que se originaron los espectáculos elegidos) en Montevideo, estudiando cuatro espectáculos de creadores referenciales: (1) *Los soplados*, una adaptación de la Compañía Cachiporra Artes Escénicas sobre el texto inconcluso de Florencio Sánchez, estrenada en el año 2011 en la Sala Cero del Teatro El Galpón; (2) *La monstrea*, de Ariel Mastandrea, realizada por Ismael Moreno y Marianella Morena en el año 2002 en el Mincho Bar; (3) *Ven seremos*, de Gustavo Martínez, llevada adelante por Títeres Girasol en el año 2006 en el Teatro Solís y (4) *Una mujer larga*, de Raquel Diana, dirigida

por Tamara Couto, estrenada en la Sala Hugo Balzo del Auditorio Nacional del SODRE en el 2015.

En todos los casos se trata de un tipo de teatro con un fuerte despliegue técnico, donde los personajes se construyen desde una consistente visualidad poética, generando una comunicación sensible que en todos los casos cautiva a su público. De manera que estos cuatro exponentes contienen una riqueza y originalidad absoluta, donde queda expuesta la vigencia y pertenencia del títere a las artes escénicas.

1.5 Método y Plan

El abordaje en cada caso será desde lo general a lo particular, observando las características específicas de los colectivos, sus antecedentes artísticos y formación, además de sus concepciones estéticas, con la finalidad de comprender cada espectáculo, vinculando sistemáticamente cada uno de ellos con la hipótesis de investigación, en vista de verificar su pertinencia.

Luego, a partir de un abordaje descriptivo y analítico, se explorará en cada espectáculo y en general una serie de cuestiones que refieren al teatro de objetos y que se pueden agrupar en las siguientes interrogantes: ¿Qué es un títere? ¿Cuáles son los límites de su teatro? ¿Qué recursos técnicos-estéticos brinda? ¿Es posible un teatro casi sin palabras? ¿Es posible la construcción del personaje fuera del intérprete? ¿Qué lugar ocupa el titiritero en la escena? ¿Qué posibilidades de desarrollo artístico y profesional ofrece el medio? ¿Qué lo hace imprescindible?

Finalmente, se presentará el planteo de la discusión teórica pertinente y las conclusiones a las que se llegó, para concluir con el detalle de las fuentes consultadas y un acopio referencial en forma de materiales anexos.

Esta tesis se constituye en la documentación, descripción y análisis de cuatro espectáculos de creadores nacionales, mediante la observación detenida de las características indisolubles del teatro de títere, para resituarlo dentro del lenguaje escénico contemporáneo.

Su presentación contiene dos partes que estructuran su estudio. En la primera parte se plantea el problema, se explora el concepto de títere, su definición y terminologías.

En un segundo capítulo se presenta un recorrido histórico y universal con aspectos latinoamericanos y una revisión de los antecedentes nacionales más relevantes.

Posteriormente, ya dentro de la materia, la segunda parte del trabajo, en su tercer capítulo, estudiará la puesta de *Los soplados*, de la Compañía Cachiporra Artes Escénicas, basada en un texto inconcluso de Florencio Sánchez. Se abordarán las circunstancias de la reescritura por dicho elenco, la experiencia en el convivio, el proceso de trabajo y las razones por las cuales la estética encontrada para los personajes dio origen a la estética general de la puesta.

El capítulo cuarto refiere a *La monstrea* de Ariel Mastandrea, realizada por Ismael Moreno con la dirección de Marianella Morena. Habrá un detenimiento en el desdoblamiento interpretativo del protagonista como actor y titiritero y en algunas características del diseño escénico que lo acompañan, como elementos vitales para comprensión de la puesta.

En un quinto capítulo se estudiará *Ven seremos*, de Gustavo Martínez, llevada adelante por Títeres Girasol. Se estudiará cómo la dramaturgia visual y los valores escénicos se imponen más allá del texto, centrándose concretamente en la acción.

En el capítulo sexto el espectáculo en cuestión será *Una mujer larga*, de Raquel Diana, con la dirección de Tamara Couto.

Finalmente, en el capítulo séptimo se analizará detalladamente la expresión artística en su actualidad, se plantearán las conclusiones alcanzadas y una posible línea de investigación futura, para cerrar el trabajo con un detalle de las fuentes específicas y generales.

El trabajo concluye con la presentación del material anexo, entendiendo su valía primordial para el desarrollo de los diferentes capítulos de esta investigación, en tanto, por un lado, se remite al lector constantemente a ese material, y por otro, se recopila material específico disperso.

Es necesario tener en cuenta que estamos frente al estudio de casos únicos. Esta investigadora suscribe palabras de Marradi (2007) al respecto: «el estudio de caso se orienta al análisis de las relaciones entre muchas propiedades concentradas en una misma unidad» (p. 237). Por su lado Yin (1994) sostiene que «este tipo de estudios permite que una investigación retenga las características holísticas y significativas de los acontecimientos de la vida real», y agrega que «resulta particularmente útil cuando el investigador tiene escaso control sobre los acontecimientos o cuando el enfoque es un fenómeno contemporáneo dentro del contexto de la vida real» (p. 41). Propongo, a su vez, un enfoque cualitativo en el que expongo una posible forma de comprender el mundo, por el contexto y por los procesos; por la perspectiva de los participantes, por sus significados, por su experiencia, por su conocimiento, por sus relatos, en definitiva, porque creo es el más conveniente cuando se trata de una investigación en un campo artístico específico. El enfoque cualitativo vinculará directamente la teoría con los casos en cuestión, favoreciendo su creación, y su relevancia, intentando hacer significativos los casos individuales en el contexto observado, y ofreciendo nuevas perspectivas sobre lo que se conoce, describe, explica, y construye.

En cuanto a las particularidades del método, se fundamenta en una perspectiva interpretativa centrada en el entendimiento del significado de las acciones de los artistas y puestas en escena observadas. Maxwell (1996) señala que al proyectar una investigación de esta naturaleza, el diseño propuesto es interactivo, pero con una estructura definida con anterioridad, interconectada y flexible, que permita su adaptación a lo largo del proceso de investigación en función al acercamiento del área de interés.

En cuanto a los métodos de recolección de datos, se utiliza el principio de triangulación, combinando estudios de textos, análisis de documentos personales y artículos de prensa. Todo ello complementado con la realización de entrevistas semiestructuradas, registros filmicos, fotografías y material de sitios web. De esta forma, al recolectar la información a través de más de una técnica, se intenta minimizar el riesgo de que las conclusiones reflejen los sesgos sistemáticos o

limitaciones de un método específico, logrando un mejor equilibrio en la validez y generalidad de las posibles respuestas.

1.6 Definciones primarias y marco teórico

Este trabajo entonces, hace eco en palabras basadas en algo más que un preconcepto, es decir, en la experiencia vital y profesional de Javier Peraza (2008), titiritero, fundador e integrante de una compañía de títeres del medio:

Esta rama de las artes escénicas está plagada de prejuicios. En primer lugar, el concepto general de que los títeres están exclusivamente dirigidos a niños pequeños, concepto que está basado equivocadamente en que se trata de un espectáculo tan elemental que resulta aburrido para personas mayores. También se piensa que el trabajo con títeres no constituye una profesión para lo cual se necesita, además de vocación y condiciones natas, una formación adecuada (p.63).

Indagando más detenidamente, es posible identificar los orígenes etimológicos de la palabra *títere* en el sonido onomatopéyico, *ti ti* que producía la lengüeta con que el titiritero hacía la voz particularmente aguda que daba vida a sus personajes. Es así, entonces, que en el origen mismo de la palabra está la presencia del intérprete y el movimiento y está implícita la emisión de sonido a través de algo que se mueve y es realizado para otros.

El títere que estudiaremos esta centrado en la escena, y como tal cumple con las características del objeto escénico establecidas por Breyer (2005) que son las siguientes: «el objeto escénico es una entidad concreta y total, cerrada, acabada en sí, remite al espectador incondicionalmente, es la esencia del teatro y puede definirse por su sola condición espacial» (p. 264). El autor agrega: «estos formidables interlocutores mudos no cumplen un papel pasivo en la escena, su objetivo es ser en escena, y su constitución es ante todo una decisión que debemos sostener en la estética de un espectáculo» (p. 266).

Resulta oportuno atender estas características puesto que el escenario es el hábitat natural de nuestro objeto de estudio. En este mismo sentido, Lotman (1949) nos recuerda que el títere funciona como un artificio teateal:

para comprender el secreto del muñeco, es preciso deslindar la idea inicial del muñeco como juguete, de la idea histórico-cultural del muñeco como modelo. Sobre la base de tal separación podemos abordar el concepto sintético del muñeco como obra de arte. Lo específico de este muñeco, consiste en que es percibido en relación con el hombre vivo, y el teatro de muñecos sobre el fondo de teatro de actores vivos. Por eso, si un actor vivo desempeña el papel de un hombre, el muñeco en escena desempeña el papel de un actor, deviene una representación de una representación. Esta poética de la duplicación pone al descubierto la convencionalidad, hace objeto de representación también al lenguaje mismo del arte. El teatro de muñecos pone al descubierto en el teatro la teatralidad (p. 97).

Enfrentar esta temática, es entonces, enfrentarse a un objeto de estudio que contiene la problemática de la materia y la conciencia. Es enfrentarse a los objetos que pueden adquirir eventualmente forma humana, desde su condición plástica, y posteriormente expresiones libres originadas en su propio movimiento. Para respaldar la argumentación me apoyaré en diferentes autores que dan cuenta de sólidas visiones en el estudio de los objetos escénicos y de los títeres, de manera que estudiando sus definiciones y etimologías, fácilmente comprenderemos, por su propia naturaleza, su filiación auténtica al teatro. Nos servimos y apoyamos aquí, por un lado, en la noción de Plassard (1993) que apunta a una disolución de la identidad del género (teatro de títeres) en la que el teatro de títeres tradicional aparece como una prolongación de la infancia, y contraponiéndose a ello, sostiene que la aparición del teatro de títeres es una propuesta adulta y contundente cuando es capaz de atravesar los marcos convencionales, para explorar el cruce de lenguajes o lenguajes compuestos; la mezcla de actores vivos con proyecciones, danza, música, objetos, pinturas móviles, figuras, máscaras etc. En este sentido, Burgeño (2008) señala: «...Por este camino llegamos mucho más lejos que a la descripción del artificio teatral, ingresamos en el camino ontológico que describe la posibilidad del doble, el alejamiento de los prejuicios que sustituyen a los juicios de valor» (p.7).

A partir del nacimiento del teatro simbolista a mediados del siglo XIX, que marca un retorno al teatro poético, al lenguaje visual y metafórico y a la musicalidad de los parlamentos—en contrapartida con el verso y la métrica que inscribían esas

formas en un código específico artificial— los objetos que se estudiarán encuentran una oportunidad para reinventarse escénicamente. Esa reinención se sostiene en las experimentaciones vanguardistas, en el expresionismo alemán; los espectáculos dadaístas y surrealistas son tomados en las propuestas teóricas de Antonin Artaud en los años treinta y cuarenta del siglo XX, y serán retomados posteriormente por algunos notables directores después de la segunda mitad de ese siglo. Es entonces que encontramos un gran número de compañías y creadores de teatro, como el caso de la compañía francesa Philippe Genty, llevada adelante conjuntamente con Mary Underwood, que hace incapié en un teatro visual que remite al lugar del inconsciente, tal cual nos refiere su web oficial:

desde la década de los ochenta está intentando evitar en vano la etiqueta de titiritero o de mago de los espectáculos, prefiere definirse como una compañía de proceso en la exploración en lenguaje visual, el lenguaje en el que el escenario es el lugar del inconsciente. En cada una de sus creaciones el libre encadenamiento creativo de las escenas no siguen una narrativa lineal, ni la sicología de los personajes clásicos, ni el principio de causalidad, busca en resonancia con nuestros paisajes interiores, hacer que emerjan de nuestros abismos esos miedos, esas esperanzas locas, esos deseos reprimidos, esos espacios ilimitados, confrontando los imposibles, produciendo así choques visuales. (Compañía Philippe Genty, 2002).

Con esta claridad y convicción, resulta sustancial preguntarse sobre la necesidad de construir fronteras en un espacio tan rico como es el escénico. El recorrido del trabajo de Genty se encuentra entre el teatro de animación de objetos, la danza y el teatro visual.

Otro caso más cercano es el de la compañía argentina Periférico de Objetos, creada en 1989 en Buenos Aires por Ana Alvarado, Emilio García Wehbi y Daniel Veronese, conjuntamente con Ariel Búfano, integrantes del Teatro San Martín. Del material web de la artista se desprende que su primer estreno fue *Ubu Rey*, de Alfred Jarry, posteriormente realizaron una adaptación de *Actos Sin Palabras*, de Samuel Beckett, y *Máquina Hamlet*, de Heiner Müller, entre otros. Esta compañía se caracterizó por un trabajo audaz, plástico e interpretativo, sostenido en un desarrollo expresivo sólido que marcó un posible camino de

continuidad a nivel nacional y regional en el que los actores, muñecos y proyecciones se cruzan creando grandes espectáculos (Alvarado, 2009).

En ese sentido en nuestro país, podemos tomar a modo de ejemplo, la puesta en escena de *Los Comediantes, Venturas y desventuras de cómicos, pícaros y malandantes*, de Mercedes Rein y Jorge Curi, estrenado en 1977, en la Sala dos del Teatro Circular. Las siguientes impresiones lo refieren de la siguiente manera:

el espectáculo lograba una formidable recepción del público, que festejaba las formas de resistencia frente al autoritarismo y el atropello en medio de un particular clima de complicidad que generaba la denuncia de la censura y arbitrariedades del poder en un espacio de participación colectiva en momentos en que todo derecho de reunión estaba suspendido. (Mirza 2007 p.158)

Este espectáculo tenía la particularidad de poner en escena textos clásicos españoles con personajes que los actores y los titiriteros compartían: los actores se desdoblaban actuando con otro actor o con algún títere, recuerda Cecilia Baranda (2017), (ver entrevista a la actriz en el anexo), protagonista de este trabajo, y agrega:

El títere es tan mágico, tan mágico que no solo el niño se ilusiona cuando ve a un actor con un títere en la mano, el adulto también. Pero bueno nosotros trabajábamos con el teatrino. Pero si el teatrino no estaba y hubiéramos estado nosotros que estábamos vestidos como estaban los títeres, igual el público iba a mirar al títere, porque el títere es algo muy atractivo, *el que habla por mi pero no soy yo*. Tiene toda una significación muy importante, además muchas de las cosas que nosotros no podíamos decir abiertamente las decía el títere, y gracias a esa experiencia de llevar el títere al teatro empezó a surgir una cantidad de gente que ha hecho títere. (p.144)

En la siguiente imagen se puede ver a los protagonistas del espectáculo: Alberto Arteaga, Cecilia Baranda, Mariana Berta, Gloria Demassi, Choncho Lazaroff, Francisco Nápoli y Walter Reyno, en plena escena:



Figura 1. Los Comediantes, Venturas y desventuras de cómicos, pícaros y malandantes.
Imagen de archivo: Teatro Circular de Montevideo, 1977

También Jurkowski (1993), historiador, teórico del teatro y dramaturgo polaco, citado con anterioridad sostiene que:

[...] hay que admitir que el teatro de títeres se ha convertido en un nuevo tipo de teatro. Ya no es un verdadero teatro de títeres, sino un teatro que sólo se sirve de los títeres cuando no puede recurrir a otros medios. Sería fácil extraer la conclusión de que el concepto «teatro de títeres» era un concepto «suplente», metafórico a decir verdad. En realidad el teatro de títeres es un teatro imposible. Los títeres no pueden comportarse como actores. Sólo los actores pueden hacer que los títeres los reemplacen. Los títeres, objetos, sólo pueden vivir gracias a la energía que les presta el hombre. Fin de la mitificación: no existe el teatro de títeres, sólo el teatro creado por el hombre (p.11).

El auténtico interés de esta investigadora es erradicar todo preconceito, que como tal, no solo ha perjudicado profundamente al hecho teatral, sino que ha colaborado en la marginalización de una parte sustancial del mismo.

1.7 Objeto, objeto escénico y títere, cuerpo-objeto

Sin el amor a los objetos se cae prontamente en la barbarie.

Alfonso Reyes.

Tú no lo mueves, lo dejas moverse: ese es el arte.

Henrich von Kleist.

«El objeto es esa parte de la realidad que no tiene nombre» (Fernández Christlieb, 2003, p.17) es decir, lo que significa ser algo, cosa, eso justamente es el objeto; el objeto es lo que queda después de toda descripción, por eso se llaman objetos, porque objetan, ponen objeciones, nos confrontan, nos atraviesan. (del latín *obic-tus*) Todo lo que puede ser materia de conocimiento o sensibilidad.

Todo objeto cultural es un misterio, y la materia es el objeto por antonomasia, pero no deben confundirse los objetos con la realidad física, porque la física es un modelo que estipula que el observador puede observarlo, medirlo, palparlo, describirlo, usarlo, destruirlo. La realidad física hace que los objetos sean cosas que tienen contornos definidos, que se descomponen y que básicamente no sirven para nada porque están fuera, no afectan nuestra existencia, son intercambiables, verificables, y se transforman rápidamente en mercancía. Sin embargo, hay objetos que tienen su contorno difuso, que tienen un componente no cuantificable, un valor sentimental, algo que los hace importantes. Forman parte de los sujetos, y como decía El Principito «uno se hace responsable de lo que ha domesticado» (Saint-Exupéry 1984 p.29), son bienes de trato» y no «de consumo», «esas son las cosas que tienen en común los objetos del arte y de la ciencia» (Fernández Christlieb, 2003, p.19).

Llegar al objeto escénico, evidentemente artístico, luego de atravesar algunas de sus características culturales es admitir una profundización mayor aún, entendiendo que más allá de los objetos culturales hay otros específicos, contenidos en la escena propiamente dicha y en palabras de Breyer (2005), «son los objetos escénicos los que crean y condicionan el comportamiento de la propia escena, informan por su materialidad y por su discurso verbal y remiten a un estatus de escritura un referente figurable» (p.31).

Ahora bien, una mayor profundización requiere situar la auténtica ubicación del títere en la escena, el hábitat natural de nuestro objeto de estudio, que además de ser un objeto escénico, es una entidad viva, se constituye en ocasiones muy claras como un personaje libre e independiente, se revela en su discurso como portador

de su propia idea, llega a sostener *su propia verdad*, como si fuera un personaje de Dostoievski, al decir de Bajtín (1979) en relación a estos. En otras palabras, el títere como hemos sostenido antes, «se emancipa», del propio titiritero, encuentra su arte.

En efecto el títere contiene un artefacto, un artista y un mensaje:

ciertas figurillas que suelen traer extranjeros (sic) en unos retablos que mostrando tan solamente el cuerpo dellos, los gobiernan como si ellos mismos se moviesen y los maestros que están detrás, dentro de un repostero y del castillo que tiene madera están silvando con unos pitos, que para hablar de mesmas figuras y el interprete que esta aca afuera declara lo que quiere decir y porque el pito suena ti ti ti, se llamaron títeres y puede ser del griego, del verbo Titizu. (Covarrubias, 1611, p.1724).

«El títere es una imagen plástica capaz de actuar y representar», dice Niculescu (1993. p. 37). Vemos entonces que en el origen mismo de la palabra están el intérprete y el movimiento presente, y está implícito también, el sonido de algo que se mueve y es realizado para otros. Rozik (2014), por su lado pone en relieve la cuestión de la imagen:

Sostengo que el teatro es un medio imaginista (imaginistic medium) específico (es decir, un método de representación o más bien un instrumento de pensamiento y comunicación) y como tal sus raíces yacen en la espontánea facultad del cerebro humano de crear imágenes y utilizarlas en procesos de pensamientos. Se supone que esta habilidad innata existía antes del advenimiento del lenguaje natural. Por cierto pueden haber existido elementos teatrales mucho antes del advenimiento histórico del teatro popular y artístico, siendo el lenguaje natural una condición previa para el eventual establecimiento del teatro como un medio preponderante y especial en la cultura humana (p. 17).

Y agrega que:

en el momento de la aparición de sus formas históricas más conocidas el teatro ya era una forma de arte completamente desarrollada. Además la teoría más antigua que existe acerca del drama y el teatro la Poética de Aristóteles fue escrita unos doscientos años después de los primeros acontecimientos registrados después del supuesto origen del teatro en la Grecia

antigua, en especial la victoria de Tespis en el Mármol de Paros. (2014, p.17).

En relación con esto, Genette (1955) señala que: se puede establecer una primera oposición señalada por Aristóteles cuando sostiene que «el relato (diégesis) es uno de los dos modos de imitación poética (mímesis); el otro es la representación directa de los acontecimientos hecha por actores que hablan o actúan ante el público». Anteriormente Platón en el Libro III de *La República*, había esbozado esa distinción con estas dos diferencias: «que por una parte Sócrates negaba allí al relato la cualidad de imitación, y que, por otra parte, tenía en cuenta aspectos de representación directa (diálogos)» (p. 193). En estos términos de la discusión aparecen dos divisiones aparentemente contradictorias en que el relato se opondría a la imitación, en una como su antítesis y en la otra como uno de sus modos y el mismo autor advierte que:

La diferencia entre las clasificaciones de Platón y de Aristóteles se reduce, pues, a una simple variante de términos: estas dos clasificaciones coinciden sin duda en lo esencial, es decir, la oposición de lo dramático y lo narrativo, siendo considerado el primero por ambos filósofos como más plenamente imitativo que el segundo: acuerdo sobre los hechos (p. 195).

Posteriormente introduce una observación más profunda:

de la que ni Platón ni Aristóteles parecen haberse preocupado y que restituirá al relato todo su valor y toda su importancia. La imitación directa, tal como se da en escena, consiste en gestos y palabras. En tanto consiste en gestos, puede evidentemente representar acciones, pero escapa aquí al plano lingüístico, que es donde se ejerce la actividad específica del poeta (p. 196).

Coincidimos con Genette en que ya no procede la afirmación de Platón cuando oponía mímesis a diégesis «como una imitación perfecta a una imitación imperfecta; porque la imitación perfecta ya no es una imitación, es la cosa misma y finalmente la única imitación posible es la imperfecta. Mimesis es diégesis» (p.198). Es relato también.

De manera que es válido señalar que el teatro de títeres que observaremos no es un teatro necesariamente imitativo, no se basa únicamente en palabras, sino

también en gestos. Tampoco es solo copia o imitación de algo, ya que pueden presentarnos algo que no existe (poíesis). Este teatro está inserto en el espacio de la representación donde la narrativa es visual además de lingüística. Genette continúa profundizando entre la narración y la descripción y señala que:

debemos admitir en el seno mismo de la diégesis, una distinción que no aparece ni en Platón ni en Aristóteles y que trazará una nueva frontera, interior al dominio de la representación. Todo relato comporta, en efecto, aunque íntimamente mezcladas y en proporciones muy variables, por una parte representaciones de acciones y de acontecimientos que constituyen la narración propiamente dicha y por otra parte representaciones de objetos o de personajes que constituyen lo que hoy se llama la descripción (p.198).

Establecidas estas puntualizaciones, es posible determinar que este tipo de teatro donde centraremos la mirada presenta al títere en su más absoluta libertad, expresando acciones y acontecimientos que constituyen un relato y eventualmente también una descripción.

Según Mirza (2008) hacia esta misma dirección comenzó a girar buena parte del teatro de vanguardia del S. XX:

La indagación sobre la condición humana y su relación con el mundo y con el lenguaje que retoma algunos postulados de Artaud encuentra eco en las propuestas textuales de Ionesco, Beckett, Genette, Adamov, y sobre todo en algunas prácticas escénicas de figuras como Jerzy Grotowsky,...surge así un teatro metafórico y antidiscursivo cuya marca es la jerarquización de la presencia corporal del actor, la importancia de lo sensorial por sobre lo conceptual y lo imaginario, la fragmentación y la simultaneidad por sobre la continuidad lógico temporal, un teatro que apela al cuerpo, al gesto, al grito, al canto y a la danza como formas expresivas que codificadas en espectáculos experimentales que se construyen generalmente sin texto previo sino a partir del espacio escénico mismo; un teatro que busca descentrar las opciones escena/sala, espectadores /actores, afuera /adentro, imaginario/real, emoción/reflexión, presencia/ ausencia, pasado/ presente y que en el extremo cuestiona la noción misma del personaje y de destino volviendo problemática e imposible toda identificación del espectador (p.13).

Se estudiará un tipo de teatro que ya no busca únicamente imitar (reconstruir miméticamente) las acciones de los hombres a través de la representación, sino

además «dramatizar la formación del ser del hombre en y por el lenguaje en un teatro de exploración de lenguajes escénicos, lenguajes cotidianos y lenguajes estéticos» (Finter, 1983, p. 501). Observaremos un tipo de teatro que jerarquiza el proceso de significación mismo a expensas de nuestra significación en el significado (Finter, 1983, p. 501), proceso de significación que presenta un complejo conjunto de signos y estímulos en el que intervienen conjuntamente el cuerpo en movimiento, los objetos, los elementos escenográficos, los complementos de vestuario, y lo lumínico y sonoro que producen sensaciones y significaciones superpuestas que contrastan o se complementan, indistintamente, en una interacción con el espectador que trasciende lo racional.

En estas posibilidades de teatro, el títere encontró un contexto renovado para reinventarse. Kantor (1955), por su parte, manifestó que «la marioneta no es el resultado de la evolución del juguete o del muñeco, sino de la imagen sagrada en el intento por develar el enigma del objeto en acción, el sujeto cae prisionero de su propia ilusión, mientras que el objeto, inaccesible, continúa su periplo por el mundo, sobreviviendo al hombre» (p. 51). Obraztsov (1935), titiritero ruso señalaba: «El títere está destinado a moverse, solo el movimiento puede animarlo y es el comportamiento físico del títere lo que crea su carácter» (p. 37).

Urge entonces, detenernos en el concepto de movimiento. Una posible respuesta es la de Fuller (1913), quien responde al cuestionamiento como la expresión de una sensación. Y a la sensación «como a la reacción del cuerpo humano producida por una impresión o una idea percibida por la mente. Una sensación es la reverberación que el cuerpo recibe cuando una impresión golpea la mente» (p.51).

Nos proponemos estudiar un teatro que encierra al objeto en movimiento capaz de expresar acciones y acontecimientos narrativos, expresiones vivas y en el que necesariamente incluiremos el cuerpo físico-emocional del intérprete.

Breyer (2005), a su vez, propone una fórmula concreta para el objeto escénico que estudiaré, a la que esta investigadora suscribe: «El objeto escénico materializa acciones, hechos e imágenes. El objeto escénico puede definirse por su sola

condición espacial: presencia, necesidad, autarquía, autoidentidad, seriedad y espacialidad. Esas son sus dimensiones» (p. 47).

Por todo lo antes señalado, enfrentar esta temática es entonces, enfrentarse a un objeto de estudio que contiene la problemática de la materia y la conciencia; es enfrentarse a los signos que pueden traducirse eventualmente en gestos y expresiones *vivas*, en acciones y movimientos, enfrentados al público en la más cruda teatralidad.

El títere emerge del mundo plástico hecho movimiento y se coloca en la escena con la capacidad de comunicar y transmitir sentido, atravesando así, toda línea divisoria obsoleta e instalándose en la teatralidad, «como marco de artificio, como ilusión perfecta» (Pavis, 1990: p. 468). El títere posicionado en la escena genera un teatro de síntesis e ilusión. El títere es un instrumento de pensamiento y comunicación, es «teatro» puro. El títere vive solo en la teatralidad. Es un instrumento construido expreso, utilizado para comunicar y transmitir.

Entonces, ¿es pertinente establecer una diferencia entre el teatro convencional y el teatro de títeres? Imagino este trabajo como una invitación a reflexionar en torno a las observaciones que construirán los diferentes argumentos para erradicar toda marginación obsoleta.

En los espectáculos nacionales elegidos podremos detectar claramente cómo sus creadores hacen eco, en sus diferentes poéticas del desarrollo pleno del objeto, emancipándolo de todo prejuicio y atribuyéndole la libertad imprescindible para que más allá de su materialidad diminuta o gigante, sus técnicas, sus sonidos, sus colores y formas, vale decir el objeto por sí mismo, encuentre en el escenario el valor de lo irremplazable.

En el próximo capítulo se presentarán algunos ejemplos históricos puntuales del teatro de títeres con sus innegables características de universalidad y perpetuidad, relevando algunos espectáculos concretos que sostienen la vigencia y el desarrollo del teatro de títeres en nuestro medio.

Capítulo II. Breve reseña histórica

2.1. Desde la magia necesaria de Oriente y Occidente al Río de la Plata

El teatro de títeres, como se lo considera habitualmente, ha trascendido su limitada existencia en las presentaciones populares del pasado y llega a nuestros días con la misma fortaleza artística de ayer. Es tarea de esta investigación observarlo en la amplitud de su cotidianidad: íntegro en su expresión, comunicativo en su mensaje y plenamente vital en su espacio de desarrollo: el escenario. Sin embargo, se estima conveniente dar cuenta de su presencia con algunos ejemplos históricos de diferentes culturas.

Los orígenes del títere están entramados con los propios orígenes de la historia en estrechos vínculos de perpetuidad y universalidad.

Algunos autores señalan el origen sacro de los títeres. Veamos algunos ejemplos:

cuando las fuerzas sobrenaturales reciben nombres y se vuelven dioses no demoran en ser figurados, y el ídolo preside las ceremonias mágicas. Encontramos por todas partes estatuas móviles cuyas cabezas y brazos están movidos por cuerdas y contrapesos que representan al dios. La magia primitiva se basa sobre la analogía que un gesto de la imagen traerá el gesto correspondiente a la divinidad que ella representa. Más tarde cuando la liturgia se hace compleja y dramatizada obligará a la imagen a intervenciones más elaboradas, a gestos menos simples, y será necesario arriesgarse a remplazarla por el hombre, Aún así se intentará salvaguardar en lo posible el aspecto de la figura que reemplaza, se ocultará el rostro con pintura o con una máscara, alterará la forma de su cuerpo con trajes rellenos o realzará su altura por medios de coturnos, para que siga pareciéndose al ídolo, ese gran títere (Beaty y Chavance, 1959, p 9).



Figura 2. Representación de Espíritus Ancestrales Divinos: Poupées Kachina, de Indios Hopi, Arizona 1980. En Enciclopedia Mundial de las Artes de las Marionetas (48.), por (UNIMA), 2009, Montpellier, Francia: Editions l'Entretemps

Rodríguez y Loureiro (1971) también relacionan el origen de los títeres con estatuas móviles que representaban ídolos en ceremonias mágicas. «Estas figuras poco a poco se vieron forzadas a transformar su precariedad y fragilidad artesanal, debiendo adaptarse a la exigencia de personajes y circunstancias de pasajes bíblicos, de gran complejidad de movimientos» (p.47).

Por su lado Rozik (2014), en su trabajo antes mencionado establece que:

el ritual es un modo de acción y el teatro un tipo de medio. Supongo que las prácticas rituales y el teatro son entidades en diferentes niveles ontológicos, sin ser necesariamente opuestas ni excluyentes. El ritual es un modo de acción y el teatro un medio cultural de representación y comunicación. Mientras que como modo de acción el ritual refleja intenciones y propósitos, como medio el teatro es neutral con relación a las intenciones y los propósitos y se puede emplear para cualquier tipo de acción, incluido el ritual, pudo haber existido elementos teatrales mucho antes del advenimiento histórico del teatro popular y artístico, siendo el lenguaje natural una condición previa para el eventual establecimiento del teatro como un medio preponderante y especial en la cultura humana. (p.17)

Tomando estas referencias históricas podríamos establecer que las representaciones móviles antecedieron al hombre en la representación de la divinidad. No es tarea de este trabajo abordar la discusión en torno a los orígenes sacros del teatro, pero sí plantear esa posibilidad.

Realizadas estas puntualizaciones sustanciales, y con el claro objetivo de considerar algunos ejemplos a lo largo de la historia, siguiendo a Cursi, (2007) encontramos cuatro fuertes referentes históricos en Oriente, el primero de ellos en India, donde ya desde el siglo XI a. C. y hasta nuestros días se conservan restos de espectáculos religiosos con sus más antiguos principios, mientras que paralelamente también se desarrollaba un teatro de títeres popular de alto repertorio, donde Voudouchachaka, un personaje deforme, grotesco, sensual y astuto es protagonista.

En segundo lugar, en Turquía, se reconoce la existencia de un teatro de títeres de sombra que acompañó las expresiones más arraigadas del pueblo (esta técnica atiende la prohibición del Corán que impide las representaciones humanas en tres dimensiones para cualquier expresión artística, evitando así las figurillas volumétricas).



Figura 3. Kulit, Java, 1970. En *Enciclopedia Mundial de las Artes de las Marionetas* (362.), por (UNIMA), 2009, Montpellier, Francia: Editions l'Entretemps

La tercera referencia aparece en la isla de Java, donde se le impedía al pueblo antiguo mirar a los dioses frontalmente, quizás por esta razón se construyeron representaciones con imágenes laterales, exclusivas para hombres. Estas imágenes se representaban en riquísimas telas que se armaban puntualmente para la ocasión, reservándoles a las mujeres un lugar posterior en esa instalación, por lo que lo único que lograban ver eran las sombras proyectadas.

Finalmente en China, en el siglo II a. C., se registró la existencia de titiriteros que brindaban diferentes representaciones en la vida cultural y social del país. Muchos maestros taoístas fueron responsables de esas ejecuciones cuyos textos eran transmitidos con una rigurosa disciplina oral y una fuerte técnica de hilos. Las sombras chinescas, tal cual las conocemos hoy, aparecen en el siglo X, y se desarrollan desde entonces como arte vivo, componiendo un espectáculo de fantasía y misticismo extraordinario, con soldados, princesas y dragones que desfilan y se mezclan entre personajes típicos de su mitología. Como podemos corroborar en los cuatro ejemplos planteados de Oriente, el teatro como expresión cultural humana se adapta al medio que lo proyecta y sostiene.

Más allá de estas referencias, es difícil precisar lo que sucedió en Occidente. En la época del Imperio romano, momento en que los títeres desaparecen como divertimento, debemos tener en cuenta que el cristianismo naciente reaccionó contra toda manifestación de antropomorfismo (de representación plástica) debido al secreto que reclama su creación, y no fue sino hasta el Concilio Quince, en el siglo VII que se recomendó nuevamente en la Europa cristiana «la utilización de figuras, para ayudar a la Iglesia en la edificación de los fieles, representando pasajes del Nacimiento y de la Historia Santa» (Cherro y Loureiro 2005, p. 113). Para ser más específicos, la Iglesia Cristiana encabezada por el Papa San Agatón I y el Papa San León II se manifestó a favor del culto con imágenes desde los principios del cristianismo, como se puede ver en las catacumbas romanas donde se ocultaban los cristianos perseguidos.

A partir del siglo VII, será el sacerdote cristiano quien narre diferentes historias con figuras específicas de la liturgia; luego la representación se trasladará a las

puertas de la Iglesia, y de ahí a las ferias. La imaginación popular introdujo modificaciones en los temas sagrados, lo cual aparejó la intervención de las autoridades eclesiásticas, una vez más, para limitar o prohibir las representaciones. En los siglos VIII y IX la destrucción de imágenes (iconoclastia) estuvo en auge y se convirtió en abiertas persecuciones promovidas por los emperadores orientales. No faltaron grandes defensores del culto de veneración a las imágenes, como San Juan Damasceno y San Germán de Constantinopla, y muchos otros que se transformarían en mártires por defender ese culto.

Cabe señalar que en 1545 el Concilio de Trento se pronuncia violentamente contra el fetichismo que aumenta con la popularidad de los títeres porque el perfeccionamiento técnico logrado les otorga una aparente autonomía que contribuye a estimular la magia y la brujería. (Cherro y Loureiro, 2005). En *Don Quijote*, Cervantes nos cuenta las aventuras de Maese Pedro, que no era ni más ni menos que el galeote Ginés de Pasamonte, truhán prófugo de la justicia, que junto a su retablillo y un mono adivino recorrería las calles ofreciendo sus servicios.

Entre los siglos XVI y XVIII hay registros documentados en los Corrales de Comedias de Burgos, Carmona, La Coruña, Madrid, Málaga, Morón, Santiago de Compostela, Segovia, Sevilla, Tenerife, Valencia, Valladolid y Zaragoza, donde el público aceptó la adaptación de los títeres callejeros a la tramoya de un edificio teatral.

En el material mencionado con anterioridad de Cherro y Loureiro, J. R. Cravea, señala en un suplemento cultural de *El Día*, no fechado, que desde 1653 el teatro de títeres estuvo en boga en Francia y en ocasiones alternaba con las representaciones de Molière. El mismo autor nos confirma también que la última obra de George Bernard Shaw, estrenada en el Festival de Malvern, era una comedia de títeres de diez minutos de representación que se llamaba *Shakespeare contra Shaw*. De manera que estos ejemplos a modo ilustrativo exponen el rico desarrollo de los títeres (Cursi, 2007).



Figura 4. Punch and Judy. En Enciclopedia Mundial de las Artes de las Marionetas Artur Jhon Elesley (1861-1919) acrílico, 1912 (376.), por (UNIMA), 2009, Montpellier, Francia: Editions l'Entretemps

Acercándonos a nuestro medio, en la América precolombina las imágenes escultóricas también se constituían como la propia divinidad. Ejemplo de ello son vestigios de algunas piezas, de pequeñas figuras de arcillas articuladas y restos de elementos de madera de cedro en la cultura teotihuacana. Si bien existe escasa información sobre la época colonial, se encuentran registros de testimonios de los conquistadores europeos, entre los que se cuenta la presencia de dos hombres de Hernán Cortés que, con sus títeres, entretenían en tierra a los soldados. Por otra parte, en Lima en 1630, en los claustros del Convento San Francisco, ya se presentaban funciones de títeres, y un siglo después, estas funciones ya se habían popularizado en toda la región. Es importante señalar que en 1696 esa misma ciudad carecía de teatro a la italiana, pero contaba con una carismática titiritera: Doña Leonor de Godomar, quien se destacaba entre los artistas de la región, según indican Rodríguez y Loureiro (1971).



Figura 5. Marioneta precolombina articulada y monolito de tres metros de diámetro con representación de manipulación humana (Bilbao). En Enciclopedia Mundial de las Artes de las Marionetas(52.), por (UNIMA), 2009, Montpellier, Francia: Editions l'Entretemps

Sin duda un capítulo vital del títere en Sudamérica es la llegada, desarrollo y vigencia del teatro de Mamulengo (nombre adjudicado a la manipulación del títere de guante que debe ser ejecutado con *mano molenga*, señalando la expresividad de la mano como soporte del objeto) en Olinda (Brun, 2012). Este hecho se remonta a las representaciones en el convento de Pernambuco, Brasil, a través de Fray Gaspar de San Antonio (fallecido en 1635), representaciones con muñecos articulados como acontecimiento religioso que convocaba a gran cantidad de fieles. A partir de allí las representaciones se trasladaron a otras fiestas religiosas y posteriormente se introdujeron diferentes temáticas de la cotidianidad. Merece destacarse especialmente la existencia en la actualidad de un Registro de Teatro de Bonecos Populares de Nordeste Mamulengo, impulsado por el Instituto de Patrimonio Histórico y Artístico Nacional, que consideró pertinente el pedido de declaración de bien cultural en los estados de Pernambuco, Paraíba, Río Grande del Norte, Ceará y Brasília (distrito federal), donde el teatro de muñecos llega con su nombre, mamulengo, llevado por los trabajadores o peones nordestinos en la época de la construcción de esta última ciudad inaugurada en 1960.

En la ciudad de Buenos Aires, en 1795, serían las altas autoridades del Cabildo quienes concurrirían a las fiestas populares para disfrutar de espectáculos de títeres y volatineros. Las figuras eran construidas con maderas, cerámicas, barro y tejidos, y no será hasta 1800 que aparezcan los primeros indicios del títere de guante.

El teatro español de tendencia progresista y vanguardista de las primeras décadas del Siglo XX se vio enriquecido por las figuras de Federico García Lorca, Rafael Alberti y Ramón del Valle Inclán, quienes recuperaron el teatro de títeres. Hay que destacar muy especialmente una opereta de Lorca brindada a Manuel de Falla (1876-1946), compositor andaluz que integró en sus composiciones musicales elementos de la cultura andaluza popular. Falla compone *El Retablo de Maese Pedro* (basado en los capítulos XXV y XXVI de *Don Quijote de la Mancha*, de Cervantes, antes mencionado), espectáculo para marionetas que se estrenó en el Teatro San Fernando de Sevilla el 23 de marzo de 1923. García Lorca había recurrido al teatro de títeres en busca de elementos que el teatro convencional no le aportaba. Realizando sus propios decorados y manipulando los muñecos, en 1923 brindó junto a Manuel de Falla una función en su casa paterna en la que incluyó su célebre *La niña que riega la albahaca*, obra que se convirtió en un clásico del género. En una carta al escultor que fabricaba los títeres, el reconocido poeta granadino le pide que la cabeza de uno de ellos exhiba la brutalidad de una cachiporra. De esto se desprende claramente cómo el dramaturgo español buscó que sus muñecos trascendieran el carácter mimético para establecer un nexo entre la forma y el contenido de lo expresado en el retablo.

Por otro lado, la tarea de Lorca sobrepasa la creatividad literaria: fue fundador de La Tarumba, compañía teatral que ofreció obras antifascistas en toda España, además de visitar el Río de la Plata y el Caribe entre los años 1933 y 1934 antes de regresar a su tierra natal y a su trágico destino (UNIMA, 2009).

En el siglo XIX la cultura occidental ve nacer muchos personajes populares europeos. Este fue el origen de Guñol, quien manifestaba las necesidades de expresión de los obreros de la seda reprimidos en Lyon (Francia), y nació de las

manos de uno de esos obreros cuando al estar privado de su libertad necesitó comunicarse. De la misma manera nacen en toda Europa títeres con tipologías locales, como fueron Lafleur de Amies, Jacques de Lieja y Bruselas, Girolamo de Milán, Casandrino en Roma, Pepe Napa de Sicilia y Punch en Inglaterra.

Si bien estos personajes usan exclusivamente la técnica de guante y esta como tal toma un lugar referencial en la historia del títere debido a su gran popularidad, afortunadamente no es la única técnica de manipulación posible. Muy por el contrario, entre las riquísimas posibilidades expresivas de los objetos escénicos existen varias técnicas. A modo referencial se utilizará una diferenciación sencilla para la observación y comprensión de los diferentes objetos que merezcan nuestra atención: la manipulación directa y la manipulación indirecta. Esta diferenciación se basa en la presencia o ausencia de comandos en la pieza a ser ejecutada por un intérprete. Vale decir que llamaremos manipulación indirecta a todas las técnicas que presenten comandos, y a las que no las presentan las llamaremos técnicas de manipulación directa. De esta forma establecemos que las marionetas de hilo y la sombra, por ejemplo, serán de manipulación indirecta, y a los objetos que no presenten comandos, como las máscaras u objetos culturales de uso cotidiano presentes en la escena, los consideraremos de manipulación directa.

En el análisis de los espectáculos propuestos podemos descubrir todas y cada una de ellas, sumando alguna específica más compleja, en respuesta al proceso artístico realizado en cada ocasión.



*Figura 6. Saludo de Federico García Lorca y Lola Membrives, Buenos Aires. Argentina
En Enciclopedia Mundial de las Artes de las Marionetas
(329), por (UNIMA), 2009, Montpellier, Francia: Editions l Entretemps*

2.1.1 Espacio de representación

El teatro de títeres comparte dos características sustanciales con la Commedia dell Arte; la primera es su carácter itinerante: ambas expresiones se desarrollaron en plazas, paseos públicos, mercados y calles mucho antes de afianzarse en edificios con arquitectura teatral. Los titiriteros transportaban sus espacios de representación allí donde estuvieran y de esa capacidad de traslado dependían las diferentes técnicas que desarrollaban. El biombo, retablo o casilla para el títere de guante es sustancialmente conocido, pero ese espacio necesariamente tomó diferentes dimensiones para las sombras, para la marioneta de hilo o para la mesa donde se colocaban piezas articuladas.

El interés renovado de los artistas por las diferentes técnicas hará que los nuevos titiriteros de principios del siglo XX se adapten a los cambios estructurales del espectáculo y salgan paulatinamente de su retablo o biombo original, componiendo una nueva imagen integrada. Este hecho histórico, que disminuye la antigua necesidad de ocultarse del titiritero, marca el nacimiento de una vertiente del teatro contemporáneo, que se caracteriza por lo multidisciplinario y heterogéneo de sus propuestas.

Como veremos oportunamente, el titiritero contemporáneo no solo se muestra, sino que devela su cuerpo interpretativo total o parcialmente, se constituye como personaje en sí mismo, desdoblándose a su vez como intérprete de objetos emancipados, domina el espacio en su totalidad desarrollando su trabajo en alturas y simultaneidad de frentes hasta fundir fielmente su corporalidad, como un objeto escénico más, sosteniendo la estética de un espectáculo independientemente de que este se realice en una plaza o en una sala de esta ciudad.

2.1.2 La palabra como consecuencia de la acción

La segunda característica es su carácter improvisado. En ese sentido nos interesa resaltar especialmente que en la antigüedad, en ninguna de sus dos vertientes de desarrollo: una folclórica o popular y otra sacra, el títere se ha desarrollado a partir de textos escritos, sino que muy por el contrario, lo que más define a sus

intérpretes es la capacidad de improvisación oral (segundo punto en común y característica compartida con la Comedia del Arte) sobre un esquema dramático muy elemental fijado en su memoria y transmitido de generación en generación. En el teatro de títeres la representación está por encima del texto. De hecho, no existen piezas exclusivamente para títeres hasta la segunda mitad del siglo XIX, momento en que nace una cultura escrita popular que unida a una gran alfabetización europea provoca la decadencia de la transmisión oral. De allí en más, solo restará que lleguen las vanguardias del siglo XX para ofrecerles, como hemos visto, figuras de relevancia que le han brindado un renovado valor teatral. Por otro lado, la pieza plástica títere diseñada, construida y manipulada en escena, y el objeto cultural que se escabulle en la escena buscando espectadores, son capaces de una descripción ficcional que formule una narrativa con muy pocas palabras o sin necesidad de ellas; esta tarea está dedicada al estudio de estos elementos.

2.2 El caso de Uruguay

En nuestro país, siempre próximos a lo que sucede en la vecina orilla, en las fiestas populares de la Plaza Matriz de finales del siglo XVIII, aparecieron titiriteros y volatineros que exhibían sus artes en diferentes tablados. Juan Camacho fue un titiritero desafortunado a quien le robaron su caja de títeres en 1792 (fecha oficial de los comienzos del títere en nuestro país), en nuestra ciudad. Prueba de ello es un parte policial en el que se denuncia el robo del material; este es un hecho sin precedentes que recoge Sabat Pebet en un Suplemento Dominical del diario *El Día*, (Cherro-Loureiro, 2005, p.34).

Posteriormente de la mano de Sansón Carrasco nace un artículo fechado el 21 de noviembre de 1882, haciendo referencia a *Misericordia Campana: El Quasimodo del Uruguay*, se trataba de un personaje de títere de guante, de un esclavo pernambucano conocido como el Negro Ambrosio, quién era campanero de la Iglesia Matriz y de la de San Francisco, en la Ciudad Vieja de nuestra ciudad. Por su lado, Gustavo Sosa Zerpa, titiritero y maestro uruguayo, también rescata alguna de las aventuras de *El Negrito Misericordia Campana* entre los años 1860 y 1870.

Este personaje, según Aida Rodríguez y Nicolas Loureiro, había nacido de la mano del Negro Ambrosio, esclavo pernambucano, que era campanero de la Iglesia Matriz y de la de San Francisco, en la Ciudad Vieja de nuestra ciudad.

En nuestro recorrido local, entre 1870 y 1930 parece haber un vacío de información, al menos así lo consigna Rolando Speranza en el prólogo del trabajo de Rodríguez y Loureiro (197, p.5). A partir de 1930 reaparecen registros sistemáticos de la presencia de títeres en nuestra ciudad. Esto se debe, entre otras razones, al surgimiento de diferentes compañías y también a la creación de la Federación Uruguaya de Teatros Independientes, que nuclea en 1947, diecisiete compañías teatrales en las que también se encontraban registradas compañías de títeres.

A su vez, Rehermann (2014) da cuenta del estreno de *La fuga en el espejo*, de Francisco Espínola, el 23 de mayo de 1937 por la Compañía Nacional de Comedia, en el Teatro Urquiza de Montevideo. El texto había sido escrito durante los días 29 de enero y 6 de febrero de ese año y abordaba el trabajo con actores y titiriteros en escena, lo que nos deja entrever la presencia de títeres. La pieza teatral tuvo una gran repercusión. En el prólogo del libro de Espínola, el poeta y crítico Roberto Ibáñez dice, refiriéndose al texto:

los que hemos tenido oportunidad de leerla, podemos valorar la enorme distancia que existe entre su auténtica realidad artística y la opaca interpretación teatral que la dió a conocer. Infelicidad de la tramoya, deformación del texto, sobre todo en la pobre teatralización de la pantomima. Visible simplificación declamatoria, conciencia epidérmica de los papeles, turismo de superficie en los actores. No obstante, la calidad de la obra trascendía hasta el auditorio, defendiéndose, incluso, de sus propios intérpretes (Espínola, 1937, p. 11).

Los personajes llegan a la escena sin contexto, dialogan sin explicarse ni presentarse, y solo es posible entender que son dos amantes que no volverán a verse. El tono general es de tristeza. El personaje masculino asume una actitud vigilante para no caer en la desesperación. La pantomima representa la puesta en movimiento de una serie de símbolos de cartón manejados por un titiritero, que

antes habían sido puestos en palabras por los personajes. Es posible postular como hipótesis en este caso, que sin lugar a dudas el texto de Espínola no contó con una dirección saludable que pudiera lograr su desarrollo en escena.

Resulta pertinente destacar las figuras de dos artistas relevantes que han estado directamente involucrados en el desarrollo y la comprensión del títere en la escena montevideana: el primero es Nicolás Loureiro (1924-1996), actor y titiritero uruguayo, fundador del Teatro El Galpón. Comenzó su trabajo con el estreno de *El Mago Triuli*, en 1953 y continuó con *El Retablillo de Don Cristóbal* y *Los amores de Don Perimplín con Belisa en su jardín*, de Federico García Lorca, con la dirección de Rosita Baffico. Posteriormente estrenó *El burlador burlado*, *La Farsa del pastelero* (1956) y *El casamiento del sapo y la rana*; sin embargo su trabajo más recordado fue *Caleidoscopio*, en 1967, estrenado con un gran elenco consolidado a lo largo del trabajo de formación artística en la escuela del teatro antes mencionada. En esa puesta se planteaban imágenes reflexivas a través de las diferentes técnicas utilizadas. En 1977 Nicolás Loureiro se exilió en México y Costa Rica con el elenco del teatro y retornó a Montevideo en 1984. Fue en ese momento cuando escribió junto a Blanca Loureiro un texto referencial de este trabajo y de la historia del títere en nuestro país. El Cholo, como lo llamaron sus amigos, tuvo también una productiva actividad plástica de grabados y pinturas. Debemos destacar además que el Teatro El Galpón reabrió en dos oportunidades la escuela de titiriteros en homenaje a su fundador, la primera de ellas en 1990 y la segunda y última en el año 2000.

El títere como tal nunca fue ajeno a su tiempo y durante los años de dictadura sufrió penosas condiciones y se vio atrincherado entre los cumpleaños infantiles y el resistente carnaval que siempre supo cobijar al titiritero popular como realizador de elementos plásticos asegura Gustavo Martínez (1971), aunque él mismo, como creador estaba sometido a restricciones impensables, como fue el cuidado de las canciones atentamente escuchado por la censura del momento.

En 1977 se estreno, *Los Comediantes, Venturas y Desventuras de cómicos, pícaros y malandantes* de Mercedes Rein y Jorge Curi, espectáculo emblemático

del Teatro Circular, - mencionado con anterioridad- donde actores y titiriteros compartían la escena de textos clásicos españoles, y fue muy bien recepcionado por el público.

Con la reapertura democrática en 1986 nace la Asociación de Titiriteros del Uruguay (ATU). Su primera actividad fue organizar, con los auspicios de la Intendencia Municipal de Montevideo (IMM) y el Ministerio de Educación y Cultura (MEC), un Festival Internacional, entre los días 16 y 19 de octubre de aquel año, con participación de elencos argentinos, brasileños y chilenos. Contó a su vez con la visita especial de Michael Meschke, vicepresidente de la Unión Internacional de la Marioneta, acompañado de Guadalupe Tempestini, miembro ejecutivo de dicho comité internacional. Estos festivales se han realizado en ocho oportunidades, constituyéndose a lo largo de los años en una cita necesaria para los titiriteros de la región. El diario *El Día* recoge datos sobre las salas involucradas, participantes nacionales, horarios, y espectáculos. En 1992, para el festejo de los 200 años de la aparición formal de los títeres en el Uruguay, se organizó un nuevo Festival Internacional, esta vez, por la ATU y la IMM, con elencos de Brasil, Chile, Argentina y Uruguay. Los festejos incluyeron, además, una exposición de Nicolás Loureiro, en homenaje al gran maestro titiritero Serguei Obratzsov, de visita en nuestro país, a lo que se sumó la presencia de integrantes de la Compañía de Philippe Genty, visitantes distinguidos para la ocasión del Festival Internacional de Títeres de ese año.

Posteriormente, el 3 de noviembre de 1996, en el Castillito del Parque Rodó se inauguró el Espacio Libre del Títere, espacio que lleva el nombre Nicolás Loureiro, en homenaje al titiritero uruguayo. Unos años más tarde a través de un convenio entre la IMM y la ATU, el 15 de julio de 1998, se creó la sala del mismo nombre, dentro de la biblioteca del mismo lugar.

La segunda figura relevante es Irma Abidart (1914-2000), nacida en Montevideo, crítica literaria, plástica y teatral, además de directora teatral y docente, quien había tomado contacto directo con García Lorca cuando visitó el Río de la Plata entre 1933 y 1934. El artista español dejó claros conceptos sobre un teatro de

títeres vanguardista representando *El retablillo de Don Cristóbal* en el vestíbulo del Teatro Avenida (Argentina) con algunos actores de la compañía de Lola Membrives, y trabajó estrechamente junto al escenógrafo argentino Ernesto Arancibia. Irma no solo entabló vínculo con ellos, sino que lo hizo además con Javier Villafañe, reconocido titiritero argentino. En un artículo de prensa de El País Cultural, firmado por Carlos Reyes el 5 de junio de 2010, relata cómo a partir del cierre de la Escuela de Arte Dramático del SODRE que dirigía, en 1944, «los alumnos le pidieron para seguir trabajando» y entonces creó la compañía Teatro de Títeres Maese Pedro. Esta compañía tuvo una gran repercusión en nuestro país y fuera de fronteras, y ofreció espectáculos hasta la llegada de la dictadura cívico militar de 1972, que la desintegró. Más adelante Goldstein (1999) refiere a la apertura del Museo Vivo del Títere con el acervo de la compañía, en la capital del departamento de Maldonado. El Museo fue creado en 1998 por convenio entre el MEC y la Intendencia de Maldonado. Su actividad es la exhibición y difusión del títere a partir de festivales, espectáculos, talleres y encuentros. Su acervo incluye piezas de diferentes épocas, de diversos materiales y de distintas técnicas, con una biblioteca y videoteca especializada. Sus curadores son Gustavo «Tato» Martínez y Raquel Ditchekenian.

De esta forma el Museo Vivo del Títere de Maldonado se ve involucrado en la organización de diferentes actividades como da cuenta el diario *La República* (2002, sin autoría), en un artículo titulado Primer Festival de Títeres del Mercosur, en referencia al festival que se llevó a cabo del 14 al 22 de setiembre de 2002 entre Montevideo y Maldonado y fue organizado por el Teatro La Cómica (nombre del teatro de títeres llevado adelante por Ditchechichian y Martínez). El material informa a su vez, que participarán elencos de Argentina, Brasil, Paraguay y Uruguay; y refiere a un comunicado de la organización en los siguientes términos: «Frente al pesimismo único que pretende forzar una universalidad irrefutable, la cultura defiende la globalización de la diversidad, que nos posibilita encontrarnos y entendernos». Finalmente, el artículo cierra con una invitación a un desfile inaugural por la Avenida 18 de Julio desde la IMM hasta la Plaza del

Entrevero. Los espectáculos que se pudieron ver en la Unión Latina (18 de Julio y Río Branco) y en el Teatro La Cómica (Manuel Haedo 3101).

Los dos referentes presentados someramente, Loureiro y Abidart, no solo han manifestado claras posturas conceptuales referidas a su especificidad, sino que han sembrado buen criterio, dedicación y esfuerzo en el colectivo artístico que extiende sus ramificaciones hasta el presente.

Como hemos dicho con antelación, el títere recibe de sus manipuladores toda la carga expresiva que le imprimen, y eso se refleja más allá de la representación; está presente también en la poética y en los nuevos textos de espectáculos. Era de esperar, entonces, que en momentos de crisis históricas como la que atravesó el Uruguay en el año 2002, el títere haya sido un acertado mensajero de crítica y repudio a la realidad política y social del momento. Actualmente no son pocos los titiriteros solistas o compañías independientes que continúan realizando su trabajo con profesionalidad, sosteniendo y proyectando con orgullo el rico legado de sus antecesores.

A continuación se presentarán los espectáculos en cuestión, concentrados entre los años 2002 y 2015. Se realizará un análisis descriptivo de las diferentes metodologías artísticas, estudiando sus poéticas y observando los desafíos y conquistas en cada una de ellas. Se presentará una mirada descriptiva del espectáculo, así como también un análisis de su condición teatral, los autores, los colectivos artísticos, que desarrollan una tarea artística comprometida (que comienza con una concepción estética y termina más allá de las representaciones) para llegar a visualizar la realidad compleja que supone un teatro total. Vale decir, que los cuatro espectáculos elegidos son un recorte en el que evidenciaremos el desarrollo del teatro concretamente, donde el objeto escénico se emancipa y se libera naturalmente, sin prejuicios que lo limiten. Los espectáculos que nos convocan se desarrollan con objetos escénicos que asumen el espacio que los sostiene desde las propias raíces del teatro. Solo cuando somos capaces de establecer que el teatro es un modo de comunicación y representación (un medio

imaginístico, como señalamos antes) que se define y caracteriza por la impresión de imágenes sobre materiales similares a sus modelos reales, seremos capaces de derribar toda frontera que limita el trabajo del objeto en la escena.

Capítulo III. *Los soplados*

La creación del personaje

3.1 Compañía Cachiporra Artes Escénicas

El primer espectáculo a considerar es *Los Soplados*, de Florencio Sánchez, adaptado para títeres por la Compañía Cachiporra Artes Escénicas, tal cual se lee en el programa del espectáculo. Se estrenó en la Sala Cero del Teatro El Galpón, en una breve temporada que iba los miércoles, desde el 14 de setiembre al 28 de octubre del 2011.

La adaptación del texto es de Raúl Speranza Peraza. Los actores manipuladores son los fundadores de la Compañía: Ausonia Conde y Javier Peraza, quienes se presentan en escena con su hijo Ernesto Peraza Conde. Los diseños de muñecos son de Javier Peraza. La escenografía es de Ernesto Peraza y la realización de Primavera Peraza Conde, también hija de Ausonia y Javier, y madre de Raúl y Rodrigo Speranza. Este último trabajó en la realización plástica del espectáculo. El vestuario es de Teresa Otero y el diseño de luces y sonido corresponde a Ernesto Peraza. La operadora de iluminación y sonido es Primavera Peraza. La compañía se formó con Ausonia, que era estudiante de la Escuela Municipal de Arte Dramático, y Javier, que contaba con una sólida formación plástica entre la que se destacaba la cerámica. Juntos diseñaron y desarrollaron sus primeras propuestas teatrales que fueron creciendo en rigurosidad artística.

Una de las características más notorias de la compañía es la comprensión del títere «como elemento escénico total», expresando en sus investigaciones sobre los textos clásicos de teatro resultados fecundos en tamaño, forma, texturas y movimientos para todas sus producciones. Cachiporra Artes Escénicas entiende la creación, el desarrollo y la puesta de su trabajo en la integridad total del teatro, sin fisuras conceptuales, y allí radica su solidez profesional. Gozan de un gran reconocimiento en nuestro medio y en el exterior. Los espectáculos más

renombrados en los que han participado han sido la producción de la Orquesta Filarmónica de Montevideo *Filarmónica Cartoon*, con la dirección de Federico García Vigil, en 1998, y con Teatro Uno la puesta de *El último domingo*, de Álvaro Aunchain, con la dirección de Alberto Restuccia en 1980. También participaron en espectáculos de danza, acompañando al Grupo Espacio, con la experiencia conjunta de *Está bajando*, dirigida por Graciela Figueroa, en el 2009. Por otro lado, con la Comedia Nacional sus títulos más relevantes son *Pericles*, de William Shakespeare, dirigida por Héctor Manuel Vidal en el 2002; *1001 noches*, de Ausonia Conde, dirigida por la propia compañía en el 2004, que se suma a una treintena de producciones propias entre las que se destacan *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega, en 1984; *Ubu Rey*, de Alfred Jarry, en 1993 y *El Principito*, sobre el texto de Saint Exupery, en 1996. Estas puntualizaciones confirman que no es la primera ocasión en que la compañía impone su sello a grandes textos teatrales. En 2017 estrenaron *Don Quijote*, coproducida con el Centro Cultural de España, en conmemoración de 400 años del nacimiento de su autor, Miguel de Cervantes Saavedra.

Como vemos, la compañía está compuesta por un núcleo familiar de artistas, que no solo han desarrollado su trabajo en la tradición del teatro itinerante, sino además, en diferentes salas convencionales.

En el caso de *Los Sopladors*, como en otros estrenos anteriores, la intención fue adaptar el espacio a las técnicas de manipulación que mejor admitía el texto de Sánchez, y optaron por la manipulación directa y la indirecta, descritas en el segundo capítulo del presente trabajo, y las técnicas del teatro negro y del teatro de sombras, con la clara intención «de sugerir más que de contar», explicó Javier Peraza en una charla (2012) haciendo referencia concreta a la estética de la puesta en escena. Recordemos a Genette (1970) y su planteo sobre el relato: «en tanto consiste en gestos puede evidentemente representar acciones, pero escapa aquí al plano lingüístico, que es donde se ejerce la actividad específica del poeta» (p.195). En consecuencia, con esta tarea Raúl Speranza Peraza suma su trabajo de adaptación del texto original, ofreciendo de esta forma todo un abanico de

técnicas y estilos en una sólida estructura dramática.

3.2 Sobre el texto de Florencio Sánchez

Florencio Sánchez (1875-1910) vivió sus primeros años de juventud en Minas, departamento de Lavalleja, y con 14 años de edad trabajó de escribiente en la Junta Económica Administrativa. Aprovechando la personalidad pintoresca de los ediles en su entorno laboral, crea personajes y en 1891 escribe lo que llama: «un drama joco-serio-mímico-cómico-burlesco» en un prólogo, un acto y un epílogo, que tituló *Los Sopladors*. Publicó su prólogo en el *Diario del Pueblo*, el 13 de agosto con el seudónimo de Jack, y su primer acto el 15 de agosto del mismo año (fotograma y transcripción anexa).

El texto al que hacemos referencia no tiene indicaciones concretas en cuanto a las características de su puesta—pues no se le dio forma definitiva—; en ningún lado se especifica la posibilidad para teatro de títeres. Se trata de una secuencia escénica inconclusa planteada en el ambiente laboral de una oficina pública. El conflicto nace a partir de que el jefe, Don Pedro el Cruel, le anuncia al subalterno El Zorro, que José el Soplado será despedido, hecho que evidencia la corrupción, la mala gestión y el abuso de poder. Se conforman dos bandos, uno en defensa de El Soplado, compuesto por El Zorro, El Nene, Un Bulto, Intrusos y un coro de pillos, y otro en apoyo de la decisión tomada por el jefe, formado por El Escribano, Un empleado, El Jefe político y militares. Como podemos ver, no todos los personajes tienen desarrollo en el texto original.

El prólogo escrito por Sánchez está dividido en cuatro escenas. En la primera se presenta un personaje central: El Zorro, que está sentado en un escritorio tomando mate de té. El Zorro «ojea las noticias de los diarios» y advierte en un monólogo inicial que probablemente lo van a soplar¹, pero desconfía porque «los diarios mienten tanto, puede ser que esto sea mentira». Como vemos, ya a en 1891 se desconfiaba de la objetividad de la información.

1

Real Academia Española: Soplar. (Del lat. *sufflāre*). tr. Apartar con el soplo algo.

El segundo personaje es Don Pedro el Cruel, que se presenta «por asuntos de importancia» pidiéndole al Zorro que copie una nota donde se convoca al «suplente» de un funcionario; en otras palabras, que ejecute el despido de su amigo José. En esta primera escena la acción se desarrolla en una estructura espacial interna y cerrada, aparecen diferentes elementos textuales que evidencian la corrupción del sistema burocrático: «esto no podría arreglarse de otro modo», o la alusión despectiva hacia una ciudadana «vieja», que reclama una vez más que «le saquen la tierrita».

En la segunda escena, El Zorro asume el protagonismo al hablar con José y contarle lo que Don Pedro le pide, «y lo que él resuelva, será mi resolución», asegura.

La tercera escena comienza con otro monólogo, el de El Empleado, quien entiende que si «soplan» a José y al Zorro tendrá la posibilidad... «capaz, de calzar en algún lado», y seguramente acceder a otros beneficios, como «viajes a Montevideo y otras gangas» porque «ya se está con el chisme por todos lados». La escena termina cuando El Zorro le pide a El Empleado que le diga a Don Pedro de su parte que él no puede firmar el despido de José.

En la cuarta escena, identificada por el autor como «la Última Escena», se desarrolla el primer enfrentamiento entre los bandos de esta Junta Administrativa: Don Pedro le cuestiona al Zorro por qué no firma el acta de despido de José y lo amenaza con una suspensión. El Zorro insiste en su negativa y Don Pedro argumenta que es El Pueblo, a quien el autor le da una especificidad latente y personificada, quien clama para que se destituya a todos «los pillos».

Los personajes que se suman son El Nene—quien aparece con una dificultad notoria al hablar que se refleja en el texto y en la emisión sonora del personaje, generando aportes poco oportunos al diálogo conflictivo y sumando elementos claros de humor— y Un Intruso, también con características particulares relacionadas con la región del país donde sucede la acción.

Dos días después, el 15 de agosto de 1891, Sánchez presentó en el mismo diario, el primer acto que tiene dos escenas; en la primera la acción continúa al día siguiente. «Don Pedro está con un rebenque», elemento con el cual pretende establecer la autoridad frente al resto de los personajes. En una discusión acalorada, se recriminan unos a otros la forma poco clara en la que entraron a trabajar en la Junta, argumentándose razones políticas. También se conoce la razón injustificada por la que se quiere despedir a José, y es tan injustificada que si no se lo va a echar por «haberse ausentado del Departamento», se lo va a soplar por ser «un pillo y venir con rastrerías».

Finalmente, Sánchez deja claro que fue José quien nombró a Don Pedro en su puesto, aunque este lo niegue y lo atribuya a un general. El comentario evidencia la presencia del orden militar vinculado históricamente a la cultura política nacional, que como todos sabemos no solo acompañó la creación del Estado, sino que en más de una oportunidad lo desestabilizó. Don Pedro pide que se llame a la fuerza pública si José no se retira y finalmente este se retira por entender que está en «franca minoría». El acto termina con una segunda escena, donde en un breve parlamento Don Pedro asegura que «hoy se va ese soplado y mañana le toca a otro», haciendo referencia al Zorro. El autor deja una carga temática sustancialmente subjetiva ya señalada con anterioridad, y la pieza inconclusa.

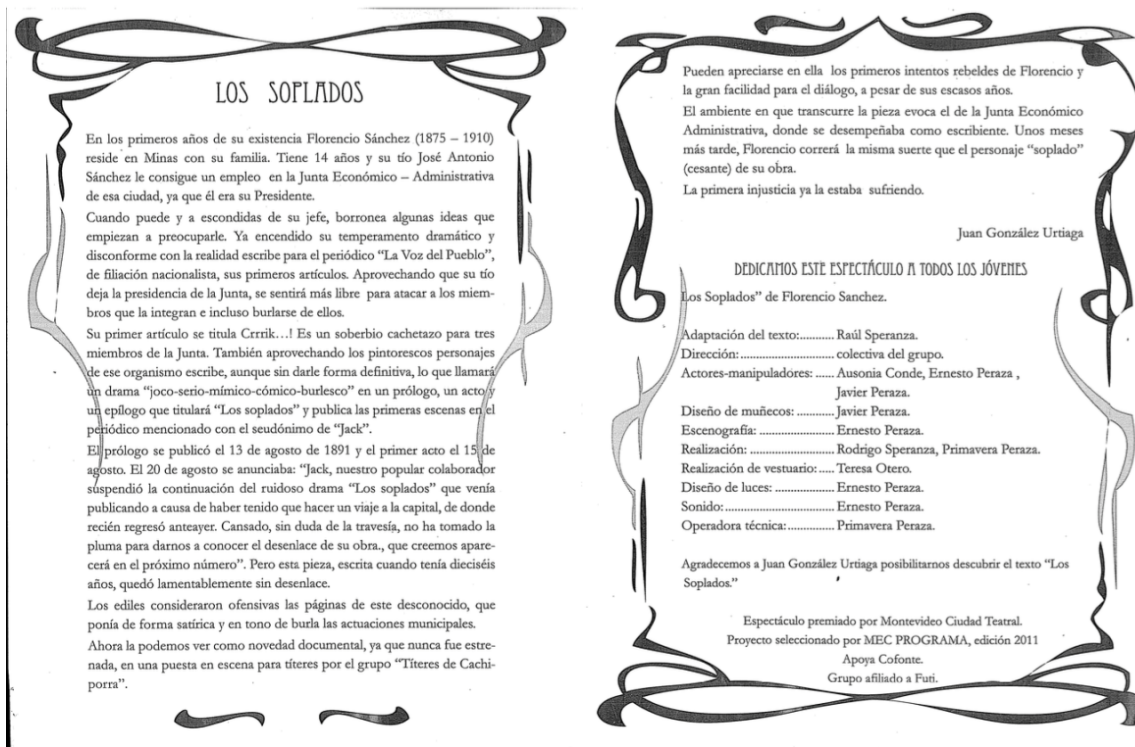


Figura 7. Programa del espectáculo en cuestión

3.3 El posicionamiento de Cachiporra Artes Escénicas frente a Los Sopladors de Florencio Sánchez

A continuación, recuperaré mi experiencia como espectadora de este espectáculo, para exponer el abordaje que asumió la compañía.

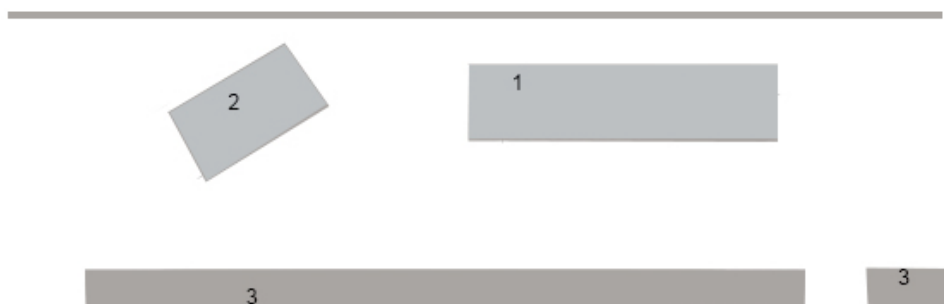


Figura 8. Planta escenográfica a la vista del espectador en la Sala Cero del Teatro El Galpón.
1: mesa de trabajo, 2: elemento escenográfico, 3: público
Material original cedido por el escenógrafo

Como podemos ver en el cuadro anterior (Figura 8), es un espectáculo frontal (3), su espacio escénico se divide en dos: por un lado (1) una mesa rectangular que se coloca desde el centro a la izquierda del escenario, y por el otro lado, (2) un elemento escenográfico vertical con características arquitectónicas que se constituían como eje lateral de la escenografía a la derecha del escenario. Se trataba de un edificio que hacía referencia directa a la Intendencia de Montevideo, sosteniendo una fuerte perspectiva interna del trabajo creativo, como se puede apreciar en la siguiente imagen:

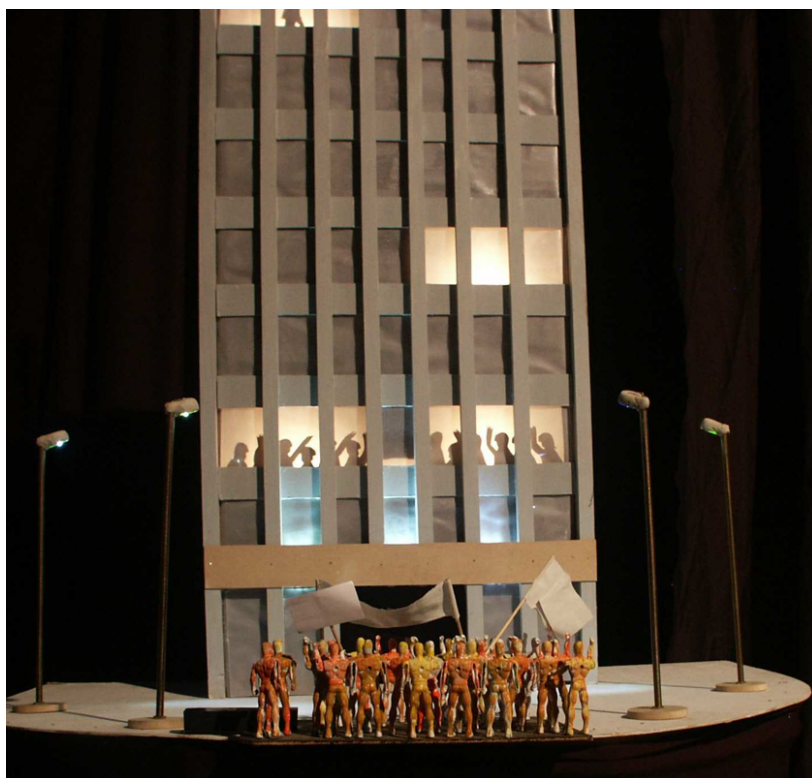


Figura 9. Imagen frontal de un sector de la escenografía.
Fuente: Archivo oficial de la Compañía

Los títeres de las primeras escenas son de mesa. La compañía desarrolla su trabajo con los siguientes personajes: Hombre primitivo, Mariposa, Ave, Fiera, Mujer primitiva, Mujer de la limpieza, El Zorro, La Vieja, Don Pedro el Cruel, El Nuevo (vendedor de café), José el Soplado, El Nene, El Escribano, individuos con pancartas (Fig. 19), representantes sindicales, El pueblo y grupos de opositores.

Desde la oscuridad total nace la primera escena, que se enmarca en un rectángulo iluminado donde se ve un personaje durmiendo en la hierba. Mientras descansa es interrumpido por un insecto molesto, comienza a moverse y cuando se incorpora lentamente vemos que es un Hombre primitivo. Es la imagen del hombre en plena naturaleza expresando sorpresa frente a una mariposa. Se levanta, se estira cómodamente, juega con ella y la iluminación recorta un espacio rectangular perfecto sobre una alfombra verde. La mariposa es blanca, la imagen es pura, limpia y simple. Este personaje juega como niño, juega y disfruta, y frente a la decepción de no poder atraparla cuando está frente a ella, la mata repentinamente

y lo celebra; el golpe fue certero, la risa estridente. Se escucha un sonido de selva. El Hombre primitivo queda solo en la hierba, ve en el otro extremo algo a lo que golpea directamente: es una fiera, es una bestia que lo ataca y se lo come. Los huesos del hombre crujen en la boca del animal. La Fiera se duerme. Aparece una Mujer primitiva; está desnuda, va directamente a la bestia dormida y empieza a gritar, la bestia despierta, abre la boca, la Mujer primitiva le salta sobre la cabeza y el Hombre primitivo sale del interior de la Fiera. La Fiera sale de escena. La Mujer primitiva rezonga al Hombre primitivo y lo lleva a rastras de un pie a una choza de paja. De la choza salen gritos, risas y movimientos, finalmente sale de la choza un hombre de traje y corbata, ya no está desnudo, no parece ser primitivo, saluda hacia la choza, la mujer desde su interior lo despide mientras él se va con una carpeta bajo el brazo. La escena queda despejada, sacan la choza. Se ve a un hombre de traje en un recuadro de hierba verde.

Esta propuesta de la Compañía nos hace pensar en el hombre que atravesó el tiempo, es, al parecer, nuestro contemporáneo. En todo caso, de esta forma se presenta el protagonista del espectáculo que más tarde será un empleado público administrativo.

Así se introduce en el lenguaje visual la figura de la alegoría como recurso estético.

Cuando este hombre de traje llega al borde interno de la mesa señalado con anterioridad, se ilumina el edificio y se produce un apagón en la hierba. Todo indica que este hombre pertenece a ese edificio. Tenemos un personaje masculino en medio de la urbanidad.

En ese espacio de trabajo irrumpe un personaje femenino nuevo: la Mujer de la limpieza. Este personaje inexistente en el texto original, construido como títere de manipulación directa, con plumero en mano tararea un tango, limpia y arma lo que se transforma en una oficina.

Toma un teléfono y llama al señor Zorro, primera alusión directa y verbal a un personaje propuesto por Sánchez, avisándole que todo está listo y sale de escena rezongando porque el ascensor no funciona.

La composición de los personajes centrales planteados por Sánchez, es decir, El Zorro, Don Pedro el Cruel, El Nuevo (vendedor de café), José el Soplado, El Nene, El Escribano y La Vieja, toman una materialidad curiosa en manos de los titiriteros. Están contruidos plásticamente de la siguiente forma: su cabeza es un volumen con su comando colocado en el cuello que permite la manipulación, debajo del mentón sale la corbata (una decisión estética basada en la figura retórica que consiste en designar la parte por el todo, en este caso concreto la corbata por el vestuario) que los identifica como funcionarios, y las manos del personaje son las de los titiriteros que se intercalan entre sí, para tomar, según corresponda con la izquierda o la derecha, los diferentes elementos utilitarios, (teléfonos, tazas, papeles) de forma tal que son capaces de desarrollar un accionar resolutivo. Vale decir, que estos personajes no tienen otra corporalidad física que la creada por el intérprete y asumida por el espectador que termina de completar la forma a partir de un compromiso interpretativo del titiritero en diferentes planos; el primero está establecido por la voz que le imprime al personaje, el segundo por el movimiento justo y preciso que genera, y el tercero por una composición entre la cabeza del personaje, la corbata como vestuario y la mano del titiritero que pasa a ser la mano del personaje, comprometiendo audazmente toda su destreza y habilidad entre los cambios de una y otra, en una sobria verosimilitud conquistada (fig. 10).



Figura 10. Imagen de *Los Sopladors*, de Cachiporra Artes Escénicas
Fuente: Archivo oficial de la Compañía

La misma construcción estética central se trasladó a los demás componentes del diseño: la iluminación, el vestuario, el sonido, la escenografía y especialmente la utilería, ya que era el nexo entre la realidad ficcional y la realidad escénica.

Los titiriteros imponen en su puesta en escena al hombre en su medio, tomando de ahora en más los diferentes personajes del texto original y el conflicto planteado por Sánchez.

El Zorro está definido por la iluminación pautada por una línea clara y precisa que lo introduce directamente en la oficina. Sus movimientos revelan una rutina desinteresada sobre el supuesto trabajo que realiza, compartida con El Nene y José, en una amistad cuestionable, plagada de vicios y dudosos intereses que en el

texto de Sánchez son esbozados y en la escena, fuertemente desarrollados y sostenidos en el tiempo, constantemente.

El segundo personaje masculino que aparece en escena es El Empleado, personaje que Sánchez presentó en su texto. En la puesta, la compañía lo desarrolla como El Nuevo y aparece como vendedor de café. Este personaje, al igual que los demás, manifiesta un poder de adaptación, decisión y ambición personal. Se muestra consciente y conocedor de las reglas del juego, cuenta con disposición y un autoconocimiento que hace que coloque sus expectativas en una solución existencial basada en la estructura corrupta que lo ampara. Es un personaje peligroso, como todos los funcionarios colocados en escena y cuyo ejemplo más extremo es Don Pedro el Cruel. Este manifiesta tener un conocimiento filosófico de los acontecimientos más allá de sus intereses concretos sobre la destitución de un funcionario.

En la escena del enfrentamiento entre los bandos opuestos sucedida en el piso superior, donde se opta por una realización en técnica de sombra que implica mover imágenes planas iluminadas desde atrás, Don Pedro el Cruel le grita a su contrincante, El Zorro: «¡trajo a sus muñecos!», en clara alusión a la manipulación que El Zorro ejerce contra sus seguidores, (un coro de pillos). Esa interioridad del personaje queda expuesta en el monólogo frente al tablero de ajedrez; es el momento en que no solo da cuenta de una formación más estratégica, sino que se posiciona victorioso en el campo de batalla establecido por el damero del juego. Por otro lado, da cuenta de su pasión en la observación del desarrollo personal de las piezas, vale decir, de las personas, donde la única que tiene capacidad de transformación, de metamorfosis es el peón. Y finalmente, basa su discurso en la posibilidad de elección y de negociación que desarrollan las personas para conquistar sus logros. Es el momento de su victoria, es el único personaje que concreta su intención dramática: llegar al otro extremo del campo de batalla.

Por otro lado, el espectáculo, presenta tres personajes femeninos; dos de ellos ya han sido presentados: La Mujer primitiva y La Mujer de la limpieza; el tercero es La Vieja. Este último personaje femenino es el único que propone Sánchez. Se

puede establecer un denominador común entre ellas: la practicidad de sus actos concretos y la ejecución de las tareas. Y La Vieja es un personaje latente que gana protagonismo desde lo social: en ella está la insatisfacción acumulada que genera la incompetencia y el desinterés de los funcionarios frente a quienes requieren soluciones prácticas puntuales. La Vieja, a pesar de ignorar los detalles circunstanciales de la oficina, es conocedora de los entretelones políticos que le permiten asumir la básica comprensión de que un funcionario de la administración pública es igual al otro, y tomar el protagonismo en los hechos.

Desde el punto de vista dramático, el nudo del conflicto que la Compañía toma como eje para desarrollar su trabajo de puesta, y advertido en el texto de Sánchez, refiere a la destitución de un empleado de la administración pública con los desajustes que eso trae, generando defensores y detractores en un espacio laboral donde el funcionamiento es altamente corrupto. Sánchez lo plantea directamente en la oficina pública con elementos que toma de la Junta administrativa donde desarrolló tareas de escribiente. Los titiriteros no solo lo toman, sino que lo presentan desde el principio de los tiempos, desde que el hombre se adaptó a una sobrevivencia precaria quizás, pero necesaria en cualquier caso, que trasciende concretamente su espacio laboral e invade toda su existencia. Esta posición sensible frente a lo deshumanizado se repite en otros momentos escénicos, quizás el ejemplo más notorio sea el desarrollo de los personajes a través de los monólogos, en los que vemos diferentes transiciones que ayudan a su comprensión global.

A nivel estético, las soluciones revelan un diseño cuidado con una estructura múltiple y una utilización de signos en las resoluciones plásticas, planteando en todos los casos una conquistada síntesis estética que vemos crecer paulatinamente. La obra transita desde las primeras escenas, con elementos como una mariposa blanca y un teléfono intercomunicador hasta la complejidad de una serie de títeres planos con figuras que conforman una cartografía escénica referenciada en imágenes de Picasso y su *Guernica*, obra emblemática del artista español que no contiene alusión alguna a los sucesos concretos del bombardeo alemán a la villa

vasca, sino que por el contrario, constituye un alegato genérico contra la barbarie y el terror de la guerra europea de 1937. Por tanto, como tal es tomado por la Compañía en el enfrentamiento de los dos bandos de títeres planos, para referenciar barbarie y terror, donde se logra el mayor despliegue técnico y dramático del espectáculo, basado directamente en el planteado por Sánchez que apela a la violencia como recurso extremo. La violencia como tal es un tema recurrente en el espectáculo, no sólo el asesinato de El Nuevo (hecho inexistente en el texto original), que se instala en la mitad del espectáculo, sino también la violencia verbal que hace parte del diálogo. El armado del tanque de guerra con simpleza y elegancia transforma dos mesas en un contundente elemento bélico, confirmando que la muerte no es novedad, es una posibilidad instalada en el mundo corrupto, a la que se puede recurrir si se sabe cómo.

Otro hallazgo en la exposición de recursos es el cambio de escala. Los personajes aprovechan a cambiar su tamaño al aparecer instalados indistintamente en diferentes espacios de la escenografía, en otras palabras, los elementos corpóreos definen un tamaño concreto en mesa, con manipulación directa y al transferir su representación al plano, aparecen en técnicas de sombras con lo que su tamaño se reduce.

De esta forma los artistas asumieron dos puntos de vista conceptuales y paralelos del espectáculo, el primero es el análisis de la política objetiva y el segundo, el funcionamiento de los personajes que lo construyen, lo padecen, lo superan y lo critican, llevando a los intérpretes directamente al discurso de igual manera que lo planteó Sánchez en 1891.

3.4 El personaje da origen a una estética

La sensibilidad artística manifiesta en este espectáculo no solo desarrolla los personajes en una dramaturgia visual sofisticada, exponiéndolos en acciones y diálogos que los aproximan al público, sino que además refleja una búsqueda en las diferentes técnicas de manipulación y construcción, patrimonio del colectivo, con la intención clara del encuentro con el mejor movimiento específico para lograr el resultado expresivo de cada personaje. Esto es sustancial, porque

retomando el concepto de movimiento vertido anteriormente, es preciso recordar que el movimiento es la expresión de una sensación y esta a su vez la reacción del cuerpo humano producida por una impresión o una idea percibida por la mente. Los personajes centrales de este trabajo, que sostienen completamente el espectáculo, tienen una corporalidad creada por el intérprete y asumida por el espectador en los diferentes planos de representación, que incluyen la voz que se le imprime al personaje y el movimiento justo y preciso que se genera. Finalmente, la corporalidad más compleja, se logra mediante una composición entre la cabeza del personaje, la corbata como vestuario y las manos que el titiritero le presta al personaje.

Los títeres viven en el movimiento, ahí radica su valor, en el acierto del titiritero para producir una sensación en el espectador que transmita la reverberación en la materialidad inexistente de estos personajes y que es percibida por el público como un personaje físicamente completo. En la convicción de ese movimiento está el acierto y la autonomía dramática construida para trasladar un texto teatral a una puesta de esta naturaleza, donde los objetos escénicos son capaces de emanciparse y dominar la utilería de la escena manteniendo al público expectante.



Figura 11. Escena del espectáculo *Los Sopladors*, de Cachiporra Artes Escénicas. Fuente: Archivo oficial de la Compañía

Esta composición compleja conectada entre la realidad y la ficción, base del trabajo, lejos está de asemejarse al imaginario popular que perjudica y margina al arte de los títeres y los distancia del teatro. Este espectáculo dista mucho de ser un espectáculo de fantoches tradicionales infantilizados sin claridad ni precisión en los movimientos, con torpeza de gestos y realización plástica precaria, que a menudo representa el prejuicio que distancia el valor del trabajo expuesto del hecho teatral. Demuestra que los títeres no siempre están exclusivamente dirigidos a niños pequeños, concepto que está basado equivocadamente en que solo se pueden ofrecer espectáculos elementales que resulten aburridos para el público adulto. Preconceptos señalados por Peraza y que refuta con hechos.

Los Sopladors es el resultado de las oportunidades técnicas y estéticas desarrolladas acertadamente por una compañía que desde sus orígenes entiende la concepción de la puesta en escena con objetos vivos, objetos que contienen la problemática de la materia y de la conciencia. Desde esa concepción artística son capaces de sostener en el tiempo una verdadera autonomía escénica y profesional, apoyados en un entrenamiento sostenido por más de cuarenta años, muy conscientes de su proceso creativo de alto rigor y conocimiento metodológico de su tarea.

En su domicilio particular, los artistas cuentan su proceso creador, que se describe escuetamente para observar en cada una de sus etapas, las características propias e indisolubles de los títeres.

En una primera instancia trabajaron sobre la dramaturgia, considerando que lo escrito por Sánchez tenía la riqueza suficiente como para ser abordado y desarrollado en su investigación artística.

En segunda instancia realizaron proyecciones en la construcción estética de las piezas, basadas en el diseño y la elaboración de los elementos plásticos para definir una puesta en escena sólida, entendiendo que el proceso creativo que abordaron se modifica constantemente y sus variantes perfectibles pueden ser

ajustadas en el transcurso de los ensayos. Por otro lado, aprovecharon inteligentemente los espacios del texto original propuestos por Sánchez que entendieron atractivos para desarrollar su lenguaje a través de los personajes centrales, ejes de un mundo adulto, que contenían el interés de la compañía para la exposición concreta de la trama social, política y humana que les interesaba expresar.

Finalmente, arribaron a la resolución del drama a partir de improvisaciones escénicas, planteadas desde la posibilidad fantástica que solo los títeres pueden expresar y que dejan en el espectador un resultado sólido, con cambios de planos y escalas, con una definición sorprendente extrema y final.

Esta puesta demuestra cabalmente, mediante la composición de los personajes centrales, que es imposible construir alguna conceptualización que deje al teatro de títeres en algún lugar apartado del teatro. No solo porque sería una conceptualización obsoleta, sino muy por el contrario, porque en esta ocasión los artistas crean una materialidad escénica inexistente entre los huecos de su cuerpo, entre los bordes físicos de los intérpretes y los elementos plásticos diseñados y contruidos para la ocasión, que unifica cualquier posible separación, creando personajes que derriban todo muro perjudicial basado en falsas aseveraciones que agrietan el arte.

Cachiporra Artes Escénicas ha demostrado la capacidad de generar un entramado, una costura, un telar que acerca armoniosamente estas distancias falsamente contruidas. Los titiriteros producen intencionalmente imágenes icónicas que deliberadamente se involucran en una descripción ficcional de los personajes. Interpretar es formular una descripción de otro ser mediante un texto icónico, en otras palabras, un acto de descripción.

Recordemos que los espectadores están presentes en el teatro con la intención de decodificar, interpretar y experimentar el significado de las descripciones de los intérpretes, en este caso de los titiriteros, además de disfrutar de la calidad de sus interpretaciones artísticas.

Tal como hemos señalado anteriormente, el texto no es un impedimento para la puesta en escena, sino que se constituye como un elemento más en la textura de un espectáculo. Los títeres que se propone estudiar en este trabajo, como objetos escénicos contundentes, son impensables fuera de escena. Como consecuencia de ello, es preciso estudiarlos en su espacio, enfrentados al público, y conteniendo en su materialidad el movimiento, esa expresión sensible, capaz de sostener toda acción dramática.

En los siguientes capítulos tendremos la oportunidad de continuar ahondando en estas cuestiones y en otras que hacen a esta técnica de representación insustituible, a través de otros tres espectáculos montevideanos.

Capítulo IV. La Monstrua

El titiritero como dueño de lo real y lo teatral en el espectáculo.

4.1 Estreno y protagonistas del trabajo.

La Monstrua, se estrenó el 15 de marzo del 2002. Fue dirigida por Marianella Morena e interpretada por Ismael Moreno. El texto es de Ariel Mastandrea. El responsable del diseño escenográfico y su realización fue Adán Torres. Martín Blanchet definió la iluminación y su montaje. Mariana Duarte creó y modificó el vestuario; la música fue responsabilidad de Gonzalo Durán, y Carola Verdesio fue responsable del maquillaje.

Ismael Moreno es un actor, director de arte, *performer*, escenógrafo, compositor, figurinista, titiritero y artista multidisciplinar uruguayo egresado de la Escuela de Teatro de Títeres de El Galpón. Tiene una especialización en el teatro de objetos por la Facultad de Arte de Bialystok (Polonia), además de haber integrado durante más de una década la Antimurga BCG. Durante cinco años consecutivos fue nominado al Premio Florencio y resultó ganador en 1998 por la mejor escenografía en el espectáculo *Juego de damas crueles*, de Alejandro Tantanián.

En el 2002 Marianella Morena era una actriz y dramaturga incipiente que había egresado de la Escuela de teatro de Títeres del Galpón junto con Ismael. También contaba con la especialización en el teatro de objetos de la Facultad de Arte de Bialystock (Polonia). Ambos habían actuado siempre innovando y generando imágenes de consumo cultural en espacios no convencionales. Sus expresiones artísticas demuestran una seria investigación y riqueza estética. Hicieron representaciones en España, Polonia Argentina, y Portugal, donde experimentaron y transitaban por todas las ramas que conforman el mundo teatral.

Al momento del llevar a escena *La Monstrua*, ya habían dado vida a una infinita galería de personajes y propuestas estéticas.

En palabras de Ismael Moreno vertidas en un intercambio de correos electrónicos en julio del 2015, el proyecto nació del vestuario, un objeto, una cosa concretamente a partir de «un traje de novia muy grande, y el mismo traje de novia con su peso, sus movimientos, su peluca y el velo me fueron llevando a un movimiento y de ese movimiento a la voz». Este proceso en principio resulta sorprendente porque generalmente tenemos el prejuicio de que el origen de un espectáculo teatral es su texto, y no siempre es así, como hemos puntualizado anterioridad. La creación escénica logra desarrollarse más allá del texto, porque como sabemos, el camino del arte tiene muchas bifurcaciones.

En la siguiente imagen podemos apreciar el traje de novia al que hace alusión Moreno y con el que aparecía en la última escena del espectáculo.



Figura 12. Imagen de La Monstrua en el cielo.

Fuente: Archivo oficial de Clan de Bichos, actual compañía de Moreno

El actor interpreta a Cornelia de Longue que fue La Mujer barbuda del Circo de las Ilusiones y es La Monstrua de este espectáculo.

La Monstrua es un unipersonal protagonizado por un actor que interpreta un personaje femenino afectado por el desarrollo anormal de su glándula pituitaria, ubicada en la base del cráneo, y que se encarga de controlar la actividad de otras glándulas y de regular determinadas funciones del cuerpo, como el desarrollo o la actividad sexual. Este trastorno físico le provoca el crecimiento constante de vello, lo que condicionó toda su infancia y juventud. Cornelia de Longue vivió constantemente en circos donde era exhibida como fenómeno monstruoso. En este espectáculo el personaje recorre sus diferentes adversidades a través de otros referentes y circunstancias que la dejan expuesta a una precaria realidad. El abordaje de esta intimidad de la protagonista se hace con la incorporación de otros personajes contruidos a partir de objetos culturales. De tal manera que Moreno (2015) recuerda: «los objetos comenzaban a sentirse muy cómodos entre sí, aparecieron otras cabezas de muñecas, maderas, armarios, flores de plástico, día a día se iba armando el espacio como si fuera una pintura, con intuición y excelente diálogo» (entrevista en material anexo).

Retomado algunos argumentos conceptuales vertidos en los capítulos anteriores y argumentando a favor de la disolución de todo prejuicio que separa al teatro de títeres del teatro, este espectáculo se torna sustancial, en tanto presenta escenas generadas en la convivencia de las diferentes técnicas interpretativas. Como analizaremos más adelante, los objetos escénicos en *La Monstrua* contienen las características para emanciparse escénicamente, manteniendo vivas todas las virtudes del arte, y a su espectador cautivo.

Este trabajo fue auspiciado por el MEC y la IMM en una gira que se realizó del 6 al 11 de agosto del 2002 por Madrid (España), dentro del III Ciclo Iberoamericano de las Artes. A raíz de dicho acontecimiento, en su edición de teatro, el periódico de las artes escénicas, *Artezblai* (2002), recoge los siguientes comentarios:

Una mujer barbuda atormentada, secuestrada por sus propios recuerdos habita un viejo depósito del circo. Un habitáculo dominado por objetos, muñecos y presencias plásticas de gran poderío. Una matriz permanente de creaciones y recreaciones dónde ella nos envuelve y nos seduce con el desconcierto de las imágenes. Nadie sabe quién es quién, ni cuál es el lugar de una vieja habitante del Circo «Las Ilusiones», un legítimo lugar para la angustia y la sonrisa decadente.

Es momento de dar un paso más, intentando comprender la naturaleza de este espectáculo que imprime imágenes en el espacio a partir de la materialidad física del intérprete, quien en su doble ejecución como actor y titiritero se apoya en los objetos para indagar en los diferentes niveles de la teatralidad. Se trata de un espectáculo que confirma, una vez más, lo inapropiado de toda línea divisoria prejuiciosa que separe al títere del teatro.

4.2 Análisis del espectáculo

Comenzaremos con la observación del espacio escénico del espectáculo para determinar con precisión, por un lado, la proximidad que le ofrecía al público, entendiéndose que es la proximidad justa para el tamaño de los objetos propuestos, de manera que a una distancia mayor la puesta se habría empobrecido. Y por otro lado, establecer cómo el titiritero lo manipula y domina. Siguiendo el gráfico que está a continuación, podemos puntualizar los siguientes numerales de observación.

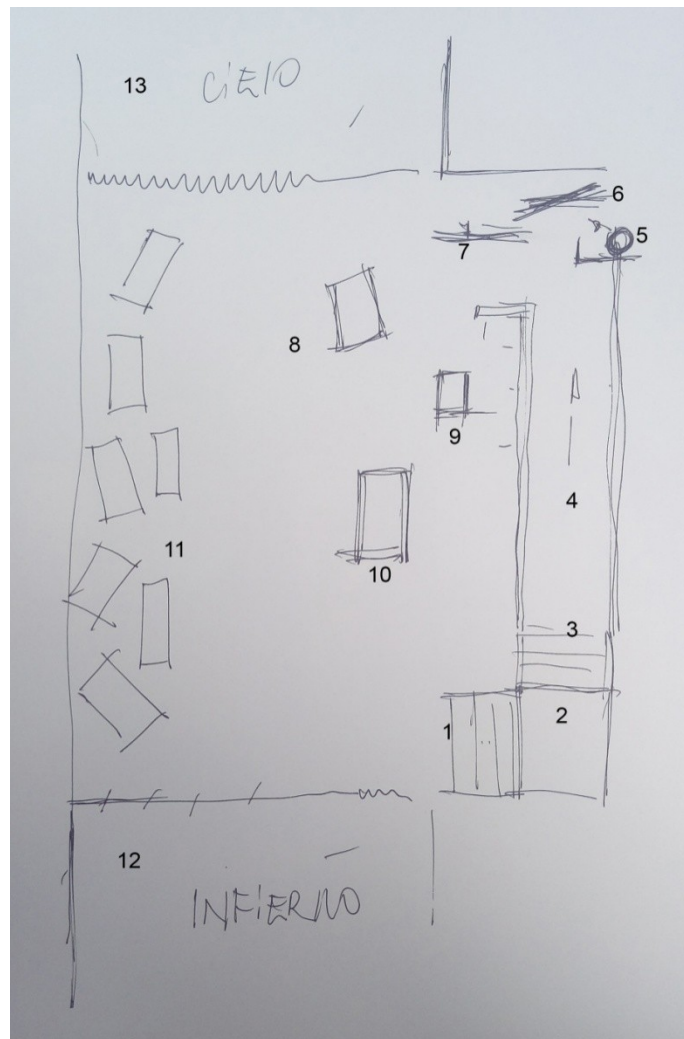


Figura 13. Plano escenográfico gentileza de Adán Torres a partir de una entrevista personal

Al subsuelo del Mincho Bar, donde sucedía el espectáculo, se accedía por una escalera (1) cuyo tramo estaba interrumpido por un descanso (2). Luego el público terminaba de descender (3) y transitaba por un pasillo cerrado. Este recorrido se hacía entre fotografías en blanco y negro con guardas de puntillas, restos de una cartelera de letras pintadas donde se podía leer «Circo Las Ilusiones», velas y varales de vestuario, entre otras cosas, mientras se escuchaba música de ranchera mejicana (4). Al final de ese tránsito el público veía a la protagonista en un espejo (6). Su imagen estaba reflejada en el espejo de un altar, pero la persona física estaba oculta (5). Este viejo truco de circo, que hace que las personas y cosas se vean en un lugar distinto del que están físicamente fue ofrecido al público que ingresa-

ba a la sala luego de un giro necesario hacia la derecha que conducía al único camino posible (7) y, dejaba tras de sí el lugar físico donde estaba sentada Cornelia. Una vez en el subsuelo, el espacio se abría a una superficie que se dividía en una platea frontal y un escenario. En el escenario había un ropero (8), una columna que forma parte de la arquitectura propia del edificio (9), y finalmente, una mesa (10) y algunas sillas plegables, de metal. La platea estaba compuesta por una serie de baúles de circo (11). El espectáculo coloca al público en un depósito de circo, en un lugar incierto donde se fueron herrumbrando los materiales de un circo inexistente. Dentro de todas esas cajas, baúles, ropas y utilería, quedó también el personaje central del circo: La Mujer barbuda. Estos baúles tenían un tratamiento de color e impresión con detalles de registros aduaneros que sugieren los lugares por donde presumiblemente transitó el circo. La platea permitía un aforo de 50 espectadores. Los espacios del Infierno (12), rojo, ensangrentado y con restos de carne, y el del Cielo (13), claro, limpio celeste, con una hamaca de flores. Estos últimos son los ambientes privados del mundo de Cornelia. Desde el comienzo estuvo presente la idea de integrar al público de *La Monstrua* al espacio escenográfico, lo cual se concreta a partir de una serie de valijas y cajas.



Figura 14. Infierno.

Fuente: Archivo oficial de Clan de Bichos, actual compañía de Moreno

La protagonista habita el espacio como propio, dándole características domésticas, transformándolo en su hogar. El personaje despliega diferentes trajes. En su primera aparición su vestuario se compone de un vestido interior blanco y otro superpuesto negro, sin mangas, escotado, con capita y forro rojo. El maquillaje consta de rubor y brillantina, su gestualidad es femenina y lleva los pies descalzos. Cornelia toca la guitarra y tararea una canción. En el espacio hay luces provenientes de pequeñas veladoras. Se ven estantes de madera con muñecos de diferentes tamaños, cráneos blancos de muñecos de plástico (también de varios tamaños), cuerdas, maderas que sugieren puertas, y algún instrumento de viento destruido completa los restos de una orquesta con platillos y guitarras. Mientras canta con voz masculina desentonada, recorre el escenario entre estanterías de diferentes planos, dejándose ver y escondiéndose entre ellas, alternadamente, obligando de esta manera al público a descubrir todo el espacio. La manipulación del titiritero, como vemos, trasciende los objetos e incluye el espacio escénico.

En la primera escena Cornelia ensaya la colocación de la postura escénica para su show circense. Es una tarea ardua porque tiene un cuerpo grande, un cuerpo ajeno que debe habitar y sostener. Un cuerpo pesado que muestra dificultades en su movimiento y que intenta ajustar al compás de la música conteniendo el aliento para esperar el aplauso; sus esfuerzos son constantes. Comienza una y otra vez, articulando palabras de bienvenida. Además de presentarse a sí misma, presenta al circo. Se define por lo que no es: dice no ser un hombre que se disfraza de mujer para parecer una mujer. Es consciente de que es una mujer que parece un hombre, aunque se viste de mujer. Es decir, tiene altura, gestos, voz, y por supuesto, cuerpo masculino con barba exuberante: «parezco ser contundentemente lo que no soy, soy una aberración de Dios». Termina angustiada, incapaz de presentarse. Estamos ante un personaje pluridimensional que cambia constantemente de acciones y estados de ánimo.

La Monstrua evidencia que el teatro es un medio imaginista y por tanto, un método de representación, un instrumento de pensamiento y comunicación formulado culturalmente por la naturaleza humana.

Cornelia es inestable, se la ve ansiosa, reconoce que habla mucho, confesión que hace mirando a una muñeca enjaulada. Este diálogo interpela al personaje en su propia situación: Cornelia enjaulada en La Monstrua. En su discurso verborrágico sitúa su conflicto: «entre la necesidad de olvidar a causa de la muerte del circo y el deseo de recordar movida por la nostalgia» (p.160).

Luego de establecer estas observaciones fundamentales sobre el personaje central con la finalidad de comprender la estructura interna del espectáculo, nos detendremos en los otros personajes y en el vínculo que ellos tienen con la protagonista titiritera. Estos personajes permiten que el espectáculo tenga la riqueza de los objetos que toman vida escénica. El primero en salir a escena es, en apariencia, un muñeco: un juguete de los años cincuenta, un payaso de tela con cabeza de plástico. Este muñeco cobra un protagonismo curioso. Su nombre es Jaime.

Observemos con detenimiento el vínculo entre Cornelia y Jaime. En el primer encuentro de los personajes Cornelia lleva a Jaime como si fuera su hijo. Ella se instala en un monólogo con él en brazos, luego lo lleva a la mesa, enciende las luminarias, le acomoda la ropa y lo deja solo. En el segundo encuentro dialogan. Aunque Jaime no emite sonido alguno, asiente con la cabeza a las preguntas de Cornelia. Con gestos pequeños, precisos y claros de manipulación directa, el intérprete expone características propias del personaje: timidez, desconcierto, indiferencia y violencia. La figura que observamos a continuación es registro de ello.



Figura 15. Imagen de La Monstrua. Jaime
Fuente: Fotograma de La Monstrua. Perro Rabioso Producciones

En un gesto inesperado, luego de acariciar la barba de Cornelia, Jaime le da una bofetada. Queda solo en una mesa oscura. Minutos más tarde Cornelia vuelve a la mesa y comienza a susurrarle a Jaime, quien la mira en silencio. Cornelia asegura que además de compartir la escena comparten el destino de su propia naturaleza, ambos están afectados por problemas glandulares. Jaime coloca su cabeza en el pecho de Cornelia. Luego, busca su cuerpo con fallidos intentos de besos. Ella lo evita. Él acaricia sus brazos. Ella lo rechaza. Él le acaricia la barba y secretea entre sus cabellos. Ella se alegra. Jaime no es el hijo de Cornelia; en este cuarto encuentro se revela que son amantes. Juntos cuentan al público su número de circo. Por primera vez Jaime habla directamente al público recordando el anuncio del número circense que compartían, y desaparece. Al final de este encuentro Jaime queda sentado en una silla colocada en lo más alto de la pared, enfrentado al público. Cornelia lo consuela, él había tomado el lugar de su exhibición, ese lugar visible donde ella se sentó durante tanto tiempo. En la última escena, el último encuentro entre ambos, Cornelia lo lleva a la pista del circo. Salen de escena. Jaime no es un muñeco, es un objeto escénico emancipado a través del movimiento impreso por el titiritero, y es capaz de sostener un vínculo dramático

con La Monstrua, La Mujer Barbuda del Circo de las Ilusiones, Cornelia de Longue, una composición exquisita de Ismael Moreno.

Otra escena que requiere nuestro estudio es la de Los Foquitos. Cornelia toma un foco en cada mano. Se dirige a ellos reprochándoles el origen de las tragedias del circo, que atribuye a las consecuencias del progreso. En ese instante los focos iluminan circularmente todo el espacio bajo el sonido de una pista de circo. Los focos ya no son solo los elementos lumínicos de la escena, sino que además de iluminar, constituyen la función expresiva de dos personajes. El texto hace referencia a la tecnología del espectáculo. Los focos encendidos en manos de Cornelia son personajes que discuten sobre la necesidad o no de los nuevos juegos artificiales, trucos e infraestructura del circo. Los foquitos dejan de ser los elementos sobre los que se discute y pasan a ser quienes discuten sobre ellos. Son los personajes que llevan adelante la discusión sobre la pertinencia o no de la tecnología del espectáculo, siendo ellos en los objetos sobre lo que se discute en ese momento. Cornelia otorga a cada personaje una voz diferente. Cuando uno habla el otro calla. Funcionan con el ritmo de los títeres de guante. La discusión sube de tono y los dos hablan a la vez. Cuando el conflicto estalla, los focos se apagan. Posteriormente, se enciende uno de ellos, que suma una gestualidad nueva e incisiva, impuesta por el intérprete, que a modo de ojo electrónico o cámara de seguridad, se transforma en otro nuevo personaje que cuestiona a nuestra protagonista. Lo que vemos es un desdoblamiento del actor entre Cornelia y el ojo electrónico que la increpa. Estamos frente al trabajo del intérprete en una cuerda floja, se desdobra permanentemente entre un personaje y el instrumento físico e intencional para que un objeto se manifieste revelado.

La siguiente escena a considerar es la de Las Dos piernas de barbies. La madre de Cornelia le prendió fuego para que se le quemaran los pelos: «empezó con un fósforo, tres fósforos, una vela, primero una pierna, luego la otra». Esta escena se desarrolla con el juego de Las Dos piernas de barbies sobre una silla. Las piernas de plástico caminan sobre la madera, su cuerpo se completa con las manos del titiritero que las manipula, y la posición de sus dedos determina los brazos. Esta com-

posición se comporta como si tuviera el resto del cuerpo, cuidando la relación entre las partes que la componen, es decir, las dos piernas de plástico y la posición de las dos manos sostienen las proporciones del cuerpo humano en escala. Composición técnica que hemos observado en el trabajo anterior. Una de las piernas se levanta mientras la otra acompaña el ritmo del canto de Cornelia coreografiando la escena. Al escuchar el relato que describe cómo la mamá le pasaba la vela por la espalda, Las Dos piernas de barbies tiemblan. El relato continúa mientras se coloca una de las piernas a cada lado de una vela, de forma tal que se produce una imagen sugerente de la realidad de La Mujer barbuda, su dualidad sexual. Su ambigüedad, su propia naturaleza que considera monstruosa. Cornelia se angustia, sus piernas «quedaron preciosas, rosadas, tersas», tal como las vemos en escena, y le permitieron a la madre continuar por la espalda, la parte de su cuerpo que ella más odiaba, la parte con más pelo, «un lomo como de nutria salvaje negro y lustroso». Cornelia recuerda los padecimientos de su recuperación, que le dejaron secuelas e incomodidad en todo su cuerpo, a los que suma el paso del tiempo. Expone su doloroso recuerdo con Las Dos piernas de barbies sobre la silla de madera, tal cual se puede ver en la siguiente imagen.



Figura 16. Imagen de La Monstrua en la escena con antes mencionada.
Fuente: Fotograma de La Monstrua. Perro Rabioso Producciones

Sin duda otra escena emblemática es la de Las verduras. Cornelia se ata al cuerpo un sucio delantal mientras toma de los cajones diversas verduras: repollos, zanahorias, tomates, acelgas, grandes trozos de zapallo, cebollas y cebollines de verdeo. Los coloca sobre la mesa. Presenta diferentes implementos de cocina: tenedores, grandes cuchillos, tijeras de desguazar y un hacha de carnicero. Organiza meticulosamente todos estos elementos y comienza a construir con ellos una serie de personajes generando un verdadero caos sobre una tabla de madera. «¡Qué tiempos cuando los monstruos éramos los verdaderos dueños del circo! ¡Qué fiesta! La gente pagaba por ver nuestras deformidades, la carne extravagante de nuestras aberraciones y desdichas». El titiritero—La monstrua— toma la verdura y presenta a los diferentes «seres hidrocefálicos de enormes cabezas bamboleantes. Seres cuádruplésicos que corrían en carritos. Seres siameses unidos por la cadera o el cerebro». Posteriormente, de forma agresiva lanza un chorro de agua sobre los elementos, toma un gran cuchillo y da golpes violentos sobre las verduras, cortándolas en pedazos grandes; los monstruos son la comida que prepara: «Seres jorobados en zancos, en triciclos» que se manipulan y componen con los implementos de cocina. «Seres con dos y tres tetas, humanoides con masa encefálica y sin masa encefálica, disfrazados de payasos». Desguazados, trozados al golpe del manipulador. «Seres amputados por accidentes, con aparatos ortopédicos y sin aparatos, mostrando sus muñones. En medio del humo y de la magia del circo. Triturados. Cortados. Seres babeantes, sudorosos, excrementicios. Con pústulas o granos imposibles del tamaño de un puño». El titiritero conjuga zapallos con zanahorias que gimen, y celebra su monstruosidad. Las verduras gritan. Se rompen, chorrean. La Monstrua se pone algunas de ellas en su cuerpo, completando deformidades o decadencia. Las tritura, las corta. Con gestos obscenos y agresivos mete las manos en las cavidades de las verduras, arranca y mezcla las cáscaras, las semillas y diferentes restos. Los tomates sangran. Sus dedos aprietan las pústulas y granos imposibles de las naranjas. El tomate no deja de quejarse mientras es agujereado por un pepino. Son seres vulnerables en manos del intérprete, son desflorados y abiertos. Son seres sangrantes, picados y triturados. Queda terminada «la ensalada a la Cornelia de Longue». La comida es la monstruosidad, la comida es lo degradado, ma-

nipulado y destruido. El alimento es un pedazo de otros, el alimento es un monstruo compartido entre todos. Un desecho.

La imagen que sigue es un fotograma de la escena que se tomó de un registro filmico de la Productora Perro Rabioso.



Figura 17. Las verduras.

Fuente: Fotograma de La Monstrua. Perro Rabioso Producciones

Al final de la escena, La Monstrua vierte sobre la comida vinagre y aceites en chorros desproporcionados mientras denuncia la mirada del espectador. Está feliz con el resultado, excitada, se arregla un poco, se limpia las manos, se quita el delantal y se dispone a continuar con sus ensayos antes de salir a escena.

Por último me detendré en los vínculos de Cornelia con Adán y Gloria, los trapevistas del viejo circo. Desde el comienzo del espectáculo vemos que nuestra protagonista se dirige a alguien que parece encerrado en un viejo ropero. En diferentes oportunidades mira dentro del mueble, y en un acto de descontrol, en un momento de cólera, saliva en su interior, rezongando a Gloria. En principio no sabemos mucho de ella, sino diegéticamente, a través de Cornelia. Pero en el transcurso del espectáculo el personaje se muestra en escena de diferentes maneras. Primero es una muñeca vestida de tul color violeta. Gloria disfruta de los

movimientos del trapecio que asumimos hacía en su momento de esplendor. Inmediatamente después de presentar a Gloria en escena, presenta a Adán, el trapecista del circo, de quien se enamoró. Cornelia hace referencia una segunda vez a estos personajes, en esta oportunidad mostrando un huevo en cada mano: Adán y Gloria, ahora juntos en escena, son dos huevos, son objetos, son los equilibristas. En ellos reside toda la fragilidad de los personajes. Cornelia ejecuta con ellos ejercicios de malabares, «un hombre y una mujer siempre un misterio, la magia de dos cuerpos que se acercan y se alejan», mientras se escucha la música de pista de circo. Cornelia los coloca sobre dos telas y hace ejercicios con ellos sobre el agujero de la muerte. Estos personajes continúan transformándose. Lo más interesante de estas transformaciones es cuando la utilería deja de ser tal, es decir, cuando posteriormente es algo más que dos cabezas de plástico de muñecos siniestros.



Figura 18. Imagen de La Monstrua

Fuente: Fotograma de La Monstrua. Perro Rabioso Producciones

Son Gloria y Adán presentes en las manos de La Monstrua como los personajes en cuestión. El primero habla con voz masculina y trata de seducir a Cornelia hasta

que llega el segundo, que con voz femenina lo conquista y consigue que juntos se burlen de La Mujer barbuda del circo. La siguiente imagen ayuda a comprender lo expuesto con anterioridad.



Figura 19. Imagen de La Monstrua

Fuente: Fotograma de La Monstrua. Perro Rabioso Producciones

Gloria seduce a Adán frente a los ojos de Cornelia —el titiritero—. Se esconden en la oscuridad. Gloria, inclinada sobre la cintura de Adán, realiza una felación. Las cabezas gesticulan. Cornelia—el titiritero— observa. Gloria y Adán planifican su huida en un acto de pasión, mientras están compuestos por las manos desnudas de un titiritero que enreda sus dedos, y dos cabezas de plástico que intentan ahogar sus gritos. Cornelia deja las cabezas sobre la mesa y trae a escena una vez más, los huevos. Esta vez hace todos los equilibrios posibles y finalmente estrella uno contra otro en una fuente y los bate. Nos cuenta cómo planificó el accidente y se bebe el batido. Adán se muere inmediatamente y Gloria se parte en dos. En una siguiente aparición Gloria está constituida por una máscara que el titiritero manipula a la altura de su cadera. Su cuerpo está construido con una tela que cae y genera una silueta deforme a partir de los golpes de movimientos que el titiritero le

imprime. En esta oportunidad, el titiritero pasea a la altura de su cadera, por todo el espacio, una marioneta de medio cuerpo.

Cornelia sentencia el final del trabajo de trapecista de Gloria y comienza con una descripción del accidente que padecieron los acróbatas. «Se había aflojado el eje central del trapecio y también la red de sustentación en un aparente accidente inexplicable».

4.3 Otros elementos estéticos del espectáculo

Como hemos dicho, la idea primaria del espectáculo era la de un circo antiguo que había olvidado, o en todo caso abandonado, todas sus pertenencias en un sótano y entre esas cosas estaba el personaje central del espectáculo: La Mujer barbuda.

Para ello, el escenógrafo generó su estética a partir de los objetos encontrados en el sótano del Mincho Bar, vale decir que se utilizaron botellas, frascos, una estantería llena de polvo que estaba al fondo y que decidieron dejar tal cual; incluso sumaron un motor de heladera. La iluminación tenía que sostener la misma idea, por eso el iluminador decidió utilizar unas antiguas luces del lugar. Luego de acondicionarlas, las colocó junto al resto de los olvidos del circo. Otra pauta muy clara en la iluminación fue la idea de que La Mujer barbuda encendiera sus propias luces, como cuando se está en casa. Para concretar esta propuesta se hizo una instalación eléctrica que abarcaba todo el espacio, con un único foco teatral que solo se utilizaba en una escena.

El vestuario, como establecimos anteriormente, irrumpió con el traje de novia, al que se fueron sumando los diferentes trajes de casa de segunda mano adaptados y reconstruidos. Por otro lado, los primeros disparadores para el sonido fueron la música de una mujer barbuda mexicana, que se llamaba Julieta Pastrana y cantaba rancheras. Diferentes imágenes fotográficas de muchas de estas mujeres barbudas de circo acompañaban al protagonista del espectáculo en el altar de ingreso.

Moreno rescata el diálogo profesional entre todos los artistas, sin lo cual no se hubiera podido lograr «el bicho escénico» que fue *La Monstrua*.

De esta manera hemos planteado la estética de la puesta y proximidad real del espectador con el trabajo interpretativo, «tan cerca que te oían respirar», confiesa Moreno (2015). Dicha proximidad fomentaba en el intérprete la intuición necesaria para el contacto con la gente. Esa intuición de artista la obtuvo luego de una década de trabajo en carnaval con la Antimurga BCG. El público presenciaba diferentes estados limítrofes del intérprete provocados por el tratamiento del espacio. En palabras de Moreno «era como meterse dentro de una película». Al terminar la función el actor no podía salir a saludar. Necesitaba más de una hora y media para recuperarse.

4.4 El titiritero interpela y expone

Como hemos establecido desde el comienzo de este capítulo, el trabajo del artista-titiritero se desarrolla en diferentes niveles, en primera instancia interpreta a Cornelia de Longue, que fue La Mujer barbuda del Circo de las Ilusiones y es La Monstrua de este espectáculo. En su monólogo, Cornelia alude, por un lado, a una serie de personajes diegéticos como son: Iván el Terrible, el Zar del Fuego, y su novia Blanca Nieves con sus siete perritos, además de otros personajes como Tatiana, Nana, Titina, Daisy la elefanta, entre muchos otros. Por otro lado, durante todo el espectáculo se vincula con objetos que el personaje devenido en titiritero utiliza como utilería, por ejemplo, la muñeca a la que le cose la ropa, una cuchilla que afila, un reloj; es decir, objetos escénicos que no tienen otra función más que utilitaria.

Sin embargo, vemos que hay otros objetos que se vinculan con Cornelia como personajes en acción y en el estudio de estos vínculos desciframos personajes específicos que permiten que el espectáculo sostenga la vigencia y autenticidad de los objetos que toman vida escénica. Estos vínculos entre los diferentes personajes aparecen imperativamente, cuando esos objetos encuentran la vida en el movimiento impuesto por un titiritero que surge cuando el actor deja de lado la interpretación del personaje protagonista. En esta segunda forma, los objetos relevados muestran la convivencia de Cornelia con personajes concretos como Los Foquitos (dos luminarias), Jaime (un muñeco de tela y plástico), apasionado

amante y nostálgico amigo, y Las Dos piernas de barbies (dos piernas de plástico) que son la materialidad exterior de un personaje que se completa con la mano del titiritero que las sujeta, mientras tiemblan y bailan una infancia torturada por una madre prejuiciosa. Con las luminarias y las piernas de plástico se puede ver un encuentro puntal, y con el muñeco de tela y plástico se puede desarrollar todo un vínculo, en primera instancia incipiente, pero que continuará creciendo.

Por otro lado, aparecen vínculos más complejos como los que contienen las escenas de Las Verduras, y Gloria y Adán. En estos dos casos, los vínculos se complejizan, no solo porque los personajes cambian sus formas, y aparecen encarnados en diferentes objetos representados con distintas técnicas de manipulación, sino porque esto modifica apropiadamente los vínculos con Cornelia, complejizándolos más aún.

Pero hay un vínculo pendiente que continúa profundizando en las posibilidades de la escena. Es el que aparece con Gloria y Adán, los trapecistas. Adán tiene un desarrollo que nace en forma alusiva, como algún otro personaje que solo se menciona y posteriormente se ve en los movimientos de su número de circo en la corporalidad de un huevo. Este personaje finalmente se completó con movimientos y sonidos, sumado a la mano desnuda del titiritero, y una cabeza de plástico que lo manipula, viviendo completamente a través de la técnica de guante. Por su lado Gloria tiene un desarrollo más complejo. Al igual que Adán, aparece solo mencionada en una primera instancia, luego se la puede ubicar espacialmente, dentro de un ropero. Cuando adquiere materialidad por primera vez lo hace con el cuerpo de una muñeca con un vestido de tul, después en un trapecio con una bola de espejos. Gloria es frágil en un huevo, acompañada de Adán en el agujero de la muerte. Apasionada y especuladora, en una cabeza de plástico en mano del titiritero, y finalmente humillada y aprisionada en una marioneta de medio cuerpo.

En *La Monstrua* la interpretación de Ismael Moreno se formula desdoblada, como actor y como titiritero, dos facetas en un artista que no siempre son logradas. El titiritero incursiona en un acto creativo, como instrumento vivo en su totalidad sicofísica, respeta las leyes que regulan la materialidad de su cuerpo y de su

entorno, trabajando de manera desdoblada para animar a los personajes contruidos con objetos culturales inertes y los complejos mundos que estos habitan. Al decir en palabras de Burgeño (2008) «ingresamos en el camino ontológico que describe la posibilidad del doble» (p.10).

Moreno genera su interpretación asumiéndose como titiritero y encontrando en sus movimientos la viva expresión del títere, que contiene toda la vertebralidad del espectáculo. El espectáculo es una escandalosa impresión constante de imágenes en el espacio.

En este trabajo el intérprete crea el texto escénico sistematizando la acción, despliega el espacio, explora los objetos. El titiritero es el creador de la acción escénica, el creador de una representación, una verdadera metáfora de la acción real, un teatro que solo se sirve de los títeres cuando no puede recurrir a otros medios.

En el próximo capítulo estudiaremos el espectáculo *Ven Seremos*, trabajo de Títeres Girasol estrenado en el Teatro Solís. Daremos cuenta de la riqueza que ofrecen los objetos emancipados en su un hábitat natural: la escena. Descubriremos cómo la poética de las imágenes contruidas con ellos es capaz de desarrollar los sentidos y articular una narración que se imprime en el escenario y mantiene a sus espectadores ávidos de desentrañar los significados del mundo imaginístico que presentan.

Capítulo V. *Ven Seremos*

Una dramaturgia visual

5.1. Títeres Girasol

Este capítulo presenta el trabajo de Títeres Girasol, *Ven Seremos*, estrenado el 1 de julio del 2006 en el teatro Solís con motivo de la celebración de los 30 años de trabajo de la compañía formada por Gustavo Martínez y Raquel Ditchekenian.

Títeres Girasol nació en 1976 en el Liverpool Fútbol Club del barrio La Teja, con un carrito de dos ruedas como carromato de la compañía donde en su primer trabajo, *El Sol*, era enjaulado para ser vendido. Los recorridos iniciales de dicho carromato, señalados por Cherro y Loureiro (2005) incluían «el establecimiento de reclusión de Punta Carretas, la Feria de Tristán Narvaja, la Feria de Libros y Grabados, el Teatro El Tinglado, y el Parque Rodó» (p.117). «De quién es el Sol?» se preguntaban los artistas y preguntaban al público en aquel trabajo inicial. Desde entonces queda expuesto el compromiso social, artístico y cultural de Títeres Girasol en el período más oscuro de nuestra historia reciente.

Es de orden señalar que la Compañía Títeres Girasol—multipremiada y reconocida en nuestro país y fuera de fronteras—, al igual que las estudiadas anteriormente en este trabajo, tiene sus propias metodologías de creación artística basadas en la improvisación y creación escénica, que en este caso da origen a una dramaturgia visual.

Aquí estudiaremos el espectáculo *Ven seremos* a partir de una reconstrucción visual de dicha dramaturgia, conformada por fotografías, el guión técnico, el relevamiento de prensa y entrevistas pautadas (todo este material se encuentra en el anexo).

Los autores y directores son Raquel Ditchekenian y Gustavo Tato Marítez La música fue creada y ejecutada por Daniel Pollo Piriz, y Berta Pereira; el músico invitado es Andres Bedó. Los actores, titiriteros, zanqueros y malabaristas son

Claudia Acosta, Ignacio Alvarez y Virginia Caputi, a quienes se suman los propios directores. La dirección plástica y la responsabilidad estética del trabajo es de Roberto Cancro, quien produjo y cedió para esta investigación el material anexado. Él trabajó los ritmos escénicos, elaboró los diferentes vestuarios y diseñó las luces en cada uno de los cuadros que componen la transición de las escenas.

El texto del espectáculo toma el trabajo de Líber Falco (1906-1955), poeta uruguayo que produjo una poesía sincera y profunda, y al decir de Visca (1965) en ocasión del décimo aniversario de la muerte del poeta, alude siempre a lo primordial humano y lo expresa con las pocas palabras que usamos en la vida diaria. Su trabajo es como la vida misma: diáfana, misteriosa y desnuda. En tal sentido, todo lo que acontece en el escenario es presencia y vocación escénica. El poco texto del espectáculo se compone de versos de la poesía del homenajeado.

Acercándonos a las circunstancias que rodearon esta creación, en una entrevista, Gustavo Martínez (2015) confirma que, en general, encuentran sus motivaciones para el estreno de sus espectáculos a partir de sus vivencias en la cotidianidad, y esta no fue la excepción. En el caso de *Ven Seremos* la investigación se generó a partir del estímulo que supuso la celebración de su trayectoria, «aunque te arranquen las alas, aunque creas que estás solo y te angusties, nadie se salva solo» (Martínez, 2015). No se trata solo de un teatro para entretener, sino para intentar cambios en la percepción del espectador, apostando a una nueva revisión social, es una invitación a una nueva actitud colectiva.



Figura 20. Hada-mariposa
Escena del espectáculo. Fuente: Archivo oficial de la compañía

5.2 Hacia una poética de imágenes.

El espectáculo se compone de nueve escenas divididas en diferentes cuadros, pero solo nos detendremos en las más significativas, en aquellas escenas que observadas con detenimiento nos confirmarán que los objetos emancipados son capaces de ofrecer un espectáculo teatral complejo: con diseño y realización cuidadosa, comprometido: con una interpretación rigurosa y una temática sensible, e íntegro: capaz de acaparar los sentidos de sus espectadores.

En cuanto a la temática, optaron por el mundo femenino infantil; es un discurso sensiblemente feminista que incluyó asuntos como la soledad, la pérdida, la angustia, pero también el crecimiento, la transformación, la diversidad y la esperanza.

El espectáculo es una invitación a formar parte de un colectivo. La dramaturgia es lineal, sucede a partir de un personaje central: una niña llamada Vilu que nos convoca a experimentar un viaje de crecimiento donde todas las posibilidades de cre-

cimiento y alegría se dan a partir del encuentro con los demás una vez que son superadas las dudas y temores iniciales que el entorno puede llegar a imponer. Es un viaje de esperanza que apuesta fundamentalmente a las leyes visuales, sensuales, sugestivas y etéreas. Es un espectáculo compuesto de imágenes en movimiento, que elige y organiza flujos imagéticos, donde sus materiales de impresión se diluyen en el tiempo, son realidades múltiples que se construyen, ficciones que se tornan realidad. A partir de estas temporalidades podemos construir, recuperar, revisar, actualizar, y renovar sentido y significado.

Se abre el telón y a la derecha del escenario se ve un trío de músicos con sus correspondientes instrumentos. La imagen es atractiva en tanto no todos los instrumentos son reconocibles, sino que responden a auténticas investigaciones sonoras de los artistas. A lo largo del espectáculo estos intérpretes también sumarán sus voces al trabajo sonoro, ofreciendo una rica y compleja composición musical. Los músicos visten un traje neutro negro y tienen conexión visual con la escena constantemente. El espectáculo es frontal, con un grado mínimo de integración del público a través de la presencia de personajes en la platea desde la segunda escena.

En la primera escena aparece Vilu—una marioneta de manipulación directa de cincuenta centímetros— sobre una mesa cubierta. Es manipulada por Gustavo Martínez y Raquel Ditchekenian. No es la primera vez que en este trabajo reconocemos el saber hacer de dos titiriteros para dar vida a un único personaje, lo vimos anteriormente en *Los Sopladados*, donde los personajes centrales también estaban oportunamente compuestos por dos intérpretes.

En este espectáculo los titiriteros se presentan en escena con sus rostros descubiertos y trajes negros neutros que incluyen guantes. A diferencia de *Los Sopladados* donde las manos descubiertas de los titiriteros constituían la arquitectura de los personajes. El personaje central, en este caso ha participado de diferentes trabajos de la compañía; el público que en oportunidades anteriores ha visto espectáculos de Títeres Girasol la identifica. Vilu aparece con su vestido rosa, cabellos de lana violeta y peinado de dos colitas. Después de conquistar las

miradas del público con gestos claros y puros que develan su inocencia, recita en la voz de su manipuladora Raquel Ditchekenian trozos del poema «Despedida» de Líber Falco (Crelis Secco, 2013):

La vida es como un trompo, compañeros.
La vida gira como todo gira,
y tiene colores como los del cielo.

La vida es un juguete, compañeros.

El poema queda inconcluso y Vilu comienza a jugar con una pelota que hay sobre la mesa. Presenciamos el privilegio de un objeto emancipado que tiene la virtud de manipular otro objeto. Disfrutamos del teatro. La manipulación directa, como señalamos oportunamente, permite a los titiriteros dominar los objetos con precisión a través de comandos rígidos y cortos colocados con exactitud en las articulaciones de las diferentes materialidades.



Figura 21. Vilu dibujando
Escena del espectáculo. Fuente: Archivo oficial de la compañía

Luego Vilu se distrae, se acomoda el cabello y el vestidito y comienza a dibujar en un papel. Dibuja un tren. El tren tiene una triple representación. En primera instancia aparece en los gestos de la marioneta que dibuja sobre un papel con un lápiz, el público no ve el plano porque el personaje está dibujando en una escala espacial. Un segundo plano proyecta este dibujo simultáneamente con los gestos en el espacio, lo hace sobre un papel con una fibra de tinta que reproduce los círculos que Vilu hace con su mano, y finalmente el tren aparece en escena manipulado por otros titiriteros. Cuando Vilu termina su dibujo, lo esconde bajo su mesa, el plano del tren dibujado desaparece en luz negra y se ve un pequeño tren en perspectiva que cruza el escenario. Vilu toma el tren dibujado y desaparece.

El inicio de la segunda escena se construye con las huellas del humo que salió de la chimenea del tren que atravesó la escena anterior. Aquí los titiriteros nos invitan a reflexionar sobre la utilidad de lo que no es mero residuo de los sucesos, por más leves y etéreos que parezcan. Este humo está representado con material flexible, concretamente con tres tubos de esponjas. Con movimientos concretos de diferentes composiciones esta materialidad originada en el movimiento crea un pez, un hombrecito, luego un pájaro y finalmente un corazón. La técnica utilizada es la de luz negra. Esta técnica lumínica permite trabajar sobre una calle de iluminación concreta con elementos que estén dentro de ella, dejando en oscuridad total todo lo que está fuera del haz de luz. Las figuras mencionadas son los únicos objetos de la escena. Los titiriteros componen una verdadera coreografía para el desarrollo de esta técnica en la oscuridad, cambiando constantemente sus lugares de ejecución. Mientras algunos sacan el material escénico, otros componen a la vista del público. Es decir, quienes manipulaban el personaje central hacen las figuras mientras los demás introducen el tren en el espacio y despejan del escenario los elementos de la escena anterior. Con las siguientes imágenes pretendo apoyar la comprensión y complejidad de la escena observada, dando cuenta además de los componentes estéticos que observaremos más adelante.

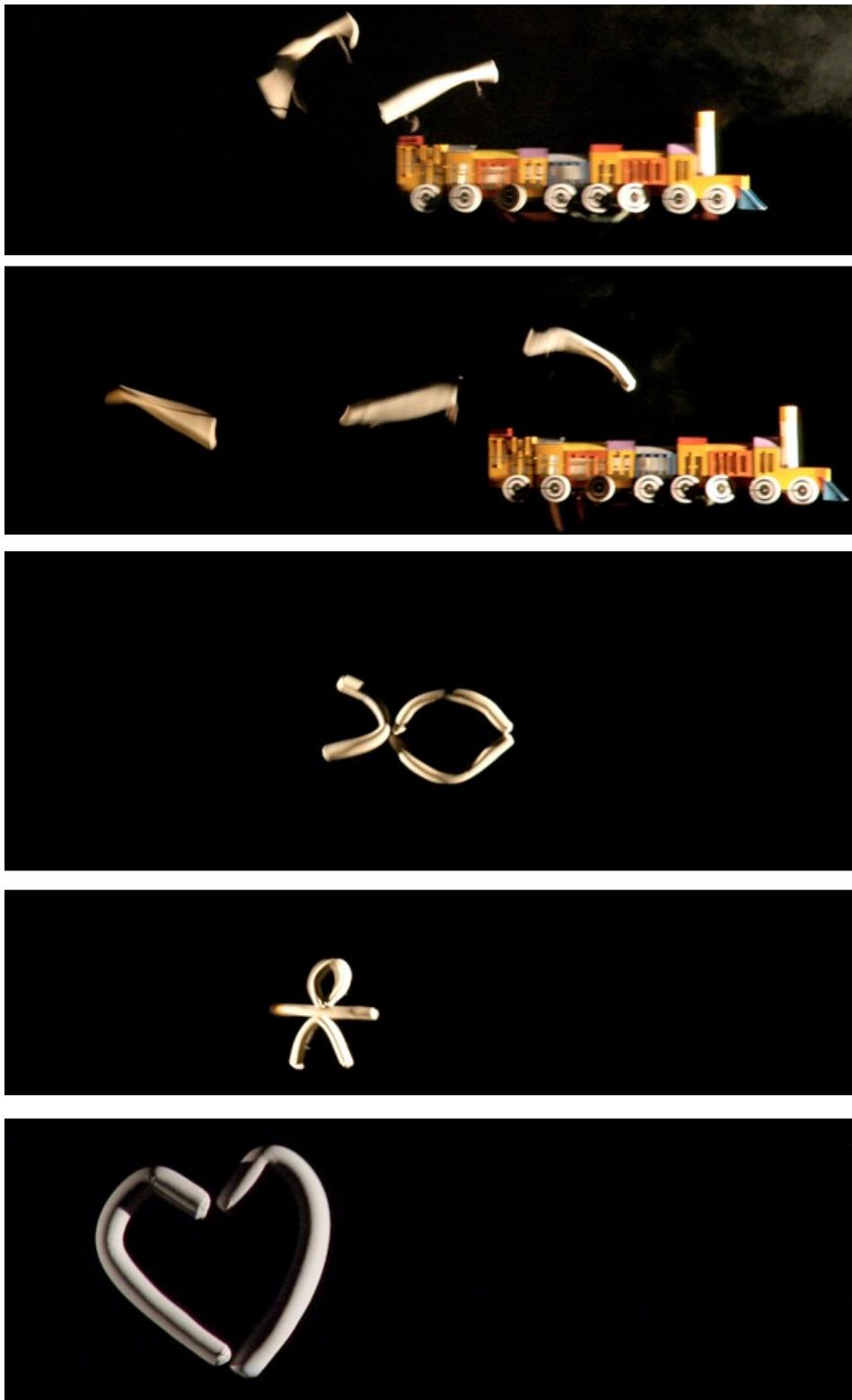


Figura 22. Secuencia del nacimiento y desarrollo del humo
 Escena del espectáculo. Fuente: Archivo oficial de la compañía

En la tercera escena, en la que nos detendremos, los titiriteros irrumpen en escena desde diferentes puntos, con unas maletitas pequeñas que tienen incorporadas unas cucharas de madera, y visten sobre su traje negro un sobretodo largo. Este elemento de vestuario cumplirá la función de telonería escénica en la que se desarrollará la escena, que tiene implícita una técnica de teatro de pecho. Esto implica que el pecho de uno de los manipuladores será el telón de fondo de la escena en pequeña escala, que se escenificará de la siguiente manera: el encuentro de los dos titiriteros se da al estilo de dos clowns enamorados, con acciones de seducción de uno sobre el otro, y encuentros y desencuentros en el espacio. Finalmente uno queda detrás del otro, como en fila, sin que el primero perciba dónde está el segundo. El segundo, como dijimos, está detrás del primero, ocultándose, de manera que cuando el primero gira, el segundo, gira detrás, y el primero no logra encontrarlo. El primero de ellos, que es el más alto, está frontal al público y se supone solo en escena, tiene movimientos en el pecho. Estos movimientos producen la sensación de latidos. Cuando abre su traje, un corazón gigante conforma el telón de boca, de la telonería de su pecho. El corazón es el espacio escénico donde sucederá una breve escena de figuras planas. La boca escénica de este espacio tiene la forma de corazón, ribeteada en costuras de color que resaltan el fondo de la figura. Las figuras que se manipulan son animales y máquinas que pasan por el pecho del personaje, dando cuenta de su emocionalidad. Lo que ese corazón presenta es una historia breve que concluye con una mano sosteniendo una rosa blanca. Se cierra el teatro, lo que implica que el titiritero se cierre el sobretodo que lleva encima. Ahora se ven tres manos, los dos titiriteros sostienen y dejan juntos la flor en escena.

Con esta descripción podemos asumir que los titiriteros, los artistas involucrados en este espectáculo, además de mostrar un despliegue de técnicas también se exponen como creadores, se exponen humanamente asumiendo toda la responsabilidad de la comunicación en el encuentro.



Figura 23. *Teatro de pecho*
Escena del espectáculo. Fuente: Archivo oficial de la compañía

En la cuarta escena, del centro de esa flor blanca (que lejos de remitirnos a lo frágil, lo hace a la fortaleza de lo simple) sale a manera de agua, una tela gigante que cubre el escenario y se transforma en un gran mar sobre el que se proyectan peces de colores que juegan en el fondo. La tela se une al panorama (último telón blanco) que hace de cielo y se colorea con una iluminación total. El mar se eleva en diagonal transformando todo el escenario en agua. Una sirena juega en el horizonte, su cuerpo está compuesto por una intérprete con su tronco descubierto y una cola manipulada por otros titiriteros ocultos. La sirena concentra todas las miradas del público. El espectáculo está cargado de elementos fantásticos. Aparece un barco gigante. Se trata de una composición escultórica sobre el cuerpo de un manipulador. Este elemento llevará la historia hacia otro lugar: una isla.

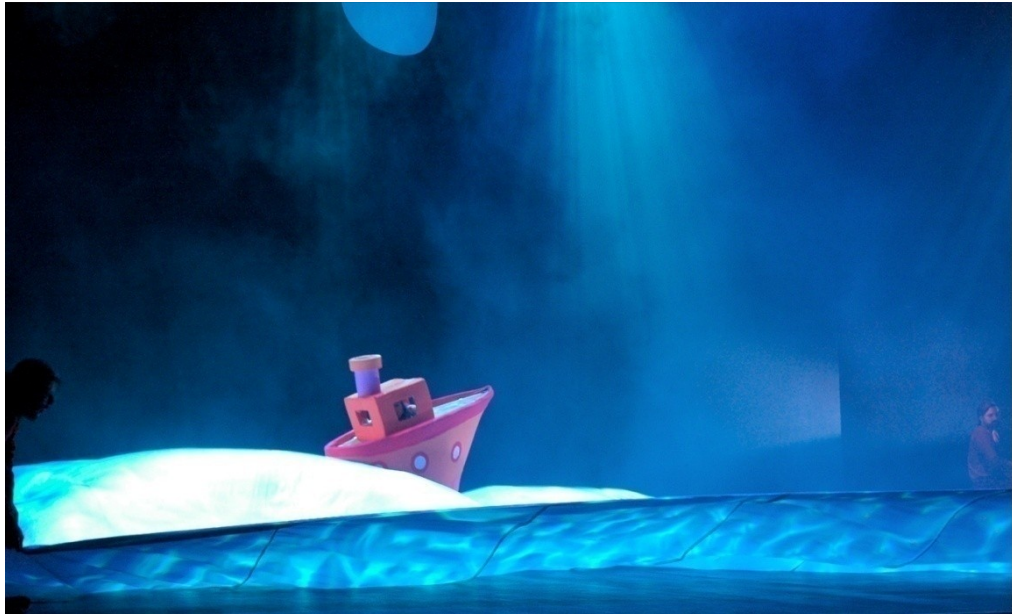


Figura 24. El Mar en acción
Escena del espectáculo. Fuente: Archivo oficial de la compañía

La calma se va transformando en tempestad. Los titiriteros ocultos accionan la tela gigante con el compromiso de todo su cuerpo en escena, aprovechando toda la tramoya escénica que les da la posibilidad de los diferentes niveles de alturas. Una vez más queda en evidencia que el entrenamiento físico y sensible de los intérpretes es el soporte en que sustenta la acción. Uno de ellos quita la tela desde la trampa. Otros dos toman las dos puntas marcadas y van hacia la boca de la escena haciendo olas grandes. Cuando las manos de los titiriteros se ven limitadas, los músicos colaboran en el movimiento y toman las puntas de atrás de la tela gigante que invadió todo el escenario. Los titiriteros, sin exponerse, dominan todo el espacio escénico que supone doce metros de frente por dieciséis de fondo. Se enganchan las puntas nuevamente sin perder el movimiento del mar, se sueltan dando libertad al agua que oculta los cambios de lugar y de tareas entre los manipuladores. Esta escena tiene, como todo el trabajo, un compromiso técnico relevante. La utilización de la tecnología es constante y su precisión es fundamental. El mar no para de agitarse. Otra ola gigante cubre el barco y cuando aparece nuevamente en escena cambia su escala y nos deja una sensación de una distancia mayor; el barco fue cambiado por un recorte del mismo, en un títere plano con manipulación directa. En los términos de los conceptos y argumentos

con los que pretendemos avanzar aquí, El Mar es un personaje emancipado, constantemente en movimiento, capaz de sostener objetos vivos que navegan en él. Por un costado superior de la escena se asoma una máscara de luna llena con sonrisa de asombro que observa cómo el barquito desaparece.

Esta Luna llena de la quinta escena comienza a crecer con la tela de El Mar y queda elevada a siete metros de altura sobre el escenario. La Luna llena despliega su agua y se transforma en un Hada-mariposa con alas de grandes proporciones formada por la tela de El Mar.

Ahora El Mar es aire que se agita en el viento. Toda esta imagen está sostenida y manipulada por una titiritera trapecista que agita sus brazos y domina con movimientos elegantes y limpios toda la visualidad del escenario. Su vestuario tiene las tonalidades claras de la máscara de la luna llena y las alas forman una composición prístina. La música suave acompaña la escena.

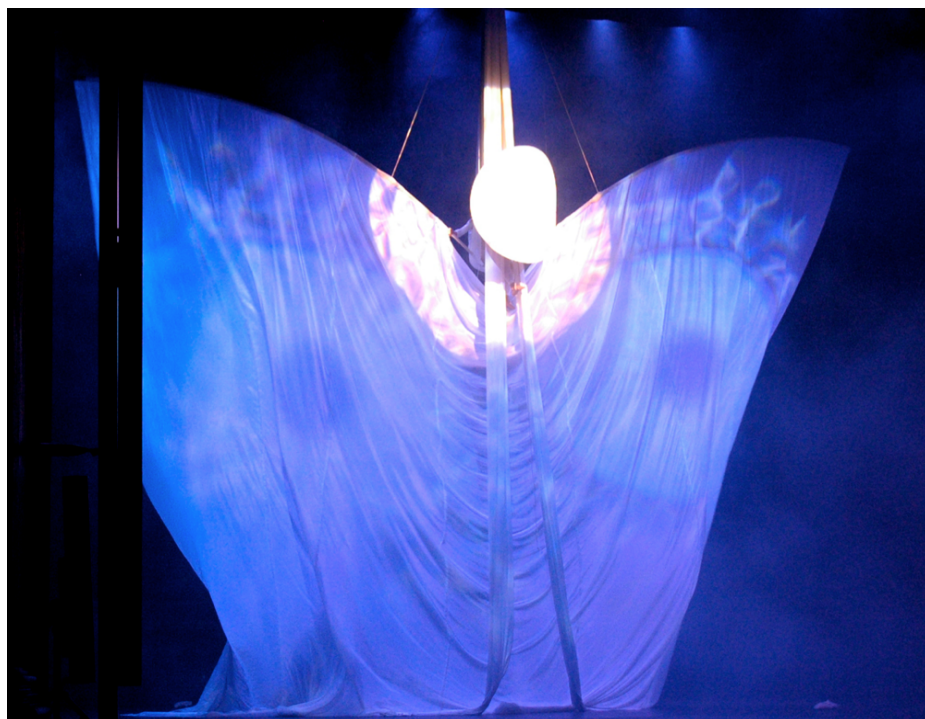


Figura 25. Imagen del Hada-mariposa que permite ver el lugar donde se encuentra la titiritera trapecista

Escena del espectáculo. Fuente: Archivo oficial de la compañía

Esta imagen, en su complejidad, transforma la arquitectura del teatro a la italiana en un gran retablo de títeres clásicos. Esta Hada-mariposa es un objeto compuesto por una intérprete suspendida en el aire, sujeta a la maquinaria teatral que la manipula, y sostenida con un arnés desde su cintura. La titiritera deviene en marioneta humana. Esta imagen se descompone bajando lentamente desde la parrilla del teatro, con un sistema de contrapesos, mientras que la intérprete agita rítmicamente sus alas. El descenso es cuidadoso. Cuando llega al suelo, la titiritera trapecista se desprende con acrobacias del centro blanco de la Luna llena. El público celebra encantado.

Es necesario señalar que las dos escenas anteriores están protagonizadas por El Mar y La Luna, personajes que tienen una presencia singular en la poesía de Falco. Nos aventuramos a afirmar que estos creadores nos remiten tan contundentemente con imágenes y sin palabras a los siguientes poemas (1940):

Era la soledad

y un Mar y un cielo,

un irse abajo, arriba,

un viento sin caminos.

Era la soledad

y un Mar y un cielo,

debatándose. (p. 9)

y:

Luna

Tan perfecta y blanca.

¡Tan alta!

Tan lejana y blanca. (p. 13)

En la sexta escena nos detendremos en la descripción de un trabajo de sombras. Para ello se utilizarán las telas que cuelgan de la parilla a modo de carpa de circo

y los cuerpos de los titiriteros. Esta técnica funciona con diferentes técnicas de proyecciones, obteniéndose diversos resultados. En el primer caso las sombras se producen mediante la manipulación de la luz a través de dos proyectores, permitiendo crear visualmente la ilusión de descomposición de los cuerpos humanos en partes, con movilidad independiente entre las formas, tal es así, que se generan figuras orgánicas en constante transformación a partir de los cuerpos de los propios titiriteros. Esta técnica admite una modificación si se incluye un tercer proyector, lo cual también es explorado en escena. Los intérpretes quedan interferidos por diferentes luces, lo que crea la ilusión de un prisma descomponiendo los colores. Vale decir que nos permite visualizar la figura humana en tres luces de colores diferentes. Esta última estética genera diferentes personajes; al último de ellos le nacerán alas. Este nuevo ser se descubre a sí mismo y descubre su entorno disfrutando de la riqueza de los colores y sonidos. Estas sombras semifragmentadas y reflejadas en colores centran en sí mismas el conflicto del espectáculo.



Figura 26. Imagen de la escena de proyección donde los cuerpos se descomponen en la luz
Escena del espectáculo. Fuente: Archivo oficial de la compañía

Una vez instalada la sensación de placer (apoyando las imágenes en la técnica lumínica que nos permite jugar con los colores cálidos), la telonería que formaba la carpa del teatro de sombras en la cual se imprimían dichas imágenes con luz se derrumba. Queda como despojo de tela sobrante en medio del escenario. Aparece un personaje humanoide desnudo, las semejanzas remiten a Vilu, que luego de observar a su alrededor encuentra algo con qué abrigarse. Comienza a encender un pequeño fuego. Se trata de una marioneta de mesa de setenta centímetros de altura y de manipulación directa. Los titiriteros que la manipulan nuevamente son quienes dieron origen a la compañía. El fuego trae la noche, que en forma de Vía Láctea invade por completo el escenario a través de una iluminación total generada sobre el panorama.

En la séptima escena, desde diferentes direcciones del espacio, aparecen unos singulares personajes circenses que rodean a Vilu. El primero es una imagen femenina en zancos, con cintas y vestido rojo; el segundo, un malabarista con clavav presentando su juego. Y nuevamente desde la altura desciende una tercera figura, la trapecista. Ninguno se conoce entre sí, todos se van descubriendo en el nuevo lugar. Cada uno de ellos aparece con una sonoridad específica que termina componiendo una melodía conjunta. Los sonidos, como los personajes, comienzan a articularse juntándose entre ellos. Pasan del virtuosismo solitario al disfrute colectivo. La escena es un friso de cuatro personajes de distintos tamaños, características, alturas y colores.

Cada uno tiene su propio ritmo y movimiento. Desde el cielo de la escena comienzan a bajar figuras planas que completan el escenario. En el retablo de mesa, Vilu, la marioneta desnuda, sostiene una cometa. El personaje no está más solo y ahora puede volar. El espacio se llena de color con veinte cometas suspendidas en el aire. Los titiriteros y músicos devenidos en personajes multicolores conforman una pequeña comparsa donde aparece nuevamente la palabra poética de Liber Falco y su poema «Sobre los muros» en palabras de la protagonista:

Hoy subo veinte cometas.

¡Sobre los muros

Veinte cometas! (p. 24).

La comparsa singular avanza cantando por los pasillos. Cae el telón.



Figura 27. Imagen final del espectáculo
Fuente: Archivo oficial de la compañía

5.3 El desarrollo de los sentidos

Estrenar un espectáculo supone para estos creadores varios procesos de trabajo encadenados en los que construyen conjuntamente la técnica y la estética paralelamente al discurso del espectáculo. El gran reto que el trabajo enfrentó fue el espacio, en un doble sentido, en primera instancia con las diferentes posibilidades de cambios de escala, y en segundo lugar, el desarrollo de la perspectiva con los distintos materiales. Nunca se perdió de vista la perspectiva espacial que ofreció el propio espacio arquitectónico: el edificio teatral, y garantizó la calidad del trabajo artístico proyectado.

Las técnicas que se conjugan en un despliegue de habilidades con títeres y que fueron detalladas minuciosamente son la manipulación directa sobre un objeto, y

la indirecta, que adiciona comandos en las articulaciones del objeto en cuestión. Esta técnica de manipulación indirecta admite la variante de generar el movimiento con un objeto sobre otro y sin comandos, como fue expuesto en la primera escena. La segunda técnica es la luz negra. En un tercer momento describimos la técnica de teatro de pecho con figuras de títeres planos. En una cuarta oportunidad aparecen los cambios de escala en grandes volúmenes con manipulación de objetos, conjuntamente con la acrobacia y el trapecio, y para finalizar, las técnicas de teatro de sombras, ofreciendo sus diferentes variantes entre el color y la forma. Cabe señalar que el virtuosismo de las técnicas fue trascendido en diferentes momentos por el movimiento que desplegó su propio arte: el teatro de títeres.

En lo referido a la manipulación de los objetos, el trabajo se centró entre objetos de grandes volúmenes que alcanzaban los doce metros, y de pequeña escala, que oscilaban los treinta centímetros, como fue el caso del lápiz con el que se dibujaba en la primera escena. Los titiriteros dominan la horizontalidad, la verticalidad, y la transformación del espacio en diferentes planos de representación. Los directores responsables de este trabajo son plenamente conscientes del efecto que producen dichas variables y trabajan ajustadamente para ofrecer un valor artístico, producto de la experiencia atesorada. Por otro lado, más allá de esta característica que identifica a la compañía, su tarea se centra en la búsqueda del movimiento vital y el entrenamiento de quienes generan ese movimiento. En este sentido, sus procesos han sistematizado un trabajo progresivo, que primero se concentra en un trabajo de mesa, luego se discute sobre las diferentes posibilidades, hasta que finalmente llegan los ensayos de improvisación, que tienen un componente físico muy importante y que implican el desarrollo de los sentidos.

A estos efectos la compañía ha logrado recopilar una serie de ejercicios en los que consiguen como resultado la independencia del titiritero en el espacio; el manipulador se puede mover con absoluta confianza en el escenario, incluso con los ojos cerrados. Tal como evidenció este espectáculo la cantidad de movimientos no perjudica su calidad. Los titiriteros que trabajan en escena desarrollan tareas

que oscilan entre el alto rigor interpretativo y la precisión técnica: tres personas realizaban una tarea rica en movimientos que de otra forma hubiera requerido mayor cantidad de intérpretes. Como parte de ese proceso, hace algunos años incorporaron la herramienta de la filmación, que luego de la visualización de cada escena da la posibilidad de la discusión colectiva. Después dicho registro se observa detenidamente, se estudia y se da por concluida la etapa; a partir de ahí son los protagonistas individualmente quienes pueden corregir su tarea y continuar trabajando con la dirección artística.

El trabajo de diseño del espacio sonoro es primordial, articula todo el espectáculo con la imagen. Es una construcción estética con una alta carga de carácter expresivo que ayuda a vehiculizar la emoción; el músico es un constructor más, como el resto de los intérpretes ejecuta en escena no solamente los diferentes instrumentos, sino que se ve involucrado en la totalidad del espectáculo. Martínez (2015, p.156) resalta la posibilidad que les brinda su trabajo artístico de ser autorreferenciales en relación al convivio; entiende que la diferencia establecida entre quien está en la platea y quien está sobre el escenario es únicamente de roles, porque, retomando sus palabras, «la pasión es la misma»

5.4. Una dramaturgia de pocas palabras

Estamos ante un trabajo que casi no tiene texto (con excepción de los pocos versos de Falco), sí una narrativa visual compleja sostenida en escena por imágenes tan capaces de articulación narrativa como las propias palabras, y generando movimiento. Esta comprensión es central para posicionar al títere en el espacio y tiempo como entidad viva. Retomamos aquí lo expuesto en el segundo capítulo: en el teatro de títeres la representación está por encima del texto. *Ven Seremos* propuso una marioneta de mesa que dominaba diferentes planos de representación. Esta marioneta, que es la creación más identitaria de la compañía y en toda oportunidad manipulada por sus creadores, es capaz de dominar simultáneamente a la vista del público, tres planos de teatralidad: en el primer plano, jugando con una pelota que rueda y rebota como si se tratara de una reacción física producida por el propio cuerpo en el espacio. Sin embargo, se trata

de un objeto que es dominado en el aire por un manipulador que reacciona a los gestos de un objeto emancipado. En el segundo plano los titiriteros manipulan el espacio, vale decir, al personaje en cuestión, y el tercer plano en cuestión es el dibujo producido por un lápiz con el que este personaje interactúa, vale decir, el plano de papel en escena donde se multiplican los grafismos que los gestos de la marioneta hace en escala, y al espacio que involucra la llegada de un tren para terminar de enriquecer la escena. Este hecho demuestra el dominio escénico de los manipuladores.

Lo mismo sucede con el humo del tren. Cuando el tren sale de escena, deja su huella materializada en movimiento y esta compone una serie de figuras que dan origen a una dramaturgia visual claramente legible. Quizás una de las particularidades más relevantes de esta secuencia sea dar visibilidad a los resultados más potenciados de la investigación previa, de donde se desprenden las diferentes combinaciones posibles de los mismos tres elementos, elaborando un pez, un hombre, un pájaro y un corazón.

La escena siguiente, donde el corazón del titiritero expone un teatrillo en su pecho —ofreciendo a la vista de grandes y chicos las imágenes que nacen de los latidos de su corazón— se constituye como metáfora de alto contenido poético. Más allá de todos los elementos escénicos que la componen, incluyendo la simpleza de la técnica utilizada en sus títeres planos, *Ven Seremos* plantea que el espacio es un corazón de hombre cuando este tiene algo para decir, tal cual se presentó en una de sus escenas iniciales con la técnica de teatro de pecho.

Los ejemplos expuestos en este espectáculo dan cuenta del dominio de los titiriteros en diferentes planos y a pequeña escala, menor a la figura humana, conservando sus proporciones.

Las siguientes escenas refieren a un cambio notorio de escala, con proporciones de mayor tamaño que la figura humana, dominando totalmente el espacio como tal. Se trata de la escena de El Mar; del Hada-mariposa y de los cuerpos.

La materialidad de El Mar es una tela gigante que nace como chorro desde el centro mismo de una rosa blanca; por consecuencia en primera instancia, es blanco. Toma el plano del escenario a nivel del suelo, cubriéndolo todo. Los movimientos de los titiriteros, que tensan fuertemente la tela, son precisos y puntuales, en forma rítmica desde la boca de la escena hacia el fondo. Como se ha señalado, se trata de un trabajo altamente coordinado. La tela en sí misma absorbe el gesto contundente de las manos que la agitan y lo propaga hacia sus bordes; cuando ese movimiento recepcionado por el material se desvanece, otro movimiento contundente nace en los bordes frontales rítmicamente y acompasado, formando las olas y propagándolas en toda la tela. Su color es un celeste pleno. Pero El Mar conquistado no está en calma. Su presencia compone la dramaturgia. El Mar desnuda su fondo con una iluminación de transparencia que muestra peces de colores. Entre ellos una sirena que emerge de sus profundidades jugando entre las olas. Las olas ya no tienen la calma del principio. Como planteamos con anterioridad, esta sirena está compuesta por la suma de la interpretación de una titiritera y un volumen diseñado que completa su cola, es decir, el resultado de esa imagen es una combinación de técnicas presentadas sobre el espacio que la contienen. El segundo elemento que atraviesa El Mar es un barco. En un primer momento, el barco está representado a modo de vestuario de un titiritero; él lo porta sobre sus hombros. De manera que este barco se hunde y reflota navegando mientras el titiritero deja ver, ocasionalmente, diferentes alturas de su cuerpo, cubierto o descubierto por las olas. Cuando el barco atraviesa horizontalmente El Mar, aparece nuevamente su imagen, esta vez representada en otra nueva figura plana, que lo reduce y lo presenta a la vista del público a una distancia mayor.

Con todo lo expuesto en esta escena, podemos comprender que El Mar no se constituye como escenografía, sino como personaje que nace, se consolida y se manifiesta en sus diferentes expresiones, alternado por los diferentes momentos dramáticos que lo habitan.

Ven Seremos es un espectáculo que transita desde el teatro de pecho a la marioneta gigante, ampliando el corazón del hombre lo necesario para reducir la escala del

espacio arquitectónico del teatro Solís a la ilusión de un teatro de marionetas clásico. La compañía asumió el riesgo de la innovación que suponía los hallazgos de la investigación, confiando en los resultados estéticos obtenidos como soportes posibles de una dramaturgia en imágenes. Todo el espacio como tal está determinado por un sinnúmero de signos teatrales, entre los que no solo se encuentra lo ficticio de la representación, sino además el espacio corporal de los intérpretes que trascienden lo expresivo de su interpretación y suman sus formas. De manera que la representación descriptiva es sinónimo de representación imaginística, en los términos planteados con anterioridad por Rozik (2014), y yacen en la facultad del cerebro humano de crear imágenes y utilizarlas en procesos de pensamiento.

Este espectáculo se basó en una estructura dramática que lo proyectó materialmente en el escenario. Todo se constituye a partir de una representación plástica elaborada que generó los espacios propicios para que sucediera la acción, articuló una historia, creó los personajes, los vinculó entre sí y generó sus propios espacios-tiempos; en otras palabras, compuso la teatralidad compleja de un espectáculo más allá del texto poético que le dio origen y se escuchó en escena.

Ven seremos centró y articuló en una unidad dramática plena a los protagonistas de la acción pura. Lo real y/o figurado en escena se funden en el espectáculo.

La acción es la menor unidad a la que se puede reducir lo dramático y está presente en el mundo del títere. Esa acción voluntaria consciente y transformadora sobre el títere constituye el mundo artístico que no solo lo compone, sino que lo trae desde el origen de los tiempos y lo perpetúa en una realidad ficcional y metafórica. *Ven Seremos* apoya su discurso narrativo con una metáfora central que estructura su desarrollo. La idea inicial es la de que nadie se salva solo. Esta idea no esconde ni disfraza la naturaleza verdadera del referente, sino que lo describe implícita o explícitamente. La metáfora como tal se ha convertido en un tipo de fenómeno lingüístico o semiótico definido que hace referencia a medios ordinarios de descripción a través de la mediación de diferentes elementos, en este caso con intérpretes de objetos emancipados que se adaptan perfectamente a dicho discurso reafirmando la comunicación. Como consecuencia, podemos ver las imágenes

producidas por Títeres Girasol como unidades básicas de pensamiento y comunicación obtenidas a partir de una escena construida desde la profesionalidad teatral, que son aptas para evocar elementos metafóricos y literales (incluyendo los simbólicos) y apostar por un cambio de actitud en sus espectadores.

Para cerrar este capítulo, es pertinente señalar aquí la posición de Kartún (2008) ante las diferentes posibilidades de enfrentar un texto dramático:

...ante ese tradicional enfrentamiento entre la imagen y la palabra, yo he optado por quedarme con los dos. Ambas son maravillosos materiales constructivos del discurso teatral, y a ambas se las puede entender y dominar desde el conocimiento de la dramaturgia. Ambas también, contienen un riesgo y es la retórica: cuando cuentan algo, en el sentido narrativo literario suelen ser insoportables, cuando la imagen o la palabra aluden, y con esa ilusión impulsan al espectador a construir algo en su cabeza, es cuando se vuelven irremplazables (p.76).

Ven Seremos, a diferencia de lo que plantea Kartún, optó cabalmente por una de ellas: el relato con imágenes. Sin embargo, con valentía y sin miedo, arriesgando, supo impulsar la invitación a un viaje, generando ilusión en la cabeza del espectador. De manera que esa virtud le concede a este espectáculo un lugar entre los elegidos para sostener la riqueza y vitalidad del teatro de títeres.

En el próximo capítulo retomaremos algunas ideas ya adelantadas en este trabajo, continuando la observación detallada sobre el vínculo títere-titiritero con la finalidad de seguir indagando sobre el lugar del titiritero en escena, a partir del trabajo presentado por el Grupo Aquinomás, *Una mujer larga*, con dirección de Tamara Couto y texto original de Raquel Diana.

Capítulo VI. Una mujer larga

La relación títere-titiritero como universo único

6.1 Grupo Aquinomás

Una mujer larga es el cuarto y último espectáculo que analizaremos. Se estrenó en la Sala Hugo Balzo del Auditorio Nacional del SODRE, el 10 de abril de 2015 por el Grupo Aquinomás. Este grupo está integrado por Tamara Couto y Rodrigo Abelenda, quienes han desarrollado su trabajo en forma ininterrumpida, generando espectáculos de diversas técnicas y formatos, a partir de la creación del espectáculo que dio origen al grupo y hace parte de su nombre: *Martín Aquino y su caballito Moro*, en el año 2009. Tamara Couto, la directora de *Una mujer larga*, nació en 1983, en Montevideo y se formó en la Escuela de Teatro La Gaviota. Posteriormente incursionó en el trabajo con títeres tomando diversos cursos tanto en Uruguay como en el extranjero. En dos oportunidades obtuvo becas de la Unión Internationale de la Marionnette que la llevaron a estudiar con los maestros Neville Tranter, de la Compañía Holandesa Stuffed Puppet Theatro, en el 2009, y Grett Bruggenman, de la Compañía Francesa Arketal, en el 2010.

El texto es original de Raquel Diana, quien además de ser una escritora reconocida, es actriz, directora teatral y profesora de Filosofía. Su dramaturgia comenzó en 1997 con *El fantasma de Canterville* y desde entonces ha escrito veintiocho obras y recibido más de treinta premios y distinciones.

Su trabajo captura las inquietudes del fin de siglo, pautadas en parte por la herencia de la dictadura, los sueños y luchas interrumpidas por esta, así como los temas y desafíos que presentan las posdictaduras, la década neoliberal y los nuevos horizontes, desafíos y tareas que nos impone el comienzo del nuevo milenio.

En el 2014, *Una mujer larga* obtuvo el Premio en la categoría Gran formato en el Primer Concurso Nacional de Textos para Obras de Teatro de Títeres destinado a

público adulto, convocado por el MEC y el Museo del Títere. No es la primera oportunidad en la que el grupo Aquinomás se enfrenta a un texto de la autora, lo había hecho anteriormente en el 2014, con *Ana quería ser muñeca*, estrenado en el Teatro Victoria.

Los titiriteros del espectáculo fueron Fernando Besozzi, Lucía Tayler, Ernesto Franco, Agustín Hirigoyen y Luciana Sansone, a quienes también se sumó Rodrigo Abelenda. El diseño de escenografía fue de Marcelo Patiño y su realización, responsabilidad de Matías Juncal, Ignacio Palamarchuk, Joaquín Bolioli y el propio diseñador. El diseño de vestuario correspondió a Mariana Ferreiro y Leandro Garzina. El diseño de iluminación fue tarea de Lucía Acuña. El diseño del espacio sonoro, responsabilidad de Berta Kovalsky, y el diseño gráfico fue trabajo de Sebastián Santana.

El espectáculo es un momento triste de *La mujer larga*, un cuentito triste de uno de los momentos de una de nuestras mujeres largas, expresa Couto (2015). Este espectáculo no solo remite al texto de origen, sino que probablemente el texto contenga imágenes proyectadas en el espectáculo. Eso da cuenta de dos posibilidades; la primera: una dialéctica formada con anterioridad al nacimiento de las dos creaciones (el texto y el espectáculo). La segunda: la presencia de la directora teatral—Diana— en la elaboración de su texto y en el acompañamiento a la dirección del espectáculo. Recordemos que Tamara Couto es una directora incipiente. El teatro de Diana propuesto en *Una mujer larga* nos presenta una serie de personajes entre los que aparecen Los muertos, como síntesis de un pasado reincidente; Un espejo como síntesis de un presente frágil en principio y destrozado al final; El ser de varios ojos, como vendedor de posibilidades a elecciones futuras; Los hombrecitos, como diferentes opciones, y tomando una de ellas como válida opta finalmente, por uno de ellos, quien la transforma, reduciendo sus dimensiones.

El espectáculo se instala en una suerte de tragedia donde la protagonista padece transformaciones impuestas por el medio. Como personaje central se presenta a una mujer concreta, específica, única y audaz: que confía a ciegas. Un personaje

común como los que constantemente convoca Diana. El espejo, como imagen de sí misma le descubre *el lugar de los vivos*, conflictuándola. Los muertos la visitan y confrontan mientras le señalan el lugar propio. La flecha la ayuda a reinventarse una alternativa al futuro. El ser de varios ojos le confirma la imposibilidad de ese futuro. Los hombrecitos se le pegotean. La aceptación de Un hombre inevitablemente la lleva a la reducción de su tamaño. Un teatro de pocos personajes, como nos tiene acostumbrados la autora, que elude el camino del realismo, y sin ser trágica en su aproximación al pasado, lo es en relación con el presente, siendo crítica y quizás por eso esperanzadora.

Una mujer larga pone de manifiesto intereses constantes de la obra de Raquel Diana, en primera instancia «la preocupación especial por la cuestión de género y la perspectiva de la experiencia de la mujer en un sentido múltiple y contradictorio» (Remedi, 2017, p. 7), y posteriormente, «la idea de que difícilmente se pueda separar el pasado del presente ni tampoco del futuro. La Historia para esta autora se construye, se imagina, se representa desde el presente: desde los protagonistas actuales» (Remedi, 2017, p.7). De tal manera que en el texto se conjugan visiones y angustias que Diana ha trabajado constantemente desde los últimos veinte años.

Por otro lado la directora de este espectáculo sostiene que «los titiriteros nos formamos cada vez que nos juntamos para trabajar» (Couto, 2015). Y según consideró, la mayor virtud que puede haber tenido su trabajo de dirección fue convocar «a quienes se convocó», celebrando de esta manera la habilidad técnica del equipo que le da movimiento a los títeres.

El Auditorio Nacional del SODRE presenta la promoción del espectáculo en la página web oficial de la institución de la siguiente manera:

Una mujer larga es una obra que habla del amor, de los sueños, los miedos, de las decisiones, del tiempo, del viento y de los espejos. Una mujer larga, el tiempo, la muerte, los espejos rotos, los hombres pequeños. Ruinas ordenadas, casualidades, flechas reversibles. Maniqués tristes que cantan su polifonía fea. Una mujer larga, un final feliz de amores diminutos. Un espectáculo de muñecos grandes, de títeres de gran porte que hacen a sus

manipuladores pequeños. Teatro de títeres para público adulto, en el que los manipuladores/titiriteros están siempre presentes, siendo tan protagonistas como los seres a quienes animan. Muñecos y titiriteros en la escena, a la vista del público. ¿Quiénes están vivos, quiénes muertos?

Por otro lado, parece pertinente recuperar palabras de Diana, en relación con este trabajo en una entrevista (2015) donde da cuenta de las circunstancias de la creación:

El tema de la muerte en el teatro es bien interesante y provocador: el muñeco es también un ser muerto. Y esa dialéctica entre lo muerto y lo vivo está presente en escena y además es una metáfora estupenda sobre lo que nos pasa. Siempre digo que en la vida lo que importa no es la muerte, sino las muertes. La presencia de las muertes en cada día de nuestras vidas en general no la sabemos resolver. Porque la muerte sucede y punto.

Este espectáculo, por todo lo expuesto, es una excelente oportunidad para revisar el vínculo títere-titiritero. Las herramientas para ello serán la experiencia en el convivio, el texto original publicado en *Dramaturgia Uruguaya*, del Ministerio de Educación y Cultura, el archivo fotográfico de la compañía, una entrevista concedida por la directora y un relevamiento de prensa en torno al espectáculo.

6.2 Interacciones entre los objetos vivos de *Una mujer larga* y su público

A continuación se describe el desarrollo del espectáculo, focalizando en la aparición del personaje central y su primer monólogo, para detenernos luego en la relación de la protagonista con los seis personajes restantes y dar cuenta de las diferentes interrelaciones de los objetos entre sí, que como personajes sostienen la dramaturgia visual desplegada durante todo el espectáculo.

El auditorio está a oscuras, hay una luz cenital azul sobre un artefacto rectangular (seis metros de altura con una base de dos metros de largo por un metro de profundidad) que se mueve hacia el centro del escenario. Esa traslación provoca el sonido del metal cuando se roza entre sí. Este artefacto se instala en el centro del escenario. Aún no podemos determinar exactamente de qué se trata, pero esta única acción, iluminación y sonido de apertura, da comienzo al espectáculo. «Larga» sin duda es una elección simbólica de la autora, donde se deforma el

tamaño de una realidad concreta que no deja de ser limitada, quizás básica, seguro corta. «Larga» contiene una posibilidad de acortamiento en caso de que sea necesario. Una posibilidad de adaptación ajustada a un espacio. El espectáculo develará esa adaptación.

Aparece una mano del personaje protagonista desde el interior del artefacto y se apoya sobre él, dando impulso a una cabeza. Descubrimos que este artefacto es su espacio de origen. «La mujer larga. Altísima. Muy flaca. Livianísima», tal cual establece Diana en su texto original (2014, p. 1) se enfrenta al público y se esconde. Con movimientos sutiles y cautos, el personaje muestra su inseguridad en escena. La segunda aparición es lateral. Se asoma por los costados, se muestra indecisa, frágil y temblorosa. Cuando aparece un titiritero detrás de su cabeza, confirmamos que el tamaño de esta equivale a medio cuerpo humano. Por lo tanto además de ser *larga* «no se sabe si va a caber en la escena», advierte la autora; sus proporciones son más grandes que las de la figura humana. Esta característica central nos ayudará a revisar cómo los titiriteros se relacionan con el objeto escénico emancipado. Sus manipuladores son cuatro titiriteros vestidos de negro y con la cabeza descubierta. Ellos son quienes intentarán persuadirla con gestos comunicativos y verbales, no audibles para el público, de un mayor despliegue, de una presentación completa y total. Estamos frente a Una mujer larga. Su apariencia es femenina. Su cuello es largo, sus facciones, delicadas, su rostro, sereno, y no tiene ojos. Su cabello está recogido en dos moños laterales, sus manos son expresivas, sus dedos frágiles. Se muestra completa, sale de la estructura dejando al descubierto los andamios que la contenían (fig 28).



Figura 28. Imagen de la mujer larga
Escena del espectáculo. Fuente: Archivo oficial de la compañía

La mujer larga toma vida, busca seguridad y altura. Los titiriteros colocan un gancho en su espalda, una especie de percha. La espalda sube transformando toda la tela que hay en escena en su gran vestido escotado. La figura queda erguida en el escenario con una iluminación puntual. Vale decir que hasta aquí, la técnica utilizada fue la de marioneta, con un comando central que la dejaba pendiendo en la escena. De ahora en adelante se recurrirá a la técnica de manipulación directa, donde los titiriteros la sujetarán con comandos directos fijos en las articulaciones de su corporalidad, liberándola así del artefacto en el que estaba inmersa desde el comienzo. El sonido cambia, se percibe viento, su vestuario se agita: es un títere en una tormenta. El personaje gesticula con sus manos acomodando el traje y manteniendo su equilibrio. En la tormenta pierde un brazo y su pelo. La tormenta pasa. La deja con un nuevo traje, y calva. La mujer larga lo percibe y recibe otra peluca de los titiriteros que la peinan a la vez que le colocan el brazo perdido. La nueva peluca tiene un despliegue diferente, es más liviana, más clara, le deja sus

cabellos sueltos a la altura de los hombros, dándole un aspecto rejuvenecido.



Figura 29. El despliegue del objeto
Escena del espectáculo. Fuente: Archivo de la compañía

Los titiriteros reproducen, a modo de coro griego desacompasado, los pensamientos de La mujer larga. Los titiriteros pronuncian frases en diferentes ritmos y con diferentes intencionalidades. Los pensamientos de La mujer larga se materializan mediante la emisión de sonidos conjuntos o individuales, a través de las siguientes palabras: «¿Me están mirando? ¿A mí? ¿Soy alguien a quien mirar? Bueno, ¿por qué no? ¡Estoy aquí y todas mis partes están juntas! Mejor los miro yo» (Diana, 2014, p.2).

Luego de esta determinación, La mujer larga saluda al público extendiendo sus

manos. El personaje expresa algo parecido al miedo o al pudor. Enfrenta al público mirando a cada quien, finalmente ríe. Hay una complicidad, una interacción constante entre los cinco titiriteros y ella. Los titiriteros y el personaje son protagonistas del espectáculo. Tienen entre sí y con ella un vínculo afectivo y cuidadoso: la acompañan. Ellos también ríen. La mujer larga invita al público a bailar, extendiendo sus brazos. La música cambia, suena jazz. La mujer larga despliega su color y movimientos en manos de sus manipuladores. Las manos, la cabeza, el cuerpo todo de la protagonista baila sujeto por los comandos, al ritmo impuesto desde la interpretación de los titiriteros. Todos juegan. La mujer larga disfruta su vitalidad. Los titiriteros componen junto a ella la imagen central de la escena. Son protagonistas: se los ve en el andamio de atrás, manipulando la espalda de La mujer larga en el suelo del escenario y detrás de escena, utilizando la tramoya escénica del espacio para manipular su cabeza. Juntos recorren todo el escenario. Los titiriteros la giran sobre sí misma formando la cintura de la marioneta, y la dejan sola. Ella se desenreda girando a oscuras, su figura pende del andamio. Es de nuevo una marioneta a tientas. Solo uno de los titiriteros sostiene el hilo que deja colgando de la cabeza. Ella continúa girando, apenas. Los titiriteros ya no juegan y liberan el escenario.

El espectáculo proyecta una narrativa que supera a la del texto; lo trasciende, no se limita a él, sino que se crea una escena con imágenes constantes. Los titiriteros son personajes en acción, sus cuerpos en movimiento son figuras escénicas que interactúan con la protagonista. Todos ellos tienen esa misma posibilidad, son figuras contrastadas con la iluminación, muñequitos negros independientes. Figuras de sombras condicionadas por sus propios movimientos.

Hasta aquí hemos visto la aparición y monólogo del personaje central. En las siguientes escenas veremos cómo se vincula e interactúa con Los muertos, Un espejo, El ser de varios ojos, La flecha, Los hombrecitos y Un hombre, los restantes personajes del espectáculo.

En la segunda escena, con el ingreso de Los muertos se llena el escenario de bruma. Se escucha rock and roll. Los muertos descritos por Diana (2014) son

«mordidos, descoyuntados, roídos, atravesados por una bala de cañón. Muertos rotos. Maniqués averiados. Exoesqueletos lastimados. De todos modos conservan cierta elegancia de escaparate, algo del hombre de Vitrubio» (p. 2). En escena aparecen maniqués deformes e incompletos sobre ruedas de diferentes diámetros, algunos no tienen cabeza, a otros les falta una mano. Su vestuario subraya la misma idea, parece inconcluso, con ausencia de prendas, exponiendo las formas y el material plástico de su construcción. Los muertos son personajes femeninos o masculinos indistintamente, armados con objetos culturales, pero definidos en un diseño global. Estos personajes ocupan el espacio, se instalan agrupados e individualmente. Los titiriteros manipulan sus diferentes partes: brazos, piernas y cinturas. Son cinco figuras que rodean como hormigas a La mujer larga, tironeándole el vestido. Ella se resiste. Finalmente Los muertos quedan inertes, sin movimientos a un lado de la escena, en penumbras. La iluminación expone la tramoya descubierta de la sala. Todas las estructuras de volumen quedan expuestas, vemos un andamio, una torreta y un carro; estos tres elementos sumados al espacio descubierto conforman la totalidad escenográfica. En ese despojo se centra la estética del espectáculo. Los titiriteros suben por los andamios retomando su lugar inicial.

Aparece el personaje de El espejo. Este se constituye sobre un espejo oval de pie con marco de madera y ruedas que permiten su traslado. Este artefacto lleva un foco adosado, permitiendo que la luz que destella también se refleje sobre él. Este artefacto resulta un gran reflector que recorre todo el escenario. La mujer larga está atenta a él y piensa: «En un teatro los únicos que están vivos son los espectadores. ¿Debería haber alguien vivo de este lado? ¿Cuál es el lado de quién? La mujer larga lucha con el espejo y lo rompe» (Diana, 2014, p.15).

Diana compone su dramaturgia en acciones... Un mundo de acciones contundentes y sutiles con consecuencias trágicas. Es el texto de una dramaturga que mueve los hilos de la escena. Es el texto de una directora teatral.

Todo queda en silencio y penumbra. El suelo queda inundado de pedacitos de espejos rotos que reflejan la iluminación. La mujer larga se sostiene del andamio,

a oscuras. Ahora los titiriteros están ausentes.

A consecuencia de la acción anterior, La mujer larga intenta esconderse de un nuevo personaje, es El ser de varios ojos, que entra desde la platea y sube al escenario gritando su pregón. Se trata de un vendedor de pedacitos de espejos rotos. Este nuevo personaje tiene una manipulación compleja. Su tamaño es el de una marioneta de escala humana. Transita el espacio sentado sobre un artefacto con ruedas, articula manos, boca y ojos mientras el titiritero que lo manipula empuja del carro. Lleva en sí mismo su propio vehículo. Las piernas de la marioneta pedalean una rueda anterior y el titiritero queda fuera de la composición, como si la marioneta tirara de él y no fuera al revés. El vehículo es una especie de triciclo impulsado por las piernas del personaje. Su pregón se dirige al público. Intenta vender a los espectadores pedacitos de espejos que quedaron a partir del espejo original. Cada pedacito es individual, «todo es de cerca y fraccionado», subraya, «hay para todos» (2014, p. 4). Este ser ofrece al público la posibilidad de tener una herramienta con la cual descubrir cuál es su lugar en el teatro, si el de los vivos o el de los muertos. Es una interpelación directa de la autora. La mujer larga mantiene un diálogo con él. Es el primero del espectáculo. La voz de La mujer larga es clara e individual, a diferencia de sus pensamientos anteriores que resonaban múltiples. El diálogo se refiere a la claridad de la mirada. Ella se disculpa por la rotura del espejo, argumentando que a veces es mejor no verse. El ser de varios ojos, por su lado, la interpela asegurándole que es imposible volver atrás y llama con un silbido a un nuevo personaje.

Hace su aparición Una flecha, el cuarto personaje. Un titiritero la lleva desde el suelo, como un cartel. Hace que se mueva de forma independiente. La flecha señala hacia los lados opuestos. De esta forma se compone la analogía del pasado y el futuro. Posteriormente La mujer larga investiga a La flecha y esta la investiga a ella: la punta del objeto apunta a su pecho, a su espalda. Finalmente La flecha marca un destino por donde sale de escena El ser de varios ojos. «El pasado es lo que se puede recordar, y el futuro es lo que no se puede recordar. Si no me

acuerdo es que no sucedió... entonces no sucedió» (2014, p.8). Con esta reflexión de La mujer larga, sonorizada por la voz de una intérprete, gira el transcurso del tiempo. Aparece nuevamente en escena El espejo. Recorre otra vez el espacio con sus reflejos. Es una reiteración de la escena anterior. Se produce una elipse en el grado de representación del tiempo, acción que se constituye como un recurso genuinamente teatral, reorganizando su cronología. Puede aquí, verse una vez más, la característica del teatro de Diana, donde en palabras de Remedi (2017) «se va al encuentro del tiempo vivido, sin retroceder ni congelarse en el pasado» (p. 7). La flecha enfrenta a La Mujer larga y se va con El ser de varios ojos. No hay nada que vender. Esta vez no se rompió el espejo. La negación de La mujer larga la deja a oscuras. Sola. Suceden los mismos movimientos. El espejo se acerca, pasa frente a ella, no hay diálogo y ella no lo rompe. Ella se mira, se acomoda el pelo, el silencio es total. Se reconoce. Es una individualidad que se acerca al espejo, y lentamente se reduce, achica su tamaño para estar frente a él. La mujer larga coquetea con el espejo, se esfuerza por estar del lado de los vivos. Hay un encuentro. El espectáculo giró sobre sí mismo. Entran una vez más Los muertos, se colocan en algún lugar penumbroso de la escena. Se enfrentan a la protagonista. Hay una cierta violencia a ritmo de rock and roll. Una vez más la protagonista está sola en escena. La música es calma. La telonería descubre la sala. Se ve un panorama de fondo.

Hay una nueva calma. Hay una danza. Aparecen círculos de colores de luz en manos de los titiriteros. Estas luces son inquietantes. El escenario es un retablo de sombras. Las luces dibujan galaxias, constelaciones; son luces indefinidas que contienen una dramaturgia escénica.



*Figura 30. Detalle de la composición del titiritero y El Ser de varios ojos
Escena del espectáculo. Fuente: Archivo oficial de la compañía*

Los nuevos personajes que reclaman nuestra atención son hombres mecanizados: Los hombrecitos. Uno de ellos intenta hablarle a La Mujer larga que permanece en el suelo del escenario. Luego le ofrece una flor que ella rechaza.

La narrativa visual se compone de dos planos dramáticos: el primero generado por los títeres de plano que funcionan en contraluz como teatro de sombra y el segundo plano es donde se encuentra la marioneta que contiene el personaje de La mujer larga, como volumen en el espacio. Todo el espacio es un retablo de sombras. Es imposible un encuentro, hay un choque de lenguajes que sostiene el drama escénico. El hombrecito es sombra, ella volumen. Se genera un apagón, estamos en un sueño de la protagonista.

Cuando las sombras se apagan la mujer queda a los pies de El espejo, que ingresa a sala. Ella está tendida en el suelo. Nuevamente viento y tormenta, otra vez La mujer larga despojada de su pelo, incompleta, sin brazos, sin traje, expuesta. Su cuerpo muestra una extrema delgadez. La música trae una nueva imagen. La mujer larga está despeinada, luce su nueva peluca que es oscura, opaca, desalineada y artificial. La mujer larga, descompuesta, se rinde en escena,

comprende los límites de su vida. El viento cesa, ella se arma, pero aparece sutilmente transformada y queda tendida. Los muertos se hacen presentes, su canto mueve el tejido que viste a la protagonista.



Figura 31. La composición despejada del espacio
Escena del espectáculo. Fuente: Archivo oficial de la compañía

La mujer larga descubre una figura en el entretejido de sombras; se trata de un hombre nuevo, un hombre grande, alto, largo, rotundo. Se acarician. Él juega con el tejido del traje de La mujer larga. Ella aprende a moverse a su ritmo y a su forma. Quizás se ilusiona. Él aparece en volumen, llega en forma de títere de varilla, la mujer extiende una mano intentando un encuentro, la escena revela dos figuras que se conectan. Ella toma toda la escena, se desarrolla, se despliega, se esfuerza. El tiempo le pesa. Por un orificio de la tela, pegado al piso, se asoma el hombrecito, que lejos de la fuente de luz, sin proyección, es pequeño. Ella escucha el discurso de ese hombre diminuto que pisa su vestido. En un último gesto, ella inclina la cabeza, se deja caer y saca de allí una mujer pequeña que se parece mucho a ella, pero más a él. La mujer larga ofrece una alternativa alterada de sí misma. Una proyección para el futuro. Se brinda en una escala nueva. Es otra a la altura de ese hombre. Esta nueva mujer es pequeña, limitada y torpe. Juntos se

presentan de frente al público, pisando el vestido de La mujer larga original, que no es más que un pobre trapo caído. Final del único posible universo entre ambos.

Los muertos son los invitados de la boda. Hay una gran fiesta. Bijouterie, cotillón. Suena una música decadente de disco. Todos salen de escena, la novia mira los restos de La mujer larga en el suelo. Es el fin. Los personajes saludan. Saludan los titiriteros. Menos La mujer larga que queda tendida en el escenario hasta que el último espectador libere la sala.

6.3 La comunicación expuesta del movimiento vivo que encuentra vida

Este espectáculo refleja claramente la adaptación del equipo al trabajo, la sensación de disfrutar plenamente de la oportunidad de hacerlo; su entrenamiento los capacita a esos efectos. En ellos está la clave del movimiento, de forma tal que cuando se trasciende la técnica aparece la síntesis poética: el teatro como arte. Veamos cómo lo logran.

La disposición de la escena es frontal. Desde el silencio y casi a oscuras el público recibe el movimiento en penumbras, el sonido de las diferentes materialidades escenográficas calan profundo en el recinto silencioso. Se los invitó a ver un espectáculo de títeres para adultos. Hay expectativas en quienes fueron capaces de cruzar la frontera del prejuicio que segrega a los títeres a un mundo meramente infantilizado. La visualidad escénica es arriesgada a la vez que mínima y descubierta. La dramaturgia será una escena de imágenes constantes, un teatro de imágenes en movimiento formada por objetos escénicos emancipados y titiriteros que los liberan. Un teatro poético, es decir, contenedor de realidades, imágenes y acuerdos, que se instalan a través de ficcionalidades narrativas construidas sobre imágenes.



Figura 32. Detalle del rostro del personaje
Escena del espectáculo. Fuente: Archivo oficial de la compañía

El personaje central es claramente femenino y atemporal. Entre sus características principales se evidencia la ausencia de ojos; esta determinación no es solo estética, es un desafío suplementario para los intérpretes, quienes deberán establecer la definición de la posible mirada de la protagonista con la intención del movimiento. El personaje como tal evidencia sus transformaciones, sus roles, sus estados. Cabe preguntarnos ¿Quién es esta mujer larga? La respuesta que Couto (2016) ofrece es que «es un poco de todas las mujeres del mundo, de lo profundo de todas en realidad». Los titiriteros concentrarán en sus gestos la actitud de mirar, reaccionando a estímulos del entorno de la protagonista: cuidadosa, centrada y precisa. Por otro lado, los titiriteros despliegan el volumen y el tiempo de La mujer larga y los suyos propios, compuestos por instantes detenidos y acciones rítmicas y lentas. El tamaño del objeto no es un impedimento para encontrar la sutileza. La protagonista es liviana y etérea. La iluminación varía sus intensidades, no hay miedo a la oscuridad; ni para la protagonista sin ojos ni para quienes dominan su tarea.

Los titiriteros se constituyen como un torrente en las venas del espectáculo, manteniendo una temática feminista, múltiple y contradictoria, preocupación constante de la autora que podemos encontrar a lo largo del espectáculo. Todos

estos personajes quedan expuestos en la alteridad del tiempo. Los titiriteros son figuras contrastadas con la iluminación, muñequitos negros independientes. Figuras de sombras condicionadas por sus propios movimientos. Lejos están de buscar el anonimato de los titiriteros de antaño.

Además, los titiriteros cambian su corporalidad con Los muertos, le imprimen otro ritmo a la escena y comandan la acción más estrepitosamente. Los maniqués inconclusos delatan su figura humana, las ruedas que los trasladan se oponen a la precisión de sus pasos. Hay cierta violencia en la manipulación, una contundencia expresiva no vista con anterioridad. Cambió la interpretación. Cambiaron los personajes.

El titiritero, por otro lado, es casi un maquinista en la escena de El espejo, es quien no parece tener la necesidad de exponerse. El personaje requiere movimientos mecánicos; el intérprete se desdibuja. La protagonista interactúa con el artefacto; él refleja el espacio, marca límites con su haz de luz y refleja la imagen de quien se cuestiona el lugar de los vivos, y lo rompe. Penumbra y silencio.

En una segunda construcción individual, un titiritero manipula el triciclo de El ser de varios ojos que entra desde la platea pregonando su mercancía. Este artefacto incluye un lugar para su manipulador que lo empuja desde atrás y el personaje pedalea una rueda delantera que traslada toda la composición. En esta ocasión el titiritero no es anónimo. Aparece con vestuario negro que casi se empasta con el área de veda, es negro sobre negro, diseñado con una superposición que delata un cuidado estético. Su vestuario incluye una capucha que le cae por la frente hasta el borde de su mirada y acompasa con una pinza entre sus manos la articulación de la boca de la marioneta con la propia, sosteniendo las vocales. De manera que la dicción y el movimiento se unifican. Este personaje, además de escudriñar con sus ojos el entorno, también interpela a su manipulador, dándole un espacio individual en la dramaturgia. El desarrollo de los movimientos de El ser de varios ojos es amplio, no solo se centra en el espacio abordado de su recorrido—desde la platea hacia el fondo del escenario—, sino que gira sobre sí mismo. El titiritero cambia

sus manos coincidentemente con los requerimientos expresivos del personaje. Y lleva la tensión al límite hasta el gesto concreto de apoyar la frente del vendedor en su rodilla, subrayando así su evidente decepción.

La flecha tiene un grado interpretativo mayor que el de El espejo; el titiritero tiene una presencia permanente sobre el objeto, su expresión domina el movimiento a través de un único comando rígido; su movimiento se registra en el plano horizontal.

Los titiriteros encuentran connotaciones escenográficas en los pliegues del vestido de la protagonista. El vestuario se transforma en un plano de transparencias que deja entrever la tramoya descubierta y respira con movimientos sutiles en una calma dramaturgia. Los titiriteros juegan con ese plano sobre el suelo, a modo de paracaídas gigante, y finalmente de esa levedad en clima nocturno devienen alas. Los titiriteros modifican el espacio escénico. Son los portadores de los personajes masculinos, representados en pequeñas piezas de títeres de varilla, que logran comunicarse con la protagonista. Unen piezas. Juntan imágenes. Fomentan la comunicación a pesar de una realidad inesperada entre los personajes que ya en el final, él muestra una inevitable invasión y ella un posible arrepentimiento, frente a al desconsuelo del fracaso. Frente a La mujer larga, mediocre. Estas escenas nos remiten al trabajo proyectado de la Compañía de Phillippe Genty donde como se describió anteriormente, el libre encadenamiento creativo de las escenas busca resonar con nuestros paisajes interiores, hacer que emerjan de nuestros abismos esos miedos, esas esperanzas locas, esos deseos reprimidos, esos espacios ilimitados, confrontando los imposibles, produciendo así choques visuales.

La escena a la que hacemos referencia marca un puente desde lo plural y diverso a lo singular. Los pensamientos son múltiples, la voz y la acción se multiplican. Los objetos y los titiriteros se despliegan. Juntos son el espectáculo. *Una mujer larga* no admite fronteras internas, perjudiciales, obsoletas, que separan, dañan y desdibujan el teatro en nuestro medio.

Intentando dejar el camino de la descripción del artificio teatral y evidenciando un camino que describe la posibilidad del doble, en palabras de Burgueño (2008), «el alejamiento de los prejuicios que sustituyen a los juicios de valor» (p.10) podemos establecer que quien domina la acción dramática es el individuo capaz de estar en el lugar donde se requiere, consciente de su precisión ajustada y centrado en la articulación de todas las formas para imprimir el movimiento al objeto en cuestión. Los titiriteros producen, en este caso como en los anteriores, imágenes icónicas incluyendo sus cuerpos como objetos, además de involucrarse en una descripción ficcional de los personajes. Son los protagonistas de la inscripción que el espectador intenta develar. Particularmente en este espectáculo, el público se enfrenta también—al salir de la sala— con la muerte del objeto no animado que tenía toda la carga de lo sucedido. Los espectadores se atrevían a mirarlo, los valientes lo tocaban, en un intento de decodificar e interpretar la experiencia vivida. Lo que veían eran marcas del trabajo hecho, se veía parte de la construcción que sostenía el mundo de *La mujer larga*. Los espectadores sostenían su condición de tales hasta su salida del edificio. De manera que podemos sostener que la vida en los objetos escénicos se da únicamente en el objeto emancipado: liberado en el movimiento. De lo contrario, continúa inerte, muerto. *Una mujer larga* lo comprende y expone, descubriendo la dialéctica de lo muerto y lo vivo en escena, dando respuesta a la autora y enfrentando a los espectadores a un teatro imposible para el actor, pero no para el objeto emancipado.

En el próximo capítulo, arribando al final de este gran desafío, se presentarán las discusiones y reflexiones que nacen en respuesta a las preguntas planteadas al comienzo de este trabajo; seguramente el recorrido transitado nos permita esbozar nuevas inquietudes y una visión de futuro para continuar indagando en el quehacer y la actualidad del teatro nacional.

Capítulo VII. Discusión y reflexiones

7.1 Un abordaje posible

Este estudio comenzó enunciando que los objetos escénicos en movimiento, lo que comúnmente llamamos teatro de títeres, constituyen una forma particular de teatro y debieran ser estudiados sistemáticamente y con herramientas específicas. Con esto también se propuso la tarea de derribar prejuicios instalados en nuestro medio que entorpecen y limitan las reales potencialidades del teatro, dejando fuera al títere. Para eso el enfoque del trabajo fue a favor de la disolución de toda línea divisoria entre el títere y el teatro, profundizando en la construcción del personaje, el titiritero, la acción dramática y el universo cargado de imágenes y sentidos, más allá del texto.

Nos introdujimos en el mundo del objeto cultural y posteriormente tomamos afirmaciones de Breyer (2005) en relación con el objeto escénico; en particular que «puede definirse por su sola condición espacial: presencia, necesidad, autarquía, autoidentidad, seriedad y espacialidad» (p. 47). Esas son sus dimensiones y se les adjudicó movimiento. Parafraseando al autor se puede sostener que los objetos escénicos son quienes crean y condicionan los comportamientos de la propia escena, informan por su materialidad y por su discurso verbal, y remiten a un estatus de escritura un referente figurable (Breyer 2005). A su vez, a partir de la noción de teatro de Eli Rozik (2014), quien sostiene que «el teatro es un medio imaginista (*imaginistic médium*) específico (es decir, un método de representación o más bien un instrumento de pensamiento y comunicación) y como tal sus raíces yacen en la espontánea facultad del cerebro humano de crear imágenes y utilizarlas en procesos de pensamientos» (p.17), este trabajo de investigación se centró específicamente en el objeto que se instala en la escena teatral. Tuvo como foco el hecho artístico que nos mantiene «expectantes», detectando las evidencias que nos ayudan a construir un discurso para emanciparlo del prejuicio establecido que lo margina.

Ya instalados en ese marco planteamos los cuestionamientos guía este trabajo: ¿Qué es un títere? ¿Cuáles son los límites de su teatro? ¿Qué recursos técnicos-estéticos brinda? ¿Es posible un teatro casi sin palabras? ¿Es posible la construcción del personaje fuera del intérprete? ¿Qué lugar ocupa y como se presenta y participa el títerero en la escena? ¿Qué posibilidades de desarrollo artístico y profesional ofrece el medio? ¿Qué lo hace imprescindible?

Como hemos podido establecer, las respuestas que podemos esbozar a estas preguntas, que ofrecen a su vez, nuevas áreas de investigaciones futuras, apuntan a sostener que el títere vive solo en la teatralidad. En todo aquello que no obedece únicamente a la expresión de palabra, llamando su atención sobre su artificialidad y su lenguaje propio. Por eso, si un actor vivo desempeña el papel de un hombre, el muñeco en escena desempeña el papel de un actor, deviniendo en una representación de la representación, descubriendo en el teatro la teatralidad. De esta forma se desvanecen todos los posibles argumentos para establecer alguna diferencia entre el teatro convencional y el teatro de títeres. Este teatro ha encontrado sus diferentes lenguajes en la poética de la duplicación (donde a modo de ejemplo, Gloria, la trapecionista de circo, toma más de una forma) y no se limita a los espacios de desarrollo artístico establecidos por el teatro convencional, sino que, muy fiel a su naturaleza, los amplía, desbordándolos, poniendo al descubierto la convencionalidad y haciendo objeto de representación también al lenguaje mismo del arte, favoreciendo de esta manera al lenguaje teatral en general. El títere emerge del mundo plástico hecho movimiento y se coloca en la escena comunicando y transmitiendo sentido, atravesando así, toda línea divisoria obsoleta y constituyéndose como un teatro imprescindible.

7.2 Indagando en sus comienzos

Partiendo de las nociones de perpetuidad y universalidad que el arte teatral posee, y entendiendo que pudieron haber existido elementos teatrales mucho antes del advenimiento histórico del teatro popular y artístico, se señalaron algunos elementos históricos documentados en Oriente primero y en Occidente después, para recorrer algunos ejemplos de Latinoamérica antes de detenernos en nuestro

medio. Los documentos históricos relevados dan cuenta de la llegada a Montevideo de un tipo de títeres concreto, *el mamulengo* entre los años 1860 y 1870, que evidentemente se desarrolló e instaló en forma del clásico títere de guante. Las figuras destacadas en este trabajo, Nicolás Loureiro e Irma Abidart, le dieron especial interés y desarrollo. Sin embargo, muy incipientemente introdujeron a su vez un trabajo artístico personal, en busca de ese tipo de teatro no mimético, cuya referencialidad espacio-temporal está cuestionada y cuyas acciones no siguen los códigos de la vida cotidiana y las convenciones de la tradición teatral dominante, sino que se constituyen en un teatro metafórico.

Ese incipiente trabajo, no exclusivo de ellos, sino de muchos artistas nacionales, se vio interrumpido por el quiebre histórico entre los años 1972 y 1985. Y no se retomó con libertad hasta finales del siglo XX, con algunos estrenos concretos de las compañías tradicionales mencionadas en este trabajo: Títeres Girasol y Cachiporra Artes Escénicas.

El títere en nuestro medio no se limitó únicamente al títere de guante. Pero el trabajo de explosión que impulsa completamente a su intérprete —el titiritero— al escenario y toma de él su cuerpo entero o una parte, cubierto o disfrazado parcial o totalmente, como objeto escénico, dando una fuerte preponderancia a la imagen, no fue un hecho consolidado hasta avanzada la reapertura democrática.

Quizás debamos sostener que las apreciaciones de un teatro que ya no busca exclusivamente imitar (reconstruir miméticamente) las acciones de los hombres a través de la representación, sino «dramatizar la formación del ser del hombre en y por el lenguaje» en un teatro de exploración de «lenguajes escénicos, lenguajes cotidianos y lenguajes estéticos» (Finter, 1983, p. 501), dieron al títere un contexto renovado para reinventarse.

Enfrentados a esto, el títere que en nuestro medio tiene 227 años, según el reporte policial del robo de los títeres de Camacho en 1792, todavía es un títere joven, en tanto aún lucha por una reivindicación constante. Este trabajo guarda las esperanzas de colaborar en ese sentido.

7.3 Recapitulación y unión

Metódicamente la investigación se basó en el estudio de casos, ya que estos «resultan particularmente útiles cuando el investigador tiene escaso control sobre los acontecimientos o cuando el enfoque es un fenómeno contemporáneo dentro del contexto de la vida real» (Yin, 1994, p. 31). Los espectáculos en cuestión son los más relevantes por su calidad artística y se concentraron entre los años 2002 y 2015. Se desarrolló un análisis descriptivo de las diferentes metodologías artísticas, estudiando sus poéticas y observando sus desafíos y conquistas. Se presentó una mirada descriptiva de los espectáculos, así como también un análisis de su condición teatral, los autores, los colectivos artísticos comprometidos en ellos, para verificar finalmente el desarrollo de una tarea teatral comprometida, intentando llegar a visualizar la realidad compleja que supone «un teatro total».

En el primer caso, *Los Soplados*, texto de Florencio Sánchez adaptado para títeres por la Compañía Cachiporra Artes Escénicas se confirmó, con el estudio en la composición de los personajes centrales, que es imposible construir alguna conceptualización que deje al teatro de títeres en algún lugar apartado del teatro. Los artistas crearon una materialidad escénica inexistente —entre los huecos de su cuerpo, entre los bordes físicos de los intérpretes y los elementos plásticos contruidos para la ocasión— que unifica cualquier posible separación. Cachiporra Artes Escénicas ha demostrado que son capaces de generar un entramado que acerca armoniosamente estas distancias falsamente contruidas. Los titiriteros producen intencionalmente imágenes icónicas, que no hacen referencia a ellos mismos, sino que deliberadamente los involucran en una descripción ficcional de personajes.

El trabajo de Ismael Moreno en *La Monstrua* da cuenta de una interpretación desdoblada: como personaje y titiritero. El titiritero incursiona en un acto creativo, como instrumento vivo en su totalidad sicofísica, respeta las leyes que regulan la materialidad de su cuerpo y su entorno, trabajando de manera desdoblada para animar a los personajes contruidos con objetos culturales inertes y a los complejos mundos que estos habitan. Moreno conquistó el camino ontológico que

describe la posibilidad del doble. Es un trabajo donde el intérprete y el personaje son dos materialidades distintas y oscilantes. Es una interpretación de actuación indirecta, que tiene como estructura dramática la funcionalidad del títere. Moreno genera su interpretación asumiéndose como titiritero y encuentra en sus movimientos la viva expresión del títere que contiene toda la vertebralidad de *La Monstrua*. El espectáculo es una escandalosa impresión constante de imágenes en el espacio. El titiritero es el creador de la acción escénica ficcional, el creador de una representación, una verdadera metáfora de la acción real.

El tercer caso presenta a *Ven Seremos*, de Títeres Girasol, compañía formada por Gustavo Martínez y Raquel Ditchekenian. *Ven Seremos* transita desde el teatro de pecho a la marioneta gigante, ampliando el corazón del hombre lo necesario para reducir la escala del espacio arquitectónico del Teatro Solís a la ilusión de un teatro de marionetas clásico. La compañía asumió el riesgo de la innovación que suponía los hallazgos de su investigación, confiando en los resultados estéticos como soportes posibles de su dramaturgia en imágenes. Todo el espacio, como tal, está determinado por un sinnúmero de signos teatrales entre los que no solo se encuentra lo ficticio de la representación, sino además el espacio corporal de los intérpretes que trascienden lo expresivo de su interpretación y suman sus formas. De manera que la representación descriptiva es sinónimo de representación imaginística. Este espectáculo generó sus propios espacios-tiempos; en otras palabras, compuso la teatralidad compleja de un espectáculo más allá del texto poético que le dio origen. *Ven seremos* centró y articuló en una unidad dramática plena a los protagonistas de la acción pura. Lo real o figurado en escena se funden en el espectáculo. La acción, como la menor unidad a la que se puede reducir lo dramático, está presente en el mundo de *Ven Seremos*. Esa acción voluntaria, consciente y transformadora sobre el títere constituye el mundo artístico que no solo lo compone, sino que lo trae desde el origen de los tiempos y lo perpetúa en una realidad ficcional y metafórica. Por consecuencia, podemos considerar las imágenes producidas por Títeres Girasol como unidades básicas de pensamiento y comunicación obtenidas a partir de una escena construida desde la profesionalidad teatral, aptas para evocar elementos metafóricos y literales (incluyendo los

simbólicos) y apostar por un cambio de actitud en sus espectadores. De tal forma, esa virtud le concede a este espectáculo un lugar entre los elegidos para sostener la riqueza y vitalidad del teatro de títeres.

En *Una mujer larga*, estrenada en 2015 por el grupo Aquinomás, los objetos y los titiriteros se despliegan. Juntos son el espectáculo. *Una mujer larga* no admite fronteras internas, perjudiciales, obsoletas, que dañan y desdibujan el teatro en nuestro medio. En *Una Mujer larga* quien domina la acción dramática es el individuo capaz de estar en el lugar donde se requiere, consciente de su precisión ajustada y centrado en la articulación de todas las formas para imprimir el movimiento del objeto en cuestión. Los titiriteros producen imágenes icónicas e incluyen sus cuerpos como objetos, además de involucrarse en una descripción ficcional de los personajes. De manera que podemos sostener que la vida en los objetos escénicos se da únicamente en el objeto emancipado: liberado en el movimiento de lo contrario, continúa inerte: muerto. *Una mujer larga* lo comprende y expone, descubriendo la dialéctica de lo muerto y de lo vivo en escena, dando respuesta a la autora y enfrentando a los espectadores, a un teatro imposible para el actor, pero no para el objeto emancipado.

Los cuatro espectáculos pueden ser pensados como un recorte evidente del desarrollo que presenta nuestro teatro con objetos escénicos que se emancipan, que asumen el espacio que los sostiene desde las propias raíces del teatro.

El objeto emancipado invita al intérprete a ser parte sustancial de la escena. El teatro se constituye así como una impresión espacio-temporal de modelos reales.

De esta forma se da respuesta a los cuestionamientos que iniciaron esta tarea y se abren nuevas preguntas que se transforman en futuros desafíos pendientes.

7.4. Otros elementos de encuentro observados en estos casos

Nuestro medio no ha favorecido un intercambio saludable entre las diferentes disciplinas de las artes dinámicas o interpretativas a las que pertenecen la danza, el circo, el teatro y la performance; más bien ha permanecido indiferente en una definición obsoleta y limitada del quehacer teatral, donde por un lado, no se

considera al títere como una entidad entre el movimiento y el intérprete, y por el otro no existe una sistematización de registros de los diferentes estrenos por parte de la crítica especializada.

Esta mirada sobre los diferentes trabajos en cuestión evidencia una rica, diversificada y constante actividad escénica en nuestro medio. Señalaremos a continuación algunos denominadores comunes constatados en esta investigación. Ellos son: la presencia de autores nacionales, sólidos exponentes de nuestra dramaturgia, como Sánchez, Mastandrea, Diana, y dentro de la poesía la incuestionable presencia de Falco. Es de orden destacar una vez más la contemporaneidad de Florencio Sánchez, y la validez del teatro de títeres como oportunidad para un estreno inconcluso de este autor consagrado, donde la presencia de personajes de construcción compleja, dejan un espacio propicio para el actor y el objeto en sus más variadas técnicas.

Los temas presentados en los diferentes trabajos recorren un amplio espectro: desde la interpelación a nuestra realidad política, validando la acción del anónimo que interpela al poder, hasta un discurso sensiblemente feminista o la humanización del diferente. Se abordan concretamente temas como la corrupción administrativa estatal, la discriminación del individuo (ejercida sobre quienes presentan deformaciones físicas, condenándolos psicológica y emocionalmente), la opresión sobre la infancia y la vulnerabilidad de los derechos de los niños y las niñas, y los costos autoimpuestos de una mujer sensible en un mundo patriarcal. El teatro de títeres, apoyado en sus propias características, se atreve a indagar en la temática que se impone desde la vigencia de una nueva agenda pública, para reflejar la sensibilidad local de nuestro mundo globalizado.

En todos los casos son dramas que no se limitan al público infantil (tres de ellos son para adultos y el cuarto para todo público), y en el caso de incluirlo, como queda evidenciado, lo hace sin subestimarlos. El teatro de títeres renueva constantemente en nuestro medio el interés de un público integrado por jóvenes y adultos, que se siente atraído por su rica complejidad y expresión. Este interés vigente ha permitido colaborar en la formación de espectadores de teatro en

general. Por otro lado, los espectáculos de títeres gozan de una creciente participación en la cartelera invernada de vacaciones, sumando títulos de calidad indiscutible cada año.

En relación con sus propuestas, los titiriteros asumen riesgos artísticos sin excepción, y lejos de subestimar al público, potencian la sensibilidad de los espectadores. Desde su forma de presentación o apariencia, vale decir oculto o caracterizado como personaje o expuesto totalmente, con traje neutro dejando o no, indistintamente sus manos y rostro al descubierto. Se exponen desde un trabajo unipersonal, donde el intérprete incursiona en el acto creativo teniendo como estructura dramática la funcionalidad de los objetos, hasta colectivos más numerosos, que encuentran en el trabajo en común un equilibrio de espacialidades artísticas. Todos sin excepción han demostrado una riqueza en el dominio interpretativo basado en un entrenamiento físico sensible y acorde a cada una de las dimensiones espaciales que han abordado.

En lo que refiere a las diversas técnicas específicas, siempre optando entre las que reflejan la calidad del movimiento óptima, demuestran un saber hacer inteligente, con elementos que oscilan entre los diez centímetros y los doce metros, asegurando una poética propia en cada una de las oportunidades. Llama la atención lo artesanal, lo meticuloso, lo delicado y metódico para cada cosa, que busca el movimiento certero que apoye la intención, y el más apropiado de los materiales plásticos que concrete el resultado, donde el ritmo nunca constante, construye poco a poco algo que el espectador completa sumando imaginación. Es finalmente una creación conjunta entre artistas y espectadores, esto es lo más importante: el teatro. Tres de los cuatro espectáculos estudiados se han presentado en incuestionables espacios hegemónicos del quehacer cultural Auditorio Nacional, Teatro Solís y Teatro el Galpón y únicamente uno de ellos en el Mincho Bar, en un espacio alternativo, sin embargo, el teatro de títeres también se sostiene como antaño en los retablos que visitan diariamente plazas y jardines. Es preciso mencionar en este sentido la importancia y permanencia del teatro de títeres en escuelas públicas y centros de primera infancia de todo el territorio nacional.

Los espectáculos presentados sintetizan, a su vez, el constante trabajo sistematizado de los diferentes artistas por parte de colectivos que han creado su propia metodología. Por otro lado, también es pertinente destacar la relevancia de los procesos equiparando la importancia del desarrollo de lo que se hace a la forma de llegar al resultado esperado. Cada uno ha llevado una idea a la compleja elaboración de un personaje, y este a la plasticidad total de un mundo y un espectáculo, colocando incluso al público dentro de la materialidad escénica, sentándolo en la escenografía.

Se han adaptado al trabajo de equipo de diferentes maneras, creando identidad y formación en todas ellas; es un teatro de intérpretes, de personas que se capacitan y se forman para ello. El reflejo del trabajo de los titiriteros es la belleza del trabajo estético, las huellas que dejan en el espacio, interpelándonos en la dialéctica de lo muerto y lo vivo presentes en el convivio.

Por otro lado, ninguno de los espectáculos es visto como un teatro elemental y aburrido, dirigido exclusivamente a niños. Son artistas, titiriteros, creadores que comparten la búsqueda de la emoción a través de la belleza estética.

7.5. El títere en la escena y la escena en el medio teatral

Cuando establecemos que los objetos escénicos en movimiento son teatro, dejamos de lado al títere como objeto perceptivo, que no es la intención de este trabajo sí lo es el estudio del títere como elemento interpretativo, sí como instrumento vivo del convivio y eje de la teatralidad.

Para ello se relevaron algunas de sus características indisolubles en los cuatro casos presentados y se unificó la posible integración entre su composición y función, de manera de observarlo pleno en la escena.

Sin embargo, resulta pertinente señalar algunas actividades que trascienden la escena y se instalan en el medio favoreciendo el crecimiento del arte de los títeres. Entre ellas se destacan la exposición de «Los títeres de muestra» en la sala Estela Medina del subsuelo del Teatro Solís según refiere Reyes (2015), que albergó un recorrido mágico por el universo de fascinantes muñecos. Se trató de una

producción de los títeres y marionetas de la Cátedra de Transformación del Objeto y Materiales de la Escuela Multidisciplinaria de Arte Dramático (EMAD), desde noviembre el 2012 hasta marzo 2015, con la curaduría de Fernando Miranda. Esta propuesta se exhibió entre diciembre del 2015 y marzo del 2016.

Respecto a la formación, se dio un paso trascendental en lo que refiere al valor del oficio del titiritero, a partir de la Unidad de Acreditación de Saberes (UAS) de la Universidad del Trabajo del Uruguay. Esta unidad recibió y gestionó la solicitud de la EMAD para acreditar los saberes de los trabajadores de los diferentes «Oficios conexos a las Artes Escénicas». Este hecho implicó el reconocimiento y la certificación de las competencias adquiridas durante el ejercicio laboral, así como la adquisición de nuevas competencias. De esta forma se generó la oportunidad de acceder a mayores niveles de calificación profesional. Asimismo, se promocionó la actualización y el desarrollo de competencias laborales específicas para el cumplimiento de la tarea artística de forma más eficaz y eficiente.

Por otro lado, también interesa rescatar la relevancia del concurso de dramaturgia para títeres del MEC, que en su primera edición premió uno de los trabajos expuestos aquí, en la categoría Gran formato, y *Laberinto*, de Ignacio Álvarez, obtuvo el premio como propuesta de pequeño formato. Este llamado realizó otras convocatorias consecutivas dando cuenta de un interés cultural

Es importante advertir la necesidad de realizar más estudios del teatro de títeres que reflejen diferentes cuestiones y abran discusiones más profundas en la búsqueda de nuevos horizontes referidos a los diferentes aspectos de su historia, sus períodos, sus protagonistas y su institucionalidad, tan precaria por momentos. Es preciso alertar sobre el hecho de que en la actualidad no hay oferta educativa que permita la formación de titiriteros. En ese mismo sentido es pertinente intentar acercar a la temática en cuestión a los presentes y futuros estudiantes de la Maestría, a través de un curso o seminario que continúe y sostenga una mirada integradora en los estudios del teatro en nuestro país.

Cabe señalar, que sólo desde el 2006 hasta el presente, se han premiado veintitrés

espectáculos a estrenar de teatro de títeres en los Fondos Concursables del Ministerio de Educación y Cultura, con lo cual podemos evidenciar la vigencia y desarrollo del arte.

Trascendiendo la escena local, es necesario mencionar las innumerables experiencias internacionales que han tenido las diferentes compañías nacionales, dos de ellas, presentes en este trabajo, con más de 40 años de actividad en Latinoamérica, Europa y Asia, en festivales, congresos y encuentros. Estas actividades han sido promovidas por organizaciones civiles y desde hace algunos años los colectivos gubernamentales o estatales han reconocido la calidad artística de estos profesionales. El caso de Iberescena quizás sea un buen ejemplo de ello.

7.6 Conclusiones finales

Ya en el final, encontramos respuesta a las preguntas iniciales estableciendo que el títere vive solo en la teatralidad, como fue expresado con anterioridad, y es pertinente señalar que el teatro de títeres se basa en lo que se ve: un títere dando vida a un personaje o la corporalidad del intérprete indistintamente, que se constituye como una verdadera representación, una verdadera metáfora de la acción real, una ficción que inscribe en el espacio un mensaje que comunica, expresa y probablemente, conmueve. El titiritero es un profesional del movimiento, generando acción pura que articula en una unidad dramática plena; esa acción voluntaria consciente y transformadora sobre el objeto que conforma el mundo artístico que lo compone, lo centra en el eje del tiempo y el espacio y genera *un efecto de vida* basado en una síntesis capaz de vehicular la comunicación necesaria sobre el objeto. Este efecto sobre el objeto lo convierte en un sujeto escénico libre y emancipado.

El entrenamiento y formación, del titiritero lo capacita para ello; en ellos está la clave del movimiento. La gran importancia del hecho escénico es el movimiento y eso da cuenta de la profesionalidad del intérprete. Es un teatro de intérprete habitado por individuos. El trabajo del titiritero empieza a vislumbrarse desde la acción, la creación y el dominio de todo el espacio escénico circundante, avanzando en un devenir que incluye todos los signos del tiempo y espacio de la

escena. Como hemos podido observar, el trabajo de los titiriteros es una profesión, un arte y un oficio que necesita incentivarse, promoviendo la formación de quienes puedan tener condiciones natas y también de aquellos que solo tengan la vocación. Del mismo modo, se entiende que también es pertinente fomentar, ampliar y desarrollar el campo crítico del estudio teatral inclusivo, sin grietas, barreras, o fronteras que perjudiquen al teatro en su integridad.

El títere logra el mejor equilibrio verosímil entre una construcción plástica y el movimiento generado por las manos de un intérprete (titiritero), a través de una técnica de manipulación única y concreta en cada objeto escénico, que puede expresar y conmover: allí reside su vigencia. Es ese que habla por mí pero no soy yo, con lo cual, lejos de hacerte anónimo te hace valiente.

Bibliografía

- Alvarado, Ana (2009). *El objeto de las Vanguardias del siglo XX en el Teatro Argentino de las Post-Dictaduras*. Recuperado de <http://www.alvarado.com>
- Artezblai. (17 junio 2002) *La Monstrua en Madrid*. Recuperado de <http://www.artezblai.com/artezblai/la-monstrua-en-madrid.html>
- Auditorio Nacional del SODRE. Dra. Adela Reta (2015) *Galería y videos*. Recuperado de www.auditorio.com.uy/catgalviau_31_1.html.
- Bajtín, M. (1979). *Problemas de la poética de Dostoievski*. Tatiana Buvnova (trad.). México D.F. México. Breviarios: Fondo de Cultura Económica S.A.
- Beaty, G., Chavance, R. (1959) *Historie des Marionnettes*. París, Francia. Presses Universitaires de France.
- Breyer, G. (2005). *La escena presente: teoría y metodología del diseño escenográfico*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Infinito.
- Brun, A. (2012) Iberescena. *El mundo donde yo vivo es otro universo*. Recuperado de <http://www.iberescena.org/imagen2/file/1339156107-Anal%EDa%20Brun.pdf>.
- Burgueño, M (diciembre, 2008). Jugar por Jugar. El cuerpo y los objetos en escena. M. Burgeño (ed), *Cuerpo y Objetos*.(p. 6-7) Montevideo. Uruguay: Programa Laboratorio.
- Carrasco Sansón, 1882, *Misericordia Campana: El Quasimodo del Uruguay*, Crónicas Montevideanas (noviembre 21). Recuperado de <http://uruguayencivilaeluruguaydelosuruguayosenlares>
- Cherro Aguerre, M Loureiro, B. (2005) *Los títeres en Uruguay*, Instituto Americano del Niño Niña y Adolescente, Montevideo, Uruguay
- Covarrubias, S. de. (1611), *Tesoro de la lengua española*, (ed). Ignacio Arellano y Rafael Zafra. Madrid: Iberoamerica- Frankfurt am Main: Vervuert.
- Crelis Secco, S. (2013). Poesía Moderna. Cultura UNAM. Recuperado de <http://www.materialdelectura.unam.mx/index.php/poesia-moderna/16-poesia-moderna-cat/318-171-liber-falco>
- Cusi, R. (2007). *Dialéctica de un titiritero en escena. Una propuesta metodológica para la actuación con títeres*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Colihue.
- Diana, R. (23 de noviembre de 2006) Los nominados son... (23 de noviembre de 2006) El Espectador Recuperado de <http://www.espectador.com/cultura/83814/los-nominados-son>
- Diana, R. (2015) Entrevista. Diario *El País*. Recuperado de <http://tvshow.com.uy>

- Diana, R. (16 de diciembre de 2015). Una Mujer Larga. Dramaturgia Uruguay. Recuperado de <http://www.dramaturgiauruguay.gub.uy>
- Espínola, F. (1937). *La fuga en el espejo*. Montevideo, Uruguay: Alba.
- Enciclopedia Mundial del arte de las marionetas*. (2009) Montpellier, Francia: UNIMA, Editions l'Entretemps.
- Fernández Christlieb, P. (2003). *Los objetos y esas cosas*. México, México: El Financiero.
- Finter, H. (1983). Experimental theatre and Semiology of Theatre: The Theatricalisation of Voice. *Modern Drama*. N.º 4, 501-517.
- Genette, G. (1970). Análisis estructural del relato. En G. Genette, *Fronteras del relato*. (p. 208). Buenos Aires: Argentina: Editorial Tiempo Contemporáneo. S.R.L.
- Genty, P. (2002) Compañía Philippe Genty. Histórico. Recuperado de <http://www.philippegenty.com/es/compagnie/>
- Goldstein, A. (6 de agosto de 1999) Museo Vivo del Títere. *Brecha*.
- Jurkowski, H. (1993). Vacas gordas, vacas flacas. *Puck El títere y las otras artes* N.º 5, p. 37.
- Kartún, M. (2008). *Escritos 1975 / 2001*: Libros del Rojas. Buenos Aires, Argentina: Eudeba
- Lotman, I. (1949). *Biósfera III, Semiótica de las artes y la Cultura*. Valencia, España: Fronesis Cátedra Universitat de Valencia.
- Martínez, G. (diciembre, 2008) Entrevista a Gustavo Tato Martínez (p. 67)
- Martínez, G. (diciembre, 2008) M. Burgeño (ed), *Cuerpo y Objetos*. (p. 66-67) Montevideo. Uruguay: Programa Laboratorio.
- Marradi, A., Archenti, N. y Piovani, J. (2007). *Metodología de las Ciencias Sociales*. Buenos Aires, Argentina: Emecé Editores.
- Maxwell, J. A. (1996). Qualitative Research Design. An interactive Approach. En *Metodología de la investigación*. México, México: McGraw-Hill Interamericana.
- Mirza, R. (2007) *La escena bajo vigilancia: teatro dictadura y resistencia: un microsistema teatral emergente bajo la dictadura en Uruguay*. Montevideo, Uruguay: Universidad de la República.
- Mirza, R. (diciembre, 2008) Palabra y cuerpo en el doble espacio teatral. M. Burgeño (ed), *Cuerpo y Objetos*. (p. 9-18) Montevideo. Uruguay: Programa Laboratorio.
- Mukarovsky J. (1936). *L art comme fait semiologique*. Praga, República Checa: Actes du Villè, Congrès International de Philosophie à Prague.
- Nicolescu, M. (1993) Vacas gordas, vacas flacas. *Puck El títere y las otras artes* N.º 5, p. 37,

- Obraztsov, S. (1959) *Mi profesión*. Madrid, España: Edición en Lengua Extranjera.
- Pavis, Patrice. (1990) *Diccionario de teatro*. Madrid, España: Seix Barral
- Plassard, D. (1933). El cuerpo estremecido del hombre, *Puck* N.º 5, (p. 24-34).
- Peraza, J. (diciembre, 2008) ¿Que son los títeres? M. Burgeño (ed), *Cuerpo y Objetos*. (p. 64-66) Montevideo. Uruguay: Programa Laboratorio.
- Peraza, J. Repertorio. Historia. Recuperado de <http://www.titerescachiporra.com>
- Peraza, J. (27 de noviembre de 2012) Títeres Cachiporra. Los soplados. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=YSrG8tiuJ-A&feature=plcp>
- Reherman, C. (2014). *Vanguardias retrasadas del teatro uruguayo: el rol actualizador de Teatro Uno. Teoría e historia del teatro*. Montevideo, Uruguay. Udelar.
- Remedi, G. (2017). *De los hilos furiosos del telar de Mnemosina: El teatro de Raquel Diana*. Prólogo de Allá, cuatro obras de Teatro. (p. 5-10)Montevideo, Uruguay: Estuario.
- Reyes, C. (5 de junio 2010). El mágico mundo de los títeres de Maesse Pedro: un homenaje a Irma Abidard. *El País Cultural. El País*.
- Rodríguez, A., Loureiro, N. (1971). *Cómo son los títeres* (2.^a ed.). Montevideo. Uruguay: Losada.
- Rozik, E. (2014). *Las raíces del teatro. Repensando el ritual y otras teorías del origen*. Buenos Aires, Argentina: Colihue Teatro 2014.
- Sabat Pebet, J. C. (30 de setiembre de 1945). Sobre los orígenes del teatro rioplatense, 1972 Juan Camacho y su caja de títeres. *El Día*.
- Saint-Exupéry, A. (1984). *El Principito/El piloto y las potencias naturales* (Vol. 1): Santiago de Chile, Chile: Pehuén Editores Limitada.
- Sin autor. (12 de enero de 1965). *Diario El Plata*.
- Sin autor. (14 y 18 de octubre de 1986). Festival Internacional de Títeres. Vida Teatral. *El Día*.
- Sin autor. (27 de agosto del 2002) Cuando el arte pende de un hilo. *La República*
- Sin autor. (24 de noviembre de 2006). Títeres Girasol presenta Ven /seremos. *La Red*. Recuperado de
- Sin autor. (9 de abril de 2015) Títeres de gran porte para adultos. *Tv Show. El País*.
- Sosa Zerpa, G. (6 de agosto de 1992). El Negrito Misericordia Campana. Culturales de *La Juventud*.
- Villegas, J. (2016). Historia personal: para la historia de las teorías teatrales en Chile y América Latina. *Apuntes de Teatro* N.º 141, p. 9-30.
- Visca, A. S. (noviembre 1965). Recordando a Liber Falco, *Letras*. Año 1, Nª 1

(p.18).

Yin, R. (2014). *Case Study Research. Design and Methods* (5 th ed.) Thousand Oaks. EUA: Sage.

Índice de figuras

Figura 1. <i>Los Comediantes, Venturas y desventuras de cómicos, pícaros y malandantes</i> . Fuente: Teatro Circular de Montevideo, 1977.....	19
Figura 2. Representación de Espíritus Ancestrales Divinos: Poupées Kachina, de Indios Hopi, Arizona 1980. En <i>Enciclopedia Mundial de las Artes de las Marionetas por (UNIMA), 2009, Montpellier, Francia: Editions l Entretemps</i> . p. 48.....	26
Figura 3. Kulit, Java, 1970. En <i>Enciclopedia Mundial de las Artes de las Marionetas por (UNIMA), 2009, Montpellier, Francia: Editions l Entretemps</i> .p.362.....	27
Figura 4. Punch and Judy. En <i>Enciclopedia Mundial de las Artes de las Marionetas</i> Artur Jhon Elesley (1861-1919) acrílico,1912 por (UNIMA), 2009, Montpellier, Francia: Editions l Entretemps. p.376.....	30
Figura 5. <i>Marioneta precolombina articulada y monolito de tres metros de diámetro con representación de manipulación humana</i> (Bilbao). En <i>Enciclopedia Mundial de las Artes de las Marionetas por (UNIMA), 2009, Montpellier, Francia: Editions l Entretemps</i> . p.52.....	31
Figura 6. <i>Saludo de Federico García Lorca y Lola Membrives</i> , Buenos Aires. Argentina En <i>Enciclopedia Mundial de las Artes de las Marionetas por (UNIMA), 2009, Montpellier, Francia: Editions l Entretemps</i> . p.329.....	33
Figura 7. <i>Programa del espectáculo</i> . Original.....	47
Figura 8. <i>Planta escenográfica</i> . Diagramación personal.....	48
Figura 9. Imagen frontal de un sector de la escenografía. Fuente: Archivo oficial de la Compañía.....	49
Figura 10. <i>Los Soplados</i> . Fuente: Archivo oficial de la Compañía.....	52
Figura 11. <i>Los Soplados</i> . Fuente: Archivo oficial de la Compañía.....	56
Figura 12. <i>En el cielo</i> . Fuente: Archivo oficial de Clan de Bichos, actual compañía de Moreno.....	61
Figura 13. <i>Plano escenográfico</i> . Original de Adán Torres	64

Figura 14. <i>Infierno</i> . Fuente: Archivo oficial de Clan de Bichos, actual compañía de Moreno.....	65
Figura 15. <i>Jaime</i> . Fuente: Fotograma de La Monstrua. Perro Rabioso Producciones.....	68
Figura 16. Imagen de La Monstrua en la escena antes mencionada. Fuente: Fotograma de La Monstrua. Perro Rabioso Producciones.....	70
Figura 17. <i>Las verduras</i> . Fuente: Fotograma de La Monstrua. Perro Rabioso Producciones.....	72
Figura 18. Imagen de La Monstrua. Fuente: Fotograma de La Monstrua. Perro Rabioso Producciones.....	73
Figura 19. Imagen de La Monstrua. Fuente: Fotograma de La Monstrua. Perro Rabioso Producciones.....	74
Figura 20. <i>Hada-mariposa</i> . Fuente: Archivo oficial de la compañía.....	81
Figura 21. <i>Vilu dibujando</i> . Fuente: Archivo oficial de la compañía.....	83
Figura 22. <i>Secuencia del nacimiento y desarrollo del humo</i> . Fuente: Archivo oficial de la compañía.....	85
Figura 23. <i>Teatro de pecho</i> . Fuente: Archivo oficial de la compañía.....	87
Figura 24. <i>El Mar en acción</i> . Fuente: Archivo oficial de la compañía.....	88
Figura 25. <i>Hada-mariposa que permite ver el lugar donde se encuentra la titiritera trapecista</i> . Fuente: Archivo oficial de la compañía	89
Figura 26. <i>Proyección donde los cuerpos se descomponen en la luz</i> . Fuente: Archivo oficial de la compañía.....	91
Figura 27. Imagen final del espectáculo. Fuente: Archivo oficial de la compañía.....	93
Figura 28. Imagen de La mujer larga Fuente: Archivo oficial de la compañía.....	105
Figura 29. <i>El despliegue del objeto</i> Fuente: Archivo de la compañía.....	106
Figura 30. <i>Detalle de la composición del titiritero y El Ser de varios ojos</i> . Fuente: Archivo oficial de la compañía.....	111

Figura 31. <i>La composición despejada del espacio</i> . Fuente: Archivo oficial de la compañía.....	112
Figura 32. <i>Detalle del rostro del personaje</i> . Fuente: Archivo oficial de la compañía.....	114
Figura 33. Fotograma del periódico. <i>La Voz del Pueblo Minas</i> . Fuente: Biblioteca Nacional.....	144

Índice de material complementario

Entrevista a Cecilia Baranda realizada a la actriz en el 2017.....	138
Fotograma de las publicaciones de Florencio Sánchez.....	144
Transcripción del texto original.....	147
Intercambio de correo electrónico con Ismael Moreno, julio de 2015.....	156
Entrevista a Adán Torres, en mi domicilio particular, julio de 2017.....	162
Entrevista a Roberto Cancro. El 5 de junio del 2014.....	164
Entrevista a Gustavo Martínez, en su Chacra <i>La Utopía</i> , 16 febrero de 2015.....	166
Material interno del espectáculo <i>Ven Seremos</i>	169
Texto de <i>Una mujer larga</i> de Raquel Diana.	
Recuperado de http://dramaturgia.uruguay.com.uy	183

Entrevista a Cecilia Baranda, 1 de agosto del 2017 en la Escuela Multidisciplinaria de Arte Dramático, Margarita Xirgú.

Estoy con Cecilia Baranda para hablar de *Los comediantes, venturas y desventuras de cómicos picaros y malandantes*, de Mercedes Rein y Jorge Curi.

Hablar de eso es como irme por el túnel del tiempo, pero maravilloso, porque fue un espectáculo que nosotros hicimos en plena dictadura con muchísimas censuras hacia los teatros. Con la inteligencia de Mercedes Rein y Jorge Curi, quienes pudieron tomar una cantidad de textos, *El Retablillo de Don Cristóbal*, de Lorca que era con lo que empezábamos después, aparecía *el bululú*, que era aquel hombre que iba de pueblo en pueblo diciendo romances y contando historias. Dos o tres entremeses de Cervantes, pasos de Lope de Rueda y lo más importante que nosotros quisimos dejar a partir de eso... de todo ese juego... de todo lo que era el teatro en ese momento, fue la idea de enorme prohibición que vivían los actores en ese momento. Estaba prohibido trabajar porque vino la inquisición, entonces se prohibieron los pasos de comedia y fueron obligados a hacer los autos sacramentales. Entonces nosotros como aquellos comediantes, los cómicos de la legua que éramos, también hicimos autos sacramentales; estaba el de Gil Vicente donde aparecían el diablo, el rey, la muerte y también se hizo un magnífico trabajo de máscaras. Me acuerdo, por ejemplo, en *El Retablillo de Don Cristóbal*, nosotros hacíamos el títere e inmediatamente después salíamos a escena expuestos, vestidos exactamente igual que el títere con las máscaras y todo.

Fue una producción enorme, yo pienso en este momento, ¿cuánto saldría hoy una producción así? Porque teníamos una cantidad enorme de cambios de trajes. Bueno, resulta que aquellos textos, por ser textos de Cervantes o de Lope de Rueda, no estaban prohibidos. Pero entre líneas nosotros le estábamos diciendo al público que el teatro había sido prohibido y que estábamos obligados a hacer los autos sacramentales. Había una combinación de canciones con el Choncho Lazaroff, nada menos, ¿no!? Lo estrenó Mariana Berta, Walter Reyno, Francisco

Nápoli, Alberto Arteaga, Gloria Demassi y yo. Y había dos músicos en escena: Lazaroff y Mariana Berta. La dupla Curi-Rein fue la gran versionista de obras maravillosas, y cuando se presentó este espectáculo en El Circular, nunca pudimos imaginarnos que iba a ocurrir lo que ocurrió con el público, con la gente, es más: te digo que se llenaba de liceos en una época que por lo general no los llevaban al teatro.

¿Era una clase de teatro?

Muchos estudiantes de las escuelas de teatro que andaban por ahí iban a ver *Los Comediantes* para aprender. Estaba además la escenografía de Osvaldo Reyno, que había sido un hallazgo increíble porque solo con un retablillo en la Sala Dos y dos telas colgando armaba lo que podía ser el auto sacramental de *La Virgen María* y el nacimiento de *Jesús...* o la vela del barco... o de repente la carpa donde estaba *Rinconete y Cortadillo*, de Cervantes, que si bien, era una novela, se adaptó para teatro. Con los años también se hizo aquí, en la EMAD, recuperé el texto y lo hicimos con la generación de Calderón y Pintos. Pero bueno, la puesta del El Circular fue muy importante. Lo que significó el trabajo escénico, por ejemplo. Trabajábamos con máscaras, actuábamos con títeres, cantábamos, bailábamos y eso era una preparación que en aquel momento era difícil de conseguir. Logramos una conjunción con todos esos elementos. Rosita Baffico nos preparó en la manipulación de los títeres, pero los títeres fueron realizados por la pareja de titiriteros de El Galpón, los Loureiro. Las máscaras fueron realizadas por un compañero de El Circular, las del diablo y del secretario del diablo eran máscaras importantes, ¡hermosas! Teníamos unos veinte o treinta cambios de vestuarios en minutos. Éramos solo nosotros cinco. Cuando fuimos a Asunción (Paraguay), país que también estaba en dictadura, fue impresionante la lectura que hizo el público, igual que la que se hacía acá. *Los comediantes* fue un espectáculo que marcó un hito y muchísima gente lo sigue recordando. Pasaban los años y la gente hacía referencia continua a *Los comediantes*. Si tú te ponés a pensar, era juntar pasos de Lope, entremeses de Cervantes, *El Romance de Moriana* que decía Reyno pero como *bululú*. Es decir, estábamos mostrando lo que era el teatro de una época,

pero a la vez, mientras sucedían esas cosas íbamos relatando los hechos que le sucedían a los actores en aquel momento presente, es decir, cómo los actores una vez más estaban prohibidos. No tenían derecho a entierro, viajaban en su carromato —el propio carromato era el escenario—, no recibían remuneración más que la comida que le podían dar en un pueblo. Todos esos datos los íbamos dando y sobre todo, además, el dato más fuerte fue cuando la prohibición absoluta hacia los actores de representar un teatro libre, eran obligados a representar el teatro religioso.

¿Ustedes hicieron una traslación de aquella prohibición histórica a la prohibición de la dictadura?

Nosotros no la hicimos, la hizo el público. Hizo esa traslación de los tiempos previos a la inquisición a los tiempos de dictadura. Es que nosotros no podíamos decir abiertamente las cosas. Te digo más: el inspector de la dictadura, el que estaba siempre encima de nosotros, el que fue responsable del cierre de El Galpón y estaba por cerrar el Circular y Cinemateca —no se cerraron gracias a mucha gente en el exterior que se movilizó para que no se cerraran— estaba vigilándonos permanentemente, todo lo que hacíamos. Pero como este texto era un texto, de otra época pasó. Y la mujer de este señor Alén Castro era profesora de Literatura, y por esas paradojas de la vida la mujer traía a los alumnos para ver *Los Comediantes*. Mientras que él mismo venía todas las noches al teatro a ver qué era lo que estábamos haciendo y a decirnos quién podía actuar y quién no, y nosotros permanentemente le decíamos: Fulanita es indispensable para este espectáculo. «Bueno, pero yo quisiera hacerle algunas preguntas», «Pero, las preguntas se las hace acá. No se la lleva, decía Walter Reyno».

Entonces esa compañera iba para un salón que había en el teatro y nosotros seguíamos ensayando con su fantasma. Mientras a la compañera le hacían preguntas nosotros dijimos «vamos a seguir ensayando igual». Y ensayábamos y hacíamos de cuenta que nosotros le hablábamos y nosotros le contestábamos. Pero eso era así, casi todas las noches.

¿O sea que esa traslación que el público logró hacer ellos no la llegaron a

entender?

Pero el público sí y eso era lo importante. Y después teníamos actores maravillosos, comediantes como Francisco Nápoli, que era descacharrante. Fue una época para nosotros muy fructífera. Además, yo llegué a hacer *Los Comediantes* teniendo a mi hijo Nacho en la panza; entonces, yo creo que él empezó a querer el teatro porque saltaba junto con su mamá, ¿no? Y bueno, fue una época increíble, paradójicamente, porque realmente estaban pasando cosas inhumanas tanto en el teatro como en el país. En una época en la que no existían los celulares, apenas existían los teléfonos fijos, llegaba un compañero tarde al teatro y nosotros no sabíamos si iba a aparecer o no iba a aparecer. Entonces, ¿te das cuenta? Como el teatro siempre es sanador y uno puede pensar determinados obstáculos. Yo creo que la experiencia de el Circular en ese momento fue eso. Es decir, empezaron a hacerse una cantidad de obras que sin ser panfletarias hablábamos de aquello que no nos dejaban decir, pero la gente tenía necesidad de escuchar entre líneas, lo entendió entre líneas, por eso *Los Comediantes*, *El herrero y la muerte*, *Doña Ramona*, *Decir adiós*, son clásicos. Bueno fueron más... *Galileo Galilei*, hecho por Berto Fontana, me acuerdo de *Moritat*, que dirigió Curi y ahí fue cuando empezó a venir la prohibición mas grande, ¿no?

La diferencia entre El Galpón y el Circular era que El Galpón estaba afiliado a un partido y el Circular no. El Circular era un lugar muy pequeño donde se hacía teatro, un sótano. *Ellos* pensaban que no tenía relevancia, que no tenía mucho que decir. A mí me paso que mientras estuve prohibida en otros lugares, en el Circular me dejaban actuar porque era un sótano. Pero gracias a esa ignorancia yo pude hacer teatro.

Contame algo en relación a tu experiencia con el títere.

El títere es tan mágico, tan mágico que no solo el niño se ilusiona cuando ve a un actor con un títere en la mano, el adulto también. Pero bueno, nosotros trabajábamos con el teatrino. Pero si el teatrino no estaba y hubiéramos estado nosotros —que estábamos vestidos como estaban los títeres—, igual el público iba a mirar al títere, porque el títere es algo muy atractivo, *el que habla por mí, pero*

no soy yo. Tiene toda una significación muy importante, además muchas de las cosas que nosotros no podíamos decir abiertamente las decía el títere, y gracias a esa experiencia de llevar el títere al teatro empezó a surgir una cantidad de gente que ha hecho títere y ha hecho marioneta, hasta hoy. Nosotros no teníamos titiriteros porque teníamos a un escenógrafo muy fuerte que era Osvaldo y a un iluminador muy fuerte también, que era Hugo Leao, y no teníamos espacio, nosotros mismos hacíamos las cosas. Recuerdo haber trabajado en máscaras porque había aprendido en la EMAD de aquella época con Marta Grompone.

¿Te acordás de otro espectáculo de el Circular de aquel momento que tuviera títeres?

De aquel momento no, pero sí se presentó más adelante el trabajo de Ovidio como invitado. Después no recuerdo que se hayan trabajado tan específicamente el títere y la máscara, ah bueno... ¡por favor!. Inolvidable! me estaba acordando el otro día del *Arlequino servidor de dos patrones*, dirigido por Villanueva Cosse. Fíjate, yo estaba por entrar a la EMAD y estaba Jumbol Rivero haciendo *Arlequino*, Reyno hacia *Pantaleón*, Nidia Telles, Cacho Martínez. Fue un espectáculo que te queda y no se te borra. ¡Ahí se usaban máscaras! ¡Y cómo se usaban las máscaras! Recuerdo que en esa época recibimos en la EMAD la visita del Pícolo Teatro de Milano, vinieron a visitar la escuela y darnos un taller, y a mostrarnos su *Arlequín*, y yo recordaba el *Arlequino* de Jumbol porque tenía una vida impresionante.

¿Cómo te marcan los espectáculos? Te marcan una vocación. Yo me acuerdo que mis padres eran socios fundadores de todos los teatros independientes, hasta tal punto que nosotros vivíamos en una casa muy antigua con muebles muy antiguos, entonces, cuando se necesitaban muebles, camas o lo que sea, mi madre venía y decía: «chiquilinas los colchones en el piso». Venían y se llevaban los muebles, las camas, para hacer la obra. Mientras duraba la obra estaban en el teatro los muebles de mi casa y nosotros en el piso. A mí me llevaron al teatro desde muy chica, me escondían en un palco en el Solís porque no se admitían niños, entonces venía un portero que le decía a mi padre: «Baranda»...y le hacía el gesto de que

me bajara. Yo me bajaba, me escondía y cuando venía el inspector no me veía. Así vi todas las obras de toda la Comedia Nacional que otros niños no veían, y en el teatro independiente también. Hay espectáculos que te marcan. Cómo la vida gira, yo pensaba ahora Villanueva dirigiendo *Arturo Ui*, un espectáculo que hizo anteriormente, una versión inolvidable. Como te marcó también *Fuenteovejuna*, con Estela Texeira. Yo creo que en el Teatro Circular se generó una cantidad de espectáculos que marcaron en aquel momento a toda una generación. El Galpón estaba cerrado, la Comedia Nacional censurada, apretada, haciendo determinado repertorio y no podía salir de ahí. Después estaba el Circular como teatro, y Cinemateca Uruguay, lugares donde la gente se juntaba para ver. La gente tenía necesidad de poder ver, escuchar lo que estaba prohibido. Era una época paradójica; estaban sucediendo cosas terribles, pero para el teatro fueron tiempos muy fermentales. Fue muy difícil, teníamos gente infiltrada adentro del teatro y no lo sabíamos, no nos habíamos dado cuenta, hasta que se llevaron a uno preso y vimos que ahí estaba uno de nuestros colaboradores, trabajando con el uniforme puesto. De las grandes crisis, el teatro resurge y crea. El teatro es una caja de resonancia, como decía Atahualpa, de lo que la población necesita, de lo que la población quiere. No los cambiás; ¡antes creíamos que sí! ¡Vos no cambiás mentes! Sí podés ayudar a que la gente reflexione, el teatro puede rescatar aquello que la población necesita.



Figura 33. Fotograma del periódico. "Los soplados" por Florencio Sánchez, 1891, *La Voz del Pueblo* Minas, tomada en la Biblioteca Nacional. Reimpresión autorizada.

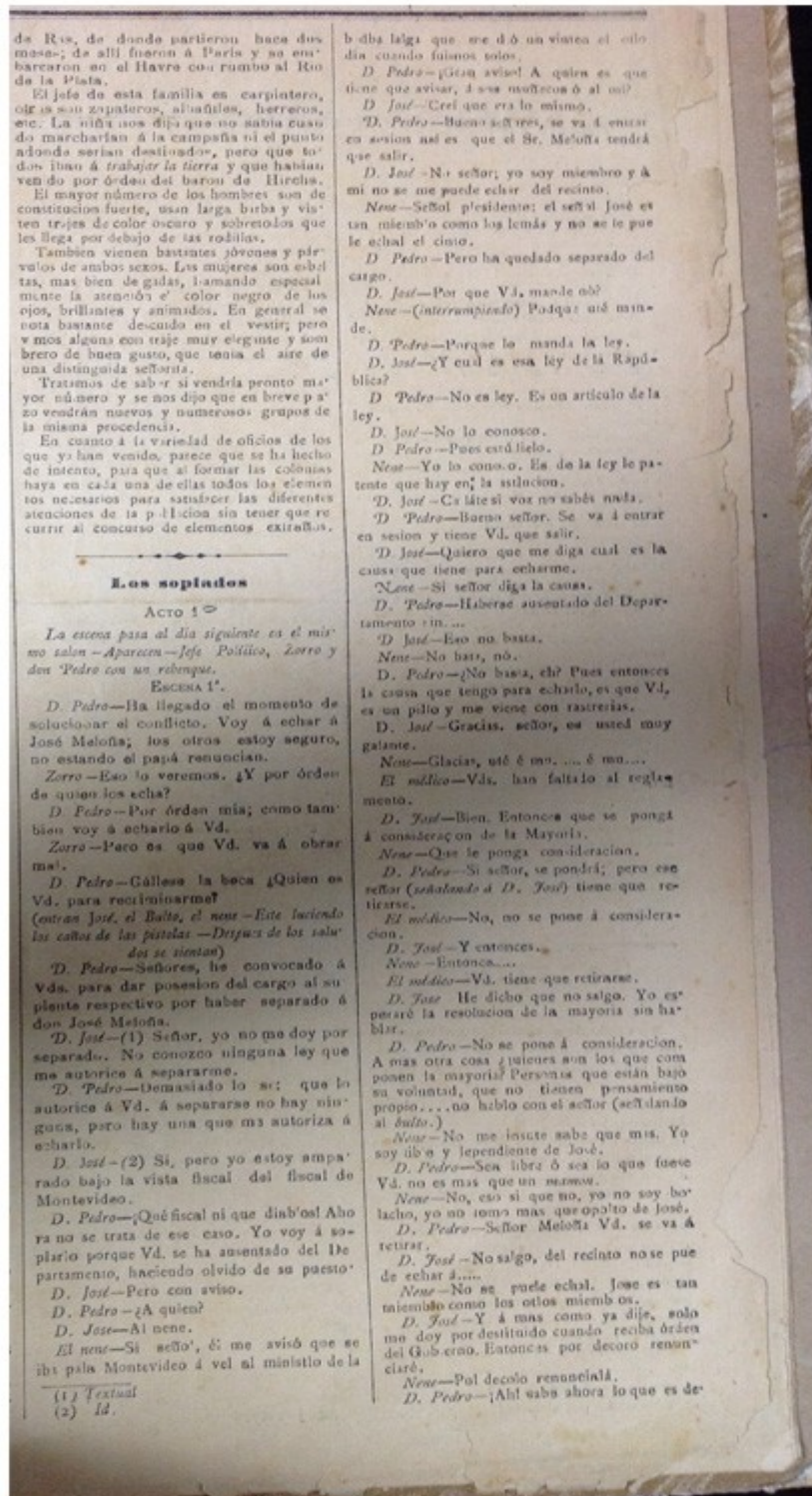


Figura 34. Fotograma del periódico. "Los sopladitos" por Florencio Sánchez, 1891, *La Voz del Pueblo Minas*, tomada en la Biblioteca Nacional. Reimpresión autorizada

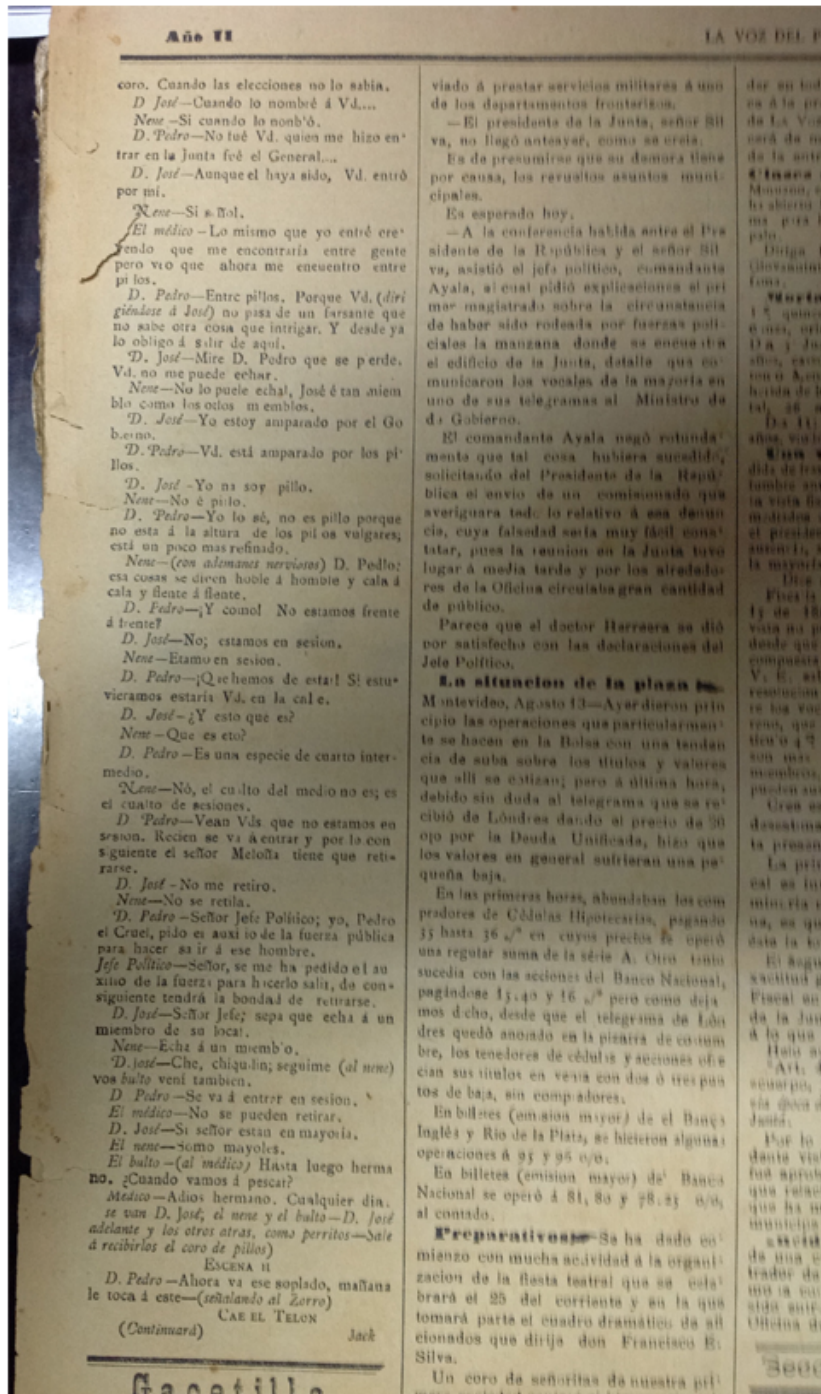


Figura 35. Fotograma del periódico. "Los soplados" por Florencio Sánchez, 1891, *La Voz del Pueblo Minas*, tomada en la Biblioteca Nacional. Reimpresión autorizada.

Transcripción de las publicaciones de Florencio Sánchez.

Los soplados.

Drama joco serio mímico cómico burlesco, en un prologo, un acto y un epilogo.

Personajes

D Pedro el Cruel,

Un médico

José el Soplado

Un bulto

Un nene

El zorro

El Jefe Político

Un escribano

Un empleado.

Intrusos, politroques, militares y un coro de pillos.

Prólogo.

La escena gira en torno a un salón de secciones. El zorro sólo sentado en un escritorio ministro tomando un mate de thé.

Escena I

El zorro. — ¡Maldición! los diarios dicen que me van a soplar porque falsifiqué unas actas! ¡Miren lo que es servir a los amigos! Yo creí que esto pasaría desapercibido y a lo mejor me descubren el nido! ...Pero ¡qué diablos, los diarios mienten tanto! puede ser que esto sea mentira. Pero no...lo mejor es ir aprontando los cachivaches por las dudas, si...¿quién entra? Veamos...¡adiós mi plata! Coraje y a tratar de adularlo para salvar el bulto y los cien pesos mensuales.

D. Pedro el Cruel. —(entrando) Hola, Señor, buenas tardes.

Zorro. —(ap) ¡Qué serio! seguro que viene a echarme. (a Don Pedro) muy buenas; estimado señor; viene a echar unas firmitas; hay algunos decretos...

D. Pedro. — (con afectada seriedad) No señor vengo.

Zorro. — ¿Quiere un mate de thé?

D. Pedro. —He dicho que vengo por un asunto de importancia.

Zorro. — ¡Ah! ¡Ya! Viene por la solicitud de la vieja que quiere se le permita sacar la tierra de la calle.

D. Pedro. — (fingiendo enojarse) ¡Qué vieja! ¡Ni qué tierra! Lea Ud. que esto le conviene. El Zorro (ap). —La embarramos ¡Adiós mi sueldo!

D. Pedro. —Cópieme esto y haga la nota convocando al suplente.

Zorro. — ¿Qué suplente? ¡Si yo no tengo ninguno!

D. Pedro. —Haga lo que le mando y cállese la boca.

Zorro. — ¡Pero señor! ¡Estaría bonito que yo mismo convocase a quien me va a sustituir! Eso sería suicidarme yo mismo. A no ser que...

D. Pedro. —No sea usted zonzo ¿Quién dice nada de usted!

Zorro. — ¡Ah! ¡Con que ya no me echa! ¡Bien decía yo! D. Pedro no es de mal corazón, él no me va a echar! Y a más sabe que tengo en el fondo un ganado de gallinas y que si me echara no podría yo darle ninguna.

D. Pedro. —Vamos, hombre; déjese usted de bobadas y lea lo que le doy.

Zorro. —Está bien, señor (después que lee) destituya al amigo José, ¡mire eso! Yo creí que la cosa era conmigo. Pero escuche no podría arreglarse de otro modo.

D. Pedro. — ¿De qué modo?

El Zorro. —Fácilmente. De cualquier modo.

D. Pedro. — ¡Hombre, no faltaba más! ¿Cree Ud. que voy a tra... con pillos, señor...?

El Zorro (ap). — Si no fuera por los cien pesos yo te arreglaría (a D. Pedro) No, señor, yo no soy capaz de pedirle tal cosa.

D. Pedro. —Bueno; está bien; haga eso que ahora vengo por aquí (se va)

Escena II.

El Zorro (solo). —Estás muy fresco, crees que yo voy hacer esto sin consultar con José.

Escena III

El Empleado. Después Zorro.

Empleado. — Estoy mas contento que unas pascuas, ahora voy a estar más a gusto...Y, otra cosa; con esto se arma otro bochinche y tal vez me manden a Montevideo. ¡Qué más quiero? Paseo de arriba, con paseítos gratis y otras gangas. ¡Ah! Se me ocurre una cosa; con la soplada del Zorro es muy natural que se nombre alguno para sustituirlo y... ¡quién sabe si no calzo! Si, es muy probable. Pero veamos la cara que tiene el individuo. ¡Calla! Si no está! Seguro que se ha ido con el chisme al otro. ¡Demonios! La cosa va a ser buena; van a echar al Zorro y a José. No me engañaba ya está de vuelta.

Zorro. — (entrando). —Buenas tardes.

Empleado. —Buenas tardes, me dijo...El Zorro. —sí, ya sé qué le dije.

Empleado. — ¿Qué?

Zorro. —Nada. Dígale a Don Pedro que no puedo firmar lo que me pidió.

Empleado (entre dientes) Una...una mala tos le siento al gato. Esta muy bien. (será).

Escena última.

D Pedro; D José, el nene; el Zorro y un intruso.

D. Pedro. —Señor Zorro: me dicen que no quiere Ud. firmar el acta ¿es cierto?

Zorro. —Sí señor, como Ud. ve.

D. Pedro – Esta muy bien si no me firma eso voy a tener que suplantarle

Zorro – Haga lo que quiera.

D. Pedro. —Lo que quiero no; haré lo que pide el pueblo que esta clamando por que lo saque a Ud. Conjuntamente con los demás pillos.

Zorro. — ¿El pueblo? ¡Qué me importa a mi de él!

D. Pedro. — ¡Con que no le importa, eh! Ya se le va a importar.

Entra Don José, el nene y un intruso, (Don Pedro se va)

Don José: —Che hermano, ¿qué dijo ese pillo?

Zorro. —Que me va a echar.

D José. —Ja... Ja... ¡Echate; no faltaba otra cosa!

Nene. — Esta fiasco que te va a echar; pala echalte a vos me va á echá a mi y eso es muy difícil.

Don José: —Déjalo, si el que va a salir es él; nosotros somos inde

Nene. — Sí señol, somos dependientes.

Don José. —Cállate chiquilín.

El intruso – (con vos gangosa) Señores no se debe permitir que un hombre quiera dominarnos, quiera ser un dictador.

Don José: —Es muy natural; no vamos a estar superditados a la voluntad de él.

Nene. — No señol, no etamos pelitados a la voluntad...

Don José: —Te he dicho que te calles, mira...

El intruso – Señor José, lo más conveniente es mandar a buscar al Bulto. Un chasque.

Don José: —Es verdad.

El intruso – Pues yo tengo buenos peones, pero...hay que pagarles bien.

Don José – Si lo que quiera. Mañana a las dos estaremos aquí, eh! Todos armados.

Nene. — ¡Ya lo cleo! Yo va a tlael dos pistolitas (se van)

CAE EL TELON

(Continuara)

Jack.

Los Soplados

Acto 1

La escena pasa en el día siguiente en el mismo salón. Aparecen Jefe Político, Zorro y don “Pedro con un rebenque”.

Escena 1

D. Pedro. —Ha llegado el momento de solucionar el conflicto. Voy a echar a José Meloña; los otros estoy seguro, no estando el papá renuncian.

Zorro. —eso lo veremos. ¿Y por orden de quién los echa?

D. Pedro. —Por orden mía, como también voy a echarlo a Ud.

Zorro. —Pero es que Ud va a obrar mal.

D. Pedro. — Cállese la boca ¿quién es Ud. para recriminarme? (entran José, el Bulto, el nene – este inclinando los caños de las pistolas- después de los saludos se sientan)

D. Pedro. —Señores, he convocado a Uds. Para dar posesión del cargo al suplente respectivo por haber separado a don José Meloña.

Don José: — (1) Señor yo no me doy por separado. No conozco ninguna ley que me autorice a separarme.

D. Pedro. —Demasiado lo sé: que lo autorizó a Ud. A separarse no hay ninguna, pero hay una que me autoriza a echarlo.

Don José: — Si pero yo estoy amparado bajo la vista fiscal del fiscal de Montevideo.

D. Pedro. — Qué fiscal ni que diablos! Ahora no se trata de ese caso. Yo voy a soplarlo porque Ud. Se ha ausentado del Departamento haciendo olvido de su puesto.

Don José. —Pero con aviso.

D. Pedro. — ¿A quién?

D. José. — Al nene.

Nene. — Sí seño, di mi avisó que se iba pala Montevideo a vel al Ministro que le daba lalga que me dio un vintén el otlo día cuando fuimos todos

D. Pedro. — ¡Gran aviso!. A quién es que tiene que avisar, a sus muñecos o a mi?

Don José: — Creí que era lo mismo.

D. Pedro. — Bueno señores, se va a entrar en sesión así es que el Sr. Meloña tendrá que salir.

Don José: — No señor; yo soy miembro y a mi no se me puede echr del recinto.

Nene. — Señol presidente: el señol José es tan miembro como los demás y no se le puele echal el cinto.

D. Pedro. — Pero ha quedado separado del cargo.

Don José: — ¿Por qué Ud. mande no?

Nene. — (interrumpiendo): Podque uté mande.

D. Pedro. — Porque lo manda la ley.

Don José: — ¿Y cuál es esa ley de la República?

D. Pedro. — No es la ley. Es un artículo de la ley.

Don José: — No lo conozco.

D. Pedro. — Pues estúdielo.

Nene. — Yo lo conozco. Es de la ley le patente que hay en la istlucion.

Don José: — Calaste?? si vos no sabes nada.

D. Pedro. — Bueno señor, diga la causa.

D. Pedro. — Haberse ausentado del Departamenteo sin...

Don José: — Eso no basta.

Nene — No bata, no.

D. Pedro. — ¿No basta, eh? Pues entonces la causa que tengo para echarlo, es que Ud. Es un pillo y me viene con rastrerías.

Don José: —Gracias, señor, es usted muy galante.

Nene. — Glacias, uté e mu..é...mu...

El médico. —Uds. han faltado al reglamento.

Don José: —Bien. Entonces que se me ponga a consideración de la mayoría.

Nene. — Que le ponga consideración.

El médico. —No, no se pone a consideración.

Don José: —Y entonces.

Nene. —Entonce...

El médico. —Ud. tiene que retirarse.

Don José: —He dicho que no salgo. Yo esperaré la resolución de la mayoría sin hablar.

D. Pedro – No se pone a consideración. A más otra cosa ¿quiénes son los que componen la mayoría? Personas que están bajo su voluntad, que no tienen pensamiento propio...no hablo con el señor (señalando al bulto.)

Nene. — No me inute, sabe que más. Yo coro. Cuando las elecciones lo sabía.

Don José: —Cuando lo nombré a Ud...

Nene. —Sí cuando lo nombó.

D. Pedro. —No fue Ud. quien me hizo entrar en la Junta, fue el General.....

Don José: —Aunque él haya sido, Ud. entró por mí.

Nene. —Sí señol.

El médico – Lo mismo que yo entre creyendo que me encontraría entre gente pero veo que ahora me encuentro entre pillos.

D. Pedro – Entre pillos. Porque Ud. (dirigiéndose a José) no pasa de un farsante que no sabe otra cosa que intrigar. Y desde ya lo obligo a salir de aquí.

Don José: —Mire D. Pedro que se pierde, Ud. no me puede echar.

Nene. —No lo puele echal. José e tan miemblo como los otlos miemblos.

Don José: —Yo estoy amparado por el Gobierno.

D. Pedro. —Ud. está amparado por los pillos.

Don José: —Yo no soy pillo.

Nene. —No e pillo.

D. Pedro. —Yo lo sé, no es pillo porque no esta a la altura de los pillos vulgares; esta un poco mas refinado.

Nene. — (con ademanes nerviosos) Don Pedlo: esas cosas se dicen hoble a hoble cala a cala y flente a flente

D. Pedro. — ¡Y cómo! ¿No estamos frente a frente?

Don José: —No; estamos en sesión.

D. Pedro. — ¡Qué hemos de estar! Si estuviéramos estaría Ud. en la calle.

Don José: — ¿Y esto qué es?

Nene. — ¿Que es eto?

D. Pedro. —Es una especie de cuarto intermedio.

Nene. —No, el cualto del medio no es; es el cualto de sesiones.

D. Pedro. —Vean Uds. Que no estamos en sesión. Recién se va a entrar y por lo consiguiente el señor Maloña tiene que retirarse.

Don José: —No me retiro.

Nene. —No se retila.

D. Pedro. —Señor jefe Político; yo, Pedro el Cruel, pido el auxilio de la fuerza pública para hacer salir a este hombre.

Jefe Político – Señor se me ha pedido el auxilio de la fuerza para hacerlo salir, de consiguiente tendrá la bondad de retirarse.

Don José: —Señor Jefe Político; sepa que echa a un miembro de su local.

Nene. —Echa a un miemblo.

Don José: —Che, chiquilín; seguime (al Nene), vos Bulto veni también.

D. Pedro. —Se va a entrar en sesión.

El médico. —No se pueden retirar.

Don José: —Sí señor están en mayoría.

Nene. —Somos mayores.

El bulto. — (al médico) Hasta luego hermano. ¿Cuándo vamos a pescar?

El médico. —Adiós hermano. Cualquier día.

Se van Don José, el Nene y el Bulto. D. José adelante y los otros atrás, como perritos. (Sale a recibirlos el coro de pillos).

Escena II

D. Pedro. —Ahora va ese soplado, mañana le toca a este (señalando al Zorro)

CAE EL TELÓN

Jack

Continuará

Intercambio de correo electrónico con Ismael Moreno en julio del 2015

La Monstrua se estrena en abril del 2002 en Montevideo. ¿Que fue lo que te llevó a estrenar el texto de Ariel Mastandrea?

El proceso es justamente a la inversa. En teatro estamos mal acostumbrados a que siempre se elabora una obra a partir de la propuesta de un texto. En este caso surgió primero el personaje. Concretamente a través de un vestuario (un traje de novia muy grande) que me puse para hacer una performance en la discoteca *Zoo* en el año 2000. La propuesta era hacer la fiesta de Circo y decidimos hacer un circo antiguo, pero en la línea de los *fenómenos del circo*. Obviamente el gran referente es *Freaks* de Tod Browning. Esa noche interpreté a *La Mujer Barbuda del Circo*. Y el mismo traje de novia con su peso, la peluca, el velo me fue llevando a un movimiento y de ese movimiento a la voz. Entiendo el vestuario como una red amplificadora de los movimientos del actor. Y cuando el vestuario va a la inversa se transforma en una cárcel. Me entusiasmó mucho el personaje y le conté la idea a Ariel Mastandrea. La idea de hacer un monólogo con este personaje. Le propuse trabajar conjuntamente para la creación de la obra, ensayos, texto, ensayos. Trabajo mucho desde la intuición, es algo que me gusta dejar fluir. A veces vienen imágenes que no sé a qué se refieren o qué quieren decir. Dejo que se asienten y luego cobran sentido. Pasa muchas veces en teatro que queremos encontrar el punto de vista racional de todo, y sobre todo los porqués. Y muchas veces es algo que viene al final de la obra. La escena de las frutas y las verduras de teatro de objetos es una imagen que tenía en la cabeza y se la trasladé a Ariel, que luego la incorporó al texto de manera brillante. Un día Ariel vino con el texto entero escrito y tengo que reconocer que no me gustó. Había faltado ese ida y vuelta entre el personaje y el texto. Luego, al llevarlo a escena dos años después, en determinado momento no tuvimos miedo en meter tijera y quedarnos con lo esencial. La idea de llevarlo a escena y materializarlo finalmente surgió un domingo cuando Ariel se pasó por casa y mientras estaba elaborando unos objetos

para la Fiesta de la X me comenta como al pasar que había visto el sótano del Mincho Bar. Seguro que lo hizo a propósito. Inmediatamente le dije: «Vamos para allá». Llegamos y estaba Carlos, el dueño del boliche. Solo, sentado en una mesa, medio dormido. Cuando bajé al sótano no tuve la menor duda de que ese era el lugar de *Cornelia*.

El trabajo estético es muy elaborado: la iluminación, el vestuario, la escenografía, el sonido y los propios objetos. ¿Cómo se concibió esa estética global del espectáculo?

Los trabajos estéticos nacen de una pulsión común entre los que estamos involucrados en el proyecto. La escenografía empezó a tomar forma a partir de los objetos que estaban tirados por ahí en el sótano. Las botellas, una estantería llena de polvo que estaba al fondo y que decidimos dejarla tal cual. Y otra que trajimos desde donde estaba el motor de la heladera del bar. Fue complicado sacarla con Adán. Estábamos a los martillazos, llenos de mugre, tratando de sacar eso. Y en ese momento llegó un chico que quería trabajar con nosotros y aprender algo sobre escenografía. Nos ve en esas condiciones y nos preguntó si teníamos un diseño o boceto ya armado. Nos miramos con Torres, con las caras mugrientas, nos reímos y le dijimos: «Mirá pibe: ahora estamos moviendo esta estantería de acá para allá. ¿Nos ayudás?»

Y ahí se integró al trabajo. La idea primigenia era la de un circo antiguo que habían dejado abandonado todas sus cosas olvidadas en un sótano. Y entre esas cosas estaba nuestra querida *Mujer Barbuda*. Por eso la gente no estaba sentada en butacas, sino en baúles y cajas. Estaba el vestuario del circo colgando de unos tubos. Y la luz tenía que acompañar. Justamente Martín Blanchet también decidió utilizar unas antiguas luces que eran del bar y estaban por ahí tiradas. Las arregló y las colocó junto al resto de las cosas. Los objetos comenzaban a sentirse muy cómodos entre sí. Luego con otras cabezas de muñecas que tenía, más maderas de Emaus, armarios, flores de plástico, se iba armando, día a día el espacio. Adán trabaja el espacio como una pintura. Y también es un tipo muy intuitivo y tuvimos un diálogo excelente. El vestuario ya venía precedido por ese traje de novia.

Fueron apareciendo esos trajes en las casas de segunda mano y luego fuimos adaptándolos, reconociéndolos. Mariana Duarte hizo un trabajo increíble. Yo quería que todos los elementos de la puesta en escena no tuvieran un carácter teatral al que estamos acostumbrados, sino que fueran más reales. Otra pauta muy clara era la de que *Cornelia* se encendiera sus propias luces, como cuando estás en tu casa. Martín me hizo una instalación de llaves que estaban por todo el espacio que era una maravilla. Sólo había un foco muy teatral en determinado momento y la verdad es que chirriaba un poco. El sonido y la música la trabajamos con Gonzalo Durán. Me basé para el comienzo en una mujer barbuda mexicana que se llamaba Julia Pastrana. Cantaba rancheras. La historia de esta mujer barbuda es increíble. Muchas de estas mujeres barbudas y deformes de circo me acompañaban en un altar que habíamos construido en una de las paredes de la entrada. Daban su fuerza. En cuanto a la música del espectáculo, tenía claro que quería dos acordes nada más, y a partir de ahí elaboramos con Gonzalo esa especie de ópera delirante. Todos los elementos de la puesta en escena fueron encajando gracias al diálogo de todos estos profesionales y a su grado de apertura mental y escucha. Si no, no hubiera sido posible crear este bicho escénico que fue *La Monstrua*.

Tu trabajo tiene un compromiso físico e interpretativo: canto, danza, ejecución musical, desdoblamientos... ¿Cómo fue el proceso de construcción y entrenamiento actoral para la concepción de *Cornelia*?

Me gusta mucho la idea de trabajar a nivel actoral en la cuerda floja. Generalmente estamos acostumbrados a ver un teatro que es muy convencional donde los actores gesticulan y se mueven de determinada manera, pero en donde no hay subtextos, no se los ve pensar o sentir. A mí ese tipo de actuación me distancia. Me gusta el hecho de transitar esa cuerda floja que está justo en el límite entre el actor y el personaje. Es el personaje el que manipula al actor para hacer lo que él quiere. Y muchas veces los actores queremos manipular al personaje y el personaje se revela y dice que eso no lo quiere hacer. La primera vez que me dejé llevar por *Cornelia* confieso que me asusté. El personaje apareció, pero yo no

sabía cómo volver a encontrarlo. Y acá es donde interviene nuestra cabecita y nuestros pensamientos que muchas veces ahogan y no dejan establecer ese diálogo con claridad. Para este personaje en concreto yo llegaba al Mincho cuatro horas antes. Bajaba al sótano, lo limpiaba entero con agua y un trapo (luego me enteré más tarde que ésta técnica de limpiar el espacio la hacen en el teatro oriental siempre; ahí no lo sabía). Después me vestía, me maquillaba, afilaba la cuchilla durante un buen rato, luego empezaba a moverme, a hablar como el personaje y a dejar que sea parte de mí. Una hora antes de que comenzara el espectáculo apagaba todas las luces y quedaba completamente a oscuras hablando con Gloria, su supuesto partenaire, al que tenía encerrado en un armario. Cuando la gente bajaba, el personaje ya *estaba vivo y calentito* hacía un buen rato.

El vínculo con el público es muy próximo. ¿Cómo lo percibiste?

Era genial porque al estar tan cerca te oyen respirar, y les hablaba el personaje. Pasaban cosas increíbles. El contacto con la gente, la intuición en ese sentido me la ha dado tantos años de carnaval y de bajadas entre el público con la Antimurga BCG. Si bien esto no tenía nada que ver, esa intuición y la verdad escénica le transmitía al público bastante miedo. Porque al verme en algunos estados limítrofes con lo catártico de *Cornelia* creo que alucinaban bastante. El tratamiento del espacio y la desestructuración del espectador era como meterse dentro de una película. Al terminar la función yo no podía salir a saludar. Me costaba muchísimo hacer ese quiebre. Necesitaba más de una hora y media para volver a recuperarme.

Los otros personajes del mundo de nuestra protagonista aparecen materializados con objetos. ¿Por qué?

Hay un personaje encerrado en un armario (Gloria) que no vemos. Y luego está Jaime, un payaso de plástico que es un juguete antiguo. Los objetos que aparecen tienen su propia explicación intrínseca y habría que preguntarles a ellos por qué decidieron aparecer allí en ese momento. Creo además, que una vez que se establece la convención de que determinado objeto está *vivo*, de verdad empieza a palpar, a vivir en escena. Una vez que eso pasa se establece un vínculo ancestral

con los espectadores y la comunicación empieza a fluir desde otro lugar. No es algo cerebral. Es que te golpea el pecho, te da en la nuca y hasta estomacal. Nunca les pregunté a los objetos porque aparecían; dejaba que llegaran sin preguntarles el porqué. Si lo queríamos averiguar primero se alejaban y huían. Es algo bastante mágico y si lo queremos agarrar con nuestras manos se nos va a escurrir entre los dedos.

Las luces (dos pequeños focos que manipulas en escena) tienen en un momento, un carácter personificado, al igual que las piernas de la muñeca Barbie... ¿Cómo abor das el trabajo con estos elementos plásticos?

Los trabajo justamente desde ese estado y soy consciente de que la energía tiene que ir en esa dirección. El actor titiritero desaparece porque los verdaderos protagonistas son los objetos. La energía tiene que estar canalizada hacia el objeto que manipulas y a través de sus características observar sus posibilidades, que son infinitas... Pero que hay otras cosas que se niegan a hacer por más que nos empeñemos. Se trata de un diálogo. Por eso me gusta esa frase de Artaud en referencia a los objetos: «Mirar con ojos que no saben ya para qué sirven, con una mirada que se ha vuelto hacia adentro». Los niños tienen mucho esa concepción animista, luego nuestro cerebro adulto se va momificando, y se trata de seguir jugando, ¿no?

Cre es que los conflictos de *Cornelia*, que se debatía entre la necesidad de olvidar y el deseo de recordar, ¿están vigentes?

Esos conflictos que mencionas están presentes en la obra y están presentes siempre en los seres humanos. Lo que más me interesaba de *Cornelia* era la excusa para hablar del diferente y a partir de ahí, las múltiples lecturas que la gente sacaba.

¿El espectáculo está vivo? Sigue representándose?

Cornelia está viva, seguro que sí. Se ha representado luego, en varios países con otros actores. No he indagado mucho al respecto. Yo la dejé de hacer en el 2002. La llevé ese año a Madrid, al Festival Iberoamericano de las Artes que se hacía en

la Sala Ensayo 100. Y luego, a mi regreso, creo que la última función de *La Monstrua* fue en La Pedrera en un ciclo que organizaba Gabriela Iribarren a principios de 2003. *Cornelia* era y es un personaje que me enseñó definitivamente los caminos de la actuación y el teatro.

Entrevista a Adán Torres, Julio de 2017.

Háblame de La Monstrua

Me metí a trabajar en *El Mincho* todas las mañanas. «Conseguí unos muchachos para trabajar», me dijo Ismael: «¿Y vos trabajás con maquetas, planos?», nos preguntó uno de ellos. «Yo trabajo con el martillo», dije.

Yo había soñado con una pasarela...Sacar partido de lo pequeño. La gente entraba y bajaba a una pasarela que era un depósito de circo, el circo cayó y había que dejarlo en algún lugar, de ahí los baúles, donde se guardaba todo y se sentaba el público. Se le hicieron etiquetas viejas como pegotines de Aduana, como si hubiera viajado mucho. Y había elementos puestos como en un depósito, era un depósito tal cual. Yo sabía lo que quería. Era otro tipo de encare de trabajo, práctico, era un realizador y diseñador simultáneo, no había un mango. La planta era como te digo: en la escalera llegabas a un descanso, luego bajabas a otro desembarco y ya encontrabas lo que te decía que eran los trastos del circo. Había un espejo en el fondo, un viejo truco de circo. Había una columna, y cuando girabas, había un lugar donde estaban los camarines (mientras habla dibuja la figura 13 que ilustra esta investigación). Aquí había una cortina, y los baúles, supuestos baúles, estaban todos distorsionados sobre este lado y el público estaba aquí. Aquí había un ropero donde *La Monstrua* guardaba a *Gloria*. Y luego habíamos separado dos mundos sicológicos: el del Cielo y el del Infierno. En el Cielo habíamos trabajado una estética gay *kitsch*, con unos marineros de remera a rayitas, unos hombres musculosos, con imágenes del cielo azul de fondo, con floritas *kitsch*. Finalmente quedó como una imagen de una estampita, sacamos al *Marinero* y metíamos a *La Monstrua*. Y luego teníamos el Infierno, donde habíamos hecho un depósito de hueso traído de un frigorífico, había mucha sangre y rojo. Eran dos espacios muy sorprendidos. Cargados de sonoridad, que en principio estaban cubiertos por unas cortinas. Era un espacio intangible, era un espacio irreal. Por otro lado maquillamos a las muñecas, es decir, habíamos hecho un trabajo muy sutil con los objetos. Era un teatro también del objeto, de una tendencia kartoriana, porque era una estética accesible, donde el tema de lo

brechtiano o el tema del absurdo estaba implícito. Habíamos absorbido una estética de los ochenta que nos influenciaba, desde el cine de Kusturica. Él no era nada absurdo, era muy duro, y esa dureza de Kusturica nos influenciaba. No solo a Ismael, sino también a Roberto (Suárez), a Rubén Coletto con quien me acuerdo hicimos *La improvisación del alma*, de Ionesco, donde trabajé con un objeto multiplicado: los tanques de doscientos litros.

¿Cómo veías a Ismael relacionado con los objetos?

Él era un plástico. Tenía un discurso válido frente al objeto, pero tenía otro sentimiento con el objeto desde su recomposición. ¿Qué te quiero decir con esto? Que él me impresionaba mucho más con su visión del objeto descontextualizado que con su acción. Él dirigió la obra, y la actuaba y se hacía trampa. Sí que había un uso del objeto como tal, pero no como una continuación de su cuerpo. ¿Por qué? Porque la dramaturgia no se lo permitía. El objeto en la dramaturgia era un objeto descontextualizado, pero no a partir del actor, sino a partir de la propia historia de la dramaturgia (narrativa).

Entrevista a Roberto Cancro, 5 de junio del 2014.

Háblame del espectáculo *Ven Seremos*, por favor.

Fui convocado para resolver situaciones a nivel espacial. Colaboré también en la producción del espectáculo, junto a Verónica (Perrota). Había un guion dividido en diferentes escenas, que tenía un hilo conductor. Yo las organizaba visualmente, eso era lo que yo hacía. Y definir en qué técnica se realizaría, es decir, cuál era la mejor forma de representarla. Yo lo planteo como si fuera un diseño gráfico, es decir, qué es lo que voy a percibir. Ese era un trabajo en cada escena y luego se trabajaba también la transición entre ellas, que para mí es muy importante. Para mí es tan importante el desarrollo de cómo lo hago, que el resultado que tengo, para el director no; para mí sí. El cómo se hacen las cosas es tan importante como las propias cosas. Si fuera un pintor y no supiera cómo hacer determinada forma, recurriría a la persona que lo haga por mí. Esa es mi metodología de trabajo. Para mí el proceso es fundamental. Siempre encontrando alternativas y diferentes opciones, es decir, el dominio de posibilidades. Pienso el escenario como si estuviera haciendo un diseño gráfico, lo construyo en cuanto a posiciones, tensiones, formas. Es tan importante el resultado como el proceso que te lleva a realizarlo; ese es mi método. Las repeticiones es lo que te ayuda a definir el trabajo, muchas veces en discrepancia con la dirección, pero eso es parte del crecimiento.

Y tu conexión con los muñecos, títeres... ¿Cuándo empezó?

Yo trabajaba a nivel de construcción de esculturas animadas. Tenía contacto con el muñeco, con el objeto escultura. Después ese objeto se vincula a ser animado, por titiriteros, a cobrar vida y a ser una entidad en espacio y tiempo, que es diferente a la percepción de la escultura, en sí misma. Y así pasé del objeto perceptivo al objeto animado. En mi exposición de los objetos esculturas, todas tenían posibilidad de ser modificadas, es decir, eran juguetes cinéticos que se modificaban por el visitante. Fue en el 2000 y se llamó *Vínculos y desvinculo*. Era un parque de quince objetos donde la gente participaba activamente de la muestra, con sus acciones lúdicas. También llegó el premio Paul Cezanne, y mi opción fue

trabajar con Philippe Genty, aproveché para investigar entre los vínculos de las artes plásticas y las artes escénicas. Trabajamos sobre los valores que llevas de un lado a otro para que cobre valor en el espacio y el tiempo. A futuro me interesaría participar no solo de la solución estética, sino también, de la propia creación del guion. Me gustaría transformar el guion utilizando elementos que el guion no establece. Ismael lo ha logrado. Lo consiguió en *La Monstrua*. El guion transformado en imágenes tiene una carga dramática potente. Yo considero que el objeto que me interesa está en el límite entre la escultura, las artes visuales y el espacio escenográfico. Cómo llego al tema, me da la forma de representarlo. ¿No sé cuál es el límite entre los diferentes creadores!? Toda tecnología, todo despliegue... a veces no pueden resolver la continuidad. Lo visual y lo espacial no dependen de esas transiciones.

Entrevista a Gustavo Martínez, 16 febrero de 2015.

¿Qué fue lo que los llevó a estrenar *Ven Seremos*?

A partir de lo cotidiano y siempre en relación a nuestras vivencias. Por ejemplo, después del cierre del teatro por problemas de salud, apareció *Cultive una rosa blanca*. Hacemos teatro hace 40 años. Dentro de lo que nos interesaba transmitir estaba el trabajo sobre *lo femenino*, el interés de desarrollar alguna construcción en ese sentido. Esa fue la búsqueda de ensayo, de improvisación, de propuesta. En este caso se puede hablar de la soledad, de la pérdida, de la angustia, de la separación. Una niña y su proceso de crecimiento, cómo se va desarrollando en el camino, que incluso le salen alas y luego, el propio medio la limita. Aparecían unos personajes, *los pálidos*, que permanentemente te estaban reprimiendo: «Cállate la boca. Quédate quieto». Incluso bajaban del escenario e intervenían con el público. El personaje tiene pequeños encuentros que le van marcando la vida, le dan la pauta del camino; se tomó también el tema de la diversidad, crecer en lo diverso en lo diferente. Había títeres, malabares y acrobacias. Compañeros con entrenamiento de meses. Al final de la historia no es que te liberes individualmente, sino que aparecen un conjunto de cosas que te satisfacen y se satisfacen. Digamos, colectivamente. Esa era la idea. La niña queda en una isla y en esa inmensidad aparece su crecimiento, un gran universo, con un telón abovedado que funcionaba con luz negra. La idea era que ella termina dándose cuenta frente a los compañeros que aparecen, el zanquero, la malabarista, que *yo tengo veinte cometas*, y lo dice con el poema de Líber Falco. Habla de cierto esfuerzo. A ella le cortan las alas, en realidad se crea su forma de volar, y se va recitando el poema. Para trabajar nos preguntamos ¿qué decir?, ¿por qué decir?, ¿qué debo decir? Son varios procesos de trabajo encadenados y ahí es donde nosotros construimos la técnica y la estética, cómo perfilar el espectáculo, (paleta de color, trabajo de forma, recolección de imágenes, investigación)

¿Cómo fue tu abordaje del trabajo en el Teatro Solís?

No puedo separar el Solís de *Ven Seremos*. El Solís te da la posibilidad de cambio de escala, la idea de perspectiva con los objetos en el espacio, por ejemplo, se

tomó una tela y se convirtió eso en un gran mar. Solo eso. Yo miro el escenario y veo dos niveles, uno es el suelo, el otro es la parrilla, que pende de la verticalidad. Trabajamos la horizontalidad, la verticalidad, y manejar esas variables es nuestro trabajo. Estudiamos cómo se genera la transformación del espacio. Primero se establece cada escena, cada secuencia, divididas por cuadros y cada cuadro, es una historia en sí misma. Cada cuadro tiene una cantidad determinada de movimiento y eso se hace cuadro a cuadro, y a la vez la búsqueda de esos objetos, digamos los objetos ahí pueden medir desde 9 a 12 metros. Por otro lado, no solo hacemos la búsqueda del objeto, sino el entrenamiento del compañero que mueve el objeto. Primero trabajo de mesa, se presenta la idea, se hace como una olla, todos metemos todo, luego de ahí se buscan paletas de colores, objetos, ideas varias. Después ensayo de improvisaciones, que tiene un componente físico muy importante. Eso implica empezar a desarrollar los sentidos. Tenemos una batería de ejercicios que hacen que luego tú te puedas mover con los ojos cerrados, y a su vez, logramos triangular el espacio, por ejemplo, para que tres personas puedan realizar una tarea donde parezcan muchos más en escena, es decir, buscamos formas que hagan que esas figuras roten, se trasladen, crezcan. Partimos del hecho de que lo importante para el títere es el movimiento y eso dependerá del estado del titiritero. Por sobre todas las cosas, las personas que se involucran en nuestro trabajo merecen el mayor de los agradecimientos, las personas siempre tenemos más para dar. A partir del trabajo del titiritero es cuando la cosa se comienza a convertir en poesía, es decir el abordaje a una síntesis. La música es primordial, como no teníamos texto hablado, la música ayuda a proyectar la emoción, el carácter de la emoción que quieras transmitir, lo que quieras expresar. El músico es un constructor más, desde todo tu bagaje, lo que ve, lo que le indica el director. Es decir, elegimos la desprolijidad armónica, que hace que cada quien tenga una identidad propia. La música tiene un laburo gigante, y es encadenado al propio espectáculo.

¿Cómo fue el vínculo del espectáculo con el público?

Queremos que sea un mimo. No solo en *Ven Seremos*, sino en nuestro trabajo en

general, no es tan importante la palabra, sino la sensación térmica que produce la imagen. Es lo que mejor podemos aportarle al público. Trabajamos muy cerca de la gente, desde la maestra, que nos sugiere algún tema, por ejemplo, la separación de los padres, un tema difícil, pero trabajamos así, luego ella continúa la tarea en el aula, dibujan, cuentan. Siempre teniendo claro los diferentes contextos y sabiendo que las cosas cambian según la conformación de la gente. Nosotros tenemos la posibilidad de hablar de nosotros mismos porque la diferencia que hay entre el que está en la platea y abajo del escenario son solo roles, porque la pasión es la misma. Nosotros nos exponemos, un espectáculo tiene una sangre que lo habita. Y después de ahí, apronten, apunten y tiren. Somos un montón de personas.

¿Cuál es la realidad uruguaya? ¿Cuál es la formación del público que tenemos?

Sí, llama la atención afuera. En el exterior, lo artesanal, lo meticuloso, delicado metódico para cada cosa. Nosotros nos encontramos con gente del público que nos dice «¿por qué llora la niña?» Y nosotros sabemos que la escena no fue así, pero la persona la vio llorar. Entonces eso es lo más importante. Una de las cosas que nos caracterizaba era que siempre pasaban cosas que volaban sobre la cabeza de los espectadores, habíamos descubierto la cuerda de colgar ropa, y después el freno de bicicleta para mover ojos y bocas. Lamentablemente, el público nuestro no está acostumbrado a ver un títere de cinco metros, tiene el preconceito de un títere de cumpleaños. En relación a las técnicas, lo que me interesa es el resultado de los movimientos, qué quiero, qué necesito, entonces busco la técnica. No tiene pie de verdad, no articula, pasa por el interior del espectador y a veces todo eso es para unos segundos. Hay que sumarle ritmos a esto, un ritmo nunca es constante, se acelera se enlentece, y así se construye poco a poco algo que la gente se imagina a partir de lo que elaboramos nosotros.

¿Pensás que el conflicto de esa niña sigue vigente?

Permanentemente, y no solo la niña, el niño también sufre las consecuencias de la formación sexista.

Material interno del espectáculo *Ven Seremos*, Títeres Girasol.

Estreno 1.º de julio en el Teatro Solís.

Guion Técnico. Ven / Seremos

ESCENA	APUNTES	MATERIALES
<u>Escena 1, duración 3 min.</u> <u>Cuadro 1</u> A un lado del escenario se encuentra una telita, (encima una pelota de colores, lápiz y papel). Hace aparición, trepando, una niña, Vilu, se arregla el pelo, la ropa, se rasca la cola, recita un trozo del poema de Líber Falco, (Despedida). «... La vida es como un trompo, compañeros. La vida gira como todo gira, y tiene colores como los del cielo. La vida es un juguete compañeros...» Juega a la pelota, se aburre y dibuja..., un tren. (Por encima aparece un papel, por detrás con una fibra bien cargada se traza un tren, por saturación de tinta el público ve como este se arma en el papel al mismo tiempo que la niña lo hace en el piso). Esconde el papel bajo la tela mientras hace el sonido que se comienza a mezclar con el de un tren verdadero Un pequeño tren en perspectiva cruza el	Tato y Raquel manipulan Vilu. Nacho y Claudia entran el tren. Claudia saca el tren con Vilu; Nacho, Tato y Raquel hacen figuras. 2 min –acción Vilu 30 seg.- tren 40 seg.- humo (10 seg. cada figura.	Fieltro soporte. Soporte Vilu lapido. Vilu. Marco con papel marcador gigante. Tren Cancro humo (3 formas de esponjas)

escenario, Vilu se sube, en sus vagones se lee: TITERES GIRA-SOL PRESENTA: VEN / SEREMOS. El humo que sale de la chimenea se transforma en pez, hombrecito, pájaro, corazón.		
<u>Escena 2, duración 2 min.</u> <u>Cuadro 1</u> Finalizada la presentación, la energía hace aparición. Sobre el escenario grandes burbujas de luz y colores se elevan, avanzando en un entrecruzamiento, dan entrada...	Claudia y Viru entran con globos, luego Tato, Nacho y Raquel entran con globos. Tato y Raquel salen primero, luego Nacho y Viru. Un globo prende y apaga y se van sumando de la misma manera. Cada uno juega con su globo (círculo, zigzag)	Seis globos. Seis linternas 24 pilas recargables. Recargador Compresor
<u>Escena 3, duración 1 min. Cuadro 1</u> Grandes pliegos transparentes avanzan sobre la escena jugando con las tensiones, impulso y reacción de uno frente a otro. Desapareciendo la burbuja gigante de color y al salir las grandes transparencias.	Nacho y Viru entran con nylon, Claudia saca globo.	Dos cañas de fibra de 2 metros 20 metros de nylon transparente opaco
<u>Escena 4, duración 8 min.</u> Cuadro 1 Se descubren dos personajes uno en cada lado de la escena, sus ropas cortas,		Dos sacos. Dos gachos grises.

desaliñados, como si vinieran de varias derrotas, solo llevan cada uno una pequeña valija abierta donde transportan una cuchara de madera. El encuentro a la manera de dos clowns enamorados, uno queda detrás del otro, sin que el primero lo perciba.	Tato y Raquel. Cada personaje tiene 10 seg. 30 seg. Juego clown hasta abrir pecho.	Figura de pecho goma eva. Retablo de pecho. Dos valijas con dos cucharas de madera. Rosa blanca
Cuadro 2 Este al ver que nuevamente se encuentra solo, el corazón le comienza a palpar en el pecho, cual exhibicionista abre su saco y un corazón gigante se encuentra en su pecho. (Ese corazón es un teatrillo de figuras que por detrás se manipulan animales y máquinas, que pasan por el pecho de este), hasta salir una mano con una rosa blanca. Este cierra el saco y queda con tres manos y una flor, al tomar la flor, (por detrás se descubre el otro personaje) y plantan la flor en escena.		

<u>Escena 5, duración 5 min.</u> Cuadro 1 Desde la flor comienza a salir a manera de agua una tela gigante que cubre el escenario y se transforma en un «gran mar», se proyecta sobre tela peces, se une al panorama que hace de cielo, se eleva el mar en diagonal, una sirena juega en el horizonte, sobre la tela aparece un barco de papel enorme donde viajan los personajes, la calma se va transformando en tempestad. Cuadro 2 Son cubiertos por una gran ola y aparece más chico, mientras por un costado se asoma una máscara de «Luna llena, con sonrisa de asombro» observando cómo sale el barquito.	Nacho saca en borbotones la tela desde la trampa. Claudia y Viru toman las dos puntas marcadas y van hacia la boca de escena haciendo olas grandes. Músico y Nacho toman las puntas de atrás. Claudia y Viru enganchan las puntas. Claudia cambia con Nacho la punta de atrás Tato, proyector en mano. Viru, Nacho y Tato hacen la sirena. Sale sirena, entra barco con Raquel. Tato y Nacho van a las puntas de adelante. 20 seg. Borbotón, acrobacia entrada 1 min. Sirena 1 min. Barco 1 min barquito (30 seg. Solo, 30 seg. con máscara luna) Raquel pasa barco chico. Viru máscara.	Tela avión blanca 10 x 10 mar. Panorama Solís al fondo. Dos mosquetones simples con pitón y taco. Trampa de 60 x 60 de media al frente con plataforma proyectores con cable largo. Figuras peces. Vestuario de sirena. Cola de sirena
---	---	--

<u>Escena 7, duración 10 min.</u> Cuadro 0 Los actores titiriteros entran por laterales; cual elenco circense van	Trabajo a un proyector, enfoca Raquel.	Una tela de gasa Dos telas de arrastro Acetatos de colores Elementos para sombras
--	---	---

trayendo telas, colocándolas tras la pantalla. A la vista del público corporizan personajes que al pasar por la pantalla de sombras se transforman en nadadores, patos, cangrejos, etc. Cuadro 1 Teatro de Sombras a dos proyectores, permitiendo crear visualmente la ilusión de partes del cuerpo con movilidad independiente, creando figuras orgánicas en constante transformación. La atención deja al circo para comenzar a concentrarse en la pantalla, un caos da paso... Cuadro 2 Teatro de sombras a tres proyectores, permite crear la ilusión de un prisma descomponiendo los colores, lo que nos permite crear la figura humana en tres colores diferentes, dando nacimiento a este personaje (con alas). Baila, se descubre a sí mismo. Cuadro 3 Teatro de sombras a un proyector, nos permite jugar con los cambios de proporciones, enormes pies y manos alambres de púas, colores, burbujas ahogan al personaje recién nacido, arrancándoles las alas. “La Carpa” se derrumba, quedando un montón de tela en medio del escenario cual una isla solitaria.	Viru y Nacho figuras del cuerpo. Claudia se incorpora al otro proyector Nacho recoge la máscara y la desengancha. Viru saca la pantalla y Claudia los proyectores.	Alas para Viru
--	--	-----------------------

<u>Escena 8, duración 13 min.</u> Cuadro 1 Muñeco de 60 centímetros de manipulación directa, se encuentra en medio de la «isla», busca, observa, se encuentra en una soledad absoluta, comienza a juntar elementos del piso y enciende un pequeño fueguito Apuntes: Tato y Raquel con personaje.	Tato y Raquel con personaje. 3 min. Acción personaje 1 min. Vía láctea 2 min. Cada personaje (total 8 min.) 1 min. Juntada todos	Muñeco 1: resina, rowin, masilla plástica, Tela cuerpo, maderas, esponja, cueritos, cemento Fueguito Telón de 10 x 12 Pintura flúor o fosforescente 3 vestuarios de personajes 3 vestuarios de músicos Viru: acetato // Tela y alpiste para banderas Nacho: clavos de luz Claudia: zancos de aluminio tela, alpiste y demás para cintas muñeco 2: resina , rowin, masilla plástica, Tela cuerpo, maderas, esponja, cueritos, cemento // Motor para alas

Cuadro 2

Por el horizonte se comienza a elevar la Vía Láctea, comienzan a aparecer en diferentes partes del espacio personajes singulares, zanco con swing, malabarista con clavos, etc., presentando su juego. Nadie se conoce entre sí, todos se van descubriendo, encontrando allí.	
--	--

Viru con tela. Nacho clavos. Claudia zancos con cintas.		
Cuadro 3 La música comienza de manera desordenada, son las músicas de cada personaje que tocan una sobre otra..., los sonidos comienzan a articularse y a juntarse, los personajes pasan de su virtuosismo solitario al disfrute del otro, comenzando a bajar figuras, transformando la escena cual tablado, de repente nuestro personaje comienza a construir una cometa y a elevarse y volar, conformándose una pequeña comparsa donde nace la palabra. Recita poema de Líber Falco, (Cometa sobre los muros) «... Más allá de los rascacielos por arriba de los palacios está el viento. ¡Amigos! El viento...! Yo tengo veinte cometas. Subid vosotros las vuestras. ¡Arriba! Al viento! Tenso el hilo y un nudo de amor en el corazón, para pulsar el viento. ¡Amigos! El viento...!.		

“Amiga..., amigo Vecina..., vecino Se puede, se puede».		
<u>Escena 9, duración 4 min.</u> Cuadro 1 El personaje comienza a elevarse, se mantiene por el aire, mientras bajan figuras quedando suspendidas quedando la escena cual tablado, la comparsa singular avanza, baja a platea por un lado, sube por el contrario, cantando, telón final.	2 minutos remonta la cometa donde sale volando el personaje. Mientras bajan cometas a diferentes alturas	Dos vestuarios para Raquel y Tato Voladores (Cancro)

Entrevista a Tamara Couto, 26 de octubre de 2016.

¿Qué fue lo que te llevó a estrenar *Una mujer larga*?

Había un concurso de texto y yo le insistí a mi madre (Raquel Diana) para que

escribiera algo, y en realidad lo hicimos juntas, traté de darle una mano en ese sentido. Mi madre tiene un universo poético en todo lo que escribe, entonces le resultó fácil entrelazar los diferentes momentos poéticos que son el espectáculo.

¿Qué es *La mujer larga*?

Es un poco de todas las mujeres del mundo, de lo profundo de todas en realidad.

¿Y el espectáculo?

Y el espectáculo es un momento triste de *La mujer larga*, un cuentito triste de unos de los momentos de una de nuestras *mujeres largas*.

El trabajo estético es muy elaborado, la iluminación la escenografía el sonido, el vestuario y los propios objetos. ¿Cómo concibieron la estética global del espectáculo?

Y bueno, trabajar con Patiño es como tener medio cuadro, ¿no? Es una persona que sabe mucho, que entiende muy bien lo que una quiere y lo resuelve muy bien. Después *ella* era una mujer Modigliani (Amadeo Modigliani, pintor francés, 1884-1920). Nuestra referencia de trabajo era esa. Un poco porque siempre me pareció que las mujeres Modigliani son una representación poética de todas las mujeres, sus cuellos largos. Fue como un poco basado en ella y el resto trataba de tener una estética bastante kantoriana (Tadeusz Kantor, pintor y director teatral polaco, 1915-1990), nos pareció interesante trabajarlo por ahí. Después hubo algunas cosas como el vestuario de *ella*, que además de ser muy funcional, necesitaba ser muy simple, que realmente tuviera características prácticas. Necesitábamos un vestuario que fuera capaz de fijar la luz y que además le permitiera moverse. Fue muy difícil para los vestuaristas armar un vestuario de un personaje que estaba colgado, con una tela que tenía que funcionar. Fue difícil coserlo, porque además todo fue de bajo presupuesto, fue complicado. Tenía que volar, tenía que transformarse y jugar con la luz. Por otro lado, a *los muertos* los terminamos estereotipando como los peores... lo peor de los curas,... lo peor del milico, lo peor... la zona de los peores, esos seres que nos acechan, nos sacan la alegría, y creo que funcionó.

¿Cómo ligaste Modigliani con Kantor?

No. No los ligué de ninguna manera; *ella* era Modigliani y *los muertos* eran Kantor.

Pensé que había una intención de ligar el espectáculo al teatro de Kantor más allá de usar maniquíes en escena.

Hubo una intención de ligar pero queda en el espacio de lo intangible.

¿Cómo fue el proceso de construcción y entrenamiento actoral para la construcción del espectáculo?

Al principio colgamos un aro gigante de una cuerda. No sirvió para nada. Después empezamos a apurar al escenógrafo para que nos entregara el busto y apareció el busto. Después, los brazos, que básicamente se incorporaron dos semanas antes del estreno. Básicamente se trabajó con un vestuario de TNT que en algún momento nos hicieron, y unos brazos falsos. Fue un trabajo muy coreografiado. Hubo un trabajo anterior físico bastante grande, y vocal, sobre todo. Porque en la primera etapa había unas carencias vocales importantes que no se subsanaron, pero en la segunda sí y mucho.

¿Cómo trabajaron eso?

Y bueno, primero vino mi padre y estuvo dando un taller de proyección y vocalización. Hubo una intención coral en *La mujer larga* que respondía a eso, a los mundos interiores y también a lo externo que te manipula. Entonces intentamos que siempre *ella* pensara hubiera múltiples voces, múltiples tonos a la hora de escuchar el mismo texto. Así, cuando *ella* hablara tuviera una única voz, su voz, que es la que hacía una de las manipuladoras. En la segunda etapa pensé en distorsionar, amplificar o intervenir de alguna manera las voces porque me parecía que lo naturalista no funcionaba. Pero no lo pude instrumentar. Su volumen hubiera ameritado más. El trabajo fue mucho de puesta en realidad, ...«mové la mano así», y desde el momento que alguien mueve la mano así, vos giras la cabeza así.... y si sumo una cosa, se da otra, fue muy construido, elaborado. Por ejemplo, cuando entra *ella*, asoma esta en el texto. Para eso se

trabajó muchas formas de asomar, y una vez que se descubrió una, se tomó esa. Fue todo muy medido, cuando había un movimiento definido también había otro en consecuencia definido, fue todo muy medido, muy elaborado, muy pensado. Nada de improvisación. Ensayamos fuerte dos meses. El trabajo de Agustín fue impresionante, *El hombre de muchos ojos*, lo hizo él, casi sin ayuda, con un títere que llegó una semana antes. Son los problemas de tener bajo presupuesto.

¿Hay diferencias entre el estreno y la reposición?

El espectáculo se repuso en marzo de este año (2016), se hicieron seis funciones. Lo disfrutamos mucho, lo pudimos encarar sin estrés. Además, se pudo trabajar más la forma, se cambió un poquito y se limpiaron movimientos. El final es otro, se trabajó de nuevo. En la primera versión era un baile, ahora ella sale de escena, y el público la encuentra en el hall. A mí me hace mucho más feliz este final. Ahora el público se encuentra con *ella* a la salida. Es entonces cuando aparece la muerte, el objeto no animado, nadie lo está tocando, manipulando, pero tiene la carga de lo que pasó. Conserva toda la vida de lo que pasó antes.

¿Qué es lo que reciben del público?

Recibimos del público, desde apreciaciones plásticas, desde... ¡qué mano más pesada! Es decir, ¿cuándo pensaste que era liviana? La gente se animaba a tocarla, otra no. La gente la miraba por adentro, aparecían marquitas hechas por los titiriteros. Gran parte de la riqueza visual del espectáculo son los titiriteros. Ellos hacen a la estética del escenario, es estético verlos prepararse para ejecutar una acción y lo enriquece mucho, su presencia sus siluetas, sus reacciones, sus estados.

Entonces, ¿te consideras una directora teatral?

Sí. Me consideró una directora teatral de títeres de objetos y de titiriteros. No una directora teatral de actores. Me da mucha inseguridad pensar en dirigir actores.

¿Por qué?

¡Ah!. Porque yo al títere no le tengo que decir que me transmita lo que siente. Primero, el títere nunca te va hacer un cuestionamiento imposible, como los que

plantean los actores. El títere es más honesto, el movimiento funciona o no. Creo que el actor (que es un intérprete en sí mismo) que logra manipular, tiene un antes y un después en su trabajo con público. Porque correrte del lugar de protagonismo para darle espacio a *una cosa*, que pareciera tener menos valor que un humano, te transforma. En muchos casos, las cosas no importan, importamos nosotros y si nosotros logramos que la cosa tenga una importancia mayor, ya sos otro. Sos otro actor. Yo tengo formación actoral, y soy mucho más honesta como actriz interpretativa ahora que antes. Yo no pretendo.

¿Cómo sentían en escena la proximidad del público?

Siempre sentí que había una gran admiración por la belleza del personaje. Siempre hay una expresión del público por el títere y en este caso aún más, porque es grande. Una de las cosas que me pareció particular en este espectáculo es que en general estamos acostumbrados a las cosas muy digeridas. Yo voy, veo un cuentito, entiendo todo el cuentito del principio al fin y me voy a mi casa. No pienso mucho, me dejó una moraleja, me dejó una obra, a otra cosa entonces. Al final de este espectáculo había gente casi molesta, porque decía que no había entendido. Había gente que te hacia el cuentito del principio al fin porque lo había hilvanado. Después, había gente que decía que no le importaba, que las cosas son. Son momentos y son sensaciones y con eso le bastaba. Durante el espectáculo en sí, en general había bastante tensión con momentos de conexión propios del espectáculo, y empatía con lo que sucedía. Eso era rico y me hubiera gustado jugar un poco más con el espectador, pero no lo pude trabajar. También me importa el rechazo de la gente que no va a ver un teatro de títeres para adultos. Solamente. No existe la relación con el público. La gente no va.

¿Y cómo modificas eso?

Yo creo que con perseverancia. Me viene una cosa horrible, y es que nos estamos perdiendo como espectadores un universo muy rico. Hay un universo de construcciones de títeres, cosa que en este país no existe y en el resto del mundo esta superdesarrollado. Es alucinante y nadie se lo cuestiona, nadie lo cataloga. Pero acá como tenemos la idea de que hay que defender los títeres porque son

unos marginados, es difícil, la gente no quiere hacer ese esfuerzo. También hay que hacerle entender al adulto que es un lenguaje y punto. Que no es necesariamente infantil. Por otro lado, hay mucho maltrato también hacia el títere para la infancia, es decir, soy un adulto que ve un mal espectáculo, un espectáculo descuidado para niños y ya me parece que todo está mal, pero hay que pelearla.

¿Cómo abor das el trabajo con elementos plásticos?

Yo no tengo formación plástica. Sí soy una persona intuitiva, que te puede dar una idea de algo. En este caso decidí puntualmente que no tenía que tener ojos, que tenía que tener manos y características de Modigliani, y el creador increíble que es Marcelo Patiño apareció con eso. Eso es porque él es un grande, solo tengo palabras de agradecimiento con él. El trabajo es del otro, de los demás.

¿Crees que los conflictos de La Mujer larga están vigentes?

Sí y van a estar vigentes toda la vida, la realidad te vuelve chiquita, un hombre te vuelve chiquita... los muertos te vuelven chiquita... te sacan de tu lugar natural, digamos.

¿El espectáculo está vivo?

Para mí siempre va a estar vivo. Yo tengo una relación muy afectiva con el trabajo, es la primera vez que dirigí. Trabajé con gente muy copada, incluso tenemos ganas de sacarla a la calle. La gente que la vio, la recordará. Fue un espectáculo que dejó el amor de los titiriteros en escena. Eran seis tipos poniendo voluntad en escena para coordinarse, para que *ella* salude. Eso es conmovedor, bello, y eso es lo que más le gustaba a la gente, vernos.

¿Qué te dejó? ¿Qué aprendiste?

Todo lo que me dejó fue positivo, yo aprendí mucho. Más allá del proceso, que fue riquísimo para todos nosotros, porque los titiriteros nos formamos cada vez que nos juntamos a trabajar (al no tener espacio formativo). Cada vez que estás trabajando con titiriteros de cuatro grupos diferentes, tenés cuatro formas de trabajo, cuatro estéticas, cuatro metodologías, digamos, y eso estuvo muy bueno. Trabajamos con titiriteros y con gente que no eran titiriteros, que venían del

mundo del diseño; era el caso de Lucia Teylor, es iluminadora y escenógrafa y quería manipular, ¿y por qué no? Nadie sabía lo que había que hacer ahí, ella lo creó, aprendió y lo hizo. Nunca había movido un títere enorme. Más allá de su crisis natural al enfrentarse al hecho de que no había cuerditas, de que todo estaría expuesto. Para mí fue un trabajo muy digno, con un montón de errores que no volveremos a cometer, seguro. Fue superlindo como trabajo, con una defensa al texto muy comprometida. Para mí es una lástima que no lo haya visto más gente, era un espectáculo que merecía público. Eso fue una pena. Finalmente quedaron ochocientos noventa pesos, que los vamos a reventar en un asado. Además de que es muy lindo pararse en el escenario y que haya gente en platea. Tengo la sensación de que hago espectáculos para llevármelos a otro lado. El público ávido del teatro es el que hace teatro, y ahí vemos nuevamente el problema del mercado. Hay que formar titiriteros.

Texto de Una mujer larga de Raquel Diana.

Recuperado de <http://dramaturgia.uruguay.com.uy>

Esta pieza obtuvo el Premio en la Categoría “gran formato” en el Primer Concurso Nacional de Textos para Obras de Teatro de Títeres destinado a público

Adulto, convocado por el Ministerio de Educación y Cultura y el Museo del Títere, Uruguay 2014. Estrenada en el 2015.

Una mujer larga. Altísima. Muy flaca. Livianísima. Asoma. Asoma. No se sabe si va a caber en la escena.

Aparece con timidez. Con curiosidad y un poco de miedo. De pronto, mucho viento. Se hace más difícil entrar a escena, pero lo hace.

Vuela su pelo, vuelan sus brazos, vuela su vestido. Desnuda, pelada, manca. Desnuda, pelada.

Pelada. Recupera cada cosa. Aquí está. Cuando puede reunir sus partes y pararse erguida, está aquí y todo viento cesa.

La mujer larga piensa: ¿Qué hace esa gente ahí? ¿Me están mirando? ¿A mí? Es sorprendente. ¿Soy alguien a quién mirar? Bueno, por qué no: estoy aquí y todas mis partes están juntas... Mejor los miro yo. Miro, miro, miro todo. Miro a cada uno. ¡Hola! ¡Adiós! Tengo un poco de miedo, o acaso pudor, pero estoy mirando a cada quién y me da gracia. Sonríe con todo el cuerpo, que es la mejor manera de sonreír, se parece a bailar un poquito... ¿Bailarías conmigo?... ¿Bailarías conmigo?... Parece que hubiera una música.

Sí, está sonando una música y la mujer larga baila. Gira como sostenida por un hilo único que baja del cielo. La han abandonado y se mueve por inercia.

Ha entrado a escena una multitud de muertos, unos maniqués a los que les falta alguna parte de su cuerpo helado. Mordidos, descoyuntados, roídos, atravesados por una bala de cañón. Muertos rotos. Maniqués averiados. Exoesqueletos lastimados. De todos modos conservan cierta elegancia de escaparaté, algo del hombre de Vitrubio.

La mujer larga sigue girando apenas. Su música se diluye... ya es un suspiro: entonces canta. Quisiera seguir bailando, quisiera que su música.

Pero hace frío.

Ahora son los muertos que cantan. Polifonía rara. Mahler en tono de rock, quizás.

Son ellos los que bailan ahora. Se escurren, están a punto de chocar entre sí, pero no, y así.

Se deslizan hasta que se instalan, agrupados. La mayoría quietos. Acaso hay algún mecanismo que los mueve cada tanto, como para volver a mostrar que están muertos.

Un espejo va y viene, o sube y baja. Vaivén de reflejos. Público-muertos, muertos-público.

La mujer larga piensa: En un teatro los únicos que están vivos son los espectadores. ¿Debería haber alguien vivo de este lado?... ¿Cuál es el lado de quién?

La mujer larga lucha con el espejo y lo rompe. Caen papelitos plateados. Pedacitos de espejo roto.

Un ser de varios ojos, en cabezas superpuestas o quizás máscaras giratorias, como sea pero con muchos ojos, trata de recoger los papelitos plateados. Los ofrece al público como vendiéndolos o mejor regalándolos.

El ser de varios ojos dice:— ¡Al pedacito de espejo roto! ¡Al pedacito de espejo roto! Hay para todos. ¡A cada cual el suyo! ¡Ahora cada quien tiene su pedacito de espejo roto para mirarse! ¡El que no se mira se pierde! ¡A mirarse que no hay tiempo!... *(a alguien del público)* ¡Eeeehhh! Ni lo intentes: el pedacito es para uno. Dos juntos no se podrían ver. Mucho menos muchos más. Todo es de cerca y fraccionado, señora, no insista. ¡Al pedacito de espejo roto! Hay para todos.

La mujer larga se arrepiente de haber roto el espejo.

La mujer larga dice: —Perdón, yo no quise.

El ser de varios ojos responde: —Ahora es tarde, ya está hecho, lo hubieras pensado antes.

La mujer larga: —Me pareció horrible que lo de allí estuviera reflejado allá. Y viceversa.

El ser de varios ojos.—¡¿Eh?!

La mujer larga.—Que a veces es mejor no ver.

El ser de varios ojos.—Para mí sería imposible.

La mujer larga.—Sí... quería decir que a veces es mejor no verse.

El ser de varios ojos.—Entonces hay alguien que decide romper el espejo. ¡Qué ceguera! ¡Qué poca amplitud de la mirada! ¡Qué visión estrecha!

La mujer larga.—Perdón, yo no quise... Podría juntarlo... Unir parte con parte... Podría volver y no hacerlo.

El ser de varios ojos.—¿Eh?! La mujer larga: Apenas unos segundos, antes, atrás y no hacerlo.

El ser de varios ojos.—Lo roto se queda roto. Hay millones de millones de formas de ser roto, pero una sola para ser lo que era. Es tan improbable que es imposible. ¡Lo ves con claridad!

La mujer larga.—No. El ser de varios ojos: Veamos.

Entra una flecha. Apunta hacia los maniquíes fríos.

El ser de varios ojos.—¿Qué ves?

La mujer larga.—Ruinas ordenadas.

El ser de varios ojos.—Es el pasado, querida.

La flecha cambia de sentido.

El ser de varios ojos.—¿Qué ves?

La mujer larga.—Polvo, burbujas, casualidades. No sé.

El ser de varios ojos.—Es el futuro, querida... El espejo estaba en orden allá y ahora... está disperso acá... y no hay nada previsto para él allí... salvo que alguien quiera un pedacito... o sea abducido por un basurero.

La mujer larga investiga un poco a la flecha. La sigue. La hace girar. La flecha también la investiga a ella. La punta de la flecha en el pecho de la mujer larga, mientras ella mira el pasado. La punta de la flecha en la espalda de la mujer larga,

mientras ella mira el futuro. Las curvas, los pliegues, los vuelos, las caídas, lo que dobla, lo que arruga, lo que abre la flecha del tiempo.

El ser de varios ojos, ya con sus miradas desquiciadas, solicita orientación a la flecha, que harta de la manipulación de la mujer larga, marca una dirección y un sentido, que él toma, aliviado. Al tiempo que sale le grita a la mujer larga.

El ser de varios ojos: .—¡El pasado es lo que se puede recordar!... ¡El futuro es lo que no se puede recordaaar!

La mujer larga.—Si no me acuerdo es que no sucedió... Entonces no me acuerdo.

Aparece de nuevo el espejo. Va y viene, o sube y baja. Vaivén. Público-muertos, muertos-público.

La mujer larga se alegra de no haber roto el espejo, o de haberlo podido reparar, o de... Bueno, no sabe, pero el espejo está ahí y ella mira y se ve bella.

Pero los muertos avanzan, inquietantes, siniestros. Van hacia el público o quieren verse en el espejo.

La mujer larga se interpone. Se coloca paralela al piso en el borde del escenario. El espejo la refleja a ella. Flota levísima. Luego reposa acostada, de perfil. Su pelo largo se mueve, cambia de color.

La mujer larga sonríe como si tuviera una ilusión, o una esperancita.

Los maniqués perforados retroceden, un poco vencidos, con cierto asco que ella les provoca. Se instalan atrás, en algún lugar penumbroso, como si fueran un paisaje. Quietos. Quizás cada tanto algo los mueve para recordar que están muertos.

La mujer larga canta. Bellamente. En un idioma incomprensible. Su pelo se mueve, cambia de color. Ahora parece que flotara sobre una corriente de agua. Las piernas de la mujer larga son ahora una cola de sirena, o un ala de un pájaro gigante.

Su voz es de hilos. Su canto teje una tela irregular, abierta, casi una red. Podría ser la «tela de los sueños» esa de la que, según Shakespeare, está hecho el mundo. O

simplemente una telaraña.

Solo se puede ver la sombra de la telaraña, atrás, enorme. La mujer larga canta, y atrás se teje. Canta, teje, canta, teje.

Pequeños hombres, atraídos por la voz, se acercan. Son sombritas parlantes que hacen gracias, proezas, promesas.

Ella que se deja convencer por cada uno... pero no del todo.

Los hombres pequeños se pegan a la tela, o la desagarran, o la enredan, pero no pueden pasar.

La mujer larga da un coletazo, o sacude su pelo y los hombres pequeños van cayendo.

La sombra de la tela, gigante, ya no es la misma. Un poco rota, desapareja, desvencijada, raída. Otro poco firme, hilo de acero, tejido apretado, cuerda marina. Otro poco pelusa encantadora y deshilache divertido.

Los hombres pequeños siguen llegando, pero no se quedan. Son sombras que pasan, apenas la llaman y siguen de largo, o mueren como insectos.

La mujer larga ya no es leve. Su cola de sirena se ha ido. Le parece que tiene patas de ave. Le parece que es un arbusto espinoso con raíces en los pies.

La mujer larga grita para espantar al espejo que ha permanecido en lo alto reflejando a veces, entre otros brillos, la melena de colores de ella. El espejo se va. O se empaña. O se vuelve pared opaca.

De pronto, mucho viento. Vuela su pelo, vuelan sus brazos, vuela su vestido. Desnuda, pelada, manca. Desnuda, pelada. Pelada. Recupera cada cosa. Aquí está. Pudo reunir sus partes, pero no todo ha quedado exactamente donde debiera. Pequeños desajustes. Su pelo tiene un color solo, opaco.

El viento cesa. Pero ella no tiene ganas de estar erguida. Con poca gracia queda tendida.

Los maniqués tristes, sin dejar de ser paisaje, apenas con algún movimiento, se

hacen presentes: cantan su polifonía fea. Su sonido mueve la sombra gigante de la tela de los sueños de ella.

El ser de varios ojos aparece corriendo, o quizás en algún artefacto, como una moto o una patineta. Al pasar ve a la mujer larga tirada y a la sombra temblando por el canto de los muertos.

El ser de varios ojos. —Es el problema con las mujeres largas.

La mujer larga. —¿Las altas?

El ser de varios ojos. —No. Las mujeres largas. ¡Qué miope!... Pero no me voy a detener ahora... Es curioso cómo teniendo tan pocos ojos les cuesta tanto saber dónde queda el adelante.

La mujer larga. —Me gustaría que se callaran.

El ser de varios ojos. —¿Quiénes?

La mujer larga. —Los muertos.

El ser de varios ojos. —¿Cuáles?

La mujer larga. — (*señalando hacia atrás*) Esos... Los de allá (*señalando al público*) están vivos, pero no cantan.

El ser de varios ojos. —No escucho nada... Creo que ya pasé por aquí hace un rato... No hay forma de volver al mismo sitio. A lo sumo una vuelta en espiral, pero desde otra parte, de otro modo... Ya pasé por aquí, sí. Y no oigo nada... Y voy para allá.

La mujer larga. —¿Qué hay allá?

El ser de varios ojos (*fastidiado*). — ¿No es evidente? No hay nada... O no se sabe.

Unos destellos de luz fuerte, intermitente como un faro. La mujer larga se sorprende.

El ser de varios ojos (*encandilado*). — ¡Estoy ciego!... ¡¿Para dónde tengo que ir?! Sale de escena errático, revoleando cada ojo. Los maniqués muertos se han ido callando.

Tras la sombra de la tela de los sueños de ella, aparece la sombra de un hombre grande, alto, largo, rotundo. Recorre el tejido, lo acaricia, lo prueba, lo huele, experimenta su resistencia.

La mujer larga lo ve. Se incorpora. Se pone a una distancia en la que se ve que tienen casi la misma altura.

Él la saluda, la mira, la mide, la estudia, hace pequeños movimientos que ella imita. Se hacen cómplices. Ella aprende a moverse con el modo y el ritmo de una sombra.

Él en cambio no puede moverse como ella.

No importa, piensa la mujer larga, yo puedo parecerme a él. Parecerse acerca, es bailar el mismo asunto.

La mujer larga canta. Como antes. Bellamente, casi. En un idioma incomprensible. Su pelo vuelve a tener algún color y movimiento.

El hombre grande se enamora de ella.

No ha llegado atraído por su canto de sirena. Su encuentro fue casual, le gustó su tela pero no quedó atrapado en ella. Le gustó verla aunque fuera a través de un velo de sombras. Y cuando la oyó cantar supo que la amaba.

Es el momento de película de amores suaves como dijo el Indio Solari, de música empalagosa, de estrellitas que caen, de querubines idiotas.

Ella en la escena y él como sombra hacen el amor de un sentido y modo metafórico y por qué no, casi real. Aunque, claro, él está detrás de algo, que ojalá atravesara pronto y dejara de ser fantasmal, para estar con ella ahora, ya, aquí, material.

¡Ah, sí! Las mujeres largas no han nacido para otra cosa que para amar a hombres grandes, rotundos.

Es tal el entusiasmo que la mujer larga baila y canta ocupando toda la escena. En su movimiento golpea a los maniqués tristes que se quejan. Una especie de euforia alucinante, cercana a una estética de fiesta techno adobada con

alucinógenos, estimulantes y afines.

Baila, baila, canta, feliz, tan feliz, que no se da cuenta de que por un orificio de la tela, pegado al piso, se asoma él, lejos de la fuente de luz, sin nada que proyectar, él, así como es, chiquito.

La mujer larga, exhausta, con una risa de resaca, se acuesta en el piso. Pasa por delante de ella, él, que lejos de la luz es tan pequeño.

Ella lo pone en la palma de su mano, lo acerca a su cara y lo mira con curiosidad. No puede creer que sea el mismo. Piensa que está borracha, o que está teniendo un mal sueño.

Él, en lugar de tratar de que siga enamorada, ahora que ha visto cómo son las cosas en realidad, la trata como si ella fuera la pequeña: con benevolencia y autoridad. Chilla en la palma de su mano, da órdenes, cuenta historias que son mentira.

La envuelve y ella se deja envolver. La empaqueta y ella se deja empaquetar. Un tipo tan chiquito que cabe en la palma de su mano.

El movimiento va abandonando a la mujer larga. Sus piernas, su cuerpo, sus brazos, su pelo, apenas queda su cabeza escuchando el discurso sin fin del hombre diminuto.

No hay cosa más triste que una mujer larga desguazada. Un títere gigante abandonado en plena escena.

Qué mejor momento para la muerte, para los muertos, que ahora sí avanzan y se apoderan del escenario.

El ser de varios ojos atraviesa la escena con lentes negros y parches de pirata en los ojos. Un desastre. Choca contra todo y se va.

La mujer larga no es más que un pobre trapo caído. Da menos que pena. Nada.

El hombre cortito salta sobre los restos de ella.

La cabeza de la mujer larga se levanta un poquito y le habla al público.

La mujer larga. —Perdón, yo no quise... Podría juntar... Unir parte con parte... Podría volver... y que no hubiera sucedido.

Los muertos maniqués con sus bailes y sus cantos ahora más bien frenéticos la convencen de que no es posible.

El hombre chiquito sigue hablando y reclamando cosas.

La mujer larga, en un último gesto, lleva su mano a su propia cabeza y de allí saca una mujer pequeña, que se parece a ella, pero más a él.

La mujer chiquita parlotea tontamente. Se encuentra con el hombrecito y entonces hay un final feliz de amores pequeños.

Los maniqués son los invitados de la boda. Hay una gran fiesta. Bijouterie, cotillón y toda esa mierda.

Es el fin. Saludan los personajes. Saludan los titiriteros. Menos la mujer larga que queda tendida en el escenario hasta que haya salido de la sala el último espectador.

Fin.