



# LOS TÍTERES EL ACTOR LA ACTUACIÓN

GABRIEL URIBE M.\*

Obra: "La Odisea" Foto: Juan Diego Monsalve

## INTRODUCCIÓN

En los últimos 25 años ha habido en la ciudad de Cali una importante presencia del espectáculo de los títeres, contribuyendo a crear un público para el espectáculo infantil que con el tiempo se va convirtiendo en un público adulto para el teatro en general. Nuevas generaciones de actores, con formación académica o sin ella, han encontrado en el mundo de los títeres no sólo una posibilidad económica sino también un espacio para la expresión de sus más valiosos pensamientos y para el desarrollo de su profesión como artistas.

Por ello se hace necesario acercarse a este fenómeno y tratar de encontrar explicaciones que den cuenta del origen y la evolución del espectáculo de títeres en nuestra región, que se identifique a quiénes introdujeron esta práctica y quiénes fueron los impulsores, qué parentescos hay con otros fenómenos de otras regiones del país como la del viejo caldas, con la presencia de una personalidad como la de Manuelucho, que logró construir una tradición de leyendas y personajes que expresaron la idiosincrasia de estos pueblos paisas.

Independientemente del asunto anterior, con relación a la actividad de los títeres se ha planteado en el ámbito de las escuelas de teatro y en concreto de algunas asignaturas del pensum teatral, la polémica de si un actor de teatro puede desempeñarse competentemente en el mundo de los títeres o si esta actividad requiere una formación específica.

El interés de estas notas es el de plantear si hay una diferencia sustancial entre la actuación teatral y la actuación para títeres, qué de común hay entre las dos prácticas.Cuál es la tarea del actor frente a la construcción de un personaje teniendo en cuenta la especificidad de cada tipo de teatro.

\* Licenciado en arte dramático y especialista en desarrollo comunitario de la U. del Valle. Docente de la Facultad de Artes Escénicas de Bellas Artes y del Departamento de Artes Escénicas de la U. del Valle. Director y actor del Taller de Títeres La Tarumba de Cali.

## CÓMO DEVIENE EL ESPECTÁCULO DE TÍTERES DEL ACTO RITUAL

Desde los albores mismos de la humanidad las expresiones artísticas comenzaron a tener su lugar y su importancia en el desarrollo del hombre, pero sobre todo en el desarrollo de formas de organización social desde las más elementales hasta las más sofisticadas en la actualidad.

La historia, a través del descubrimiento de las pinturas rupestres en Europa, nos enseña que en estas primeras expresiones se descubre los gérmenes de hechos artísticos y sobre todo teatrales. De hecho, la caza está precedida de un acto ritual que prefiguraba el acontecimiento verdadero. En esos actos mágico-mímicos subyace una actividad, un fenómeno que irá evolucionando y definiéndose en el tiempo en otras formas más identificables como la danza, pantomima, canto y otras representaciones de índole religiosa que desembocaron en la expresión teatral tal como la conocemos hoy día.

Hay que destacar en estos actos mágico-mímicos como en la representación de la caza, la manera rigurosa como se reproducían los pasos dando origen al ritual en el que es tan importante el cuerpo y los movimientos del ejecutante como los objetos, las indumentarias y las máscaras que los cubrían.

No eran, por tanto, elementos accesorios que acompañaban al ritual. Eran verdaderos objetos o instrumentos de ejecución del ritual que, por lo demás, producían un efecto de cubrir o disimular el cuerpo verdadero del ejecutante. Como sabemos este es un principio que aún prevalece en la mayoría de las formas teatrales existentes, aunque ha habido tendencias teatrales que se han preocupado por prescindir de estos elementos pero en tanto que se los trate como accesorios.

De esta corta referencia a la historia se desprende que en este tipo de manifestaciones ya se encontraba presente la esencia del teatro de títeres, puesto que distinguimos dos hechos a destacar que caracterizan esencialmente el espectáculo de los títeres, al decir de Juan Enrique Acuña:

*a) la importancia fundamental, no accesoria de los instrumentos materiales expresivos (máscaras, indumentaria característica, figuras, imágenes y objetivos rituales) usados en la representación;*

*b) la despersonalización del ejecutante que, al cubrirse con los elementos materiales expresivos, no solo se oculta como ejecutante, sino que deja a esos instrumentos la representación física de los personajes.<sup>1</sup>*

Otro aspecto que también puede entrar a formar parte de las consideraciones para establecer la esencia del teatro de títeres sería el desprendimiento que se produjo en algún momento de las máscaras y las estatuas articuladas que formaron parte de las representaciones públicas en diversos lugares y épocas y que se fueron independizando hasta alcanzar un nivel de autonomía en el espectáculo de títeres. Sin haberse aclarado suficientemente las causas de este distanciamiento, lo importante es reconocer que estos elementos expresivos constituyen el instrumento fundamental de un tipo de teatro y que al ser reconocidos como la esencia del teatro de títeres nos permite formular los problemas que en el terreno de la actuación nos importa.

## LAS ACTUACIONES

En el intento por clarificar la actuación en el mundo de los muñecos debemos partir, inicialmente, de encontrar una definición que nos sirva para llevar a feliz término nuestro propósito. Entre tantas definiciones,

<sup>1</sup> Acuña, Juan Enrique: Aproximación al teatro de títeres. Ed. Pueblo y Educación. La Habana, 1.990 p.8

la más dinámica desde mi punto de vista es la de Margareta Niculescu, quien dice que títere es: *una imagen plástica capaz de actuar y representar*.

Esta definición es importante porque no sólo aborda el aspecto material del muñeco sino que implica la relación simbólica y metafórica con el hombre al denominarla IMAGEN. El otro aspecto de la definición implica la posibilidad de acción de esta imagen como desarrollo o consecuencia del movimiento dando una característica precisa que lo distingue de otro objeto que se le parezca pero que no alcanza la dimensión de títere en cuanto no contenga la propiedad de movimiento. La función de representar le asigna una cualidad estrictamente teatral en la medida que se entiende que siempre el muñeco será, simbólicamente, *otra cosa* que debemos aprehender a través del juego metafórico.

De hecho el títere, por su naturaleza, implica una doble acepción: Una material, concreta, referida a su existencia como objeto cuya composición puede incluir materiales de diferente procedencia y puede tener una enorme variedad de tamaño, forma y técnica; y otra acepción como instrumento que produce significación y es lo que tiene que ver en su aspecto semántico teatral, en la medida que representa un personaje que tiene ciertos atributos que están dispuestos en función de un rol que debe asumir en una estructura de significación.

Los dos aspectos de la existencia del títere presuponen la existencia de otro que es quien le anima, le da vida y es, en últimas, el ser pensante capaz de dinamizar los dos aspectos dichos y darle la transcendencia de objeto inanimado en objeto significante. Este es el trabajo del actor titiritero. Con la presencia de este titiritero el muñeco adquiere otra característica que viene a constituir el triple aspecto

del muñeco: aspecto estructural, aspecto funcional y aspecto dramático.

En otras palabras, podemos decir que el títere es una estructura material que está concebida y diseñada para moverse, para cumplir acciones mediante el movimiento y que por lo tanto se convierte en instrumento cuya técnica la denominamos manipulación y que, finalmente, es siempre un personaje, vive en función de ser personaje y podemos decir que la acción es lo que le permite alcanzar este nivel de personaje a través de la actuación.

Al describir estas tres características del muñeco aparece la pregunta sobre el papel del actor en esta modalidad de teatro. Lo que no tiene discusión es que su presencia es indispensable y que no se puede concebir un espectáculo de títeres sin la presencia (oculta) del actor.<sup>2</sup>

Este asunto plantea como consecuencia la distinción de los tipos de actuación :

**ACTUACIÓN DIRECTA:** es aquella en la que el actor está presente y es su cuerpo el instrumento en el cual se construye el personaje. Visualmente hay una identificación entre actor y personaje. Esta relación indisoluble entre cuerpo del actor-personaje ha llevado a formular algunas técnicas de actuación tan extremas como el naturalismo y, a la vez, a algunos intentos de romper esta relación como es el caso de Artaud y sobre todo Bertold Brecht.

**ACTUACIÓN INDIRECTA:** es aquella en la que el personaje es presentado a través del muñeco o de la máscara. Este tipo de actuación a la vez se subdivide en dos: actuación oculta al público y a vista del público.

<sup>2</sup> "¿Puede darse un teatro sin actores? No conozco ningún caso de este tenor. Se me objetará que así ocurre en el espectáculo de marionetas. No obstante, incluso en este caso, un actor anda siempre tras el telón, aunque sea de otro modo" Grotowski: Hacia un Teatro Pobre.

Habría una tercera actuación que podríamos llamar mixta y que consiste en que en la actuación a vista del público el actor no sólo manipula el muñeco sino que también él mismo participa de la acción dramática.

Juan Enrique Acuña<sup>3</sup> establece unas diferencias substanciales entre estas dos formas de actuación teniendo en cuenta la naturaleza material del personaje, la relación del actor con el espacio escénico y el método de actuación:

#### *Actuación directa*

a. *El actor crea consigo mismo, con su cuerpo y con su voz, el personaje.*

b. *Mientras actúa, el actor tiene noción directa del espacio en que se mueve.*

c. *El actor puede encarnar vivencialmente el personaje.*

#### *Actuación indirecta*

a. *El personaje es el muñeco.*

b. *El actor ocupa un espacio totalmente distinto de aquel en el que se mueve el personaje.*

c. *El actor tiene que representar con el muñeco la acción dramática.*

Estas diferencias pueden ser discutidas, ampliadas e incluso reformuladas, sin embargo y en aras de síntesis, diremos, a partir del análisis del cuadro anterior, que el actor de teatro (actuación directa) puede ser llevado

de forma natural a establecer una identificación entre él y su personaje en tanto que son sus miembros, sus gestos y en ocasiones su propia voz lo que construye el personaje. Es posible, entonces, que la cadena excitación exterior-reacción psicológica-acción se produzca para poder concretar la vivencia escénica.

El actor titiritero (actuación indirecta), en cambio, es llevado en forma natural a producir un distanciamiento entre él y su personaje, puesto que cada acción del personaje, desde la más sencilla hasta la más compleja, pasa de un minucioso análisis de la acción que se quiere reproducir a la reproducción escénica mediante un procedimiento de manipulación determinado. Por lo tanto, se entiende que todas las acciones en el mundo de los muñecos son elaboraciones conscientes del actor mediante la aplicación de una técnica que implica una destreza en el manejo de su cuerpo, fundamentalmente sus manos y su voz aunque, por supuesto, comprometiendo el resto del cuerpo como soporte y vehículo de la voz y el movimiento escénico.

### **LA VOZ DEL TÍTERE**

La existencia del habla en el espectáculo de muñecos plantea un problema muy complejo y en muchas ocasiones con un mal nivel de resolución.



Obra: "El cuento de Chilin y Chifón" Foto: Gabriel Uribe

<sup>3</sup> Ibid. P.114 y 115





El actor de teatro debe hacer hablar a un personaje que de todas formas tiene un cuerpo y una gestualidad semejante a la suya, por tanto la voz, para no perder credibilidad, debe ajustarse a los mismos patrones de semejanza. Mientras que el titiritero debe hacer hablar a un objeto que por más características antropomorfas que tenga no llamará a nadie a engaño sobre el carácter de objeto inanimado.

La exigencia para el titiritero consiste, por lo tanto, en producir un sonido, una voz lo más próxima posible a la figura de construcción material que aunque tenga una personalidad no deja de ser un muñeco.

En la historia de los títeres se ha aclarado que la utilización de objetos introducidos en la boca para producir la voz del títere se popularizó tanto en la edad media que incluso existe la teoría de que la palabra TITERE proviene del uso de una lengüeta que al sonar producía un efecto fónico similar a la palabra títere. Este pito o lengüeta fue utilizado, se dice, también como una forma de adicionarle un sonido característico a los personajes de los espectáculos de muñecos cuando a estos le fue negada la posibilidad de usar la palabra por efectos de la censura.

Aún hoy día en algunos momentos de los espectáculos y a manera de gags se utiliza este sonido como efecto ante situaciones jocosas, donde prevalece la acción como lo fundamental (persecuciones, caídas, peleas, etc.). Existen otros dos procedimientos para resolver el problema de la voz del títere. Son estos:

-La voz deformada por falsetes, engolamientos o amaneramientos de la voz. Se trata de darle un carácter especial al personaje en la búsqueda de un diálogo más expresivo y vivo.

-La dicción deformada: procedimiento a través del cual no sólo se modifica el sonido natural de la voz sino que además se modifica la estructura de las palabras. Se trata, en últimas, de producir un lenguaje particular que sólo se entiende en el contexto de la obra y teniendo en cuenta el carácter de los personajes. Es lo que se conoce en términos de la jerga teatral como un lenguaje adámico.

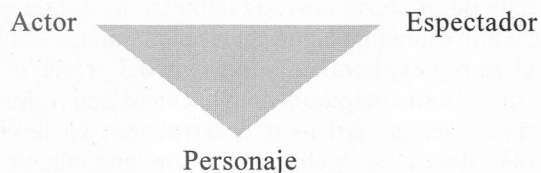
El actor tiene un gran trabajo que puede resumirse de la siguiente manera:

El espacio donde se concreta todo el poder de significación en el teatro de actores es el propio cuerpo del actor. Existe una coincidencia del material significado (el personaje) con el instru-

mento significativo (el actor). La construcción de la imagen teatral en la mente del espectador pasa por la corporeidad del actor. De igual manera, para el actor, por distanciado que pretenda estar, no podrá prescindir de su soporte corporal para expresar aún los sentimientos más elevados o sensaciones más abstractas. Aquí reside precisamente la paradoja del comediante de que hablaba Diderot.

En el teatro de títeres el actor se descentra con respecto a su personaje. A pesar de ser su creación más personal e íntima, el titiritero es también el espectador más cercano de su propio personaje. Él tiene la capacidad de ser el primer crítico de su creación al ser consciente de los logros o las fallas de su personaje.

Podríamos decir que tanto en el teatro de actores como en el de títeres se produce una tríada entre:



Con la diferencia que en el teatro de títeres la distancia entre las tres nociones es más grande con lo cual se remarca la teatralidad del teatro de títeres en oposición a la tendencia de producir identificación entre actor y personaje en el teatro de actores.

Es quizá en esta diferencia de la convención de teatralidad donde encontró Kleis la ventaja del títere sobre el actor y el bailarín al destacar que el títere “se libera de los sentimientos y de la ley de gravedad”.

Aludiendo al mismo problema Gordon Craig deseaba la desaparición simbólica del actor y su sustitución por la marioneta. Este autor dota al títere de una significación simbólica y arquetípica que lo emparenta con los dioses aunque de una manera degenerada y lo declara descendiente de las imágenes de piedra de los antiguos templos. El títere representa la perfección de la acción escénica para Gordon Craig por lo que plantea que el actor debe convertirse en un títere en acción. “Exijo muy seriamente el retorno del concepto se supermarioneta en el teatro... y en cuanto ésta reaparezca en él, la gente podrá volver a venerar la felicidad de la existencia y rendir un divino y alegre homenaje a la MUERTE.”<sup>4</sup>

De distintas formas, grandes pensadores del teatro han encontrado en los títeres referencias o modelos para planteamientos teatrales ideales y hasta utópicos. Meyerhold plantea que en la estética del Teatro de Feria, el títere tiene una función fundamentalmente lúdica y actualiza una teatralidad atrevida y universal, en el sentido de la sátira. Artaud habla del personaje jeroglífico y, sin nombrar al títere, vemos que tiene cabida en su propuesta de un lenguaje de signos construido a partir de ...“maniqués, máscaras enormes y objetos de proporciones singulares...” (El Teatro y su Doble). Para Kantor ... “un maniquí debe convertirse en un modelo que encarna y transforma un profundo sentimiento de la muerte y de la condición de los muertos- un modelo para el actor vivo”.<sup>5</sup>

4 Gordon Craig, citado por T. Kantor en el Teatro de la Muerte. Ediciones de la Flor. Bs.As.1.984 p.240

5 Ibid. P. 247