

Campos: **escénicas/música/visual**



Registro: Obra "Narices Rojas". UPN.

EL ABORDAJE DE LO INFINITO

● **Acerca de la necesidad de una definición de los proyectos estéticos en el Teatro de Títeres en Colombia.**



Maria Teresa Vela Mendoza

Resumen: En este artículo se proponen algunas estrategias para la construcción de una historia del teatro de títeres en Colombia durante los últimos treinta años. Se parte de las dificultades de su abordaje teniendo en cuenta dos hechos: la ausencia de crítica, la cual se reemplaza por la transcripción de los comentarios elaborados por los autores en las notas culturales de los periódicos; y la ausencia de reflexión por parte de los artistas acerca de su trabajo, tanto de su proceso creativo como de la manera de llevarlo a cabo.

Ante esto se propone la construcción de la historia del teatro de títeres a partir de la categoría: proyecto estético, el cual depende de los procesos de formación y de la manera como se resuelven los problemas artísticos genéricos. Se propone el uso de la categoría desde los siguientes elementos:

1. El planteamiento dramático referido al estilo y a los temas tratados.
2. La forma. En relación con las técnicas, los géneros y las soluciones plásticas.
3. Las formas organizativas ya se trate de grupos o de compañías.

Abstract: This article proposes the esthetic project category from construction the puppet theater history in Colombia. Present the absence of critique and absence of to think about the artistic production like difficulties in this intention.

En el intento de construcción de una historia de lo que Camilo Ruiz Schnitter, titiritero desaparecido trágicamente en diciembre de 1991, llamó la tercera generación de los títeres en Colombia, refiriéndose a los grupos que surgieron a finales de la década del 70, se encuentran algunos inconvenientes que seguramente se convertirán en obstáculos a la hora de enfrentar este objetivo.

Una primera dificultad que encuentro, consiste en la ausencia de crítica. Según Walter Benjamin, quien retoma a Novalis y a Friedrich Schlegel, el crítico de arte se constituye en un elemento de gran importancia para la escritura de la historia del arte, dado que con sus escritos y reflexiones prepara la historia de éste⁶¹. Una deficiencia para cualquier historiador que pretenda hacer la historia del teatro de títeres de cualquier período en Colombia, se relaciona con que en nuestro país ha habido ausencia de críticos de este arte escénico, por lo cual necesariamente quedaría incompleta su historia. En mi opinión, la historia se construye desde sus propios protagonistas, pero también, y muy importante, desde lo que se ha hablado sobre ellos. Y siendo el arte una creación de obras que deben necesariamente ser mostradas al público, se requiere de las reflexiones que desde la estética hagan quienes están dedicados a hablar sobre ellas.

En el recorrido por la prensa nacional, encuentro unas breves reseñas en las páginas culturales, muy escasas por cierto, dado que aún hoy se siguen considerando artistas únicamente a los artistas plásticos de los cuales se habla con profusión en los periódicos, pero rara vez se mencionan los logros de artistas escénicos como actores o titiriteros. Estas reseñas, son normalmente escritas por los grupos y son transcritas literalmente por los encargados de las páginas culturales o de espectáculos, porque como no han visto las obras no tienen su propia opinión sobre ellas. Y, por supuesto, los creadores destacan en las reseñas los aspectos logrados en las

obras. De manera que, encontramos siempre unos recuentos de la trayectoria del grupo y unas pequeñas descripciones de la temática y la técnica de la obra. Pero no se encuentra una literatura que corresponda a lo que se conoce como crítica, como una reconstrucción del hecho escénico que permita deconstruir los temas y las formas con el objeto de desentrañar sus mensajes y explicitar sus propuestas artísticas.

Creo que esto es así, entre otras cosas porque a pesar de los esfuerzos de los titiriteros, este arte se sigue considerando como un arte menor, que no amerita los esfuerzos de los intelectuales ni de otros artistas a la hora de comentar las puestas en escena, los textos dramáticos o las soluciones plásticas y actorales de los montajes del teatro de títeres.

Pero además, los periódicos en muy pocas oportunidades dedican un espacio a estos comentarios. Las actividades culturales son cada vez menos reseñadas y los comentarios y escritos se dedican principalmente a los espectáculos de variedades sin ningún contenido ni temática posibles, o al teatro que copia a Broadway, -una muy mala copia como todas las copias en arte, por supuesto- o a los grupos que por su trayectoria poseen ya un reconocimiento ganado por cierto, a punta de grandes trabajos y esfuerzos.

Una segunda dificultad, en mi opinión, radica en que en muy pocos casos los titiriteros han realizado una reflexión sobre su trabajo. Considero, de manera particular, que el Artista con mayúscula, debe ser la expresión de su tiempo. De manera que, mi concepción de un artista, es la de un individuo, hombre o mujer, que exprese los grandes asuntos que atañen a una época determinada. Son estos creadores los que trascienden, los que han sabido reflejar las grandes angustias, preocupaciones y sueños de los hombres y las mujeres de su tiempo. Entonces, el teatro de títeres como un arte en desarrollo en nuestro país, tiene

una serie de imperativos, que le imponen ciertos deberes ineludibles. Me interesa sobretodo este hecho cultural.

Afirmó Van Gogh en una de sus maravillosas cartas a Theo: *“No conozco mejor definición de la palabra arte que ésta: ‘El arte es el hombre agregado a la naturaleza’; la naturaleza, la realidad, la verdad, pero con un significado, con una concepción, con un carácter, que el artista hace resaltar, y a los cuales da expresión, ‘que redime’, que desenreda, libera, ilumina.”*⁶² Y, consecuentemente con lo anterior define su obra: *“Quiero hacer dibujos que golpeen a ciertas personas...Sea en la figura, sea en el paisaje, yo quisiera expresar no algo así como un sentimentalismo melancólico, sino un profundo dolor. Por encima de todo yo quiero llegar a un punto en que se diga de mi obra: este hombre siente profundamente y este hombre siente delicadamente.”*⁶³

Por otra parte, Edwin Panofsky define al historiador del arte como un humanista cuyo material primario está compuesto por aquellos testimonios o huellas del hombre que han llegado hasta nosotros en formas de obras de arte. Según este autor, una obra de arte es una creación con significación estética, es decir, que reclama ser estéticamente experimentada. Es posible experimentar un objeto desde un punto de vista estético, cuando nos limitamos a mirarlo sin referirlo ni intelectual, ni emocionalmente a nada ajeno a él mismo. Pero la obra de arte puede ser estudiada desde la historia del arte, lo cual requiere contextualizarla respecto a las corrientes de pensamiento presentes y pasadas; o, desde la teoría del arte que busca descubrir las particularidades de estilo, como aquello que da testimonio a las intenciones artísticas. Según Panofsky las intenciones sólo pueden formularse en términos de alternativas, de modo que las peculiaridades del estilo se interpretan como soluciones específicas de problemas artísticos genéricos.⁶⁴

En mi opinión, un verdadero artista sólo puede serlo si es básicamente un intelectual. De lo contrario sólo será un artesano, un montador de obras y de espectáculos que si bien pueden estar muy limpiamente trabajados, no generarán movimiento ni como afirma Iván Darío Álvarez de la Libélula Dorada “*un espacio digno de atención en nuestra sociedad*”⁶⁵

El trabajo teórico permitiría la producción de propuestas artísticas de mayores dimensiones y de mayor complejidad. Si bien, pienso que como en el teatro de actores, el intelectual no es necesariamente quien posee un mayor talento, y la preparación teórica no garantiza la adquisición o el desarrollo de las habilidades y aptitudes técnicas que requieren las artes escénicas, sí se podría esperar unos niveles mayores de compromiso social, de búsqueda de temas y aspectos que hablen de la problemática de los hombres y las mujeres contemporáneos, lo cual, seguramente redundaría en una búsqueda formal desde exploraciones más arriesgadas y desde ópticas más dinámicas.

Sólo quien sea consciente de una búsqueda estética y asuma una exploración desde un conocimiento profundo de las condiciones del contexto en el cual habita, será capaz de trascender y, como diría Benjamín “*aportar al desarrollo del arte*”⁶⁶, para que sea posible hablar de él y registrar sus logros, sus hallazgos y por qué no, sus fracasos.

Me parece importante destacar este punto porque considero que únicamente el trabajo intelectual puede ejercitar la imaginación del artista, sólo en contacto directo y permanente con el mundo de las ideas puede el artista realizar sus actos creativos sin caer en repeticiones, en lugares comunes o en planteamientos ingenuos. Y, la ingenuidad es en mi opinión uno de los mayores problemas de la dramaturgia del teatro de títeres de los últimos años.

Con base en lo anterior, propongo como guía para la construcción de una historia

del teatro de títeres en Colombia, la categoría *Proyecto estético*. Considero que se hace necesario no sólo realizar un registro cronológico del desarrollo de los grupos de títeres en Colombia durante los últimos treinta años, sino intentar desentrañar las propuestas trascendentes que se hacen desde este arte en Colombia. Identifico la estética como la disciplina que trata de lo expresivo, de las manifestaciones humanas que se exteriorizan mediante representaciones sensitivas y que se estudian como objetos de las percepciones.

El planteamiento de un proyecto estético depende, en primer lugar, de una serie de circunstancias en las cuales se han formado los grupos, y que aluden, entre otras cosas, a la presencia o a la ausencia de escuelas de formación, que como sabemos, se convierten en orientadoras de las actividades artísticas para las cuales forman. En nuestro caso en Colombia, la tradicional y dramática ausencia de escuelas de formación en artes escénicas, ha determinado que los artistas sean casi siempre autodidactas, con una formación marcadamente empírica, casi consolidándose en el ámbito nacional e internacional a partir del ensayo y error, lo cual, entre otras cosas, ha tenido si se quiere, la ventaja de proporcionar al medio unos hombres y mujeres que se han atrevido a experimentar desde su propia práctica, lo cual los ha hecho más atrevidos a la hora de proponer soluciones tanto dramáticas como plásticas, pero que, a la vez, los ha colocado en desventaja frente a otras agrupaciones extranjeras.

Tal como lo plantea Marta Sánchez, quien fuera recientemente directora del teatro El Parque, los proyectos estéticos están directamente relacionados con las escuelas de formación, las cuales no son modelos propiamente, pero que aparecen en el universo, en el imaginario, como modelos. En teatro estarían por ejemplo, La Candelaria o el TEC, los cuales proporcionaron referentes importantes y definitivos para los grupos y colectivos que trabajan en la actualidad. Pero, respecto a los títeres en Colombia, las condiciones de formación y actualización no se han dado y a los artistas no se les ha proporcionado la oportunidad de contar con una escuela. Cuando existió la Escuela de Títeres del Distrito, hubo, sin lugar a dudas, un auge y se alcanzaron a capacitar algunas personas, pero este proceso quedó trunco. De modo que, los esfuerzos por experimentar, por actualizarse y explorar que deben ser muy grandes, para lograr el virtuosismo necesario, se han hecho de manera empírica, dado que, entre otras cosas, los gobiernos no se han preocupado por brindar capacitación ni formación a los artistas que trabajan para los niños.⁶⁷

En segundo lugar, un proyecto estético depende de la manera como se han resuelto los “problemas artísticos genéricos” a los que se refiere Panofsky; manera que responde a una forma particular de abordar las temáticas y los asuntos formales de las obras. Esta forma particular es, por supuesto, el resultado de la síntesis de unos presupuestos teóricos y de unas experiencias prácticas que se han ido consolidando en un estilo que define las inclinaciones estéticas del grupo.

En este contexto, mi propuesta consiste en tratar de identificar los proyectos estéticos que los grupos de títeres le han planteado al arte colombiano, mirados desde los siguientes elementos, los cuales se denominarán, a partir de aquí, subcategorías:

1. El planteamiento dramático. A este respecto quisiera presentar algunas consideraciones surgidas de una mirada inicial y por supuesto parcial de este asunto. La existencia de un espectáculo no implica necesariamente la presencia del drama.

Según Carlos José Reyes *“El drama nace de las diferencias y las oposiciones, no de las semejanzas y los acuerdos. Si el teatro es el lenguaje del conflicto, de las oposiciones, lo es porque su estructura está montada sobre las contradictorias relaciones entre los hombres. En unas hipotéticas relaciones sin conflicto difícilmente existiría la creación dramática. Lo que cambia, de una época a la otra, es el conflicto, y por lo tanto, el escenario donde este conflicto tiene lugar.”*⁶⁸

La inquietud que se desprende de la anterior reflexión consiste en preguntarse si es posible hacer una historia de los conflictos planteados por el teatro de títeres en estos treinta años y si se puede hacer una mirada de su evolución dramática durante este período.

Contrario a lo que sucede en Europa, u otros países de Latinoamérica, la dramaturgia del teatro de títeres en Colombia cuenta con muy pocos creadores dedicados a explorar las posibilidades de los muñecos a la hora de expresar conflictos. En consecuencia, algunos grupos, particularmente los marionetistas, han acudido a los autores clásicos europeos: Perrault, Grimm, Christian Andersen, para realizar sus montajes con base en estas historias que retoman el carácter moralista y moralizante del Romanticismo del siglo XIX. En otros casos, se pretende retomar estos cuentos, pero adaptando la historia a nuestro contexto o modificando variados elementos de la trama.

Desgraciadamente son muy pocos los grupos que han explorado las posibilidades dramáticas de los títeres y, por lo tanto, nos encontramos en presencia de numerosos espectáculos sin conflicto, que resultan solamente recreando al público infantil sin proponerle una historia que le exija una comprensión compleja de la realidad, sin quedarse en la típica representación de los buenos y los malos, donde siempre ganan los primeros y donde los malos deciden hacerse buenos porque, seducidos por las formas de vida de éstos, resuelven conciliar y acabar con las contradicciones de manera absolutamente inverosímil.

En Europa, por el contrario, según se señala en la literatura al respecto, la dramaturgia para títeres y marionetas está llena de temáticas que van desde el destino amenazador y funesto y la muerte que ronda a los personajes y se les enfrenta, hasta personajes deformes del estilo grotesco, pasando por la marionetización del hombre, concebida no como producto de nuestra condición existencial, sino de nuestras acciones.⁶⁹

En el caso de Erich Kaestner, quien de manera a mi juicio maravillosa, ha expresado la necesidad de abordar las historias infantiles desde un realismo que, como afirma Iván Darío Álvarez *“no se oponga por principio a la fantasía, ... que no oculte el lado feo de la vida. No es de manera alguna un regocijo con el lado oscuro, sino el ingrediente mediante el cual los personajes mantienen sus vínculos con la tierra, poniendo de relieve la poética de esta parcela de realidad, que alcanza el vuelo de lo sublime cuando la tragedia se ve altamente contrastada por la lucha frontal contra la dificultad”*⁷⁰

Pero citemos a Kaestner:

A través de gafas de color rosa, el mundo parece de color rosa. Puede que sea una bonita vista pero se trata de una ilusión óptica. Es por las gafas y no por el



*mundo. Quien confunda ambas cosas se asombrará cuando la vida le quite las gafas de la nariz. Hay también ópticos -pienso realmente en poetas y filósofos- que venden a la gente gafas con cristales negros y así la tierra es un valle de lágrimas y un planeta en tinieblas y sin esperanza. El que nos recomienda gafas oscuras para que el sol no nos haga demasiado daño a los ojos, es un comerciante honrado. Quien nos las pone para que creamos que el sol no brilla es un estafador.*⁷¹

En general mi preocupación consiste en señalar la importancia de iniciar un debate acerca de la necesidad de una dramaturgia que no evada el conflicto, que no le ponga ‘gafas color rosa al espectador’ y que, por supuesto de manera responsable, muestre un mundo más real, del cual los niños hacen parte, para que se proponga una poética de la dificultad, de la injusticia, de la irracionalidad del poder, todos esos asuntos sobre los cuales seguramente los niños tienen un criterio, a partir, tanto de sus propias ex-



Registro: Ernesto Leal, Arte sin pausa

perencias escolares, familiares y sociales, como de sus apreciaciones a través de los medios masivos de comunicación o del arte y la literatura.

Ciertamente me refiero a una dramaturgia coherente con el títere o, como afirma Artilles *“conveniente a su carácter metafórico y a su condición de alegoría visual y móvil”*⁷²

Creo que el señalamiento de estos aspectos puede contribuir con los grupos de títeres en la posibilidad de instarlos a una búsqueda necesaria y urgente de temáticas y soluciones dramatúrgicas que rescaten las grandes y evidentes contradicciones de nuestro medio. Para que el teatro de títeres, tal como lo expresó Carlos José Reyes en la década del 70 refiriéndose al teatro colombiano, *“realmente sea la elevación a nivel artístico de los grandes conflictos de la vida humana, que si bien son políticos, también lo son estéticos, psicológicos, familiares, etc. La riqueza de un contexto tan rico en conflictos como el nuestro*

*no puede borrarse, excluyendo innumerables vertientes del saber contemporáneo, como Marx, Freud, Saussure o Einstein, para citar sólo algunos.”*⁷³

Lo que se denominaría, en síntesis, un teatro sin concesiones, que se critique a sí mismo sin temor y que asuma su papel en la construcción de un verdadero movimiento titiritesco colombiano.

Pero, volvamos a la propuesta. Esta mirada de la dramaturgia es, en mi concepto, importante, dado que dependiendo de la alternativa elegida, el proyecto estético cobra diversos sentidos.

Dentro de la subcategoría dramaturgia se pueden mirar dos aspectos:

- 1.1. El estilo. Aquí entran a jugar un papel los signos y símbolos, el lenguaje, el contexto o su ausencia, el público.
- 1.2. Los temas tratados en las obras. Aquí se debe analizar si son de contenidos políticos, clásicos, moralizantes, pedagógicos o históricos. Los temas nos remiten por supuesto al proyecto, pues éstos, como sabemos no son escogidos al azar, sino que son cuidadosamente elegidos, sea que se tome un texto ya escrito para montarlo directamente o, como pretexto, o sea que el grupo recurra a la creación colectiva o individual de los textos.
2. La forma. El estudio de este punto se refiere a dos aspectos: Las técnicas teatrales usadas y los géneros dramáticos y las soluciones de carácter plástico. Como se sabe, el teatro de títeres es básicamente un arte de la plástica, de la imagen, la cual, en lo posible debe privilegiarse sobre el texto, independientemente del público al que vaya dirigido, sea adulto o infantil.
3. Las formas organizativas. Este aspecto, aunque parecería extra-artístico, tiene vital importancia en el proyecto estético.

Hemos asistido a varias experiencias en las cuales se presenta una división tajante entre dramaturgos, constructores de muñecos, actores y técnicos, que si en el teatro de actores ha tenido consecuencias funestas, en el teatro de títeres no ha sido menos. La distancia que se empieza a generar entre constructor y manipulador, se manifiesta sin lugar a dudas en la calidad del espectáculo, pues la unidad que debe producirse entre muñeco y actor se rompe, por el desconocimiento de éste último sobre la manera como ha sido producido el títere. Asuntos tan sencillos como las dimensiones, el material, la movilidad y flexibilidad del muñeco determinan la facilidad o dificultad en el proceso de creación del personaje.

Pienso con Michael Meschke que: *“Unión y participación en todos los eslabones de la producción, desembocarían también en exigencias más altas, en técnicas más exigentes. La sencillez no significa necesariamente lo bueno”*.⁷⁴

Igualmente, la forma organizativa determina el nivel y la participación del equipo en el proceso completo de producción del hecho artístico; ya que si se trabaja con la forma empleados-gerente, no es posible garantizar el compromiso necesario para asumir un trabajo de calidad. Hay que anotar aquí que, indudablemente las políticas estatales han jugado un papel en la definición de este aspecto, desestimando el rol y la función de los grupos y ofreciendo estímulos económicos para proyectos, en los cuales no se tiene en cuenta la trayectoria y el trabajo en equipo, desconociendo, o no considerando las formas organizativas que se adopten para la realización de proyectos temporales.

Esto nos remite al carácter artesanal de este arte, lo cual sugiere reconocer que los grandes avances tecnológicos en automatización no podrán transformar la manera como se produce y se produ-

cirá el espectáculo del teatro de títeres. Una figura movida por computadora jamás será un títere, pues este arte está determinado por la intervención del humano en su manipulación. Ahí, desde tiempos inmemoriales, reside la magia de la representación.

Me gustaría terminar con otra reflexión de Meschke: *“El teatro de marionetas del futuro lo veo yo como un lugar en el que profesionales de distintas categorías colaboran desde la etapa de planificación a lo largo de todo el proceso de producción: marionetistas, técnicos, actores, director, escenógrafo...profundizando juntos en una producción sería posible evitar que un largo trabajo de preparación teórica y práctica, no se ajustase a lo que va creándose cuando la compañía empieza a ensayar.”*⁷⁵

Bogotá, febrero de 2007

Notas

⁶¹ Benjamin, Walter. *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, Ediciones Península, Barcelona, 1988.

⁶² Van Gogh, Vincent. *Cartas a Theo*, Labor, Barcelona, 1971, p. 35.

⁶³ *Ibíd.* p. 73.

⁶⁴ Véase Panofsky, Edwin. *El significado de las artes visuales*, Alianza Forma, Madrid, 1983.

⁶⁵ Álvarez, Iván Darío. Reflexiones de un titiritero en torno a unas jornadas dramáticas, En: *GES-TUS*, No. 12, Centro de documentación escénica, Ministerio de Cultura, Bogotá, septiembre de 2000.

⁶⁶ Benjamin, Walter. *Op. Cit.* p. 36.

⁶⁷ Entrevista realizada a Marta Sánchez. Directora del Teatro El Parque el miércoles 14 de diciembre de 2005

⁶⁸ Reyes, Carlos José. Elementos de la creación teatral, En: *Gaceta*, Vol. 1, No. 7, Colcultura, Bogotá, noviembre de 1976.

⁶⁹ Véase Jurkousky, Henry. La marioneta literaria. En: *Quirópterus Manos aladas*, Año 2, No. 2, diciembre de 1992, pp. 36-40

⁷⁰ Álvarez, Iván Darío. Erich Kaestner. Pasaporte para la imaginación, En *Quirópterus*, *Op. Cit.* p. 62.

⁷¹ Kaestner, Erich. Citado por Álvarez, Iván Darío. En *Ibíd.* P. 63.

⁷² Artilles, Freddy. Dramaturgia para el teatro de títeres, En: *Gestus*, *Op. Cit.* p. 79.

⁷³ Reyes, Carlos José, *Op. Cit.* p. 24.

⁷⁴ Meschke, Michael. El Títere: la técnica. En: *Desde el Ático*, No. 8, Asociación de Titiriteros de Colombia, marzo, abril de 1999. Tomado de: UNIMA. Una estética para el teatro de títeres. UNIMA, Federación España, 1991.



María Teresa Vela: Licenciada en Ciencias Sociales y Magíster en Sociología de la Educación de la Universidad Pedagógica Nacional, con estudios de Sociología en la Universidad Nacional y de Arte Dramático de la Escuela Nacional de Arte Dramático ENAD. Es docente de planta en la Facultad de Artes de la Universidad Pedagógica Nacional.