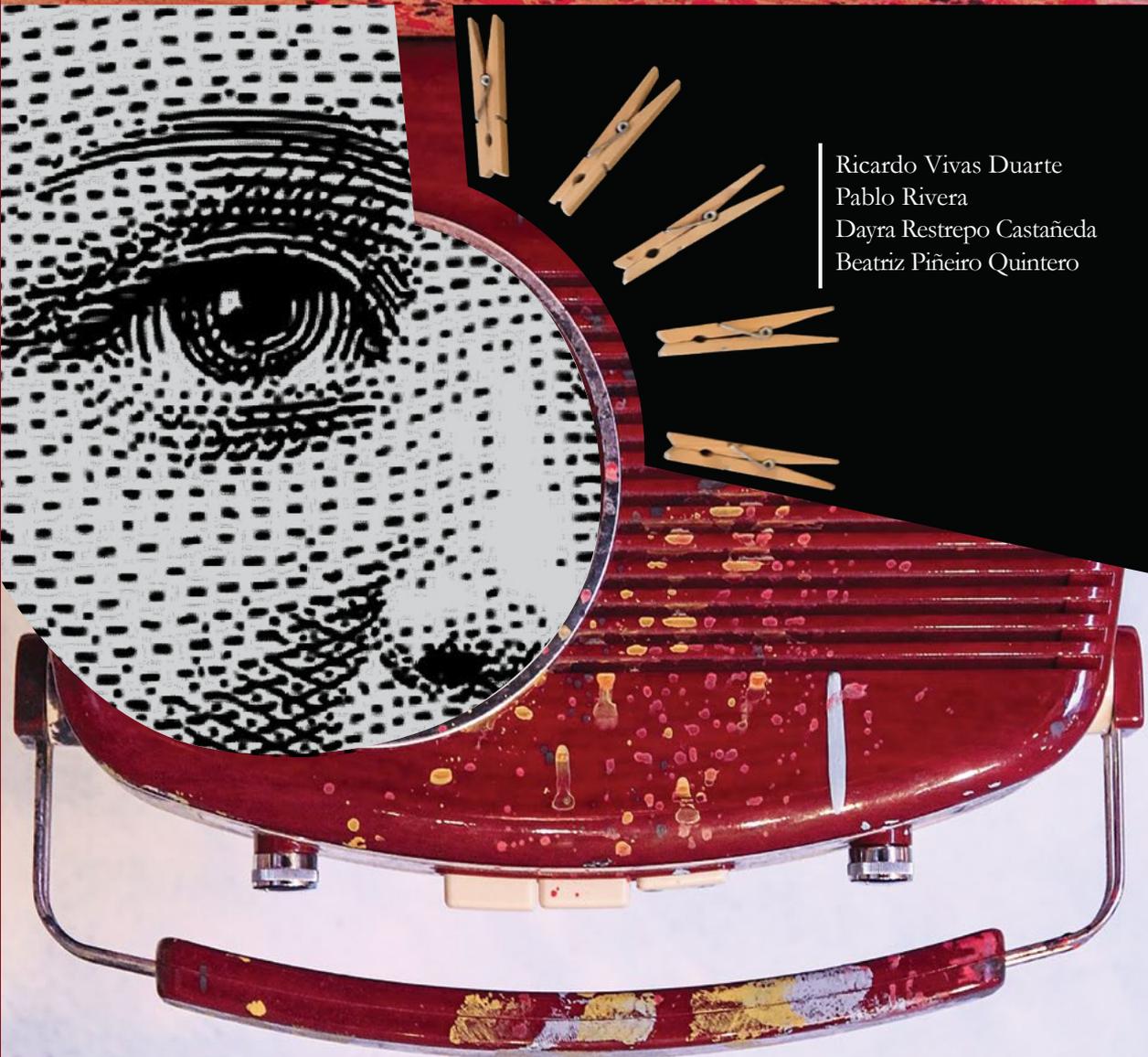


Trayectos y proyección de la formación Titiritera en Santiago de Cali



Ricardo Vivas Duarte
Pablo Rivera
Dayra Restrepo Castañeda
Beatriz Piñeiro Quintero

ÍNDICE

Agradecimientos

Presentación

Introducción

I. Hilando el teatro de títeres en la ciudad de Cali.....3

II. La Creación en el teatro de objetos

 Teatro de objetos y la escena expandida.....29

 Taller “El teatro de objetos y la escena expandida”..... 43

III. Proyecciones del sector titiritero en Santiago de Cali..... 61

Palabras de cierre

Bibliografía

Capítulo I

*Hilando el teatro de títeres
en la ciudad de Cali*

Ricardo Vivas Duarte

Este texto, toma como punto de partida el proceso de sistematización de una experiencia formativa desde el teatro de títeres, como ocurrió en el marco del festival de títeres Ruquita Velasco de la institución educativa Bellas Artes durante la visita de Ana Alvarado en octubre de 2019.

Para contextualizar dicha experiencia, resulta pertinente revisar la trayectoria histórica de este lenguaje expresivo desarrollado en la ciudad de Cali, indagando el entorno profesional y práctico de los grupos, artistas e instituciones que han dejado un legado importante en la región, apreciable en muchos de los nuevos grupos y procesos creativos orientados hacia el lenguaje escénico de la animación. Es importante, frente a la indagación que se presenta, reflexionar a partir de los antecedentes encontrados, en vías de confrontar las diferentes percepciones teóricas, técnicas y metodológicas de los procesos de creación, representación y difusión que se han desarrollado en la ciudad y así ofrecer un panorama de referencia al proceso investigativo dispuesto.

Para hablar del origen del teatro de títeres en la ciudad de Cali es necesario buscar referentes en instituciones, eventos, agrupaciones y artistas, los cuales orienten la mirada histórica del arte en la ciudad, para así derivar relaciones que fundamenten el surgimiento de los títeres, visibilizando su devenir profesional en el contexto cultural de la ciudad. Desde este panorama, es preciso referenciar la labor del maestro Antonio María Valencia, fundador del Conservatorio de Música de Cali y del Instituto Departamental de Bellas Artes. Esta institución abre sus puertas en 1933, ofreciendo formación profesional a la ciudadanía en disciplinas como Música y Artes Plásticas. En 1955 se crea –en la misma institución– la Escuela Departamental de Teatro, como la primera escuela de formación de profesionales del teatro fuera de la capital, brindando una mirada renovadora al teatro en la ciudad y al país entero. Su fuerza expansiva y capacidad creativa es uno de los antece-

dentes de la conformación, promoviendo en 1961 la primera compañía oficial de teatro del país, denominada Teatro Escuela de Cali (TEC). Este fenómeno teatral tan importante para la ciudad condujo al reconocimiento artístico del maestro Enrique Buenaventura, con su método de creación colectiva, y, a través de este proceso innovador, se inicia un desarrollo teatral y artístico muy importante para toda la ciudad y el país. Testimonio de este proceso es el festival de arte de Cali impulsado por Fanny Mikey, el cual se proyecta igualmente como referente para grandes artistas y públicos.

En 1963, en medio del boom del arte en Cali, Julia Rodríguez, junto con el pintor Hernando Tejada y actores del TEC, crean el grupo de títeres *Cocoliche* desarrollando espectáculos en técnica de títeres de varilla, que impactan por la novedad en el gremio teatral de la ciudad (Robledo,1987).



Figura 1 Grupo Cocoliche. Archivo Bellas Artes. Foto de Hernando Tejada.

La capacidad creativa de Julia Rodríguez en el campo de los títeres la llevó a realizar un intercambio cultural en Europa, para luego regresar a Cali y continuar con el grupo *Cocoliche* en el Instituto Popular de Cultura. Este es el primer antecedente al respecto de la presencia de un grupo estable de teatro de títeres en la ciudad, aunque es preciso acotar que es probable que otros grupos nacionales o internacionales pudieran haber pasado antes por Cali, en su recorrido como juglares del teatro y los títeres.¹



Figura 2 Títeres elaborados por Hernando Tejada. Grupo Cocoliche. Archivo Bellas Artes

¹ Hay referencias de Zuro, un titiritero de Manizales que recorrió el sur occidente del País y de Juan Casola, director de una compañía española que recorrió toda Colombia con un espectáculo de títeres a inicios del siglo XX. (Robledo.1987)

Con la semilla de los títeres dispuesta en la ciudad, se crea por iniciativa de la maestra Ana Ruth Velasco en 1973, el grupo representativo de teatro de títeres de la institución, emulando al TEC de Enrique Buenaventura, siendo conformado por docentes de la escuela de teatro y dirigidos por el maestro Jorge Torres Vásquez. Paralelo a este proceso, se desarrollan también intereses particulares por los títeres como los del maestro Reinel Osorio, que desde el Instituto Popular de Cultura define una línea de trabajo formativo para actores con énfasis en títeres y la creación del grupo *Trapichín*. Igualmente, surge el grupo *Barquito de papel*, conformado por actores de teatro de la ciudad y se inicia la llegada de grupos foráneos, que desde la mirada de la evolución del teatro caleño muestran interés en pasar por la ciudad y confrontar su experiencia con los títeres. Se tienen referencias de Javier Villafañe² y los hermanos Di Mauro³ de Argentina, que pasaron en diferentes épocas por Colombia con sus espectáculos y realizando talleres de formación títritera (Robledo, 1987).



Figura 3 Estudiantes de títeres en el IPC 1983. Foto de Reinel Osorio

² Titiritero argentino. Poeta, narrador y dramaturgo, considerado uno de los pioneros de la literatura infantil en Argentina. Javier Villafañe es, sin duda, el titiritero más conocido en los países de habla hispana. En 1933, creó su títere emblemático, Maese Trotamundos. En 1935 partió sin rumbo fijo, pasando por todos los países con su carreta, bautizada como *La Andariega*, que se convirtió en el emblema del titiritero ambulante. (UNIMA, 2020)

³ Fundaron La Pareja en 1952, grupo mítico en Argentina. Enseñaron la profesión a decenas de titiriteros, con fuerza implacable crearon una red de nuevos espacios donde trabajar y pusieron las primeras piedras para la creación de los primeros centros de formación. Defendieron con uñas y dientes la dignificación del trabajo del titiritero (Ayuso, 2014).



Figura 4 Tercera generación de actores del grupo de títeres de Bellas Artes. 1985. Archivo Titirindeba

En los años ochenta la evolución de los títeres es mayor en términos de grupos y eventos, se reconocen colectivos como *Teatro de bolsillo* del maestro Duglas Salomón, *La Tarumba* de Gabriel Uribe, *Titiricanto*, *Escalinatas*, *Pequeño teatro de muñecos*, *Trotasueños*, *Pintasueños*, *Actores de cartón*, entre otros. Desde otras ciudades llegan a establecerse en Cali grupos de índole familiar, como *Tutruica*, del maestro Mauricio Castañeda; *Teatro Comunidad* y *El grillo*, que integrándose a los grupos ya existentes en la ciudad impulsan la difusión de los títeres en toda la región.



Figura 5 Grupo Teatro Comunidad. Obra Pin Siete. Archivo Titirindeba

En 1987, la maestra Ana Ruth Velasco asume la dirección administrativa del grupo de títeres de Bellas Artes y cambia el nombre del colectivo, para llamarlo *Titirindeba*, como representación de los títeres de la institución. Desde este espacio único en el país por su carácter público estatal, la maestra Velasco inicia procesos de integración gremial y profesional para fortalecer el arte de los títeres, consolidando en 1988 el primer Festival Vallecaucano de Títeres, a partir del cual los grupos de la ciudad y la región, empiezan a tener mayor presencia social y cultural. Por iniciativa de la maestra, se constituye la Asociación de Titiriteros del Valle del Cauca (ASTIVAL) y el gremio titiritero de la ciudad se posiciona en una casa del barrio San Antonio, llamada *La Casa de los títeres*, donde se crearon espacios de proyección artística y cultural para todos los grupos, se instauraron los domingos infantiles en Bellas Artes, se consolidaron proyectos de cobertura social y cultural con entes de índole municipal y departamental, y se promovió la cualificación de todos los titiriteros de la asociación.



Figura 6 Grupo Titirindeba. 1999. En la foto Jorge Muñoz, Ana Ruth Velasco, Sara victoria Muñoz, Ivan Montoya y Ricardo Vinas. Archivo Titirindeba

En los años noventa se diluye ASTIVAL, y los grupos estables de la ciudad realizan de manera individual procesos de proyección y creación artística caracterizados por constituirse en su mayoría como grupos familiares, con legalidad jurídica de proyección artística. En esta nueva etapa muchos grupos desaparecen o se transforman y se inicia un proceso donde los egresados de los programas de artes escénicas de las diferentes instituciones de la ciudad y colectivos teatrales empiezan a explorar puestas en escena desde el teatro de títeres, teatro de objetos e imágenes animadas. Es el caso de *Esquina latina*, *El globo*, entre otros, dando otra perspectiva a los títeres en la región. Paralelo a este proceso, la compañía *Pequeño teatro de muñecos* se fortalece en *La casa de los títeres* y realiza otro festival internacional de títeres en la ciudad, diversificando la proyección y promoción del arte a nivel infantil.

Con la partida de Ana Ruth Velasco en el año 2003, el festival vallecaucano de títeres decide, en homenaje a la maestra, anexar al festival el nombre de Ruquita Velasco iniciándose una nueva etapa de proyección de los títeres y manteniendo un festival

internacional que pretende la divulgación de espectáculos en todo el departamento del Valle del Cauca, la cualificación de los titiriteros y la formación de nuevos artistas del teatro de títeres.



Figura 7 Ana Ruth Velasco, Ruquita. Archivo Titirindeba

En el año 2007 nace la Asociación de Teatro de Títeres del Valle (ATTIVA) con la llegada de nuevos grupos a la ciudad, el surgimiento de nuevos colectivos y la integración de otras compañías que permanecen activas. Se agremian nuevamente para propiciar el desarrollo y difusión del teatro de títeres y promover el acercamiento e integración de los titiriteros a nivel local, nacional e internacional. Generan procesos de proyección permanente del teatro de títeres y son seleccionados por el Ministerio de Cultura de Colombia como uno de los proyectos destacados en el país.

Se integran a este proceso la Fundación Castillo Sol y Luna, la Asociación de estudios Artísticos Escalinatas, la Asociación Cultural Titirimito, la Fundación Teatro

Tutruica, la Asociación Taller de Títeres el Grillote, la Fundación La Tarumba, la Corporación Teatro y Títeres Asociados, la Fundación Tierra Caliente, Teatro del Cromasol de Cali, la Fundación Cultural Teatro Actores de Cartón y la Fundación Teatral Madre Tierra de Palmira. Esta asociación sigue activa hasta la fecha, intentando fortalecer el arte de los títeres a través de proyectos colectivos artísticos y culturales en todo el departamento del Valle del Cauca.

En el año 2017 el Festival Ruquita Velasco realiza su primer ciclo de formación profesional dirigido a los grupos reconocidos de títeres de la región. La capacitación fue impartida en dramaturgia y puesta en escena por los maestros Iván Olivares y Javier Swedzky, propuesta vinculada a un estudio de las necesidades de formación de los artistas títereros de Cali, realizada por el Grupo Profesional de Títeres de Bellas Artes y el Grupo de Investigación en Artes y Poblaciones en colaboración con la Fundación Castillo Sol y Luna.

En el año 2019 se realiza el segundo ciclo de formación profesional, tomándose la decisión de abrir la temática de estudio a nuevos lenguajes del teatro de títeres, donde la imagen fuera el constituyente principal de creación y puesta en escena. Por otra parte, se aborda el teatro de objetos como una posibilidad de evolución escénica de vanguardia para todos los títereros y actores de la ciudad, invitándose a la maestra Ana Alvarado como docente para este ciclo y se abre la convocatoria a todo el gremio teatral interesado en esta innovadora propuesta artística.

13

Desde este panorama local del teatro de títeres, se evidencian los diferentes momentos de evolución de los grupos y eventos que promueven este arte en la ciudad, reconociéndose las diversas intenciones y procesos de expansión del teatro de títeres, como también los momentos de dificultad y necesidad de sinergia, para avanzar en miras de fortalecer el gremio y los espacios de participación y formación profesional.

TEJIENDO REFLEXIONES DESDE LA ACTIVIDAD TITIRITERA

Es importante relacionar aquellos elementos que constituyen el proceso creativo y teórico del quehacer títerero y que permiten tejer las diferentes posturas estéticas, metodológicas, técnicas y organizativas que, a la luz de lo vivido, se han desarrollado en ciertos grupos de la ciudad, dado que permiten realizar una reflexión de la labor del artista títerero en su proceso de evolución creativa.

DESDE LA CREACIÓN

El teatro de títeres en su desarrollo histórico en la ciudad ha estado mediado por una creación escénica destacada. Desde sus inicios se conservan testimonios de personajes del grupo *Cocoliche*, que forman parte de la producción plástica del maestro Hernando Tejada y que están bajo la protección del museo de Antioquia. La mayoría de los textos dramáticos para títeres de Julia Rodríguez se encuentran publicados y son reconocidos a nivel internacional. Muchos de los grupos nacientes de los años setenta y ochenta han permanecido activos y continúan su labor creativa hasta el momento, con una creación fructífera.

Desde este contexto de creación y producción, es pertinente aclarar la mirada y concepción del títere a nivel histórico y destacar su complejidad en los procesos escénicos dispuestos, para determinar si es un muñeco, objeto, imagen, cuerpo artificial, entre otros. Todas las definiciones tienen referentes históricos, sociales, políticos, religiosos y artísticos, donde el títere ha estado en una transformación permanente, de allí, su riqueza y dificultad para limitarse a una sola concepción. Se puede suponer que están determinados por generalidades inscritas en su práctica, su condición técnica, la relación del actor con el títere, su disposición comunicativa e interpretativa, con la ritualidad y el animismo, entre otras. Esta búsqueda, ha permitido que algunos puedan intentar concebir al títere de manera integral y en toda su proyección escénica, como lo referencia Ricardo García claramente al decir que:

La Unión Internacional de la Marioneta (UNIMA) consideró en 1972 que “todo tipo de teatro de figuras, incluso el que sólo tiene una relación periférica con el teatro de títeres, se acepta como perteneciente a la gran familia” (Meschke, 1999, p.51). De acuerdo con esta apreciación todo objeto, antropomórfico o no, pertenecería al teatro de títeres, siempre y cuando cumpla una función teatral. Consecuentemente, la diferencia entre títeres y objetos se diluiría y los objetos pasarían a representar un tipo concreto de títere. (...) Por otra parte, quizá lo más adecuado sea respetar la diferencia entre ambos tipos de figuras, objetos y títeres, y sus respectivos géneros, sin subordinar uno a otro (García, 2017: 45).

La títritero rumana Margareta Niculescu define al títere como “Una imagen plástica capaz de actuar y representar en escena” (Citado en Oltra, 2014. p.37). Esta concepción es interesante porque abre la mirada estética del títere a otras posibilidades escénicas, sobrepasando la concepción técnica y animista del muñeco o la figura antropomorfa. Concebir una imagen plástica en escena como un títere es relevante para comprender que la imagen objetualizada tiene un discurso narrativo propio,

cuya esencia plástica y visual fundamenta su naturaleza dramática. Partir del títere como imagen plástica que puede actuar y narrar en escena resulta importante para la reflexión frente a la creación escénica.

Es pertinente mencionar que, desde la creación y producción, las agrupaciones y autores de la escena caleña ubican la mayoría de los espectáculos en la línea infantil y es escaso el grupo que haya incursionado con títeres para adultos. Vale la pena mencionar que esta influencia infantil puede tener como antecedente al teatro de títeres argentino y la dramaturgia de Javier Villafañe, el cual fue relevante en el desarrollo y proliferación de la técnica de títeres de guante. La posibilidad de innovación y vanguardia títritera traída por Julia Rodríguez no trascendió mucho en Cali, a lo que se suma el hecho de que en los años setenta se radicó en Bogotá, donde continuaría con otros proyectos a nivel nacional.

Las creaciones infantiles con títeres son el referente más fuerte en Cali, sin embargo, es importante aclarar que los orígenes del teatro de títeres europeo tienen su fundamento en toda clase de públicos, como menciona Henryk Jurkowski:

Las representaciones con títeres son presenciadas principalmente por niños, tradición que fue establecida, inconscientemente, en los siglos XVII y XIX, e incluso anteriormente, cuando los artistas franceses e italianos presentaban sus espectáculos en el palacio y los jardines de St. Germain-en-Laye, para entretener al joven Delfín a lo largo de muchos meses del año.

Esto no quiere decir que el teatro de títeres del pasado fuera solamente para niños; al contrario, fue un teatro para todas las edades, disfrutado por todos... porque en aquellos días la idea de arte especialmente para niños era desconocida. (Jurkovski, 1990)

La evolución del teatro de títeres está en relación paralela con el teatro de actores. Fue considerado un medio de expresión teatral de igual valor escénico, dispuesto para representar las grandes obras del teatro universal y compartir grandes escenarios y públicos.

Comprender al niño como consumidor de arte es una idea difusa en el ámbito cultural, existen sesgadas percepciones del títere como recurso educativo, psicológico, terapéutico y recreativo, posiciones que merecen una claridad para definir un camino coherente con las originales posibilidades expresivas y artísticas del teatro de títeres. La intención no es negar las alternativas del títere en escena o discutir su capacidad comunicativa, por el contrario, es pertinente volver sobre su génesis expresiva y poética, para restituir su esencia estética. “Cuando el poeta títritero

consiga que la materia trascienda el límite natural de su silencio y se vuelva elocuente, el títere se vuelve insustituible” (Kartun, 2012), para este proceso, desde la creación, se debe apuntar a regresar a los fundamentos creativos del arte y la teatralidad del títere, para trascender a nuevas miradas de creación y puesta en escena, que le otorguen al títere su condición de ser una imagen plástica capaz de actuar o representar en escena.

DESDE LA DRAMATURGIA

Las producciones de los grupos o compañías han evolucionado dramáticamente desde propuestas de escritores como Javier Villafañe⁴, trascendiendo a dramaturgias inspiradas en la llamada literatura infantil, avanzando a textos propios o de creación colectiva; siempre recurriendo a fundamentos dramáticos teatrales, donde las estructuras narrativas están soportadas por la palabra, el texto narrativo o descriptivo oral, donde el viaje del héroe es una retórica cotidiana de impacto en el público infantil.

⁴ Los grupos Castillo Sol y Luna, Trotasueños, Pintasueños, entre otros, especializados en los títeres de guante, retomaron los textos “La calle de los fantasmas”, “El caballero de la mano de fuego”, y “El panadero y el Diablo”, entre otros, para continuar con la tradición literaria y titiritera de éste dramaturgo argentino.



Figura 8 Grupo Castillo Sol y Luna. Títeres de guante. Archivo Reinel Osorio

La rutina creativa general está dada regularmente por la escritura del texto dramático, los trabajos de mesa respecto a los diseños de los personajes, escenografías, utilería, puesta en escena sin títeres, voces, construcción de títeres y puesta en escena final. Es un proceso donde el texto escrito es el primer paso, la columna narrativa para la escena y donde no se puede avanzar sin tener resuelto este tema literario. Algunos grupos acuden a la creación colectiva y parten de un tema o motivo de interés colectivo para realizar indagaciones y crear propuestas de acción, personajes y títeres, con los cuales apoyar las ideas que desarrollen en improvisaciones, todo ello para construir un texto dramático desde los aportes de los actores y la orientación del director. Este método se ha desarrollado en muchos de los procesos dramáticos de los colectivos en la ciudad y es coherente con lo que sucede en otros países o momentos históricos del teatro de títeres, como lo expresa Ana Alvarado al decir que, El Teatro de Títeres ancla su dramaturgia históricamente en la cultura popular, sus leyendas y rumores o en la adaptación de los clásicos de la literatura. Ha tenido pocos autores interesados en una dramaturgia específica, pero algunos son

legendarios: Alfred Jarry, García Lorca, Javier Villafañe y muchos más. Todos ellos, partieron de la escritura poética o de la dramaturgia teatral y adaptaron esas formas al más delirante mundo de los títeres (Alvarado, 2017: 8).

Este hecho dramaturgíco persiste y es importante pensar desde la evolución del títere como objeto animado, que es posible asumir otras formas narrativas que favorezcan la imagen simbólica del títere y dimensionen su naturaleza objetual. “El títere no es un actor que habla, es una palabra que actúa” (Kartun, 2012), entonces, es posible concebir una dramaturgia propia para el títere, que potencialice su naturaleza objetual en escena, para acceder a nuevas narrativas de impacto en todos los públicos y contextos culturales. Una dramaturgia propia que nazca del objeto, del títere o la imagen plástica, para desarrollarse en singularidad escénica, un texto que parta del objeto y no que necesite de él para comunicarse, como lo expresa Tadeusz Kantor: “El texto es como el objetivo final, como la casa perdida a la que se vuelve, como la ruta que se recorre” y esta singularidad constituye un apasionante campo de trabajo” (citado por Alvarado, 2015).

Es necesario desde las nuevas perspectivas del teatro de títeres en Cali, adentrarse en la búsqueda de nuevas líneas de trabajo investigativo literario y dramaturgíco, fundamentado en un lenguaje propio que permita dimensionar los espectáculos a otros sistemas comunicativos y escénicos de impacto en todos los espectadores. Partir de la hipótesis de que “el teatro cuyos protagonistas son los objetos, es un teatro en el que la imagen plástico-visual es constituyente del texto principal” (Ibidem, 2015). Por ello, la idea de hacer teatro de títeres sin tener un argumento previamente escrito y cambiarlo por la narrativa de los objetos y su forma es una posibilidad cercana.

Partir de las condiciones físicas del objeto para crear dramaturgia propia es posible si se concibe el objeto como una imagen con historia y trascendencia narrativa, que permita expresar ideas y emociones, en un encuentro complejo de interpretaciones, representaciones y significados, como lo expresa Javier Abad:

Las imágenes construyen también conocimiento a partir de experiencias concretas, de pequeños relatos o micro-historias que permiten entretejer elementos narrativos que representan las distintas voces o aportaciones de cada persona. Así, la palabra y la imagen en situación de igualdad y colaboración, es diálogo fértil de significados y a la vez, una situación compleja de interpretaciones (Abad, 2012: 2).

Reconocer la riqueza narrativa que tiene el objeto es fundamental para jugar con otros referentes simbólicos, otras lecturas y posibilidades plásticas para los títeres,

descubrir que “el objeto es elegido y quizás reformulado o se le inventan algunos gestos nuevos, pero inexorablemente porta una historia previa” (Alvarado, 2015).

DESDE LA CREACIÓN DE PÚBLICOS

Los antecedentes permiten referenciar que el proceso de creación de públicos para el teatro de títeres en Cali es relativamente nuevo, sin embargo, se puede mencionar en los años ochenta a ASTIVAL, que realizó una programación dominical en la sala Julio Valencia, con resultados positivos frente a la convocatoria de público permanente y la variedad de espectáculos. Igualmente, desde los años noventa el grupo *Pequeño teatro de muñecos* en la Casa de los títeres ha mantenido una programación variada, posicionando un público cautivo a nivel de instituciones educativas y público en general. El grupo *Castillo sol y luna* mantiene una sala en las afueras de la ciudad, convirtiéndose en sala concertada para títeres, con apoyo del Estado a través del Ministerio de cultura de Colombia. Estos aportes han sido fundamentales para avanzar en la creación de públicos y en la evolución de nuevas propuestas creativas que soporten estos espacios a través del tiempo.

El festival de Títeres Ruquita Velasco con 32 años de continuidad y la feria de los títeres impulsado por la *Casa de los títeres*, son ejemplos de una intención decidida por la creación de público especializado a partir de eventos de convocatoria internacional. Abrir la cobertura a todo el departamento del Valle del Cauca es muestra del interés por abarcar nuevos públicos, salas e instituciones culturales y educativas, donde los títeres pueden tener presencia y asumir una responsabilidad cultural frente a la comunidad. Con este panorama hay que destacar que se mantienen las tendencias respecto a la asistencia de público a nivel nacional, donde “el 60% de los espectadores que van a ver títeres son niños, la franja de jóvenes va en aumento llegando a un 15% y el público adulto se aproxima al 25% del total de los espectadores que asisten a funciones de este género” (Gómez, 2009).

Actualmente, todo parece indicar que no es suficiente el público existente para el esfuerzo de mantener dos salas y dos festivales especializados en títeres, en una ciudad de más de dos millones de habitantes. La situación administrativa, política y logística de un proceso tan complejo debe reconocer la necesidad de concebir nuevas rutas de proyección teatral títritera por parte del Estado, nuevas concepciones de público por parte de los grupos y más espacios para la representación escénica en la ciudad y la región. La mirada debe apuntar a potenciar este desarrollo teatral desde la sinergia o agremiación, para consolidar espacios de participación y mayor impacto en el público actual. La idea de trabajar individualmente no es viable frente a unas políticas

estatales que cada vez reducen más los presupuestos para las salas, los festivales, los grupos y la creación de públicos para el teatro de títeres.

La percepción respecto a la formación de públicos debe comprenderse con otra concepción de espectador y de niño, que permita dimensionar las producciones en términos de calidad y permanencia. Se debe fortalecer la reflexión desde la realidad del contexto social de la ciudad y el país donde habitan los niños y familias que son parte del público que accede al teatro de títeres. Hay que comprender que las instituciones educativas ya no son el público cautivo que se tenía antes, donde los grupos podían realizar sus representaciones de manera sencilla; la realidad educativa ha cambiado y los espectadores también. Ahora tenemos públicos virtuales o remotos y los espectáculos siguen esperando llenar salas y teatros que no existen. Esta reflexión es pertinente realizarla a la luz del futuro del teatro de títeres y el público que espera llenar las salas y teatros de la ciudad.

Una posibilidad sería permear o incursionar en todos los públicos con el teatro de títeres, abriendo las fronteras del lenguaje escénico para asumir retos creativos de vanguardia, multidisciplinar o heterogéneos, que permitan acercar las miradas desde nuevos lenguajes expresivos que convoquen otros espectadores y artistas que promuevan el cambio y la calidad escénica, como lo manifiesta Jurkowski:

El teatro de títeres se ha convertido en un arte heterogéneo basado en muchos sistemas de signos diferentes: el humano con el títere, el humano enmascarado, el objeto, junto o en lugar del títere. A veces estas combinaciones son una expresión del verdadero surrealismo; todos son metáfora... se ha convertido en el arte de yuxtaponer diferentes medios de expresión (o “signo”) capaces todos de evocar la metáfora (Jurkowski, 1990).

Es pertinente abordar nuevas posibilidades expresivas del títere, asumir riesgos investigativos para encontrar nuevos espacios escénicos, lenguajes y públicos que multipliquen el teatro, los títeres y el arte mismo.

DESDE LAS TÉCNICAS DE REPRESENTACIÓN

La maestra Julia Rodríguez fue pionera en la vanguardia de los títeres en Cali y desde la creación del grupo *Cocoliche*, dispuso nuevas técnicas de animación en sus montajes, avanzando a retos de puestas en escena para sus espectáculos, hasta que se radicó en Bogotá y se diluyó el grupo. Luego la influencia de Villafañe y de los hermanos Di Mauro, despertó el interés por el títere de guante y su proliferación

en el país fue destacada. El Castillo Sol y Luna y su director Reinel Osorio son representativos de dicha tradición en Cali. Su permanente difusión y legado han trascendido a grupos como *Trotasueños*, *Pintasueños*, *Tiitirimito* y otros, cuyos integrantes fueron estudiantes a su cargo en el Instituto Popular de Cultura.

Otras agrupaciones como *Teatro Comunidad*, *Pequeño teatro de Muñecos*, *Actores de Cartón*, entre otros, han incursionado con títeres de varilla, bocones y marionetas. *Tiitirindeba* ha estado explorando en sus diferentes montajes, variadas técnicas y lenguajes, intentando definir posibilidades comunicativas y estéticas en cada una de sus propuestas. La temática es interesante porque históricamente la tradición de la técnica del títere ha limitado mucho el desarrollo de otros lenguajes escénicos y se ha dispuesto para depurar la representación. Desde allí se comprenden costumbres como, por ejemplo, no mezclar técnicas, mantener al actor oculto, utilizar siempre un retablo o teatrino, delimitar una boca de escena donde aparecen los títeres y otros procesos técnicos que siempre intentaron replicar una sala de teatro a la italiana. La técnica de animación del títere, la construcción y puesta escénica era un proceso inviolable en todos los espectáculos, donde el texto oral era el protagonista. Como lo expresaba Julia Rodríguez cuando llegó de Europa en los años setenta y describió el panorama de los títeres en Colombia, “Aún estamos un poco en el guñol de los siglos XVII y XVIII cuando en otras partes del mundo, en Checoslovaquia, por ejemplo, han llegado a adelantos increíbles, mucho más abstractos, y a combinaciones de muñecos con actores” (Robledo, 1987).

21

Las técnicas de animación con títeres son diversas y se pueden agrupar de acuerdo a sus características escénicas y de representación, cada una tiene su objetivo narrativo y proyección visual, como lo manifiesta el maestro Julio Cordero en un cuadro comparativo que muestra las características de la mayoría de las técnicas de animación con títeres e ilustra de forma integral las diferentes relaciones y necesidades para la representación.

Se parte de la técnica del títere digital como la más pequeña y versátil en la multiplicación de personajes y habilidad de los dedos del actor, hasta llegar al serpiente, como la técnica con mayor dimensión visual y capacidad corporal del interprete en la escena. Cada una de ellas carga un antecedente histórico y cultural que la han hecho reconocida y valorada para el desarrollo escénico. Por ejemplo, los títeres de guante son parte de la tradición del títere de cachiporra, como se le denominó en España en la edad media y sus personajes más conocidos son *Guñol* en Francia, *Punch* en Inglaterra, *Pulcinella* en Italia, entre otros, todos derivados de la *Commedia dell'arte* y defensores de los intereses del pueblo. Los títeres de

varilla son también conocidos como javaneses y nacen de la tradición indonesia del *wayang* que es un término genérico que se refiere a la representación de títeres que tienen brazos móviles, que se manipulan con varillas y suelen construirse en cuero; el marote es un títere de manipulación en elevación, era originariamente una manga con cascabeles, coronada con una cabeza grotesca o maliciosa, agitada por el bufón real para enfatizar sus historias o para perturbar el discurso de su soberano. En su versión más básica, se manipula con una única varilla clavada en la cabeza del títere (Unima, 2020). El títere mimado es aquel donde el actor presta su mano para convertirse en parte del personaje, su nombre refiere al mimo y sus movimientos de las manos; el parlante es el títere que mueve la boca por la manipulación directa de la mano del actor, es también llamado bocón o títere de boca; las marionetas, técnicamente son aquellos títeres que tienen cuerdas para ser manipulados, los peleles son títeres que se animan regularmente sobre una mesa a la vista del público y sin mayor artificio técnico; las sombras chinas son los títeres que se proyectan a través de la luz sobre un telón, donde el público está al otro lado de la tela observando las imágenes; los planos son títeres bidimensionales y el esperpento es el títere donde el actor está dentro del personaje animándolo.

22

Este cuadro comparativo es valioso porque define las posibilidades expresivas y técnicas de los diferentes títeres, su relación con el actor, con el espectador y con el dispositivo escénico requerido para la representación. Es un aporte al trabajo del títerero porque define positivamente las condiciones del títere en escena, para aprovechar su potencialidad expresiva teatral y plástica. Cabe anotar que algunas de estas técnicas de representación se han fusionado o integrado, generando otras condiciones mecánicas y expresivas valiosas para muchos grupos y puestas en escena. Por ejemplo: los títeres javaneses o de varilla se han combinado con los parlantes; los marotes tienen la facilidad de integrarse a otras técnicas por su dispositivo técnico, y los títeres mimados que pueden acceder también al movimiento de la boca.

CLASIFICACIÓN DE LAS TÉCNICAS DE TÍTERES Y SUS POSIBILIDADES EXPRESIVAS TABLA COMPARATIVA

Técnica	Digital	Guante	Varilla	Marotte	Mimado	Parlante	Marioneta	Pelele	Sombras	planos	Esperpento
Estructura formal	¼ de presencia escénica	¼ de presencia escénica	¼ de presencia escénica	Relativa a la puesta	½ presencia escénica	½ presencia escénica	Plena presencia escénica	Plena presencia escénica	Plena presencia escénica	Plena presencia escénica	Plena presencia escénica
Dimensión	Condicionada a los dedos	Condicionada al brazo	Condicionada al brazo	De tamaño incondicional	Condicionado a las manos	Condicionada al brazo	De tamaño incondicional	De tamaño incondicional	De tamaño incondicional	De tamaño incondicional	Condicionado al actor
Distancia visual	De 2 a 5 metros. Aprox.	De 3 a 15 mtrs. Aprox.	De 4 a 20 mtrs. Aprox.	Relativo a la puerta	De 4 a 20 mtrs. Aprox.	De 4 a 20 mtrs. Aprox.	De 4 a 20 mtrs. Aprox.	Relativo a la puerta	Según la pantalla	Relativo a la puerta	Cualquier ámbito
Angulo Visual	De 360 grados	De 360 grados	De 360 grados	Relativo a su funcionalidad	Entre los 45 a 90 grados	Entre los 45 a 90 grados	De 360 grados	Entre los 45 a 90 grados	Frontal	Frontal	De 360 grados
Capacidad mecánica de expresión	Cero	Sencilla	Compleja	Hasta muy compleja	Sencilla	Elemental	Compleja y específica	Compleja	Especial	Sencilla	Ocasional
Proporción numeral Títere-actor	# de actores por # de títeres	# de actores por # de títeres	# de actores por # de títeres o + títriteros	Esta determinado por el grado de complejidad	A= # de muñecos = # de actores	A= # de muñecos = # de actores	A= # de muñecos = # de actores	A= # de muñecos + títriteros	A= # de muñecos = # de actores o + títriteros	# títriteros o igual que muñecos	De igual a igual
Tiempo de reacción	Instantánea	Instantánea	Instantánea	Relativa al mecanismo	Instantánea	Instantánea	Inducida	Inducida	Relativa al mecanismo	Instantánea	Inmediata
Capacidad de desplazamiento	A fondo y horizontal	A fondo y horizontal	A fondo y horizontal	Hacia todo sentido	Tendencia a lo estático	A fondo y horizontal	A fondo y horizontal	En el lugar	Horizontal	A fondo y horizontal	En toda dirección
Tendencia genérica	A lo ligero	A la caricatura	Impresión de realidad	A lo alegórico	A lo grotesco	A la comedia	A lo espectacular	A la veracidad	A lo poético	A lo narrativo	A la farsa
Rasgo expresivo básico	Agrupaciones y desplazamientos de conjunto	Ligerezas e independencia del desplazamiento	La armonía la conducta humana	La diversidad formal	La capacidad de asir objetos	La expresión oral	La proporción anatómica	La expresión gestual	La expresión de conjunto	La simplicidad escénica	La expresividad corporal
Relación Títere-actor	Dependiente	Dependiente	Dependiente	Dependiente o independiente	Dependiente	Dependiente	Independiente	Independiente	Independiente	Independiente	Dependiente
Preparación Técnica esencial	Dominio de los dedos	Dominio del brazo	Dominio de brazo y mecanismos	Dominio de los mecanismos	Dominio del brazo y el gesto	Dominio del ritmo oral	Virtuosismo técnico	Capacidad de interpretación	Dominio del movimiento vertical	Control emotividad en la mano	Capacidad actoral
Relación espacial	Tenencia al momento	Lo equilibra	Lo equilibra	Lo cubre	Lo inmoviliza	Lo equilibra	Lo equilibra	Lo inmoviliza	Lo llena	Lo llena	Lo llena lo cubre
Requerimiento de base	Retablo bajo nivel	Retablo bajo nivel	Retablo bajo nivel	Retablo multiposición	Retablo bajo nivel	Retablo bajo nivel	Retablo sobre nivel	Retablo a nivel	Retablo multiposición	Retablo bajo nivel	No lo requiere

Fuente Elaboración propia

La postura respecto a las técnicas del teatro de títeres debe ser clara y contundente en la protección de la tradición del teatro de títeres en todas sus técnicas de representación escénica, la memoria histórica del títere en la ciudad de Cali merece un reconocimiento y una permanencia para las nuevas generaciones de artistas y público en general. Pero es también necesario, avanzar hacia nuevas formas de animación que pongan en situación investigativa y renovadora el lenguaje del títere en todos los contextos.

Un camino interesante para este discurso técnico expresivo tiene que ver con la exploración del teatro de objetos un posible lenguaje teatral que permite abrir discusiones, trascender al títere a otros planos y descubrir que existen lenguajes expresivos igual de válidos para la representación en escena. El teatro de objetos es una “tendencia teatral que implica un sentido de mayor exigencia en la representación con marionetas y objetos. Éste, a su vez, se acomoda perfectamente a un tratamiento abierto en la puesta, producto de las búsquedas contemporáneas.” (Zamorano, 2008) Frente a las nuevas generaciones de actores y artistas es válido descubrir puntos de encuentro entre las artes plásticas, el teatro, la música y los títeres, que motiven nuevos caminos de reflexión y se asuman desde una vanguardia interdisciplinar y contemporánea, como lo expresa Alvarado:

24

En una ciudad con un importante movimiento cultural, las formas híbridas, multimediáticas y conceptuales del arte exceden en cantidad de propuestas a las viejas formas. La pregunta sobre la relación entre el cuerpo y la cosa se ha vuelto ontológica (...) hoy por hoy el tema de la hibridación en las artes es ya un hecho, tiene un importante desarrollo e historia y muchos jóvenes artistas se formaron entendiendo a las artes como interdisciplinarias (Alvarado, 2009).

El teatro de objetos utiliza en escena a “los objetos sin animar, presentados tal cual son o tal cual fueron intervenidos o contruidos dejando que su sola percepción o funcionamiento se convierta en discurso escénico, o también animados de manera orgánica, construyendo con los objetos una forma particular de títeres” (Swedzky, 2018). Es necesario explorar estas particularidades narrativas del objeto para diseñar nuevos discursos de animación que proyecten al objeto como imagen viva en la escena, reconocer que el objeto o el títere no está para acompañar al actor, por el contrario, el objeto en escena demanda una presencia propia, vida, ánima, porque su carácter físico está dispuesto en sus posibilidades simbólicas y poéticas que permiten desarrollar su carácter, fuerza, movimiento y energía comunicativa en la escena, como lo menciona Sáenz:

Un objeto que es empleado de forma distinta a su uso habitual y crea nuevas historias a partir de la reinterpretación de lo cotidiano, da lugar a la presencia del personaje. Esta metáfora surge de la transformación de los elementos en algo nuevo, pasando de ser objetos comunes a objetos virtuosos y poéticos, gracias a la re-significación de los mismos. Sin embargo, para que exista teatralización en ellos, no solo basta con cambiar su uso habitual, debe haber un contenido poético y metafórico que surja de asimilar la forma, el color, el movimiento y demás características externas, para contar una historia donde todos los elementos entren en una lógica particular que responda a las intencionalidades propuestas (Sáenz, 2015).

El teatro de objetos resulta una alternativa valiosa para dimensionar los títeres a otros niveles de representación, donde la imagen del objeto como concepto dramático adquiere protagonismo y devela la posibilidad de construir una metodología propia de creación para los objetos en escena. La invitación está hecha para abrir los caminos a nuevas reflexiones, que expandan la escena y –frente a una realidad compleja – generen nuevas alternativas técnicas, dramáticas, metodológicas y de creación de públicos, ajustándose a la realidad social que se vive en la ciudad, el país y el mundo.

DESDE LA FORMACIÓN

La mayoría de los grupos de títeres que permanecen en la ciudad son agremiaciones constituidas como grupo familiar, que han desarrollado su formación artística títritero de manera independiente a través de la transmisión oral del saber y la experiencia en la escena. Es el caso del *Castillo Sol y Luna* donde el maestro Reinel Osorio es un artista formado en las artes plásticas que llegó a los títeres por interés personal, su esposa se formó en su tutela con el grupo y su hija es ahora actriz del mismo grupo. *Pequeño Teatro de Muñecos* es una empresa familiar que se inició en el teatro y luego llegaron a los títeres como otra forma expresiva del arte. Igual sucede con *Tutruica*, *Teatro comunidad*, *La Tarumba*, entre otros, con diferentes líneas artísticas de formación, llegaron a los títeres como una posibilidad expresiva para compartir su trabajo creativo.

En el contexto educativo institucional en la ciudad, solo el Instituto Popular de Cultura ha desarrollado una labor formativa, mientras que el Instituto Departamental de Bellas Artes posee una electiva en títeres dentro de la oferta formativa para sus estudiantes. No existe otra oferta de formación institucional en teatro de títeres y por eso los grupos desarrollan autoformación, talleres de capacitación y cursos especializados para complementar su formación aplicada regularmente a

la práctica de producciones escénicas. El único vínculo formativo académico ha estado dado por el teatro de actores o por las artes plásticas, como refieren las experiencias de la mayoría de los grupos.

Según comenta Beatriz Robledo, a nivel nacional la primera escuela de títeres en Colombia se fundó en 1936, en el teatro del parque nacional de Bogotá, donde se formaron los primeros Titiriteros del país, entre ellos estaban, Ángel Alberto Moreno y su esposa Sofia, fundadores luego del *Teatrino Don Eloy*, que hoy continua en manos de su hijo. También adelantaron estudios en dicha escuela, Ernesto Arona, José Antonio Muñoz, entre otros (Robledo, 1987). Los antecedentes apuntan a pensar que la realidad del títere a nivel formativo ha estado en la experiencia del oficio y la capacitación personal como única alternativa, cuando ninguna institución educativa superior tiene en su pênsum este recurso expresivo. Este tema se ampliará más adelante en otro capítulo.

INCERTIDUMBRES NECESARIAS PARA AVANZAR

Al revisar la historia del teatro de títeres en la ciudad de Cali se descubre que la mayoría de los grupos han llegado a los títeres desde la formación teatral. Su devenir creativo se inscribe en una tradición narrativa fundamentada en un discurso dramaturgíco teatral institucionalizado, donde se continúa partiendo de un texto literario y de procesos metodológicos heredados del teatro de actores, para realizar las producciones y espectáculos con títeres. No se percibe hasta el momento una intención desde los grupos estables a indagar nuevas alternativas dramaturgícas o escénicas innovadoras o de vanguardia. Concebir una puesta en escena para títeres sin un texto previo, sin una técnica definida o desde la imagen del objeto como línea narrativa para el discurso, es una propuesta difícil de concebir en estos momentos.

La tradición del títere como técnica expresiva es fundamental para el desarrollo del lenguaje del títere en todas sus formas de animación, sin embargo, es necesario avanzar desde la investigación artística a nuevos procesos técnicos o híbridos de representación, que permitan concebir sistemas de relación escénica con otros lenguajes o discursos expresivos. La técnica tradicional del títere es un punto de partida, pero se debe avanzar a nuevas relaciones creativas dentro de la escena donde la naturaleza del objeto se expanda a nuevas simbologías de representación.

La fortaleza del títere como expresión artística en el público infantil no puede ser una certeza permanente, cuando se necesita avanzar en la creación de nuevos espectadores y espacios de representación en la ciudad y el país. Repensar la concep-

ción de “niño” y “espectador” en el teatro de títeres, debe ser una tarea urgente para dinamizar propuestas que se ajusten a la realidad que necesita la sociedad y el arte en todas sus expresiones.

La necesidad de crear espacios de formación profesional en torno al tetro de títeres es fundamental, porque el legado de artistas, grupos y formadores está en su etapa renaciente. El interés de muchos estudiantes y aficionados por incursionar en nuevos medios expresivos a través de los títeres y los objetos en escena es relevante y se puede expandir a otras disciplinas del arte y la pedagogía. Es necesario abrir espacios de formación académica desde las instituciones universitarias y educativas, que permitan pensar la condición profesional del teatro de títeres y formalizar una orientación de alto nivel para los futuros actores y creadores de este lenguaje expresivo.

Referencias

Abad, J. (2012). Imagen-palabra: texto visual o imagen textual. Centro Superior de Estudios Universitarios La Salle. Congreso Iberoamericano de las Lenguas en la Educación y en la Cultura. IV Congreso Leer.es Salamanca, España, Recuperado de:
https://www.oei.es/historico/congresolenguas/comunicacionesPDF/Abad_Javier.pdf

Alvarado A. (2009) el actor en el teatro de objetos. Recuperado en : <https://www.revistas.udesc.br/index.php/moin/article/view/1059652595034701062009075/7967>

Alvarado, A. (2015). Teatro de objetos. Manual dramaturgico. Buenos Aires. Recuperado de : http://www.takey.com/LivreS_11.pdf

Ayuso, A. (2014), Eduardo di Mauro (Córdoba, Argentina, 1928 – Guanáre, Venezuela, 2014) ¡Abajo el Gato!. Titeresante. Recuperado de:
<http://www.titeresante.es/2014/08/eduardo-di-mauro-cordoba-argentina1928-guanare-venezuela-2014-abajo-el-gato/>

García, R. (2017). La efigie en el teatro de Tadeusz Kantor: un modelo para el personaje. Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Filología. Tesis Doctoral. Recuperado de: <http://eprints.ucm.es/44248/1/T39085.pdf>

Gómez, C. (2009). Panorámica del teatro de títeres en Colombia. Revista Teatros. 11. Bogota.

Hincapié, V. (2011), El Arte de los títeres. Colegio Santa Leoni Abad. Recuperado de : <http://files.marcelaproyectos.webnode.es/200000039-2558d25d4b/Introducci%C3%B3n.pdf>

Jurkowski, H. (1988). La marioneta literaria de Maeterlinck a Ghelderode En: Revista PUCK n.1. Éditions Institut International de la Marionnette. España.

Jurkowski, H. (1990). Consideraciones sobre el teatro de títeres. Coleccion de ensayos. España.

Kantor, T. (1977). El teatro de la Muerte. Ediciones de la Flor.

Kartun, M. (2012) Escritos sobre dramaturgia y teatro de títeres Universidad de San Martín. Argentina. Revista de estudios sobre teatro de formas animadas. Moin-Moin. Recuperado de: <http://www.titeresante.es/2012/03/dramaturgia-y-teatro-de-titeres-2a-parte/>

Oltra, M. (2014). El títere como objeto educativo: propuestas de definición y tipologías. Espacios en Blanco. Revista de Educación. Recuperado de: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=384539806004>

Robledo, B. H. (1987). Hilos para una historia. Los títeres en Colombia. Boletín Cultural Y Bibliográfico, 24(12), 57-72. Recuperado de : https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/2957

Sáenz, G. (2015). Los objetos para la construcción de una poética visual escénica. Universidad distrital francisco josé de caldas. programa curricular artes escénicas- actuación. Bogotá. Recuperado de: <http://repository.udistrital.edu.co/bitstream/11349/4441/1/S%C3%A1enzYagueYeraldiLizeth2015.pdf>

Swedzky, J (2018). Practicar la desorganización del mundo - La experiencia del Taller de dramaturgia en teatro de objetos. Urdimento, v.2, n.32. Recuperado de: <https://www.periodicos.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102322018305>

Violette, M. (2009), Marote. Enciclopedia mundial de las artes de la marioneta. Recuperado de : <https://wepa.unima.org/es/marote/>

Zamorano, F. (2008) Una visión sobre el teatro de objetos. Recuperado de : <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/101447>

Capítulo II

*La creación en el Teatro de Objetos
Teatro de objetos y escena expandida*

Ana Alvarado

2019

INTRODUCCIÓN

Trabajo e investigo en las universidades públicas UNA (Universidad Nacional de las Artes) y UNSAM (Universidad Nacional de San Martín) de la República Argentina. Formo parte del cuerpo docente de las carreras de grado: Licenciatura en Dirección Escénica de UNA y Licenciatura en Artes Escénicas (Focalización en teatro de Títeres y Objetos) de UNSAM. En el área de posgrado dirijo la Especialización en Teatro de Objetos, Interactividad y Nuevos Medios (UNA) y en esa carrera dicto la materia Puesta en Escena.

Soy directora teatral y una buena parte de mi vida la dedico a pensar el diálogo entre cuerpo, objeto y escena.

Voy a compartir con ustedes mi mirada sobre el Teatro de Objetos dentro del campo de la Escena Teatral Expandida. Ambas nociones pertenecen al análisis de los últimos años del siglo XX e inicios del actual.

Llegué a la universidad convocada por mi carrera como directora y autora teatral. Estoy muy agradecida a la academia por la oportunidad de reflexionar y analizar de este modo mi práctica artística y docente y la de mis contemporáneos.

En el seminario dictado en el Instituto Universitario de Bellas Artes de Cali, dentro del marco del Festival de Títeres Ruquita Velazco 2019, al que fui invitada, nuestra tarea fue explorar los contenidos:

El cuerpo del actor y el cuerpo del objeto en la escena

El posible vínculo biodramático entre el sujeto y el objeto

La dramaturgia de imágenes y el teatro objetual

El objeto como sistema de afectación para la actuación.

El sistema escénico para la puesta en escena del teatro objetual

Según dice Jean Baudrillard en su texto “El Sistema de los Objetos”, los sujetos y objetos están ligados dentro de un sistema. Dentro de esa relación, en ese encuentro, los objetos cobran una densidad, un valor afectivo que el autor denomina su “presencia”.

“...Así, pues, no se trata de objetos definidos según su función, o según las clases en las que podríamos subdividirlos para facilitar el análisis, sino de los procesos en virtud de los cuales las personas entran en relación con ellos y de la sistemática de las conductas y de las relaciones humanas que resultan de ello.”¹

El nutrido grupo de artistas, maestros y estudiantes que participó del trabajo fue una usina creativa que produjo escenas, procedimientos y reflexiones que seguramente se irán sumando a lo ya investigado dentro del campo del teatro objetual.

El Teatro de Objetos y la Escena Expandida:

Hasta casi finales del Siglo XX “el teatro” se enseñaba basándose en la lectura de las obras teatrales, el análisis estructural de los mismos y el traslado a la escena de la obra, intentando la mayor fidelidad posible al pedido del texto. La creatividad del director de escena, tanto de títeres como de actores debía colarse entre esos intersticios. Si bien esta modalidad sigue vigente y da buenos resultados en muchos espectáculos, hace ya como mínimo cincuenta años que se ha aceptado que existe además un teatro posdramático y que la literatura dramática ya no es inexorable y puede o no, ser el punto de partida de una obra escénica.

La dirección escénica acciona actualmente en el campo expandido de las artes. La Posdramaticidad como concepto apareció para aludir a que había algo posterior al teatro dramático, que tiene a la palabra escrita como base de la representación, y, que el conflicto fundamental que señala, se establece entre las nociones de Presentación y Representación.

El concepto de presentación, la opción por una Teatralidad Expandida, la desjerarquización de la palabra escrita frente a los otros componentes de la práctica escénica, la puesta en escena como suceso compartido activamente con el espectador, la noción de teatralidad, la inclusión de lo real, el giro performativo y muchos otros tópicos de nuestros tiempos teatrales han sido motivo de debate crítico desde los años 70 del siglo XX. El concepto posdramaticidad fue muy útil

¹ Baudrillard, J. (1969), El sistema de los objetos. Edit. Siglo XXI. México.

para expresar didácticamente ese tiempo. Si bien es interesante tomar en cuenta las palabras de Oscar Cornago cuando dice:

Cuando todo sea posdramático, el concepto de posdramaticidad habrá cumplido la función para la que fue creado, y más allá de un ámbito didáctico lo mejor será reemplazarlo por otros que muestren mayor potencia crítica.²

Actualmente la dramaturgia hipertextual está creando nuevos conceptos y parámetros de análisis, por ejemplo, la noción de interteatralidad que será retomada más adelante en esta conferencia.

La aparición del concepto de Teatro de Objetos ocurre en el universo del Teatro de Títeres en este mismo momento, posterior a las vanguardias históricas y neo-vanguardias (si bien el Dadaísmo, Alfred Jarry y Marcel Duchamp, por ejemplo, son relevantes cuando se habla de la historia del lenguaje) y está ligada por un lado, a la historia de los títeres en general pero también a la dramaturgia de la imagen, la posdramaticidad y la crisis de la palabra en el teatro.

Al *Théâtre de la Cuisine*, de Francia se le adjudica actualmente la invención de la denominación Teatro de Objetos.

33

“El 2 de mayo de 1980 fue pronunciado por primera vez el término “teatro de objetos” por Katy Deville. Para la codirectora del Théâtre de la Cuisine se trataba entonces de encontrar, junto con algunas compañías teatrales cómplices, una denominación en común para las preocupaciones estéticas y éticas que compartían.

Otro nombre para una relación diferente de la práctica teatral. Un teatro liberado tanto del poder absoluto del texto como de las condiciones, dificultades y convenciones de los títeres”³

Cuando aparece hace unos 40 años la categoría Teatro de Objetos, fue una declaración de principios. Nadie sabe exactamente a qué llamamos así y la falta de precisión le permite mantenerse vivo y alerta. En sus orígenes el nombre pretendía ser más general y abarcativo que el más tradicional de Teatro de Títeres o Marionetas. Muchos objetos no diseñados especialmente para la escena, podían obtener papeles protagónicos en las obras, a partir

² Cornago, O. (2009), Para Zuna crítica del concepto de posdramaticidad. *Revista El Apuntador* n° 20, Quito

³ Limbos, A. (2018) Le Théâtre D’Objet. Dossier Teatro de Objetos. Paso de Gato n.74. México, p.28

*de esa denominación. Además, a la luz de las intensas reflexiones en torno al objeto que preocuparon a las artes visuales del siglo pasado, este nombre nuevo le otorgaba al lenguaje de los títeres la posibilidad y el derecho de formar parte de las vanguardias históricas y sus innumerables correlatos. Así como el Teatro de Actores asentado en el texto dramático, no desaparecerá nunca pero necesita de la oxigenación periódica de la imagen, la performance, la dramaturgia performática y la escena multimedial, del mismo modo el Teatro de Títeres, necesita ser puesto en cuestión para poder sostener su vigencia y no aislarse. Al Teatro de Objetos le inquieta la batalla entre cosidad y carnalidad. Objeto y humano. Cosa y carne. En el Teatro de objetos esta lucha pertenece a la naturaleza de la tarea interpretativa, el actor de este tipo de teatro es llamado “manipulador”. Es una intensa y emotiva fuerza externa que impulsa al objeto. Su cuerpo está conformado por zonas o provincias disociables que le permiten ser él mismo pero también lo otro, el objeto.*⁴

Claramente, como se ve en ambas citas, la categoría es abierta y flexible y su denominación adquiere variantes según el país y la cultura que la emplea, pero, en todos los casos, nació de la necesidad de una nueva denominación para la tarea que se llevaba adelante.

34

Algunas de las grandes figuras de la dirección escénica europea que, en gran medida, dieron lugar a que la profesión del director de escena, tuviese el lugar destacado que tiene hoy, se caracterizaron por no partir del drama literario y por darle el mismo valor a todos los elementos de la composición escénica. Consideraron que el teatro no se escribe previamente sino a medida que surge en la escena y que su notación podía denominarse, Partitura.

Durante los últimos años del siglo XIX y los primeros años del siglo XX, nace, para el teatro, la noción de partitura, el texto escénico y cambia de allí en más el lugar del director en la escena. Appia fue quien dijo “La palabra sirve como disfraz”. Para estos artistas, el teatro del futuro era un teatro sin palabras. Cuando los estudiamos, no leemos una obra escrita, miramos sus imágenes o seguimos sus partituras escénicas.

*“...La partitura y no el drama, es el texto escénico que se representa.”*⁵

⁴ Alvarado, A. (2016) Teatro de Objetos, manual dramaturgico. Instituto Nacional del Teatro Buenos Aires, p.8

⁵ Sánchez, J. (2002), Dramaturgias de la Imagen. Ediciones de la Universidad de Castilla- La Mancha. Cuenca, p.41

También Kandinsky, los expresionistas, la Bauhaus trabajan la forma liberada, la voz sin articulación de palabras y el conflicto de los elementos escénicos reemplazando al de los personajes en el texto.

La partitura podría considerarse que también formó parte también del diseño del teatro popular “con números musicales, teatro y variedades” de nuestros países latinoamericanos

La partitura se prolonga en el tiempo hasta alcanzar su mayor desarrollo en los años 80 y 90 del siglo XX. En la obra de Robert Wilson, Robert Lepage y de otros representantes del llamado Teatro de Imagen, se despliega y profundiza. En este período en mi país puedo citar a un grupo de importantes directores teatrales que trabajaban la imagen en el mismo sentido: Sergio D’Angelo, Alberto Félix Alberto y Javier Margulies, entre otros.

En mi 1987 asistí en mi ciudad, Buenos Aires, por primera vez, a la presentación de un espectáculo de un escultor polaco que trabajaba en escena con maniqués, o sea, una obra del enorme Tadeusz Kantor. Inolvidable, ese hombre juntaba todo lo que yo amaba en un escenario. Nada de lo que pasaba era obvio, no se parecía a nada que hubiese visto antes, eran cuadros, esculturas que vivían, convocaban a la muerte, repetían su danza ingenua y siniestra frente a la cara misma del artista que dudaba y corregía en escena. Yo estudiaba artes visuales, había visto teatro de títeres también pero nunca algo como esto. Todos los que hicimos, haremos y harán en escena eso que llamamos Teatro de objetos, nos hemos medido con Kantor en algún momento. Su escritura escénica es, indudablemente, también deudora de la partitura a la que suma, el Manifiesto.

35

Kantor lleva al universo del teatro la noción de Acción enunciada por Duchamp: “Acciones consecutivas, no organización”. En su Teatro de la Muerte, “manifiesta” las nociones más importantes del teatro de su generación y varias de las posteriores:

El drama como suceso.

La preexistencia del escenario y sus tensiones frente al drama.

La deformación de la acción: repetición, retardo, desaceleración.

La importancia de lo insignificante.

La notación de cada movimiento del actor en detrimento de la palabra dicha.

El actor como maniquí.

El vestuario como forma móvil y liberada en la escena.

La dramaturgia del director. La autonomía del "teatro" frente al texto

*El objeto en el lugar del actor*⁶

En esos mismos y extraordinarios años 80 del siglo XX, de gran intercambio cultural y auge de festivales de teatro experimental en Europa y América, se presentó en Buenos Aires, La Semana de la Marioneta Francesa, con los sorprendentes espectáculos de Phillippe Genty, Dominique Houdart, Royal de Luxe y el Vélo Theatre. Fueron muy significativos para los que en esos años nos interesábamos por un teatro de títeres y objetos para adultos y con un riesgo formal no frecuente en la escena orientada a la infancia

Por esos años conocí y me integré al Grupo de Titiriteros del Teatro San Martín de la ciudad de Buenos Aires, dirigido por Ariel Bufano y Adelaida Mangani y vi una versión de La Bella y la Bestia puesta en la escena por ellos mismos, con títeres de dos metros de altura, manipulados por titiriteros a la vista del público, y disparando incontables preguntas sobre este ser bifronte que construían a la vista del público el títere y su animador. La metateatralidad, el dispositivo expuesto, muy lejos de la ilusión y el ocultamiento esperables. Las preguntas que se hacían los directores de Teatro de Títeres y Objetos estaban en relación con las que se hacía la escena teatral en general y también la danza.

En gran medida influidos por los artistas representativos de los años 80 y el ya citado Teatro de Imagen, el Montaje y el Marco fueron algunos de las formas compositivas que eligió el grupo argentino al que pertencí, El Periférico de Objetos, muy representativo en el campo del Teatro de Objetos en Argentina, siguiendo y reformulando a los grandes directores de su tiempo, durante los años 90 y el inicio del nuevo milenio.

Estas nuevas partituras que con variaciones siguen hasta la actualidad, se presentan en un formato que no aspira a la unidad, ni a la narrativa lineal. Los elementos escénicos aparecen aislados, se rompe la organicidad. Las secuencias textuales o escénicas son montadas en una sucesión de momentos autónomos. El relato se fragmenta en unidades mínimas, independientes y sucesivas o simultáneas. Unidades mínimas e independientes entre sí, recortes en un Marco.

⁶ Dubatti, J. (comp) (2009) Escritos sobre Teatro II. Capítulo 1. Alvarado, Ana El objeto de las vanguardias del siglo XX en el teatro argentino de la postdictadura. Caso testigo: El Periférico de Objetos. Colección Temas de teatro universal. Editorial Nueva generación. Buenos Aires, p.38

Recortes en un marco. La asociación entre estas unidades o imágenes se genera a partir de choques, de conflictos, de cortes, discontinuidades, fugas. El montaje permite reconstruir el vaso roto, intercalar algo nuevo, recuperar antiguos formatos, trabajar con fragmentos y puede o no, responder a una dirección actancial, pero renuncia a la unidad de la fábula y acepta la desorganización. El montaje dramático de una obra de teatro objetual aspira a ser una máquina heterogénea, diversa, rizomática que simplemente funciona, más allá de la coherencia.⁷

Siguiendo con el criterio que elegí para esta ponencia, considero que es en el siglo XXI en el que se profundiza y aclara mucho de lo que se inició como ruptura y provocación en el siglo anterior. La dirección escénica ejerce actualmente tareas dramáticas como parte de su trabajo, solemos llamarla Dramaturgia Escénica o Dramaturgia de la Dirección y es deudora como actividad de lo que anteriormente llamamos partitura y de la autonomía ganada frente a la exigencia narrativa.

En este aspecto, como en muchos otros, el Teatro de Objetos, que en nuestro continente tiene mucho menos trabajo de investigación editado que “el teatro a secas”, podríamos decir que ejerce la dramaturgia escénica desde sus inicios.

Ningún posible texto dramático podría cerrar la concepción dramática de una materia que no está prevista ni creada para la escena. Es imposible pensar en una dramaturgia literaria antes que el objeto se encuentre con el espacio escénico. Hasta que el objeto encontrado o resignificado no atraviesa la “estrategia de desfamiliarización”, término que tomo de Didier Plassard⁸, y se encuentra con el espacio y con sus pares (objetos y/o sujetos) haciendo estallar la metáfora y la sinécdoque, entre otras figuras retóricas, no hay ninguna posibilidad de dar por finalizado un texto dramático para teatro objetual.

Cuando trabajo en el marco de la materia Dramaturgia para Teatro de Objetos con mis estudiantes de la UNSAM, la tarea es un permanente ida y vuelta de la escena al texto y del nuevo texto logrado a cotejarlo en la escena otra vez, hasta lograr un material definitivo.

En este proceso la puesta en Espacio es fundamental. La inclusión de un objeto encontrado en la escena es un proceso dialéctico entre el objeto y el territorio que ocupa.

⁷ Alvarado, A. (2016), Teatro de Objetos. Manual dramático. Instituto Nacional del Teatro. Buenos Aires, p.17

⁸ Plassard, D. (2018) Por una retórica del teatro de objetos. Paso de Gato. N° 74. México, p.30

El espacio es resignificado, es indagado poéticamente, ha sido fecundado por un nuevo objeto. El espacio escénico es sacudido por un elemento extraño, frente al cual debe establecer una nueva relación de dependencia mutua y el objeto ha sido pervertido, perturbado, mutado. Se ha trastornado su estado, su orden anterior. Se encuentra libre para servir a una nueva práctica. Pero, aun así, porta su historia previa y este nuevo objeto, apto para la escena, es el producto del choque del estado de latencia anterior, de la historia que porta, con su nueva función escénica.⁹

Patrice Pavis suma el concepto de “Espaciamiento” que permite comprender que la puesta en escena teatral instaura fundamentalmente marcos espaciotemporales. El devenir Tiempo del Espacio y el Devenir Espacio del Tiempo. Y el director teatral argentino, Ruben Szuchmacher, en su libro “Lo incapturable”, agrega otro tema fundamental para aclarar la noción actual de espacio escénico:

Para la mayoría de los artistas de teatro, el hecho teatral se produce precisamente en un punto entre el espacio de la escena y el espacio del espectador. Este suceso no está ni en uno ni en el otro, sino en la intersección de uno con el otro. Es en ese entre de las dos instancias -indivisibles- donde se constituye el hecho teatral.¹⁰

38

Estas definiciones son caminos para intentar definir al hecho teatral en un modo que actualice y acerque la definición de espacio escénico a las nuevas concepciones que pusieron en crisis el concepto de espacio asociado exclusivamente a la arquitectura teatral.

El Teatro de Títeres ha tenido un vínculo habitual con la arquitectura teatral, teatrinos a la italiana, retablos de teatro de títeres y mesas ubicadas frontalmente pero también participa desde hace siglos del teatro callejero y sus formas circulares o semicirculares.

El Teatro de Objetos integra actualmente el campo de la experimentación de nuevas prácticas escénicas y las intervenciones a espacios que no responden a la arquitectura teatral tradicional.

Estas últimas formas están más ligadas a lo que Patrice Pavis incluye en sus diccionarios teatrales dentro del concepto de Performance Cultural como puesta en acción cultural, social y no exclusivamente teatral. Un trabajo en los bordes de lo teatral.

⁹ Alvarado, A. (2016) Teatro de Objetos, manual dramaturgico. Instituto Nacional del Teatro. Buenos Aires, p.12

¹⁰ Szuchmacher, R. (2015), Lo incapturable. Reservoir Books. Buenos Aires.

El giro performativo del arte y las prácticas sociales, culturales y políticas presenta nuevos escenarios y corre los límites de las nociones más asentadas de lo que llamamos teatro, espacio escénico, dirección teatral y puesta en escena. Este corrimiento no implica que lo performático haya reemplazado al teatro como lo entendimos durante siglos, sino que el análisis de la teatralidad actual tiene que tomar en cuenta las nuevas experiencias liminales, tal cual lo expresa la estética relacional.

Adelanto mi percepción de lo liminal como como espacio donde se configuran múltiples arquitectónicas, como una zona compleja donde se cruzan la vida y el arte, la condición ética y la creación estética, como acción de la presencia en un medio de prácticas representacionales.¹¹

En América latina las prácticas performativas han tenido un enorme desarrollo en lo que va del siglo y en ellas los objetos han sido fundamentales. Los títeres y objetos son protagonistas en acciones callejeras y en intervenciones en espacios y edificios públicos y también parte constitutiva de instalaciones teatrales y performances de colectivos grupales.

En Buenos Aires, tanto el espectáculo Manifiesto de Niños de El Periférico de Objetos como la obra completa de Emilio García Wehbi y Maricel Alvarez, las experiencias teatrales y documentales de Pompeyo Audivert, Lisandro Rodriguez y Martín Seijo, así como las varias intervenciones generadas por grupos que coordiné yo misma (Spa Conceptual, Visible, Diarios de 15) trabajan en los bordes de lo teatral.

39

La noción de Cosidad, Carnalidad y Virtualidad, objeto autónomo y sujeto intermediario que rige la carrera de posgrado Especialización en Teatro de Objetos, Interactividad y Nuevos Medios de la UNA (Universidad Nacional de las Artes) nace como consecuencia de las experiencias de muchos artistas jóvenes que bucean en esos “bordes”.

“...La carrera creada produjo nuevas reflexiones sobre el concepto de objeto en la era de la virtualidad y el rol del interactor en la tecnoescena.¹²

El uso de la tecnología en la escena y sus múltiples variantes: videoarte, cámara en vivo, circuitos cerrados, sensores, aplicaciones en los celulares del público y otras opciones de programación están creando nuevos criterios de puesta en escena y una actividad completamente diferenciada para los actores y espectadores.

¹¹ Diéguez, I. (2014), Escenarios liminales. Paso de Gato, México, p.24

¹² Alvarado, A. (2018), Cosidad, carnalidad y virtualidad. UNA, Buenos Aires, p.7

El animador de un objeto en escena es llamado “manipulador”. ¿El actor que opera una interfaz que vincula una tecnología con un sujeto u otro objeto podría llamarse interactivo? ¿El espectador actual que participa en una puesta en escena de teatro objetual puede convertirse también en interactivo cuando a través de una interfaz puede activar la escena y modificarla?

Dice la investigadora Liliana López que en el siglo XXI la teatralidad lejos de menguar adopta nuevos recursos y en una suerte de ars combinatoria de formas teatrales, discursos sociales, documentalismo e inclusión de viejas y nuevas tecnologías, construye lo que ella denomina Interteatralidad, concepto que, aunque remite al de intertextualidad, excede el campo de la lengua.

La noción de interteatralidad es aplicable al teatro documental y específicamente al Biodrama uno de los modos de inclusión de lo real en la escena teatral que caracteriza estos últimos veinte años y se suma a lo ya experimentado en el terreno de la performance desde los años 60 pero aportando una nueva mirada desde el teatro. En la escena de Buenos Aires tiene dos cultoras fundamentales, Vivi Tellas y Lola Arias. Dice la directora teatral argentina Vivi Tellas, refiriéndose a su proyecto Biodrama en el Centro de Experimentación del Complejo Teatral de Buenos Aires (2009), que el retorno de la experiencia, es también el retorno de Lo Personal con mayúsculas, la vuelta del Yo pero en un modo inmediatamente cultural, social y político. El teatro documental en Argentina tiene en ella a su principal exponente ya que su obra y su curaduría incluyen lo biodramático desde los inicios de los años 90. Noticias de medios gráficos, entrevistas, reportajes, testimonios, objetos de las personas de las que se habla, protagonistas escénicos que no son actores pero se presentan en escena siendo ellos mismos o su entorno personal y afectivo, construyendo su biografía ante el público y muchos elementos analizables más, caracterizan a esta práctica dramática.

Entre México y España, la investigadora y artista Shaday Larios está dando un nuevo giro al llamado teatro documental. Dice Shaday de su propia investigación a la que denomina TOD (Teatro de Objetos Documentales), que es un observatorio que explora las relaciones de la sociedad contemporánea con su cultura material.

“...Así pues, en el TOD el objeto se convierte en documento del contexto presente en el que es construido, testimonio de múltiples interacciones políticas y culturales que dejan de pertenecer a un tiempo lineal para tornarse multitemporal”¹³

¹³ Larios, S. (2014), Teatro de Objetos Documentales. Paso de Gato, n.14, México, p.46

La obra escrita de Larios está dejando su huella en todos los artistas objetuales de habla hispana, así como sus atractivos conceptos: *escenarios de la materia indócil*, los sujetos como *indagadores de la objetualidad*, *la vitalidad de lo objetual en el Teatro de Objetos Documentales* y mucho más que vale la pena leer en la obra de la propia autora.

El Teatro de Objetos en altamente experimental, es un trabajo de descubrimiento e investigación y, como también ocurre con los títeres, suele ser un teatro de grupo. El desafío de un docente que trabaja esta materia es poder lograr que el estudiante encuentre su propia voz y pueda reconocerla, transmitirla y compartirla con el resto del equipo artístico, entusiasmarlos y coordinarlos. Que aspire a lograr un código de interpretación compartida y una coherencia formal y que logre dialogar fuertemente con su tiempo en la construcción de una poética compartida.

BIBLIOGRAFÍA:

Alvarado, A. (compiladora) (2018), *Cosidad, carnalidad y virtualidad*. UNA, Buenos Aires.

Alvarado, A. (2016) *Teatro de Objetos, manual dramaturgico*. Instituto Nacional del Teatro. Buenos Aires.

Baudrillard, J (1969), *El sistema de los objetos*. Editorial Siglo XXI. México.

Diéguez, I. (2014), *Escenarios Liminales. Serie Teoría y Técnica*. Paso de Gato, México.

Dubatti, J. (compilador) (2009), *Escritos sobre Teatro II. Capítulo 1*. Alvarado, Ana El objeto de las vanguardias del siglo XX en el teatro argentino de la postdictadura. Caso testigo: El Periférico de Objetos. Editorial Nueva generación. Buenos Aires

42

Heras, G. (2014), *Los retos de la dirección de escena actual*. Luciérnaga Azul. México.

Larios, S. (2014), *Teatro de Objetos Documentales*. Paso de Gato, n.14, México.

Limbos, A. (2018), *Le Théâtre D'Objet. Dossier Teatro de Objetos*. Paso de Gato n.74. México.

Plassard, D. (2018), *Por una retórica del teatro de objetos*. Paso de Gato. N° 74. México.

Sánchez, J. (2002), *Dramaturgias de la Imagen*. Ediciones de la Universidad de Castilla- La Mancha. Cuenca.

Szuchmacher, R. (2015), *Lo incapturable*. Reservoir Books. Buenos Aires.

*Taller el teatro de objetos
y la escena expandida*

Pablo I. Rivera Navarrete
2020

El Taller *El teatro de objetos y la escena expandida*, impartido por la maestra Ana Alvarado, se realizó del 7 al 12 de octubre del 2019 en las instalaciones de la Institución Universitaria Bellas Artes, en la ciudad de Santiago de Cali, en el marco de las actividades del Componente Pedagógico del Festival de Teatro de Títeres Ruquita Velasco.

Los 30 participantes del taller fueron seleccionados mediante una convocatoria. Entre los asistentes se contaban exponentes activos del teatro de títeres caleño. Muchos de ellos, como es habitual, poseían conocimientos en otras áreas artísticas, como la danza o las artes visuales. Las edades contemplaban un abanico amplio, desde la frescura de los veintipocos hasta la pícara senectud de algunas cabezas canosas.

45

El autor, recién llegado a la ciudad de Cali, fue invitado gentilmente por el Grupo Profesional de Títeres de Bellas Artes Titirindeba, para ejercer funciones de relator del taller, debiendo realizar un registro escrito del taller, en el que se basa este texto.

SOBRE ANA ALVARADO:

Ana Alvarado (1957) Directora y autora teatral. Sus obras para público adulto e infantil se presentan regularmente en la escena oficial o alternativa de la Ciudad de Buenos Aires. Ha participado con las mismas en festivales y eventos de América, Oceanía y Europa, entre otros BAM de New York, Kunsten Festival Bruselas, Cervantino de México, Porto Alegre em Cena, Theatre der Welt de Berlín, Festival de Avignon , Melbourne Festival, Festival de Bogotá.

Su obra se caracteriza por la investigación en el campo de la escena expandida y los cruces entre el teatro de actores, el de objetos y los nuevos medios. Dirige el posgrado “Teatro de Objetos, Interactividad y Nuevos Medios” de la Universidad Nacional de las Artes. En la misma institución dirige la carrera de Dirección Escénica. Además, dicta la materia “Interpretación y Dramaturgia”, en la Licenciatura en Artes Escénicas de la Universidad Nacional de San Martín.

En forma individual o grupal, ha sido seleccionada en menciones y premios del Fondo Nacional de las Artes, Ciudad de Buenos Aires, Konex, ACE, María Guerrero, Primer Premio del Festival de Edimburgo, Teatro del Mundo, Javier Villafañe, Atina, Teatro XXI, entre otros. Sus obras de teatro para niños se editan regularmente en editoriales de Buenos Aires, como Colihue, Atuel y Quipu, entre otras.

En 1987, Ana Alvarado unió su formación como artista plástica con la actividad teatral. Ingresó al Grupo de Titiriteros del Teatro San Martín, luego de estudiar durante tres años con su director Ariel Bufano. Actualmente sigue perteneciendo a este elenco, que es dirigido por Adelaida Mangani. Con ellos participó en calidad de intérprete en *El Gran Circo*, *La Bella y la Bestia*, *Guillermo Tell y su hijo Gualterio*, *Peer Gynt*, *El Príncipe de Homburgo*, *Robin Hood*, *El Pierrot Negro*, *Mariana Pineda*, *Historia de gatos*, *Breve vida*, *Gaspar de la Noche*, *El pájaro azul* y *El árbol*. Además, estrenó con el elenco sus propias obras *La Travesía de Manuela*, *El Niño de Papel* y en calidad de dramaturgista, *Romeo y Julieta*. Como autora dramática y directora se especializó en obras de teatro y /o títeres para niños *El Detective y la Niña Sonámbula* y *Oceánica, un cuento de sirenas*. Asimismo, se desempeñó como escenógrafa en *Historias con desperdicios* y *Abasto en sangre*.

SESIÓN 1

Ana Alvarado comenzó el taller con un recorrido biográfico. Recordó su actividad en la agrupación El Periférico de objetos, y las particularidades de la actividad teatral y artística en el contexto represivo de la dictadura argentina (1976-1983), años en la que tuvo lugar su formación. El Periférico estuvo activo desde 1990 hasta el 2007, año en que fue disuelto.

Alvarado se formó en Artes Visuales, lo que la condujo a la escena expandida de los objetos y a la actividad docente. Al respecto de la especialización en nuevos medios de la UNA, la maestra explicó que en dicho programa se propone una mirada reflexiva sobre los medios de representación contemporánea, como dispositivos multimedia, instalaciones, objetos con cualidades sonoras, visuales, lumínicas. Se trabaja con objetos, extrañándolos de sí mismos, para llevarlos a escena.

Este método también se aboca al trabajo con las imágenes. El escenario es considerado una especie de galería, abierta hacia lo que podríamos llamar una escena expandida, donde confluyen variadas formas de las artes (Artes visuales, cine, teatro, video, instalaciones, etc.), cuya escenificación transcurre en diferentes espacios, tradicionales o no (teatros, galerías, museos, espacios públicos, etc.). Un punto importante es la construcción de experiencias que ponen en tensión las nociones de realidad, representación y virtualidad, debido a la utilización de medios técnicos de reproducción y/o registro de imágenes, como proyectores, cámaras, pantallas, celulares, etc.

A grandes rasgos, la noción de escena expandida manejada por Alvarado, permite ingresar al territorio de lo teatral objetos y disciplinas, extrañándolos de su contexto cotidiano e ingresándolos a un espacio flexible, abierto a la experimentación y la interdisciplinaridad.

EJERCICIO DE LA SESIÓN

En círculo, se realiza la presentación personal de cada uno de los asistentes, quienes a su vez presentan los objetos que han traído. Cada uno explica las particularidades de su objeto, dando lugar a breves relatos. El círculo de participantes contempla el objeto un momento. Alvarado hace preguntas al respecto al origen, la procedencia del objeto, buscando desentrañar la “memoria emotiva” del mismo, basada en sus características materiales.

47

Este ejercicio puede tardar mucho según la cantidad de participantes, pero aparecen cosas muy particulares. A ratos, se observa cómo el objeto “hace decir cosas”, y es como si hablase a través del manipulador. En el caso de objetos que tienen una ligazón sentimental con quien lo narra, los participantes rememoran situaciones personales que desembocan en relatos emotivos.

LECTURA DE ALGUNOS EJERCICIOS

En términos generales, llama la atención, como espectador ajeno a lo teatral, que, en gran medida algunos actores reproduzcan imaginarios de género arquetípicos masculinizantes y patriarcales: someten a los objetos, los golpean y maltratan. En sus ejercicios hay referencias al automóvil, la proeza, los usos militares y marciales. Aún más particular resulta apreciar algo así como una *feminización* de los objetos al ser manipulados por actrices. Las mujeres acunan y juegan con los objetos, infantilizándolos, en muchos casos.

De todos modos, resulta particular, ver en el contexto del taller, a los objetos desnaturalizados de sus funciones habituales ser afectados por la manipulación. Otros participantes, desplazan los objetos hacia lo ritualístico, obrando mediante acciones repetitivas, fraccionadas, lentas, rítmicas. Esta situación lleva a pensar en la dicotomía de si un objeto es “ritualizable”; o si, lo ritual, de alguna manera, ya estaba “dentro” del objeto.

2DA PARTE DEL EJERCICIO

Los participantes se distribuyen por el salón y cada uno trabaja a solas con su objeto. Han de olvidarse de lo dicho anteriormente, del relato mencionado respecto al objeto. Han de ver al objeto como “otro” objeto. Se trabaja a partir de sus características básicas, como color y forma, para armar un contexto más allá de lo ya narrado. Se intenta buscar aquella historia previa del objeto, basada en su procedencia, en su elaboración.

Hay diversas aproximaciones al objeto. Se puede fantasear al respecto. Rodear al objeto, verlo desde distintas perspectivas. “Ver” su sonido, presentarlo ante un otro imaginario. No todos los objetos pueden animarse como un títere tradicional. Se pueden hacer relaciones con el material, tratar de pensar y relacionarse con él. Con la cosa, o con su historia. O bien pueden intentar moverse con él, observando sus posibles movimientos, sus sonidos, además de usar el cuerpo en relación con el objeto. De este modo, van a encontrar otras cosas en el objeto, al separarlo de su vivencia cotidiana.

Se ha de intentar sacar al objeto de sus relaciones convencionales, de sus usos habituales, de su relación cultural con el cuerpo del actor. Es preciso desplazarlo, rememarlo. Buscar otras posibilidades del objeto en relación con el cuerpo. Examinar, por ejemplo, cómo el objeto cambia cuando el actor se pone a su nivel. O si lo colocan sobre su cuerpo, o intentan hablar a través de él, o ríen con él. Variar su función típica, hacer que tome la función de otro objeto, travistiéndolo. Buscar que, en la relación, los dos cuerpos –actor y objeto– tengan igual importancia. Aprender cómo el objeto, aunque inmóvil, puede tener iniciativa: se desplaza, pende, cae. O que el cuerpo del actor se adapta al cuerpo del objeto. Aunque esté unido, aunque lo tenga tomado, es un otro. Es distinto. Pero al estar en escena, algo del manipulador va a tener que ponerse en sintonía con el objeto, son dos, pero están en la misma escena. Es preciso equilibrar el objeto, desmontarlo. Jugar, por ejemplo, a que de pronto se vuelve sagrado. Decirle algo distinto de lo que ya contado. Una sola frase. Algo que los dos saben, algo que solo saben manipulador y objeto. Este escuchó lo dicho y lo contempla. –no necesariamente habla –, algo hace que contesta.

Reparar en que el objeto, en sus características, tiene “edad” (por ejemplo: óxido, o está muy desgastado) entonces, no debería moverse mucho, ni muy rápido. Las funciones convencionales del objeto se desplazan poéticamente.

En este ejercicio hay referencias al biodrama, en relación al trabajo con el material biográfico ficcional que pueda aparecer en la articulación entre manipulador, objeto y relato. El objeto puede hablar con la voz del actor, lo que es muy distinto a que el actor le haga la voz al objeto. El biodrama tendría la particularidad de narrar a partir de una biografía, o más bien, narrar a partir de lo viviente, de la experiencia, sea propia o no, jugando con la liminalidad entre representación y presentación.

LECTURA DE UNO DE LOS EJERCICIOS

El manipulador y la caja de metal: Alvarado comenta que los objetos poseen una edad. En el caso de la caja de metal, el manipulador realizó varios movimientos rápidos haciendo rodar la caja. Como la caja tenía un tono de bronce envejecido, Alvarado sugirió que “quizás la caja no podría moverse tan rápido”. Este tipo de observaciones reparan en las características de los objetos para develar su posible accionar, como podemos observar si hacemos una cadena de significantes del tipo: *caja-metal-envejecido*. De ahí se desprende, por ejemplo, que la caja puede contener algo, y que si tiene un tono envejecido ha de ser algo antiguo. Por lógica, esta capacidad de la caja para ocultar su contenido, podría remitirnos a la idea de *una antigua historia oculta*, punto de partida de distintas posibilidades narrativas a partir del objeto, bien siguiendo el hilo lógico que éste plantea, como contradiciéndolo.

49

SESIÓN 2

Se continúa con los ejercicios del día anterior. Alvarado habla de puesta en escena, citando su texto “Teatro de objetos. Manual dramaturgico”. Explica que al ingresar a escena un elemento biográfico, hay un compromiso personal. Y un mini argumento, desprendido de la propia biografía, verídica o ficcionalizada. Esta ilación nos lleva, desde lo familiar, a lo *infamiliar*, a lo siniestro, desde donde recupera un texto presente en el Manual dramaturgico respecto a las muñecas de porcelana usadas por el Periférico de Objetos:

“Esas muñecas son los tiernos bebés de abuelas y bisabuelas. Frágiles, los ojos se les hundan al primer golpe contra el piso y el material con que están hechas sus cabezas, se parte en varios pedazos con facilidad. Con la intención

de representar en forma muy realista a un bebé de casi un año de edad (porque antes de esa edad, en ese tiempo, los bebés estaban fajados y casi no se movían) producen cierta extrañeza, son y no son bebés.” (Alvarado, 2015: 12)

Respecto a las acciones de la sesión anterior, Alvarado explica que se trabajó en torno a la manipulación, para hacer presente al objeto. Con ello, ambos (objeto y manipulador) estaban presentes. Recomienda a los actores que han de intentar escribir los pasos que siguen, para conformar una búsqueda de cada uno, en vías de recuperar el relato de la autobiografía sin relatarlo.

El trabajo en torno al biodrama nos lleva a una de las características de la escena expandida: la liminalidad entre la persona real y el objeto. Alvarado referencia al respecto el trabajo de Ileana Diéguez, doctora en Letras y profesora-investigadora de la Universidad Autónoma de México. Entre algunas cultoras de la performatividad y el uso de las tecnologías en el biodrama encontramos a autoras como Vivi Tellas y Lola Arias con su obra *Teatro de Guerra*. (No puedo evitar pensar en la relación entre biodrama y memoria, entre la autobiografía y el relato de la historia, y en la inevitabilidad, en el caso latinoamericano, de traer a escena las historias pesadillescas de las dictaduras. Parecido a lo que hizo Arias en la obra *Mi vida después*.)

50

Alvarado acota que, respecto a la manipulación del objeto basada en el juego infantil, en ella el objeto pierde peso, no se le permite contar por sí mismo. La exageración, el exceso de movimiento lo aplasta. Si se le deja tranquilo, si se aleja, tal vez se asome el relato. En otras palabras, el objeto es, contradictoriamente, autónomo.

Surge la necesidad de mencionar la noción de *biobjeto*, del objeto incorporado, distinto al objeto manipulado. Más basado en el juego, en el trabajo con el cuerpo. Un trabajo con el objeto en búsqueda de lo poéticamente relevante.

EJERCICIO:

Clásico ejercicio de títeres. En parejas, uno hará el papel de Manipulador y el otro será Objeto. El Objeto se deja mover, el Manipulador no da órdenes confusas. Relajados. El manipulador está al servicio del objeto. Si el objeto se resiste a algo, por algo será. Quizás no puede. Tras unos minutos, se señala que el objeto va a comenzar a expresar con la voz, con palabras o un sonido, lo que está sintiendo. El que dirige puede solicitar silencio si se desordena mucho el asunto. El objeto comienza a hablar según lo que le están proponiendo. Reconocer al objeto. Ver

como se mueve. Como es completamente diferente a ustedes. Si le piden algo, nunca lo va a hacer como lo harían ustedes. Lo mismo con los sonidos, con relacionarse con objetos. Cierre bajando el ritmo. Cambio de parejas y roles.

SESIÓN 3

La maestra comienza mencionando los ejercicios de la sesión anterior. Señala que hemos visto tres líneas:

- 1) La relación objeto/cuerpo/espacio
- 2) El pensamiento biográfico, ligado a la emoción y evocación. Relación escénica con el objeto.
- 3) La Animación, contacto.

Alvarado remarca la importancia de la obra de Tadeusz Kantor para el teatro de objetos. (Como Jerzy Grotowski, parte de una generación importante de polacos, junto a Witold Gombrowicz) Escultor, ligado a la neovanguardia o posvanguardia. Performer. Utilizó el embalaje como operación, y en el llamado “teatro de la muerte”, utilizó maniqués como objeto antropomorfo como “representación del hombre sin estar vivo”. Trabajó con la memoria de su pueblo natal, utilizando imágenes de infancia. Genera actantes que tratan de presentar evocaciones. Hay un tratamiento del cuerpo, que lleva a que los personajes no sean nadie en especial, sino que devienen meras formas. Usa los maniqués como modelo para los actores, logrando que la acción sea afectada por los muñecos.

51

Alvarado señala que en el teatro de Kantor se da una vinculación con lo virtual dentro del territorio que dan los objetos, en lo que parecen ser relaciones con el existencialismo. Como resultado dello, aparece la particularidad de que el objeto sea quien nombra al personaje. (ej: mujer con ventana, como un biobjeto). Por otra parte, la narración es trastocada por cambios de ritmo, por repeticiones de escenas con distintas variaciones. La puesta en escena deviene una máquina que representa la memoria en Kantor, una reorganización, como si trabajara con su propio archivo de recortes, recuerdos, fotografías viejas.

La maestra muestra un video de *Voyageurs immobiles*, obra del titiritero francés Phillipe Genty. La obra muestra unos personajes cubiertos de papel. Se usan trampantojos para engañar al espectador. Alvarado cometa que la obra sale a partir de las posibilidades que entrega el material, no necesariamente surge a partir de un texto o una dramaturgia. La dramaturgia actual no se piensa tanto como literatura

(Como ejemplos, Rafael Sprengelburd o Daniel Veronese), sino que puede trabajar a partir del trabajo con imágenes u otros materiales.

EJERCICIO DE MANIPULACIÓN

Al comienzo, la maestra pide a los participantes que se relajen y hagan elongaciones. Que piensen en una estrofa de algo, una canción, una poesía, parte de un monólogo. Para que lo utilicen luego. Pide que formen parejas.

Las parejas serán el manipulador y objeto. Pensar el ejercicio como “material de trabajo más que descarga o juego”. El objeto va a decir una estrofa. Como un mantra. El manipulador va a intentar modificar ese texto. El objeto empieza a hacer algo con ese texto y el manipulador ve si lo sigue, lo confirma o se opone a este. El objeto está en “relajación activa”, una relajación en acción. “Que se vea algo hermoso”. No importa si el manipulador se pega mucho. Sin agobiar.

En un segundo momento, el manipulador se separa del objeto y este repite los movimientos y el texto que han estado trabajando. Antes de cambiar les pide que hablen entre ellos sobre lo trabajado. Sería un trabajo en 3 niveles: en el primero se enrarece la acción, para luego salir del naturalismo o cotidianidad; y finalmente invertir al objeto dentro de lo que se pueda. Los manipuladores después pueden ir a recorrer a los demás participantes. El manipulador no debe hacer fuerza.

Al final, Alvarado los hace hablar sobre el ejercicio todos juntos. Aparece la idea de una conexión entre manipulador y el objeto – actor manipulado. En esta, el sonido de la voz se modifica a medida que el movimiento va afectando la palabra (por la tendencia a decir un texto de tal o cual manera, se trastoca el eje voz-cuerpo convencionalizado). El patrón resultante brinda la oportunidad de jugar al respecto, de racionalizar soltando las palabras. El objeto no representa necesariamente lo que el manipulador quiere (hay resultados que se obtienen distanciando, otros no.) Como anécdota, cuenta que tenían una gallina muerta en el Periférico de objetos (que les acarreó problemas con activistas animalistas). Plantea el ejercicio de jugar a hacer escenas con un pollo comprado en el supermercado.

EJERCICIO CON OBJETOS MECÁNICOS

En círculo, los participantes han de mostrar cómo se mueven los objetos. Han de problematizar el objeto. Primero a solas. Reconocer el objeto, ver cómo está manufacturado, si emite sonido, de dónde viene. La información ha de ser un poco

poética, tiene que remitir a diferentes cosas. Poner al objeto a hablar de distintas maneras. Después se lo cuentan a un compañero. Comparten sus hallazgos respecto a los objetos.



Fig. 1. Probando las capacidades lumínicas y sonoras de los objetos.

SEGUNDA PARTE DEL EJERCICIO

Los participantes han de separarse y volver a armar parejas. Ahora objeto y actor son uno, forman una sola cosa. Tienen que armar una máquina entre los dos, en 4 o 5 movimientos. Si quieren unirse el objeto al cuerpo, hay cinta de enmascarar. A lo mejor hay algo del sonido de la máquina que les permite relacionarlo con su cuerpo. Han de buscar volverse uno con el objeto. Constituir un objeto complejo.

TERCERA PARTE DEL EJERCICIO

Los manipuladores han de ponerle nombre a la máquina. Se acercan a un compañero y le cuentan sobre su máquina. A continuación, arman una máquina con sus objetos, y sus cuerpos entre los 4: dos objetos, dos actores. Han de conformar una secuencia. Si su máquina puede transmitir alguna emoción, que sea una máquina emotiva que se intensifique. Máquina, sistema, secuencia, secuencia maquinal. La máquina en el encuentro de los dos cuerpos y los dos objetos. Funciona igual sin sonidos de máquina.

SESIÓN 4

La sesión comienza con Alvarado mostrando imágenes de los montajes de la compañía argentina Cuerpoequipaje. Sirve de punto de partida para exponer que se busca que la dinámica y los cuerpos constituyan una máquina, no necesariamente “representen” una máquina, que no se trata de reproducir una máquina, sino que dar cuenta de lo *maquínico*, de lo maquinal del movimiento, por ejemplo. Comenta que es más interesante cuando los aparatos o máquinas tienen disfunciones; por ejemplo, que algo no se cierra tan bien, que tiene fisuras, interrupciones, una fuga, un error, algo aparece fuera del sistema. Una falla. Puede tener valor escénico, son expresivas (pero hay que planear bien la falla, nada es más evidente que una falla mal hecha).

Siguen los ejercicios, después de ello los participantes arman un círculo para ver el asunto. Que comenten que les ha parecido, que analicen el funcionamiento de sus ejercicios. Fijarse en el desplazamiento, en la progresión maquínica. Qué tipo de acción se requiere para ello, cómo afecta al actor este tipo de “coreografía”, reparar en el funcionamiento funcional del objeto en el relato. Fijarse en cuándo y cómo el actor opaca a la máquina y viceversa.

PRIMER EJERCICIO.

Un ejercicio más dramático. De a 3, los participantes usan un objeto, pliegos de papel kraft y 2 celulares. Han de tomar 3 fotos. Se supone que hacen un espectáculo-performance y un fotógrafo tomó 3 fotos. El resultado puede ser narrativo o no. El papel kraft puede funcionar como un objeto o una superficie. La idea es trabajar en torno a los objetos analógicos y el objeto digital. El celular puede funcionar como imagen o color. El celular es más interesante por lo que produce —las imágenes, la luminosidad —, que por su valor como objeto.

En resumen, producir un breve espectáculo en 3 fotos. Algo pasa, un acontecimiento. En la foto pueden aparecer las manos. Pueden proyectar imágenes. Explorar las posibilidades que entregan los materiales y las operaciones que pueden resultar.

SEGUNDO EJERCICIO.

Se propone la realización de un video de 2-3 minutos. Ahí aparece la factura, como manipulan los objetos. Los resultados quedan para la próxima sesión. Trabajar en torno a las nociones de Biodrama y/o Máquina.



Figs. 2 y 3. Del cambio de contexto surgen imágenes potencialmente poéticas.

SESIÓN 5

Los ejercicios devienen pequeños bocetos dramaturgicos. Alvarado explica que el ejercicio es como un borrador no escritural de un material dramaturgico. Aparecen personajes. Una disposición de los objetos. Hay que pensar qué es.

Propone trabajar en torno a la construcción perspectiva de las imágenes. En relación con la composición, lo que nos acerca un poco a aquella noción de *Partitura* que Alvarado ha trabajado en sus montajes.

Explica que hay diferencias entre los diferentes niveles de representación. Un caballo plástico es distinto al caballo filmado. Uno de los ejercicios proyecta un video. A partir de ello, la maestra hace una serie de preguntas que pueden funcio-

nar para obtener un texto que sirva como un insumo dramaturgico:

“¿qué imaginan, una obra de títeres? ¿De teatro? ¿Cómo estarían ahí? a la vista? Una de las preguntas que se hace el ejercicio es si los que cuentan está al nivel de los actores —si compiten con los objetos, si los comandan, etc. ¿la cámara digital cómo entra? ¿Entra como objeto o como imagen? ¿Se “traga” el escenario? Hay que tener cuidado con que la imagen proyectada o mostrada termine por “cubrir” el escenario”

Propone trabajar con juegos de luz/sombra, aprovechando las posibilidades que brinda la iluminación, los objetos lumínicos, el proyector. Trabajar en torno a la noción de la obra como una instalación, en la cual, por ejemplo, se ha de pensar en la disposición del público, si pueden rodear la puesta en escena o no, si pueden entrar en ella, etc. El resultado es un trabajo no narrativo, sino que más objetual, menos vinculado a lo teatral. Una suerte de maqueta o boceto. Hay distintas formas espaciales, generación de escenas. Actuación de escenas.

PRIMER EJERCICIO.

56

Los asistentes, repartidos en el escenario hacen ejercicios de elongación. El ejercicio consiste en que un brazo está “separado” del cuerpo. Por lo tanto, hay un cuerpo 1 y 2: “Es demandante. Pide amor, pero es un poco intenso. Habla, o hablan con él. Bueno, ahora le gusta a uno un poquito lo que hace el otro. Vamos a ir así por el mundo. A ver si logramos un acuerdo. Termina como quieran, la mano se adapta o no se adapta”.

Los participantes se desplazan por el escenario mientras interactúan con su brazo.

SEGUNDO EJERCICIO

Los participantes han de usar sus bolsos para contener los objetos que han traído. Forman parejas. El pie forzado es más menos el siguiente: “Una persona llega a un lugar con un bolso, ante el público. Dice que viene de un lugar, donde todo era hermoso y era muy feliz pero que hubo una catástrofe (natural, política, etc.) y todo lo que tiene es lo que lleva en el bolso”. El ejercicio original es de Liliana Porter, en sus comienzos era con lenguaje inventado. También puede ser en silencio. El momento en que se sacan los objetos puede ser solo objetual. El otro asume el papel de director (tip: más como, o que quiere el otro, ayudarlo a que obtenga lo que quiere) pueden salir los 2 a escena. Hasta que empiezan a salir los objetos

del bolso, es todo actuación. Luego comienza lo del objeto (difícil de comprender, creo) pasa uno por pareja (¿?) (es bonito lo de la dirección amable, busca más el consenso, el diálogo, descubrir más que proscibir, exploratorio en vez de explotador, avanzando por medio de acuerdos y consensos. Busca más lo que quiere mostrar el actor que se siga la consigna. Ref a distintos tipos de cámaras, como cámaras de seguridad.

Tratamiento de los objetos en relación a un discurso poético. (desplazamiento de sentido, uso de figuras y operaciones literarias en relación a los objetos)

LECTURA DE EJERCICIO: NECESER, EL RELATO FAMILIAR.

La manipuladora presenta una caja, un neceser. Ayudada de audio y video proyección, muestra retazos de una historia familiar. El objeto pasa a segundo plano. Algunos textos presentan una carga emotiva potente: “ese día, él la obligó a ser madre”. Alvarado comenta: “hay algo poético, amoroso, que se puede explotar. Que la casa siga sirviendo de caja mágica”. Señala que hay algo que se manifiesta, en aquella forma de contener la escena teatralmente, que sería el mundo de la caja.

57

Nuevamente una caja sirve como contenedora de una historia. En este caso, la caja, un neceser, presenta un significante “femenino” (dentro de su función canónica como receptáculo donde se guardan y portan distintos utensilios de higiene y belleza), condicionado por un relato con una fuerte carga dramática respecto a la dominación masculina. El neceser sobresale como un objeto intimista, donde lo externo y lo interno se entrecruzan y mezclan. Se presenta un relato de abuso al interior de una familia, donde la afectada es la abuela. Dicho relato es literalmente extraído de la caja por la manipuladora, como un resto o fragmento de memoria, al ir extrayendo objetos e imágenes (que son proyectadas) de la abuela y de la hija de la manipuladora, una beba, en un interesante juego de contrastes. El neceser, con su espejo en la tapa, e inmerso en las imágenes proyectadas, se transforma en una suerte de máquina mnemónica en la que el rostro de la manipuladora se refleja en el de la abuela, y es a partir de ahí que los recuerdos de la abuela pueden ser narrados por boca de la nieta.

BREVES CONCLUSIONES

El método planteado por Alvarado parece tener un parentesco con el trabajo de archivo, de trabajo con las imágenes parecido al del cine documental, como lo hace Chris Maker, Goddard, Herzog, o Agnès Varda. Diálogos entre las imágenes

proyectadas y la escena. Incluso hay mucho de los pioneros del collage, como Arthur Schmitzler, John Heartfield. En ese sentido, ese tipo de trabajo de archivo, boceteado, propone cruces entre especialistas y manipuladores. El teatro de objetos depende de aquellos que saben manipular los mecanismos y los programas: camarógrafos, editores audiovisuales, creadores de paisajes sonoros, artistas visuales multimediales, etc. Estas nuevas especialidades demandan un espacio de trabajo horizontal, heterogéneo, alejado de la jerarquía del director de escena del siglo pasado. Cabe pensar entonces en la relación entre academia y teatro de objetos como una relación que a la vez que desafía y pone en tela de juicio algunas jerarquías establecidas institucionalmente y establece unas nuevas.

Por otra parte, el Teatro de objetos puede ser visto bajo la óptica de una de las tantas respuestas ante la sociedad de consumo. En este, los objetos abandonados por sus consumidores, adquieren una segunda vida. En este ejercicio, se abstraen de la lógica utilitaria que les era aparentemente implícita, para ingresar a una lógica poética. En el rechazo de su papel habitual, se abren a una búsqueda por lo nuevo y otro.

BIBLIOGRAFÍA

La autora posee publicaciones en el campo de los estudios en torno a la historia del teatro y su enseñanza, además de ser autora de obras de teatro infantil. La presente lista pretende centrarse en su producción en torno al teatro de objetos.

DE Y SOBRE ANA ALVARADO

Alvarado, Ana. (comp.) (2018), *Cosidad, carnalidad y virtualidad. Cuerpos y objetos en escena*, Departamento de Artes Dramáticas UNA, Buenos Aires.

Alvarado, A. (2018). El actor en el teatro de objetos. *Móin-Móin-Revista de Estudios sobre Teatro de Formas Animadas*, 1(06), 075-086.

_____ (julio-septiembre 2018), Nuevos tiempos escénicos para los objetos: la carrera de posgrado teatro de Objetos, interactividad y nuevos medios, *Revista paso de gato*, n° 74, julio septiembre 2018 México pp- 39-42

_____ (2016), Teatro de objetos. Manual dramaturgico, Instituto nacional de teatro Editorial, Buenos Aires. Recuperado de: <http://inteatro.gob.ar/editorial/publicaciones/libros/teatro-de-objetos-74>

Alvarado, A. (2009). El objeto de las vanguardias del siglo XX en el teatro argentino de la postdictadura. Caso testigo: El Periférico de Objetos. Escritos sobre Teatro II.

Alvarado, A. (2005). Autorretrato con muñecos. Conjunto, (136), 34-42. Recuperado de: <http://www.casadelasamericas.org/publicaciones/revistaconjunto/136/alvarado.htm>

Alvarado, A. (2002). El objeto de las vanguardias del siglo XX en el teatro argentino de la post-dictadura. Diss. Instituto Universitario Nacional del Arte (Argentina), year unknown.

Sormani, N. L., Alvarado, A., & Suárez, P. (2004). El teatro para niños: del texto al escenario. Ediciones Homo Sapiens.

Alvarado, A., & Murano, G. (1990). El taller de plástica en la escuela: teoría y práctica. Troquel.

59

SOBRE EL PERIFÉRICO DE OBJETOS

Cytlak, Katarzyna. (2015). Objetos molestos en escena. Comentarios sobre la recepción del concepto de objeto en el teatro de Tadeusz Kantor por el Periférico de Objetos. *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 11(21), 1-16. Recuperado de: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/1468>

Gelman Constantin, F. (2018). Asistir a la cita de la posdictadura. Historicidad, performance y políticas del cuerpo entre Emilio García Wehbi y el Periférico de Objetos. In *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (Vol. 40, No. 112, pp. 9-31). Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas. Recuperado de: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S0185-12762018000100009&script=sci_arttext&tlng=pt

Dubatti, J. (2018). Títeres en la Argentina: cambios conceptuales en la postdictadura. *Móin-Móin-Revista de Estudios sobre Teatro de Formas Animadas*, 2(04), 173-188. Recuperado de: <http://www.periodicos.udesc.br/index.php/moin/article/view-File/12720/8063>

Dubatti, J. (2013) El Periférico de Objetos, entre el teatro de actores y el teatro de títeres: para la concepción poética del grupo en 1993, En: Dubatti, J. & Burgos, N., comps., (2013) *La actuación teatral : estudios y testimonios*. Editorial de la Universidad Nacional del Sur.

SOBRE EL TEATRO DE OBJETOS

Asociación Cultural Hilos Mágicos (2016), Dirección de arte para teatro de títeres, Instituto Distrital de las Artes, Bogotá. Recuperado de: http://www.idartes.gov.co/sites/default/files/libro_documentos/diplomado_en_direccion_de_arte_para_teatro_de_titeres_memorias_y_ponencias_bogotiteres_2016_web.pdf

Fernández Santana, René (1989), *Método de Manipulación y trabajo del Actor en el teatro de Títeres*, Editorial Pueblo y Educación, La Habana.

Larios, Shaday (2018), *Los objetos vivos: escenarios de la materia indócil*, Editorial paso de gato, Ciudad de México.

Vásquez, José A (1994), *Dramaturgias de la Imagen*, Servicio de publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, España.

Veronese, D. (2000) *El periférico de objetos*. Argentores. Recuperado de:<http://www.autores.org.ar/sitios/dveronese/periferico.htm>

VIDEOGRAFÍA

Zeballos, M. (2019), *La Herida y el Cuchillo*. (Notas para una película sobre García Wehbi). Argentina, 78 min.

Arias, L. (2018), *Teatro de guerra*. Argentina, 73 min.

Capítulo III

Proyecciones del sector titiritero en Santiago de Cali

Beatriz Elena Piñeiro Quintero

Dayra Yanitza Restrepo Castañeda

INTRODUCCIÓN

En este capítulo nos proponemos revisar la oferta formativa en títeres y teatro de objetos, que existe actualmente en Cali, también buscamos referenciar la oferta formativa de esta línea en Latinoamérica y a partir de esta mirada argumentar la importancia de una formación universitaria, especializada en el campo de los títeres y el teatro de objetos. El interés por abordar este aspecto, surge de reflexionar en torno a la proyección del sector en relación con los espacios de profesionalización del actor/actriz – titiritero/a y de la pregunta en torno a los aportes que puede brindar la academia al sector de títeres en nuestra ciudad y los posibles espacios que la educación superior puede ofrecer a los profesionales interesados en conocer y especializarse en el área de teatro de objetos y títeres. Para el cierre de este apartado, concluimos con una propuesta de líneas generales acerca de la formación alrededor del teatro de objetos y títeres en Santiago de Cali.

63

La necesidad de realizar este tipo de reflexión parte de la “Encuesta para el sector teatral del Valle del Cauca - Cualificación profesional en teatro de títeres” realizada por el maestro Jesús María Mina de la Facultad de Artes Escénicas, Beatriz Piñero Quintero, integrante del Grupo Profesional de Títeres Titirindeba –ambos pertenecientes a Bellas Artes- Institución Universitaria del Valle– y Melisa Osorio García, del grupo Teatro de Títeres Castillo Sol y Luna, entre junio y agosto de 2017. Varios interrogantes fueron el punto de partida para esta encuesta: ¿Cuáles son los espacios de formación que existen para profundizar en esta práctica teatral? ¿Cuáles son las necesidades de cualificación del sector?, ¿Cómo se lleva a cabo la generación de semilleros de futuros titiriteros/as?, ¿Cómo se abordan los procesos de creación en títeres? ¿Qué técnicas y estéticas caracterizan la escena titiritero de la región?

La encuesta giró en torno a tres ejes: La identificación de los grupos (nombre, domicilio y año de fundación), sus métodos de creación y la formación, en estos dos últimos ítems, además se identificaba los integrantes de los grupos, sus edades, nivel y tipo de formación, roles dentro del grupo, entre otras. Una de las intenciones en este primer acercamiento al sector titiritero, era ir consolidando un insumo para el Componente Pedagógico¹ del Festival de Teatro de Títeres Ruquita Velasco Bellas Artes², que diera algunas pistas sobre las necesidades de cualificación que requería el sector titiritero.

Algunos de los elementos que se identifican en un primer análisis de la encuesta respecto a la formación de los y las titiriteras en el Valle del Cauca, es que, al no existir una oferta formativa en esta especialidad del teatro, sus aprendizajes se desarrollan al interior de las agrupaciones, muchas de ellas con una gran trayectoria en la práctica, logrando incluso reconocimiento nacional e internacional. Se evidencia que estos procesos de autoformación tienen su núcleo en la creación escénica, pues es a partir de las necesidades de ésta que los grupos realizan sus búsquedas y exploraciones. Asimismo, los moviliza a invitar directores, maestros y maestras de fuera de la ciudad o del país para profundizar en alguna técnica específica, desde su construcción plástica hasta su posibilidad escénica, abordando elementos de diseño, construcción, animación, dramaturgia, dirección, entre otros.

En ese primer análisis también se identifica que la oferta formativa ha estado principalmente ligada a talleres y cursos dinamizados a través de la actividad de grupos independientes, como *Esquina Latina*, *Pequeño Teatro de Muñecos*, con trayectorias de 47 y 38 años respectivamente, entre otros, y dos entidades estatales de educación en arte de gran tradición, el Instituto Popular de Cultura y el Instituto Departamental de Bellas Artes, contando esta última con el Grupo Profesional de Títeres *Titirindeba*, que desde hace 47 años, ha promovido procesos de formación hacia la comunidad y acciones de cualificación específicamente para el sector a través del Festival de Teatro de Títeres Ruquita Velasco, que ya cumple más de tres décadas de existencia. Son precisamente los festivales, una de las acciones más relevantes

¹ El Festival de Teatro de Títeres Ruquita Velasco con 32 años de trayectoria, además de fomentar los procesos de circulación de espectáculos, desarrolla actividades de orden académico, tendientes a cualificar el sector titiritero del departamento, con foros, talleres, conferencias, entre otros. En el 2017 a partir de un recurso asignado por la Secretaría de Cultura del Municipio y con la intención de fortalecer los procesos de formación e investigación propone un Componente Pedagógico de carácter bienal, dirigido al sector, que aborde una temática específica del teatro de animación con la participación de maestros/as nacionales e internacionales.

² Ver capítulo 1.

que han generado valiosos espacios de formación, pues se promueve el intercambio artístico y de saberes en torno al oficio.

Como se mencionó anteriormente, la Encuesta adelantada en el 2017, permite al equipo profundizar en su indagación y formular en el 2018 el proyecto “Caracterización del Teatro de Títeres en el Valle del Cauca, Colombia- Suramérica” al cual se integran las investigadoras Bettina Girotti y Dayra Restrepo, en una alianza con el Instituto de Artes del Espectáculo- IAE de la Universidad de Buenos Aires-UBA y el Semillero de Investigación en Títeres y Objetos del Grupo de Investigación en Artes, Educación y Poblaciones de Bellas Artes, Institución Universitaria.

Esta alianza inicia con un taller de escritura, guiado por las docentes y dirigido a los grupos participantes de la primera versión del Componente Pedagógico del Festival de Teatro de Títeres Ruquita Velasco 2017³, su objetivo es aportar al proceso de reflexión sobre la práctica escénica de los grupos de títeres del Valle del Cauca orientado a la construcción de un artículo reflexivo.

Sin embargo, al generarse algunas barreras con la escritura, pues no todos los grupos participantes del taller de escritura culminaron su artículo, se crea una nueva estrategia para escuchar las voces de los grupos, sus experiencias con relación a la formación y a la creación, a través de una entrevista, diseñada e implementada por el Semillero en Títeres y Objetos con la asesoría del maestro Jesús María Mina.

65

Las entrevistas realizadas y los artículos escritos por los grupos, nuevamente evidencia la profunda necesidad de generar espacios de encuentro y conexión con experiencias nacionales e internacionales que permitan al sector de los títeres y el teatro de objetos hacerse preguntas y enriquecer sus procesos, estrategias y saberes en torno a los títeres. En algunos casos, expresan la falta de espacios de formación que les permita profesionalizar, con un título de pregrado, las prácticas titiriteras, pues la oferta se centra en el teatro de actores, pero no ofrece oportunidades de profundización en el teatro de objetos y títeres. De este análisis surge la inquietud por revisar las apuestas formativas en las artes escénicas en la ciudad de Cali y a partir de estas, el caso particular que convoca este capítulo, la formación y la proyección.

³ El Componente Pedagógico del Festival Ruquita Velasco se realizó por primera vez en el 2017, con el objetivo de fomentar la creación de nuevos montajes de títeres en la ciudad, a través de dos talleres de formación: Dramaturgia y Puesta en Escena para Teatro de Títeres, orientados por el maestro mexicano Ángel Iván Olivares y Javier Swedzky de Argentina, respectivamente. Además, se contó con un apoyo económico para la producción del nuevo montaje para cada grupo participante. Este proyecto fue patrocinado por la Secretaría de Cultura del Municipio.

Como se menciona en el primer capítulo, las escuelas de formación profesional en artes escénicas en Santiago de Cali, son recientes, llegan a menos de 50 años de antigüedad. Es así, como sólo hasta la década del ochenta, en Santiago de Cali aparece el primer programa de educación superior en artes escénicas en la Universidad del Valle: la Licenciatura en Arte Dramático; en 1988 el programa de Bachillerato Artístico en Teatro avalado por la Secretaría de Educación de aquel entonces y, a finales de la década de los noventa, el segundo programa de nivel superior en Artes Escénicas, la Licenciatura en Arte Teatral del Instituto Departamental de Bellas Artes. En los casos citados, ambas instituciones otorgaban títulos de educación formal en los ciclos de educación media y superior, hoy continúan vigentes las licenciaturas y el programa de formación media desapareció.

Estos referentes de los programas de formación con titulación dentro de la educación universitaria en Cali, permite inferir el difícil camino que se viene gestando desde la educación para las artes y cómo paso a paso se abren caminos sobre la reflexión en el campo de la educación artística especializada. De esta manera es posible vislumbrar que ante las actuales inquietudes del sector titiritero, se acerca el momento de pensar en líneas de profundización dentro de las artes escénicas y en particular del teatro que permitan formar especialistas en el teatro de objetos y títeres. Reconociendo los trayectos de este campo en la ciudad y proyectando una formación especializada que involucre los actuales abordajes entorno al trabajo de la materialidad, la tecnología y las posibilidades narrativas del objeto.

Identificar que la formación profesional en teatro es relativamente joven en el sistema educativo colombiano, podría dar algunas pistas de por qué la formación de carácter universitario en el campo de los títeres, en Cali, aún no ha sido asumida desde la institucionalidad, pese a la amplia trayectoria de la práctica titiritera de la ciudad y a que una de las instituciones de educación superior cuenta con uno de los grupos más antiguos de Colombia y no solo esto sino, el único grupo profesional de títeres financiado en su totalidad por el Estado, el Grupo Profesional de Títeres de Bellas Artes *Titirindeba*. Aspectos no menores que inciden en la actual necesidad de concretar los procesos de formación que se han venido generando en la sombra de la academia.



Figura 1 Taller El teatro de objetos y la escena expandida. Clausura. Foto de Carlos Perdomo. Archivo Títrindeba

EL TEATRO DE TÍTERES EN LOS PROGRAMAS ACADÉMICOS OFERTADOS EN LA CIUDAD.

A continuación, se referencian algunos programas de formación que abordan contenidos alrededor del teatro de objetos y los títeres:

Los programas de Tecnología y Profesional en Recreación, ofertados por la Universidad del Valle contemplan en su pensum la asignatura Títeres y Lenguajes Lúdicos Creativos para VI semestre que busca “Brindar herramientas teórico- prácticas a los estudiantes para que desarrollen sus habilidades con el títere e identifiquen las potencialidades que tiene como lenguaje lúdico creativo, herramienta semiótica y práctica pedagógica para intervención comunitaria”, como señala su programa.

En el Instituto Popular de Cultura – IPC, institución pública que forma para el Trabajo y el Desarrollo Humano en áreas de la cultura y las artes populares, existe una asignatura complementaria en el pensum académico de los programas de formación Técnica en Teatro y Danzas Folclóricas denominada Comparsa, que se ha consolidado como un espacio del cual participan egresados, estudiantes y docentes, donde se trabaja la animación de objetos y los macroformatos en teatro de calle.

A partir del 2008 el Grupo de Títeres *Titirindeba*, propone la Electiva en Títeres dirigida a los estudiantes de los diversos programas de pregrado que oferta Bellas Artes, con el objetivo de “fortalecer procesos académicos interdisciplinarios a partir del teatro de títeres donde se integren diferentes conceptos, técnicas y estéticas para la creación artística” (tomado del programa de curso). Esta asignatura electiva surge a partir de una reforma realizada en el 2005 al programa de Licenciatura en Arte Teatral donde se elimina una asignatura obligatoria denominada Títeres como recurso pedagógico, nivel I y II que se cursaba en 7° y 8° semestre.



Figura 2 Taller Puesta en escena para Títeres (2017). Archivo Titirindeba

ALGUNAS REFERENCIAS LATINOAMERICANAS

La realidad formativa del teatro de títeres en otros países del continente, no dista de la colombiana, pues existe una gran oferta de espacios de formación movilizadas desde los grupos de títeres independientes, a través de festivales, congresos, encuentros, entre otros, cabe anotar que algunas de estas experiencias han logrado permear la academia:

La labor de la Comisión de Formación Profesional de la Unión Internacional de la Marioneta –UNIMA⁴ –Comisión de las Tres Américas, que busca generar intercambios y encuentros entre pedagogos y estudiantes de las diferentes escuelas que existen a nivel mundial, promoviendo la reflexión internacional alrededor de los procesos de enseñanza aprendizaje de titiriteros y titiriteras. A la fecha, se han realizado tres Encuentro Internacionales en Charleville-Mézières- Francia (2015), Targoviste - Rumania (2017), Florianópolis- Brasil (2019), cuyas memorias se encuentran publicadas, éste último se encuentra disponible en la Revista de Estudios sobre Teatro de Formas Animadas Móin -Móin. Precisamente en Brasil un importante aporte a la formación de creadores en este campo se materializa en la publicación Móin-Móin - Revista de Estudios sobre Teatro de Formas Animadas, la cual es realizada con el apoyo de la Universidad de Santa Catarina.

69

En México se han desarrollado experiencias muy importantes como la Escuela Latinoamericana del Arte de los Títeres “Mireya Cueto” en Tlaxcala, fundada por Raquel Bárcena y Alberto Palmero, la cual nace como un sueño de estos grandes de los títeres que siembre buscaron consolidar un proyecto que contribuyera a la formación del arte del títere en el continente, el sueño se vuelve realidad tras la partida de Mireya Cueto, dando continuidad a los propósitos que compartían como mujeres y hombre que han dedicado su vida al oficio de los títeres. La Escuela ofrece diplomados y talleres especializados en construcción, dramaturgia, historia, etc.

Por su parte el Centro de estudios en el Arte de los Títeres bajo la dirección del maestro Carlos Converso, es una de los espacios de formación actuales en Xalapa, Veracruz, que busca dinamizar el arte de los títeres desde sus diferentes formas expresivas a través de talleres y cursos de verano.

⁴ Esta organización es la más antigua respecto a las características de su constitución, pues convoca artistas y públicos del teatro de objetos, títeres y marionetas del mundo, cuenta con el apoyo de la UNESCO y promueve el encuentro e intercambio permanente en esta área. Ver más información en: <https://www.unima.org/es/unima/presentacion/>

Con relación a los procesos de formación y documentación titiritera, México cuenta con importantes acciones ligadas a la academia como la labor que realiza la investigadora teatral especialista en títeres Francisca Miranda Silva desde el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli (CITRU), dependencia del INBA. Por otra parte, en la línea de investigación – creación se destacan los aportes a la reflexión en este campo que desarrolla Shaday Larios desde su grupo *Microscopia Teatro*, con la noción de “teatro de objetos documentales”, la experimentación escénica y teorización se considera de aporte significativo a propuestas de formación en la actualidad.

Cuba con una tradición titiritera muy fuerte desde el “Guiñol Titiritero” de los hermanos Camejo en 1949, quienes sembraron la inquietud por este arte en cada provincia cubana en la década de los sesentas, en 1994 en medio de la dura crisis por la caída del bloque socialista, surge como una forma de resistir y reinención en el arte y la cultura el Taller Internacional de Títeres de Matanzas por iniciativa de Rubén Darío Salazar y René Fernández, el cual cuenta con un enfoque de formación del cual participan maestros internacionales de gran relevancia, consolidando un espacio de cualificación especializada que ha impactado Latinoamérica. Como experiencia reciente, en septiembre de 2018, se da apertura de un Perfil en Títeres en la Escuela Nacional de Teatro, el cual nace con la intención de retomar el legado de experiencias de formación presentes en la década del 80 y del 90 como la Escuela de Güira de Melena dirigida por el maestro Julio Cordero y el diplomado impartido por Freddy Artiles con artistas destacados como Armando Morales, Ruben Dario Salazar, entre otros. Es importante destacar el papel que ha jugado en la investigación de los títeres en Cuba y de ahí su aporte a la formación del sector del maestro Freddy Artiles.

En el caso de Argentina, se identifica un importante movimiento de teatro independiente, donde tienen presencia los grupos de títeres y/o titiriteros. Este movimiento dio fruto en los años sesenta, El Taller-escuela del Teatro San Martín “Ariel Bufano” que funciona desde 1987 en el mismo teatro hasta la fecha, teatro oficial dependiente del gobierno de la ciudad de Buenos Aires por estos años en el desaparecido IFT, donde se referencia una experiencia integral de escuela y taller de títeres, experiencias que han permitido mantener la tradición de este oficio milenario desde diversos espacios de creación y formación, que ha logrado un lugar en el ámbito formal de la educación superior y por supuesto en el sector independiente de los títeres. En la actualidad es posible citar algunos ejemplos, es el caso de la Provincia de Tucumán, que en el 2003 inicia el “Encuentro de Titiriteros Tucumanos” como un espacio de “encuentro, intercambio y creación”; en el

2004 se convierte en el Festival Ojo al Títere con versiones bienales. Este espacio logra consolidar un escenario alternativo para la formación de los y las títereas, como una puesta en colectivo de búsquedas e inquietudes acerca del teatro de animación que abre la posibilidad de experimentación sobre nuevas técnicas, estéticas y poéticas (Dip, 2013). Además de este tipo de espacios, hay asignaturas en teatro de títeres que conforman la malla curricular de profesorado⁵ de educación inicial, primaria y de teatro en diversas instituciones argentinas como en la Universidad Nacional de Tucumán, la Escuela Provincial de Teatro y Títeres de Rosario, la Escuela de Títeres Alicia Murphy de Neuquén, el Instituto Municipal de Teatro de Avellaneda, la Universidad Nacional de General Sarmiento con una Diplomatura en Teatro de títeres y objetos, entre otros programas.

Argentina ha logrado dar un salto cualitativo en este sentido, al establecer programas académicos de formación universitaria a nivel de pregrado y posgrado en teatro de títeres y objetos, constituyéndose en una experiencia significativa y un referente a estudiar, que con seguridad será de gran aporte a la proyección de la formación títere en Cali y Colombia. Tito Lorefice, reconocido títere, director, dramaturgo y docente argentino, expresa:

En este caso particular era la primera vez que se instauraba un programa completo en una universidad nacional, sin ser una asignatura más en un programa de formación teatral. Desde México hacia el sur, encontramos diversos cursos y materias en teatro de títeres y objetos, dentro de carreras universitarias de arte, (en Brasil por ejemplo tenemos registro de 36 programas universitarios que cuentan con esta modalidad) pero el de Argentina fue el primer caso de una carrera de grado dedicada exclusivamente al Teatro de Títeres y Objetos. En los últimos años se instala también el Posgrado en Teatro de Objetos, Interactividad y Nuevos Medios, en la Universidad Nacional del Arte dirigido por Ana Alvarado, amiga y compañera constante en el campo títere desde 1987. (Dip, 2013:43)

Uno de los programas académicos más reconocidos en Argentina y fuera del país es la Licenciatura en Artes Escénicas con focalización en Teatro de Títeres y Objetos de la Universidad Nacional San Martín - UNSAM, la cual en la actualidad dirige el maestro Javier Swedzky. A propósito de la creación de este programa, Lorefice (2019) plantea:

⁵ Se denomina profesorado a las carreras que permiten obtener la titulación correspondiente a Docente en Argentina.

Invitados por la Universidad Nacional de San Martín – UNSAM, un grupo de artistas y especialistas académicos fundamos un centro de investigación y producción en teatro de títeres y objetos, que fue modelando en el tiempo su programa de formación, iniciando su primera promoción a modo de “Diplomatura” en el 2006. Fue mutando con los años, pasando por distintos formatos hasta lo que es hoy en día, una carrera de grado (Licenciatura) de cuatro años de duración con especialidad en Teatro de Títeres y Objetos, con título intermedio de intérprete (p.43).

Una de las dificultades con las que se encontró el equipo que puso en marcha este programa de formación, fue la condición de arte popular del teatro de títeres, como una tradición que ha ido trascendido en el tiempo desde la práctica del oficio y su paso intergeneracional, ahora puesta en el marco de las formas de apropiación del conocimiento particulares de la academia.

La Universidad de las Artes -UNA- de la ciudad de Buenos Aires, Argentina, cuenta con la Especialización en Teatro de Objetos, Interactividad y Nuevos Medios, el único posgrado que existe en Latinoamérica en esta línea. Este programa, le apuesta a la creación desde diferentes disciplinas artísticas; tiene como punto de partida la noción de objeto estudiada a partir de las vanguardias y su desarrollo hasta la actualidad, desde una perspectiva teórico práctica. Es fundamental destacar cómo el abordaje del objeto desde diversas perspectivas propone una mirada transdisciplinar del teatro de objetos, donde el artista construye y deconstruye la noción de objeto y trasciende las fronteras mismas de las disciplinas para proponer nuevas miradas y enfoques en las narrativas contemporáneas.



Figura 3 Socialización componente pedagógico 2017. Archivo Titirindeba

SOBRE POSIBLES LÍNEAS DE ABORDAJE PARA LA FORMACIÓN EN TEATRO DE OBJETOS Y TÍTERES EN SANTIAGO DE CALI.

Pensando en las proyecciones para la formación en teatro de objetos en la ciudad, es necesario considerar que actualmente hay artistas de amplia trayectoria en el campo de los títeres, los cuales demandan una formación y profesionalización, no en Artes Escénicas en general, sino en la especialidad del teatro de objetos y títeres.

Como se ha observado a lo largo del capítulo, es posible identificar las experiencias de formación a nivel universitario en Latinoamérica; también, es posible identificar aspectos comunes entre los programas mencionados. A partir de esta pesquisa, se da el paso al vacío, para proponer, esbozar, unas líneas direccionadoras para la formulación de énfasis, focalizaciones, profundizaciones, de posibles programas de formación especializada en objetos y títeres. El principal objetivo es llamar la atención de la Academia y de los responsables de programas de formación profesional en artes escénicas, para que promuevan espacios de formación en esta especialidad.

En primera instancia reconocemos tres perspectivas de trabajo desde el análisis de los trayectos abordados en la presente investigación, las cuales se han denominado, líneas temáticas en la formación en artes escénicas direccionada hacia el teatro de objetos:

73

a. La relación objeto - cuerpo / cuerpo- objeto:

La coexistencia de cuerpos y objetos en el espacio escénico constituyen el fundamento del lenguaje del teatro de títeres y objetos, es decir, en palabras de Margareta Niculesco, la imagen plástica puesta en función dramática; de esta relación se desprenden dos nociones, el cuerpo del actor/actriz y el cuerpo del objeto. Estudiar las tensiones que se dan en este encuentro atraviesa cualquier abordaje que se realice en este campo desde la creación, donde el actor/actriz identifique su presencia en relación con la presencia del objeto y las diferentes jerarquías que se instalan, por ejemplo, la supremacía del objeto o títere sobre el animador, tal como ocurre en las formas tradicionales, así como la posibilidad de una relación de pares o iguales, rompiendo por completo las estructuras convencionales.

La manipulación es un montaje de cuerpos, el cuerpo del actor y el del objeto. Ambos son fragmentos de un cuerpo mayor que constituyen juntos: el sistema del teatro objetual. Este sistema está constituido por secuencias o segmentos, en ellos

el cuerpo del actor o su fragmento es una unidad más, sin orden de importancia. Los cuerpos rotos de los manipuladores pueden funcionar en simetría con los objetos, verse como partes, como piezas intercambiables y también independientes entre sí. (Alvarado, 2016, pág. 8)

Instalar el encuentro de lo vivo y lo inerte como parte de un sistema que pone al objeto en una condición de iguales con la presencia del actor/actriz, genera en sí mismo una gran tensión por el encuentro de estas dos fuerzas, lo vivo y lo inerte; la posibilidad de la materia que constituye el objeto, su forma, tamaño, textura, capacidad de transformación, desde su “fuerza vital” se enfrenta a la necesaria presencia viva de lo humano, que posibilita su devenir en el tiempo y el espacio.

b. Objeto - Imagen:

El teatro de títeres y objetos invita a poner la mirada sobre un teatro de la imagen, donde la riqueza de su dramaturgia⁶ habita en las tensiones, resistencias o conflictos de los elementos constitutivos de la materia “inerte”, en aquello que es propio de este lenguaje: ¿Cuál es el lenguaje propio del teatro de títeres? ¿qué es en específico el aporte de los títeres a la teatralidad? ¿cómo podemos utilizar esos elementos propios del teatro de títeres y expandirlos?

El cuerpo del títere es un cuerpo de ficción. Es incompleto, grotesco - en el sentido de que sintetiza y exagera algunos rasgos específicos-; no está constituido armónicamente como el de un ser humano, es un cuerpo híbrido, deformado, que utiliza fragmentos, restos, ortopedias, prótesis, y tiene un funcionamiento particular [...], el trabajo con TOM⁷ tiene la particularidad de que la materialidad se convierte en un discurso esencial, por lo que el encuentro con los TOM concretos con los que se va a trabajar y la experiencia sensible con ellos se vuelve una parte ineludible de la escritura. Es allí, en este encuentro con los materiales, donde la idea de escritura en el escenario nos abre toda una vía de reflexión (Alvarado, 2018, págs. 86-57)

Plantear la creación poniendo en el centro de la narración la presencia y transformación del objeto o del títere desde su relación con el espacio, el tiempo y el cuerpo del actor/actriz con el que habita, lleva a la indagación sobre el acontecimiento

⁶ La noción de dramaturgia es abordada desde una comprensión amplia donde confluyen las múltiples escrituras de la escena.

⁷ La autora del texto hace referencia a títeres, objetos y materiales -TOM-

poético y estético que devela una posible visión de mundo. Es inseparable la relación de la materialidad de objeto en relación con el actor/actriz y su concepción de mundo, es en esta relación que las búsquedas escénicas develan un universo de imágenes y es sobre estas que se construye la obra. Claro está que en ocasiones se parte del texto dramático, sin embargo, los titiriteros de Cali y del Valle del Cauca, afirman que en muchas ocasiones es el títere, objeto y/o muñeco el que los lleva a la construcción de la obra dramática.

Algunos de los más reconocidos titiriteros de Latinoamérica tuvieron su primer acercamiento a los títeres desde las artes plásticas, pues esta relación cercana entre la materia y la escena los llevó a explorar otras posibilidades narrativas. Esta estrecha relación es un indicio de los recursos con que debe contar el actor/actriz titiritero o interesado por el teatro de objetos, respecto a esta especialidad. Es vital entonces el reconocimiento de los lenguajes visuales, la conciencia ya no solo de la construcción del gesto desde la corporalidad sino ante el nuevo compañero de escena, el objeto que significa y quien conduce entonces la narración.

Lo importante para nuestra discusión es que estos espectáculos no pueden ser creados sin atravesar una etapa de, conocimiento y experimentación del material, por lo que son una expresión concreta de lo que hemos llamado dramaturgia fenomenológica [...]. La presencia de los objetos, con el propio campo semántico que emanan de su simple exposición y la de los materiales con sus transformaciones en tiempo presente, son un equivalente de lo que Joseph Danan llama “el arte de la presencia. (Alvarado, 2018, págs. 71)

75

En el teatro de objetos y títeres la concepción dramática debe partir desde el objeto mismo, desde la imagen que se pretende construir o que nace de la relación del objeto su materialidad y el espacio. El objeto se resignifica y la metáfora se devela en la escena. De igual manera cuando se trabaja sobre las técnicas en que el títere habita la escena, la construcción de las puestas en escena parten y se transforman a partir de la materialidad, el espacio, el tiempo, contextos, etc.

c. Producción, gestión y formación de públicos:

Considerando la historia del titiritero y el trasegar de estos con sus muñecos y teatrinos itinerantes, recordando espacios como los despertados por los Kamishibais, es fundamental reconocer cómo el ser titiritero ha integrado a su práctica escénica la gestión de sus propios recursos de producción, la formación de públicos, pensando siempre en cómo sorprender a los niños, jóvenes y adultos. Es

aquí en estos espacios imaginados que muchos han conocido el teatro y han sido cautivados por el arte de la representación.

Ante los avances tecnológicos y las actuales dinámicas de las relaciones sociales que ha establecido la experiencia de la pandemia del 2020, las formas de relacionarse con los otros y las otras, ha cambiado. Espacios de compartir se ha visto en riesgo. El convivio pasa a ser puesto sobre la mesa y cuestionado. ¿Cuales son las dinámicas de los nuevos públicos a partir del 2020? En esta línea se busca no solo presentar modelos de producción que han funcionado a lo largo de la historia de la institucionalidad en la cultura occidental, sino justamente reconocer nuestro contexto local y sus dinámicas de producción, las características de nuestros públicos y a partir de estas perspectivas y reconociendo los trayectos en esta materia, por parte de nuestros grupos de títeres, proponer nuevas formas y miradas sobre la gestión, la producción y la formación de públicos desde una perspectiva sociológica.

Al proponer un espacio de proyección, hace referencia a pensar y dar lugar a la especulación en términos de espacios formativos, para los interesados en profundizar en la especialidad del teatro de objetos y títeres. En esta línea nos atrevemos a lanzar idea al respecto, con la esperanza que este grito sordo sea escuchado por las entidades que tienen bajo su potestad, dar lugar a espacios formativos que brinden la posibilidad de profesionalizar el oficio y promover otras miradas entorno a este.

A MANERA DE CIERRE

El recorrido propuesto, brinda la posibilidad de identificar un panorama latinoamericano respecto a la formación de los títeres, reconociendo los procesos que hoy nos permiten tener mayores elementos de análisis para aventurarnos a esbozar unas líneas temáticas que recogen inquietudes respecto al teatro de objetos y títeres, que quedan sobre la mesa para ser profundizadas y consideradas a la hora de proponer programas de formación en esta especialidad. Más allá de dar respuestas se busca generar inquietudes y comprometer a las instituciones de formación a brindar espacios de estudio y trabajo que convoque la práctica títerera y las indagaciones sobre otras posibilidades expresivas de los títeres y el teatro de objetos, reflexionando sobre la materialidad, el espacio, el tiempo e involucrando otras mediaciones, como la tecnológica.

Es necesario que la academia se comprometa no solo con una formación especializada sino con la generación de espacios de formación, experimentación y/o actualización donde el intercambio con otras experiencias pase por la investigación y permita sistematizar la praxis actual para producir ese nuevo conocimiento desde el pensamiento latinoamericano, pero que sobre todo, permita recuperar la memoria de la historia de los títeres de la ciudad.

Los grupos de teatro independiente realizan grandes esfuerzos por mantener sus proyectos y producciones a flote, sin embargo ¿cómo se puede aprovechar todo ese potencial creador para el análisis y la proyección de una mirada territorializada de los títeres? ¿Qué aportaría al sector de los títeres de la ciudad tener un programa en formación superior de esta especialidad? La academia es un espacio de crítica, revisión y transformación de saberes.

...una contradicción básica que subyace todo planteamiento de las relaciones entre la formación teatral y la institución educativa. Contradicción dialéctica, y por consiguiente dinámica y fructífera, que no admite soluciones simplistas ni voluntarismos bien intencionados, sino que requiere una permanente disponibilidad para el conflicto y el cuestionamiento por parte de los sectores interesados en dichas relaciones (Sinisterra, 2002:142).

77

El compromiso futuro como equipo, será entonces, reconocer estos aportes y formular las pautas para un programa académico que promueva la promoción y proyección del teatro de objetos y títeres de la ciudad. Considerando los trabajos de caracterización y sistematización del teatro de títeres de Santiago de Cali y el Valle del Cauca.

BIBLIOGRAFÍA

Alvarado, A. (2016). Teatro de Objetos. manual dramaturgico. CABA - Argentina: Instituto Nacional del Teatro

Alvarado, A. M. (2018). Cosidad, carnalidad y virtualidad Cuerpos y objetos en la escena. Buenos aires: UNA Artes Dramáticas

Dip, N. (2013). Teatro de animación de Tucumán. Revista Moin Moin. Año 09 (11), 42-53.

Fukelman, M. (2015). El concepto de “teatro independiente” y su relación con otros términos. *Revista Colombiana de las artes escénicas* (9), 160-171.

Girotti, B. (2020) Hacia un Moderno Teatro de Muñecos: la labor de Juan Enrique Acuña en el Teatro IFT, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. Recuperado de: <http://journals.openedition.org/nuevomundo/81877>

Lorefice, T. (2019). Procesos creativos de puesta en escena, con titiriteros profesionales y estudiantes graduados. *Revista de Estudios sobre Teatro de Formas Animadas MÓIN-MÓIN*, Año 19 (21), 43-45.

Miranda, F. (2019). Museos y espacios de títeres en México. *La hoja del titiritero*, 02, 26-28.

Moran, M. (dir.) (2016). Títeres en el Caribe Hispano. Capítulo 1: Cuba [documental]. The Moran Group.

Ostos, P. (2019). La formación de titiriteros profesionales en America Latina. *La hoja del titiritero*, 02, 20-22.

Sinisterra, J.S. (2002). *La escena sin límites: fragmentos de un discurso teatral*. SI: Ñaque Editora

WEBGRAFIA

<https://www.cubahora.cu/cultura/una-escuela-para-los-titiriteros-de-america-latina>

<https://citru.inba.gob.mx/publicaciones/116-fijos/personal/190-francisca-miranda-silva.html>

<http://cubaescena.cult.cu/4986-2/>

<http://www.titeresante.es/2016/05/taller-internacional-de-titeres-de-matanzas-mucho-mas-que-un-festival-por-yanisbel-v-martinez/>

Esta publicación aborda la formación titiritera en Santiago de Cali a partir de la sistematización de la experiencia del taller “El teatro de objetos y la escena expandida”, realizado por la maestra argentina Ana Alvarado en el marco del Componente Pedagógico del Festival de Teatro de Títeres Ruquita Velasco Bellas Artes 2019. Se plantean tres momentos: Hilando el teatro de títeres en la ciudad de Cali, Taller “El teatro de objetos y la escena expandida” y Proyecciones de la formación titiritera en Cali.

En el primer momento se genera un acercamiento al contexto del teatro de títeres en la ciudad de Cali, una mirada a los grupos y artistas que han desarrollado una actividad creativa en favor del lenguaje del teatro de títeres y su legado para la ciudad. Igualmente, se realizan algunas aproximaciones conceptuales sobre la disciplina, para reflexionar sobre los cambios y evoluciones del teatro de títeres a nivel mundial y su influencia en el contexto de la ciudad de Cali, lo que introduce a la sistematización de la experiencia del taller “El teatro de objetos y la escena expandida”, complementada con una lectura crítica donde se relacionan las implicancias del método expuesto por Alvarado respecto a otras actividades artísticas y la historia del arte. El último momento hace una revisión de la oferta formativa en títeres en la ciudad, así como referencia experiencias en Latinoamérica, preguntando por la importancia de la formación especializada en este campo y el aporte que puede darse desde la academia, para concluir este capítulo con la propuesta de unas líneas generales de formación en títeres para la ciudad.

Este libro es resultado del *Proyecto Trayectos y proyección de la formación titiritera en Santiago de Cali*, ganador de Estímulo para la Investigación de la Convocatoria Unidos por la Vida 2020 - Secretaría de Cultura de Santiago de Cali, el cual contó con la tutoría de la investigadora argentina Bettina Girotti del Instituto de Artes del Espectáculo IAE de la Universidad de Buenos Aires.

