

Desde el taller a la escena

From the Workshop to the Scene

Catalina Bize del Campo

Colectivo Principio Material, Santiago, Chile

catalinabize@gmail.com

Resumen

El presente texto reflexiona sobre el vínculo entre la práctica plástica que se desarrolla en la etapa de realización de marionetas y la práctica escénica, revisando algunos procesos de construcción donde se experimenta en las técnicas, materialidades y escalas, así como algunos procedimientos escénicos que devienen de lo que ocurre en el taller. Para esto se proponen dos características de la marioneta desde el punto de vista de su construcción: lo escultórico y lo mecánico. El primero desarrolla cuatro aspectos: el trabajo de la forma volumétrica, la materialidad externa, el color, y el tamaño. El segundo se desarrolla en las tareas de la creación de una estructura y de los mecanismos de la marioneta para ser manipulada.

Palabras clave:

Marionetas - construcción de marionetas - diseño - proceso creativo - puesta en escena.

Abstract

This text reflects on the existing link between the plastic work that takes place during the puppet-making process and the theatrical practice. It considers the experimentation that takes place on some construction processes regarding technique, materiality, and scale, as well as some theatrical procedures that emerge from the practice at the studio. Therefore, two characteristics of the puppet are proposed from its construction's point of view: the sculptural and the mechanical. The sculptural work develops four aspects: the volumetric form work, the external materiality, the colour, and the size. And the mechanical work takes place in the tasks related to the creation of a structure and of the puppet's mechanisms for its manipulation.

Keywords:

Puppets - puppet's construction - design - creative process - staging.

Introducción

El teatro de objetos es una categoría que abarca diversas técnicas y poéticas que se despliegan en diferentes escalas de tamaño y en distintos tipos de escenarios, tales como la sala de teatro, la calle, espacios no convencionales y otros. Sumado a esto, muchos elementos y características que parecieran pertenecer a esta categoría podemos verlos en obras que en su totalidad no se inscriben y no pretenden inscribirse en ella, como la utilización de muñecos en la obra *Cómo convertirse en Piedra* (2020), de Manuela Infante, o la aparición de una marioneta gigante en el final de la obra *En el Jardín de Rosas: Sangriento Vía Crucis del fin de los Tiempos* (2015), de la Compañía La Niña Horrible. Asimismo, muchas obras de teatro de objetos incluyen en sus puestas en escena elementos de la danza, la instalación, la multimedia, la *performance* y el texto, entre otros.

A pesar de la gran diversidad de propuestas que integran objetos en sus puestas en escena, hay dos constantes que, al parecer, definen las obras que se inscriben en la categoría de teatro de objetos. La primera de ellas es que los objetos son los protagonistas de estas obras, por lo que los otros elementos y materiales de la puesta en escena, incluidos los actores y las actrices, se articulan por ellos o bien a través de ellos. La segunda característica es que estos objetos son animados. El concepto de animación puede ser bastante amplio, pero la acepción más común se refiere a dar vida a un objeto (definido en tanto materia inorgánica) a través de la manipulación de un ser humano, provocando la falsa percepción de que hay vida donde no la hay. Esta manipulación puede ser directa, es decir, conduciendo el movimiento del objeto a través del contacto con el cuerpo de quien lo manipula, o bien de manera indirecta, mediante mecanismos realizados con cuerdas, varillas u otros materiales.

Para aproximarnos más a nuestro objetivo, tenemos que precisar que la categoría de teatro de objetos nació en los años 1980, como bien lo señala en el texto a continuación la autora, pedagoga, directora y titiritera argentina, Ana Alvarado:

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 de esta 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 (8).

Los objetos que protagonizan y son animados en estas puestas en escena tienen distintas procedencias. Hay algunos que no fueron construidos para participar de una realización escénica, pero han sido escogidos para trabajar con ellos escénicamente por los significados biográficos que portan, o su carga afectiva, como el trabajo que realiza el grupo chileno Patúamente Resignificamos. Otros objetos que podemos encontrar en nuestro cotidiano son integrados a la escena para transfigurarlos a través de la animación; así un vaso es manipulado de una manera tal que entendemos por convención que "es" un perro. Otras veces, el objeto es una materialidad, una tela por ejemplo, que es transformada frente a nuestros ojos en una bailarina.

Y está la concepción más clásica de muñecos, donde entran los títeres, marionetas de hilo, marotes, muñecos de varilla y una infinidad más a nombrar, que fueron concebidos y realiza-



Fotografía de los modelados de las marionetas de la obra *Feos* realizados por Aline Kuppenheim. Fotografía de Aline Kuppenheim. Año: 2015.

dos para ser animados. Muchos de estos muñecos son vendidos en ferias o tiendas para ser utilizados como adornos o juguetes, y otros son construidos para ser protagonistas de obras de teatro. Dentro de esta última especie están los que se confeccionan por encargo a realizadores de muñecos, y aquellos que son construidos por personas del mismo equipo de artistas que ejercen, además, otro rol en la creación (manipuladores, directores, dramaturgos, entre otros).

Son de mi especial interés aquellos procesos creativos cuyas metodologías integran el diseño y la realización de muñecos, ya que nos permite acceder a la dimensión híbrida de la marioneta, situada tanto en las artes escénicas como en las artes plásticas.

Es importante mencionar que hay, en muchos casos, una coincidencia de roles respecto al diseño de las marionetas con la dirección de la obra. La persona que dirige es muchas veces la persona que diseña las marionetas y está a cargo de realizar y guiar al equipo en la confección. Si bien no es una constante absoluta, es algo recurrente que resulta interesante de observar, ya que hay en esta acción una apertura hacia la práctica de las artes visuales y plásticas. Lo que interesa destacar aquí es precisamente los desplazamientos de quehaceres, y cómo este desplazamiento trae ciertas consecuencias en la puesta en escena. Hay muchas decisiones —más bien operaciones—, ejecuciones que se dan en la etapa de construcción, que tienen repercusiones en la etapa de los ensayos y en la realización escénica. En este sentido, la investigación plástica tiene consecuencias en la investigación escénica.

Para tener un campo más acotado, reflexionaré específicamente sobre aquellos trabajos donde los muñecos son objetos antropomorfos, es decir, aquellas marionetas que están confec-

cionadas a semejanza humana, ya que la similitud en lo formal entre actor/actriz y marioneta me permite establecer de manera más clara y evidente las diferencias y las especificidades en la naturaleza de cada trabajo.

La relación entre la construcción y la puesta en escena

Cuando nos disponemos a construir una marioneta para una obra de teatro, por lo general el impulso de hacerlo viene conducido por una imagen, ya sea física o mental, sobre lo que se quiere trabajar. La construcción de una marioneta puede estar precedida por un diseño que nos ayuda a proyectar bidimensionalmente, mediante bocetos, planos o imágenes referenciales, o bien, ir al encuentro de los materiales para realizar el muñeco, prescindiendo de una imagen externa que nos guíe. Aún en este último caso, la elección previa de los materiales ya denota cierta búsqueda en la que queremos embarcarnos.

Probablemente hemos imaginado el formato con el que queremos trabajar, además de un tamaño y ciertos mecanismos, ya que queremos que esa marioneta se presente de una manera más o menos específica en escena, es decir, se perciba de una cierta forma y tenga la posibilidad de hacer acciones contempladas de antemano.

Así como en la creación escénica hay múltiples metodologías para la construcción de una obra, lo mismo ocurre en la creación material de una marioneta. No solo varían los mecanismos que se construyen en búsqueda de distintas movilidades, sino también los tamaños, los materiales y los colores.

En el presente texto me propongo analizar estas distintas cualidades y posibilidades de la marioneta, específicamente antropomórfica, desde dos singularidades: lo escultórico y lo mecánico. Ambas están propuestas desde el punto de vista de la práctica de la construcción, pero atienden a aspectos de la puesta en escena.

Lo escultórico

Sin querer homologar la complejidad de los procesos de la escultura a los de la marioneta, que tiene sus propias particularidades, me gustaría tomar algunos aspectos que se pueden observar en ella y que atraviesan el proceso plástico de la marioneta.

El primer aspecto es el trabajo de una forma volumétrica, es decir, en tres dimensiones. Existen diferentes técnicas para trabajar esta forma volumétrica, ya que depende de los materiales y herramientas que utilicemos. Hay materiales que, como la arcilla, se modelan y otros, como la madera, que se tallan. En el ejercicio de modelar o tallar, se le da forma al muñeco, adquiriendo gran parte de su expresividad, la cual se define tanto en el rostro como en el cuerpo. En el modelado del rostro se establecen características físicas determinantes que darán cuenta de los rasgos etarios, étnicos, de género, y otros relevantes para el objetivo a perseguir a través del tamaño de sus ojos, la amplitud de su boca, la longitud de su cara, la forma de su nariz, la prominencia de sus pómulos, las líneas de expresión, entre otras.

En esta etapa, además, se define el gesto base del rostro que es muy importante, ya que a diferencia del actor o de la actriz, en la mayoría de las técnicas plásticas que se utilizan, este



“Ella”, marioneta de la obra *Feos* diseñada y modelada por Aline Kuppenheim y construida por el equipo de taller de la Compañía Teatro y su Doble (Aline Kuppenheim, Santiago Tobar, Paula García e Ignacio Mancilla). Dirección: Aline Kuppenheim. Dramaturgo: Guillermo Calderón. Fotografía de Aline Kuppenheim. Año 2015.

gesto no puede modificarse. Técnicamente hablando, este gesto es como una especie de foto en tres dimensiones del movimiento de las partes del rostro y del diálogo entre ellas. Por ejemplo, una gran apertura en los ojos hace que las cejas se inclinen hacia arriba y consecuentemente se arrugue la frente, mientras que la boca dibuja una leve sonrisa que levanta los pómulos.

Si pudiésemos estar en frente de esta forma antropomórfica imaginaria que acabo de describir, probablemente quienes estuviesen espectando inferirían algunas emociones, cierto estado de ánimo, e incluso habría quienes imaginarían rasgos de su personalidad; ejercicio que se complejizaría si a esto agregamos el modelado del resto del cuerpo, ya que una columna erguida propone un estado de ánimo o una edad diferente a una encorvada. Tanto las posturas, como los tamaños y la voluptuosidad en ciertas partes del cuerpo, y muchas otras características comienzan a conjugarse entre sí, generando complejidades referidas a lo humano.

Como espectadores realizamos un ejercicio bastante similar al que hacemos de manera automática cuando estamos frente a una persona. Es decir, en este proceso de modelado o tallado, donde se define su forma volumétrica —primer aspecto de lo escultórico—, la marioneta ya comienza a ser percibida no solo como signo de humanidad, sino que de una humanidad particular. Resulta relevante este punto, puesto que este tipo de procedimientos definen una



Marionetas de la obra *Pedro y el Lobo* diseñadas por Aline Kuppenheim y construidas por el equipo de taller de Teatro y su Doble (Aline Kuppenheim, Ignacio Mancilla, Ricardo Parraguez y Catalina Bize). Dirección: Aline Kuppenheim. Autor: Serguéi Prokófiev. Fotografía de Cristian Petit. Año: 2019.

parte primordial del personaje de la obra. Es tan importante determinar cómo se perciben estos en términos físicos como lo es en el teatro de actores y actrices. Si un montaje teatral toma el texto *Los negros*, del dramaturgo francés Jean Genet, para ser actuado por actrices y actores caucásicos, tensiona los significados del texto. Algo similar pasaría si el personaje de Julieta, escrito en la obra, lo interpretara una actriz de 80 años a diferencia de ser interpretado por una actriz cuyo físico remitiera a los 16 años, tal como lo sugiere el autor. Estas decisiones son operaciones escénicas, y de la misma manera, la forma física que se le da a la marioneta también lo es.

El proceso de modelado de las marionetas permite escoger entre distintos tipos físicos, y crear el aspecto físico específico de los personajes. Esta es una de las razones por las cuales en una compañía que trabaja un estilo realista, como lo es Teatro y su Doble, la marioneta resulta un elemento tan importante en obras donde las características físicas de los personajes son tan específicas que resulta difícil de encontrar en actores profesionales, como son el caso de las obras *Sobre la Cuerda Floja* (2012) y *Feos* (2015). En la primera obra mencionada, el personaje "Esme" es una niña que tiene siete años, lo que permite que sea construida con los rasgos físicos de una niña, sin generar distancia en este aspecto con el personaje literario. En el caso de *Feos*, la directora de la compañía, Aline Kuppenheim, quien además diseña y modela los rostros, busca que las marionetas tengan deformidades en su rostro como algo constituyente de ellas, y no que sea un maquillaje o un efecto especial construido sobre un rostro, donde existe un choque entre las naturalezas (orgánica del rostro e inorgánica de una prótesis) de las distintas materialidades. Por otro lado, en el acto de modelar se definió la causa de sus deformidades, respondiendo en el caso del protagonista masculino a una enfermedad degenerativa y en el

caso de la protagonista femenina al ataque de un perro, lo cual fue información fundamental para construir los personajes literarios escritos por el autor chileno Guillermo Calderón, y en los diálogos llevados a la puesta en escena.

En este y en todos los procesos de modelado y tallado, los materiales con los que se da forma a la marioneta son fundamentales en el resultado al que llegamos, y determinantes en las metodologías. En el caso de estas marionetas, el realismo está dado, en términos escultóricos, por el trabajo riguroso sobre el modelado y por la arcilla (Sculpey) utilizada, que permite lograr un gran nivel de detalle, así como también por la silicona que se emplea para emular la piel humana.

Este es solo un ejemplo, pero hay muchas materialidades con las cuales se puede dar forma a una marioneta, por lo que el trabajo varía mucho. Algunos de estos materiales con los que trabajamos modelando o tallando terminan siendo la marioneta en sí misma, como ocurre por lo general con la madera o el papel; pero muchas veces, como sucede con la arcilla por ejemplo, este modelado es la escultura base sobre la cual se trabajará una capa externa, de otro material, que será una especie de piel, muchas veces rígida —siendo piel y cráneo, simultáneamente— como el termoplástico, el papel o la tela, prescindiendo posteriormente de la arcilla. En cualquiera de los dos casos, esta capa como materialidad externa constituye el segundo aspecto escultórico de la marioneta, y es a lo que tiene acceso visual el espectador, lo cual es relevante, ya que por todas las características plásticas que los hacen ser lo que son, estos materiales también tienen su signicidad. Es decir, al primer aspecto mencionado, que definió en gran medida la corporalidad del personaje, hay que agregarle también una visualidad que propone esta capa, no por su forma volumétrica, sino por todas sus características plásticas.

En las marionetas antropomorfas muchas veces este material es elegido por su similitud estética a la piel. La silicona, por ejemplo, tiene una consistencia, una elasticidad y una cualidad transparentosa, bastante similar, mientras que el termoplástico se parece en su porosidad. Estos mismos materiales, así como algunas masillas, resinas o el mismo papel, son elegidos también por su capacidad de copiar de manera precisa la forma volumétrica modelada anteriormente con otro material. Otras veces lo que se prioriza es la resistencia y durabilidad; otro criterio puede ser el fácil acceso al material, o simplemente su bajo costo.

En algunos trabajos, esta materialidad no pretende operar como un significante mediante el cual se leen signos de la piel humana, sino que se referencia a sí mismo, como es el caso de las marionetas de la Compañía Silencio Blanco, cuya estética expone el papel como materialidad, sin utilizar pintura sobre este, quedando a la vista del espectador. Esta particularidad no le resta humanidad, ya que esta se despliega a través de otros aspectos plásticos y mecánicos. Simplemente el papel se asume papel, y mediante esta decisión estética, la marioneta también se asume marioneta, convirtiéndose en una operación escénica, que en su obra *De papel* (2010), por ejemplo, se desarrolla y despliega mediante el diálogo con quienes lo manipulan y el público, y, a su vez, a través del juego con el papel mismo.

En otros trabajos, los materiales están relacionados con el discurso de la obra. Por ejemplo, en la obra familiar *Macrobio, el niño que salvó al río* (2012, Compañía La Recogida) el montaje instalaba la discusión sobre la problemática ambiental, tomando como eje la contaminación del río Mapocho, a partir de la creación de una estética que potenciaba esta reflexión, usando el concepto “reutilizable” a través de la investigación en la construcción de los once muñecos que protagonizaban el montaje, confeccionados a partir de materiales de desecho.

El tercer aspecto de lo escultórico es el color, que tiene múltiples posibilidades de desarrollarse. Una de estas es dejar el color original del material, como acabamos de mencionar en la obra de Silencio Blanco. Otra posibilidad es intentar trabajarlo de manera que los colores evoquen los tonos de un rostro humano. Y hay muchas otras posibilidades que, en el caso de ser una figura antropomorfa, podría generar distintos significados por un tratamiento pictórico no humano, produciendo a su vez una atención particular. En este sentido el color podría referenciarse a sí mismo.

Hay un cuarto aspecto que me parece importante destacar referido al tamaño o la escala. Si bien está ligado al primero, forma volumétrica, la dimensión en las marionetas es tan relevante que lo convierte en un aspecto más. En las marionetas los tamaños, además, están directamente relacionados con el formato y, por ende, con la singularidad de lo mecánico, como se revisará más adelante. El tamaño también determina el espacio escénico que se utiliza. Una marioneta, del tamaño de la Pequeña Gigante de la Compañía Royal de Luxe (2007), evidentemente no puede estar en una sala de teatro, ya que su naturaleza le pertenece a la calle. Asimismo, las marionetas en miniatura por lo general están contenidas en el formato Lambe Lambe¹, con una escenografía en pequeña escala acorde a la marioneta, o bien, en el caso de ser instaladas en una sala de teatro, se utilizan cámaras con las que son grabadas y proyectadas simultáneamente a una escala mayor, para que los espectadores puedan verlas, proponiendo, por su tamaño, un tipo de dispositivo particular con el que pueden generarse otros procedimientos escénicos.

Por otro lado, nunca el tamaño es algo que pasa inadvertido. Su referencia a algo real, como lo es el ser humano en el caso de las marionetas antropomorfas, ya sea por diferencia o semejanza a la escala humana, hace que este aspecto cauce sorpresa o encantamiento en el espectador. Muchas veces se produce una alteración en la percepción cuando las marionetas están en escena. En la obra *Feos*, por ejemplo, las marionetas miden alrededor de un metro, pero muchos espectadores, al entrar en la ficción, dejan de ver a los manipuladores y perciben las marionetas de tamaño humano; cuando vuelven a ver a los manipuladores, siguen viéndolas de tamaño humano y a nosotros como gigantes.

Lo mecánico

Así como lo escultórico —en el marco en el que estamos reflexionando— se refiere a la imitación de la forma humana tridimensionalmente; la singularidad de lo mecánico abarca los procedimientos de la construcción, enfocados en la cualidad del movimiento de la marioneta para que logre imitar en este aspecto al ser humano. Estos procedimientos se orientan en dos tareas. La primera es crear una estructura corporal de la marioneta que permita realizar los movimientos esperados, y la segunda es construir los mecanismos mediante los cuales el actor manipulará a esa estructura. Aunque ambas tareas tienen una dependencia mutua, es interesante dilucidar algunos aspectos de cada una.

La estructura corporal de una marioneta antropomorfa corresponde a la creación de una síntesis de la estructura humana, que tiene por objetivo poder replicar los movimientos humanos

1 El teatro Lambe Lambe es “un formato de teatro itinerante, de corta duración, para un espectador que observa la obra mirando al interior de una caja” (Cocio 12).



Marionetas de la obra *Pedro y el Lobo* diseñadas por Aline Kuppenheim y construidas por el equipo de taller de Teatro y su Doble (Aline Kuppenheim, Ignacio Mancilla, Ricardo Parraguez y Catalina Bize). Dirección: Aline Kuppenheim. Autor: Serguéi Prokófiev. Fotografía de Cristian Petit. Año: 2019.

en que se quiera investigar. Según mi experiencia, se toma por referencia la estructura ósea, los tendones y la carne, estando esta última más cercana a lo escultórico que a lo mecánico. En las articulaciones, que son las encargadas de unir las piezas y darles movilidad, radica, en gran medida, el nivel de complejidad de lo mecánico de la estructura. Digamos que en esta parte se dota a la marioneta de la posibilidad de moverse, lo que la hace finalmente muñeco y no escultura.

La cantidad de posibilidades en torno a la investigación en materiales y diseños es tan grande, de acuerdo con la complejidad, que resulta inabarcable poder nombrarlas, y de hecho conocerlas, pero una constante podría ser que, en el intento por imitar la estructura humana, se rescatan ciertas cualidades de esas estructuras. Por ejemplo, la dureza y firmeza de los huesos, la flexibilidad de los tendones y la consistencia de la carne. Por lo mismo, los huesos son reemplazados por madera, tubos de aluminio y otros materiales de estas características, mientras que los tendones por telas y caucho, entre otros, y la carne muchas veces por esponja.

En términos de complejidad estructural, la Compañía Teatro y su Doble es un gran ejemplo, donde, persiguiendo el mismo resultado realista que en lo escultórico, Aline Kuppenheim realiza el diseño de piezas de madera muy específicas, que se ensamblan entre sí con inserciones de aluminio para construir un esqueleto que, al ser manipulado, posea las capacidades motoras de un cuerpo humano. Existe, por lo tanto, un estudio preliminar sobre el movimiento que requerirá cada personaje en específico, ya que los personajes mayores tienen menos movilidad que los niños de las obras lo que, en ese caso, se traduce en el diseño y realización de topes que delimitan el movimiento. Este estudio también tiene una continuidad en el taller por el equipo de realización que se integra, además por parte del mismo elenco, y que encabeza la directora y diseñadora. El doble rol de todos los integrantes del taller permite que lo que se va construyendo



Marioneta de fibra de vidrio de la obra *Suplantar* diseñada por Catalina Bize y construida por Matías Segura, Valesca Díaz y Catalina Bize. Dirección: Catalina Bize. Dramaturgia: Catalina bize y Principio Material. Fotografía de Marcos Ríos. Año: 2017.

se vaya probando *in situ*. Incluso cuando la etapa de ensayos ha comenzado, muchas veces se descubren errores que se deben solucionar antes de continuar, por lo que se hace necesario en los procesos que el taller y la sala de ensayo estén en el mismo espacio.

En esta compañía lo que ocurre en el taller es fundamental para lograr una manipulación de los muñecos que les dé una movilidad realista, y en el proceso de cada obra se descubren nuevas cosas que son aplicadas a los cuerpos de las marionetas. Así, por ejemplo, en el proceso de *Feos* se incluyeron mecanismos para poder mover las muñecas de las marionetas mediante gatillos, lo que complejizaba el movimiento volviéndolo más humano y envolvente para el espectador. En *Pedro y el Lobo* (2019) el diseño permitió que los muñecos se autosustentaran, lo que daba mucha más libertad de movimiento y permitía más precisión a quienes les tocaba manipular la cabeza porque no necesitaban sostener al mismo tiempo el peso. Ambos avances en la tecnología de las estructuras de las marionetas fueron aplicadas a las marionetas de la obra *Sobre la Cuerda Floja* (2012), por lo que estos cuerpos se volvieron a construir.

Dependiendo de lo que se busque, marionetas de otros grupos o artistas prescinden de la carne; otras, de los huesos y otras incluso de las articulaciones, lo que evidentemente tiene una consecuencia en la cualidad del cuerpo que se ha creado y de su movimiento y que, obviamente, repercuten en la percepción del espectador.

También en esta tarea sobre la estructura, los pesos de las distintas partes del cuerpo son relevantes. Primero, manipular una marioneta demasiado pesada es una tarea sumamente difícil, a menos que cuente con mecanismos que permitan que la marioneta se autosustente o que disponga de una cantidad de manipuladores que se puedan repartir dicho peso. En segundo

lugar, el peso en ciertas partes es clave para su estabilidad, y esto permite mantener un mayor control de la misma (si eso es lo que se desea).

En cuanto a la construcción de los mecanismos, estos determinan algo muy importante como lo es el trabajo de quien manipula, y, por supuesto, la percepción del espectador sobre el hecho de la manipulación. La manipulación directa prescinde de mecanismos, por lo que el manipulador tiene contacto directo con la marioneta y no existe algo que lo aleje más que la extensión de sus brazos. Vale señalar aquí que por lo general se utilizan las manos para manipular, aunque hay varias excepciones donde otras partes del cuerpo se involucran en esta tarea. Por el contrario, la manipulación a través de mecanismos permite, por lo general, y dependiendo de la técnica, un poco más de espacio entre el manipulador y la marioneta, ayudando a reforzar la ilusión de la vida del muñeco.

Además de las diferencias estilísticas que se ven reflejadas fuertemente en lo escultórico, podríamos decir que, dentro de la categoría de teatro de marionetas o muñecos, hay diferentes formatos, y precisamente de estos depende el desarrollo de las tareas mencionadas anteriormente. Tanto las estructuras corporales de la marioneta como sus mecanismos responden al formato de la marioneta que se esté utilizando.

En definitiva, los caminos y las razones para tomar la decisión estética de poner al centro de la puesta en escena a un objeto en vez de un humano son infinitos. El hecho es que el formato no es transparente, y la marioneta es un formato que a su vez tiene distintos formatos, que le otorgan nuevos significados a la puesta en escena. Cada formato con el que se ha construido la marioneta propone y posibilita ciertas maneras en las que la marioneta se verá y estará en escena, además de la cantidad de personas que se organizarán por ella y de la manera en que se organizarán, es decir, propone y/o posibilita una especie de coreografía, o bien un punto de inicio de esta.

Si la marioneta tiene hilos, probablemente la manipulará, desde arriba, una sola persona, mientras que si la marioneta tiene varillas, dos o tres personas estarán manipulando desde atrás, y si es una marioneta marote la o las personas que la manipulan integrarán la marioneta misma. La posición y cantidad de los manipuladores también influye en la percepción y las lecturas que se desprenden de estas decisiones, las cuales además pueden ser trabajadas y convertidas en operaciones escénicas.

Aunque estemos de negro en el teatro esas operaciones son visibles, incluso si los creadores de la puesta en escena no lo contemplan como un significado, los espectadores aludirán de alguna manera a que los manipuladores están en escena, y muchas veces le dan sus propios significados. Por ejemplo, en algunos conversatorios que se dan posteriormente a las funciones de las obras de la Compañía Teatro y su Doble, donde los manipuladores vestimos un traje negro que incluso tiene una malla negra para ocultar el rostro, y estamos, además, dentro de una cámara negra para pasar inadvertidos mientras manipulamos, muchas veces el público hace comentarios sobre su percepción, aludiendo a metáforas sobre el rol de los manipuladores, tales como “las sombras que manejan el destino”. Es decir, a pesar de que la propuesta de dirección no contemple darle foco ni un significado a los manipuladores ni a la acción de manipular, es difícil que quien asista a la obra no genere lecturas respecto a la presencia de los cuerpos que dan vida a las marionetas.

En otras obras, las posibilidades que otorga el formato no solo son visibilizadas, sino utilizadas como mecanismos escénicos para generar significados que aportan al relato. Por

ejemplo, en la obra *Loco* (2022), de Natacha Belova y Tita Iacobelli, el personaje central, que va poco a poco enloqueciendo, es encarnado por una marioneta marote, un muñeco a escala humana que se caracteriza por ser híbrido, es decir, se complementa con el cuerpo de quien (o quienes) lo manipulan. Consta de una cabeza y la mitad de un torso que son completados con la integración de, en este caso, el cuerpo de las dos marionetistas.

La obra utiliza las posibilidades del formato de este tipo de marionetas donde, a diferencia de la mayoría de las otras técnicas de construcción, la cabeza está libre del cuerpo (aunque el espectador no lo note) y es sostenida a través de una vara de control que está dentro de ella. Ambos aspectos, definidos anteriormente como mecánicos de la marioneta, permiten distintas posibilidades escénicas utilizadas en la obra: la marioneta gira su cabeza sobre su propio eje; el cuerpo mismo de la marioneta se saca la cabeza y lo guarda en su maletín; la cabeza toma como cuerpo un lienzo de papel largo que se extiende hacia arriba como su cuerpo-vestimenta, generando la ilusión de que el personaje ha crecido.

Por otro lado, las creadoras aprovechan la posibilidad de tener un torso que puede complementarse de distintas maneras con las piernas de las actrices. Así, a momentos, la marioneta pasa de las piernas de una marionetista a otra; en otro momento utilizan una pierna de cada una, y en otro las cuatro al mismo tiempo, generando la ilusión de que las extremidades inferiores se multiplican.

En *Loco* los aspectos mecánicos de la marioneta (posibilidad de separar su cabeza, y ser integrado por el cuerpo de las actrices) se traducen en el procedimiento escénico de generar un cuerpo que se transforma y disloca constantemente, un cuerpo inestable y cambiante que refleja el desequilibrio mental del personaje, quien expresa su locura no solo en lo que dice y cómo lo dice, sino en un cuerpo que también encarna la locura. Sin embargo, esta locura no es encarnada de cualquier manera, sino de una forma creativa y fascinante, lo que también posibilita nuevas reflexiones en torno al tema, liberándolo de una mirada segregadora. En este sentido la utilización del formato opera como significante del texto y como significado de locura.

Hay otro tipo de procedimientos en obras como *Pierrot*, donde el titiritero francés Phillippe Genty² manipula una marioneta de hilos que, al descubrir que es manipulada por él, decide liberarse de los hilos sin darse cuenta de que con ello dejará de ser un ser animado. Aquí, la propuesta escénica no solo busca que el formato de la marioneta de hilos genere significados, sino que además surja el relato a partir del formato. En la alusión al formato aparecen ciertas metáforas existenciales y/o sociales sobre el hecho de la manipulación, tales como la dependencia, el control, el destino, etc.

Como podemos observar, el trabajo que se realiza en el taller a través del desarrollo de los aspectos de lo escultórico en las marionetas (forma volumétrica, materialidad externa, color y tamaño) y las tareas que contempla lo mecánico (estructura y mecanismos para manipulación) se traducen en decisiones y procedimientos textuales, espaciales, escénicos y discursivos.

2 Información a partir del registro audiovisual de la Obra *Pierrot* en <https://www.youtube.com/watch?v=SphHaiW7fzg&t=136s>



Marioneta de fibra de vidrio de la obra *Suplantar* diseñada por Catalina Bize y construida por Matías Segura, Valesca Díaz y Catalina Bize. Dirección: Catalina Bize. Dramaturgia: Catalina bize y Principio Material. Fotografía de Marcos Ríos. Año: 2017.

Aproximación personal a las marionetas

Cuando ya me había iniciado en mi oficio como marionetista, fui a ver la obra *Sobre la Cuerda Floja*. Me maravilló, así es que volví a verla dos veces más. Además de la temática de enfrentarse a la muerte de la abuela, que por razones personales y humanas me emocionó mucho, la interpretación de la obra a través de marionetas me alucinó; los movimientos de las marionetas eran tan reales que era como una exaltación de humanidad a través de los detalles y los gestos cuidados que llenaban de vida a los personajes. Los muñecos eran el elemento central que organizaba a los otros elementos de la puesta en escena (escenografía, videos, iluminación, sonido, música, etc.) que se ejecutaban todos con un cuidado único y una gran comunión entre ellos, construyendo un mundo paralelo autosuficiente.

A pesar de que estaba totalmente embriagada por la ficción y en una especie de encantamiento, por momentos accedía a un estado más contemplativo producido por lo pregnante de las marionetas y la acción misma de la manipulación. No solo por el hecho de que emanaran humanidad, sino, simplemente, por su presencia y su accionar, como si en sí mismos tuviesen sentido, independiente del texto o de los personajes que representaran. Un convivio de estados parecidos al que habito en los funerales, donde, a ratos, la emoción se apodera de mí y la realidad de la muerte, tan real, rotunda y definitiva, genera una alteración de la percepción cotidiana invadiéndome una completa quietud. Es por esta asociación de sentires, además de la dicotomía orgánico/inorgánico que define a la marioneta, que muchas veces interpreté esta fascinación por las marionetas como una atracción por el misterio de la muerte. Como si fuese algo atávico.

Varios años después tuve la posibilidad de sumarme a esta compañía, que fue una de las que impactó en mí y en mi deseo por seguir profundizando en este oficio, y pude tener la experiencia desde atrás en *Sobre la Cuerda Floja*. De las tres obras de la compañía en que trabajo como marionetista, esta es en la que menos manipulo, ya que ejerzo muchas labores de tramoya, y es por lejos la que considero de mayor dificultad, ya que esta obra tiene múltiples movimientos escenográficos y de utilería que requieren de mucha precisión. A pesar de esto, que me mantiene muy ocupada y en muchos momentos preocupada, siguen operando ambos estados en mí. Siempre me sensibiliza la historia y la construcción de los diálogos encarnados por las voces de los personajes, y, al mismo tiempo, me invade una quietud frente a la presencia de la marioneta en la ejecución de nuestra manipulación.

Gracias a esta presencia particular de la marioneta, su forma de ser y estar en escena, determinada por sus características escultóricas y mecánicas, trasciende a los significados del texto y de la historia, y significa en sí misma, por lo que, donde aparentemente había una dicotomía entre significado y significante, comienza a haber una conjunción, creando un espacio liminal de percepción, la percepción de lo que Erika Fischer-Lichte (2015) llama estética de lo performativo.

Esta percepción sobre la marioneta me movilizó a investigar en sus posibilidades performativas y me incentivó a dejar de lado la idea de utilizar la marioneta para contar una historia o a trabajar a partir de un texto dramático. De manera muy intuitiva, estimulada por el deseo de experimentar en la materialidad y sus posibilidades escénicas, comencé a trabajar con el Colectivo Principio Material, grupo en el que dirijo, sobre la idea de generar dobles de las actrices y actores, con el fin de probar escénicamente con cuerpos de materialidades distintas, pero semejantes en su forma. Al igualar ciertos aspectos formales, quedaron en evidencia las naturalezas diferentes de los cuerpos. Para esto llevamos a cabo un proceso de matricería donde realizamos el molde de yeso de Nicolás Vergara, uno de los *performers*, a partir del cual construimos dos marionetas distintas para nuestra primera obra *Suplantar* (2019). La relevancia de trabajar la forma volumétrica a partir de un mismo molde nos permitió unificar este aspecto al cuerpo orgánico del actor, que también estaría en escena, presentando el original al mismo tiempo que las copias.

A diferencia de lo expuesto anteriormente sobre el aspecto de la creación volumétrica de lo escultórico, aquí no había una intención de generar una expresividad particular seleccionando rasgos específicos que denotaran estados de ánimos, ni de género ni un rango etario, ya que todo eso estaba dado por el físico del *performer* y nuestro foco de exploración no estaba ahí. De hecho, trabajamos con una expresión neutra en él, porque tampoco queríamos denotar una emoción particular. Nuestra investigación no estaba centrada en la creación de un personaje

preconcebido, basado en un texto o un relato, sino simplemente en crear cuerpos inorgánicos a partir de un cuerpo orgánico y entender el convivio de ambos en escena. A partir de este molde realizamos dos marionetas muy distintas entre sí en términos materiales y visuales; lo que las unía era la forma volumétrica y el tamaño, como aspectos de lo escultórico, ya que tenían de base la misma forma, pero ni la materialidad externa ni el color eran similares. En términos mecánicos eran diametralmente opuestas, tanto en su estructura como en sus mecanismos internos, pero ambas se manipulaban de manera directa.

Lo interesante de este proceso, respecto a lo revisado en este artículo, es que al no partir de un texto o con la idea de montar un relato específico, lo que iba ocurriendo en nuestra exploración plástica guiaba completamente el norte de lo que posteriormente sería nuestra investigación escénica. Así, al ser construida con fibra de vidrio y resina, la primera marioneta era una especie de máscara corporal, una cáscara frontal que se podía encajar sobre el cuerpo del *performer*, y a su vez tener independencia para ser manipulada. Por su materialidad, era una estructura rígida y semitransparente, por lo que podía ser iluminada desde atrás dejando ver algunos colores y las texturas generadas por otros materiales que quedaron impregnados en su construcción (yeso, plasticina y pintura). Por otro lado, su pesadez y fragilidad determinaban la lentitud y el sigilo de su movilidad, que se traducían, a su vez, en una caminata algo ingravida.

Por el contrario, la esponja, blanda, liviana y resistente como material base de nuestra segunda marioneta, asociada con las características mecánicas que le permitían separar las distintas partes de su cuerpo, posibilitaba una rapidez en su movimiento, en cada una de sus partes (cabeza, tronco, brazos y piernas), que, por su independencia, se constituían cada una como una marioneta que se podía relacionar con las otras y, a su vez, juntarse con ellas combinando distintas maneras de unirse para generar distintos cuerpos, que dejaban de ser antropomorfos. Esta misma cualidad de separarse permitía integrarse a los cuerpos de los *performers* creando múltiples cuerpos híbridos en los que se generaba un lugar liminal entre lo orgánico y lo inorgánico.

Las marionetas son un material mediante el cual nos podemos acercar a lo humano de manera metafórica y poética; aunque sean antropomorfas, lo hermoso de las marionetas es que siempre permanecen siendo marionetas. Están libres y van más allá de lo humano. La materia, aunque sea inorgánica, tiene su propia agencia y condiciona los mecanismos escénicos mediante los cuales nos queramos observar.

Obras citadas

- Alvarado, Ana. *Teatro de Objetos. Manual Dramatúrgico*. Buenos Aires: Inteatro, 2015. Impreso.
- Cocio, Claudio. *Maletino. Teatrino Portátil. Sistema soporte para el desarrollo de obras escénicas en miniatura*. Memoria de título. Universidad de Chile, Santiago, Chile, 2019.
- Fischer-Lichte, Erika. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores, 2014. Impreso.