

HERRAMIENTAS BÁSICAS DEL ACTOR

APLICADAS AL TEATRO DE TÍTERES

• PESTALOZZI PARRA PERDOMO •



Programa  Editorial

Herramientas básicas del actor aplicadas al teatro de títeres

Colección Artes
Teatro

Se resalta en esta obra la importancia del conocimiento y el dominio de las herramientas básicas de la actuación y cómo estas dimensionan el arte de los títeres y desde luego el oficio del actor como eje fundamental del hecho escénico.

Este libro es un pretexto para hablar en voz alta sobre el teatro, los títeres y el actor, a través del cual se pretende lograr el eco de una profesión titiritera, el magnánimo respeto por el arte del teatro y un nuevo respiro que impulsa la delicada, extensa y comprometida profesión del actor.



Universidad
del Valle

Programa ditorial

Pestalozzi Parra Perdomo

Herramientas básicas del actor aplicadas al teatro de títeres

Colección Artes
Teatro

Universidad del Valle
Programa Editorial

Título: *Herramientas básicas del actor aplicadas al teatro de títeres*

Autor: Pestalozzi Parra Perdomo

ISBN: 978-958-670-537-0

ISBN PDF: 978-958-765-601-5

DOI: 10.25100/peu.170

Colección: Artes - Teatro

Primera Edición Impresa **noviembre 2006**

Edición Digital **junio 2017**

Rector de la Universidad del Valle: Édgar Varela Barrios

Vicerrector de Investigaciones: Jaime R. Cantera Kintz

Director del Programa Editorial: Francisco Ramírez Potes

© Universidad del Valle

© Pestalozzi Parra Perdomo

Diseño de carátula: Anna Echavarría. Elefante

Este libro, o parte de él, no puede ser reproducido por ningún medio sin autorización escrita de la Universidad del Valle.

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión del autor y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad del Valle, ni genera responsabilidad frente a terceros. El autor es el responsable del respeto a los derechos de autor y del material contenido en la publicación (fotografías, ilustraciones, tablas, etc.), razón por la cual la Universidad no puede asumir ninguna responsabilidad en caso de omisiones o errores.

Cali, Colombia, junio de 2017

*A los padres y a los hermanos
A los hombres y a las mujeres
A los maestros y a los estudiantes
A las niñas y a los niños*

*A los lectores de este pequeño libro
A los que lo puedan amar
Y los que lo puedan odiar
A los que simplemente lo olviden*

*Les diré que hay un gran espíritu
Que es infinito como el tiempo
Navega en la mirada de la gente
Cuando camina en su loco afán*

*Transparente,
Su aliento tiene sabor a lluvia
Sueña en el sueño
Y ríe en el andar*

*Se rompe como el hielo
Y en el ancho del mar
Se hace lejano como la muerte*

El espíritu del titiritero.

**PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

CONTENIDO

Preámbulo	9
Introducción.....	11
Método de la actuación.....	15
Características fundamentales en el teatro de títeres	23
Dificultades en la animación.....	29
Aspecto dramático	33
Importancia de las herramientas básicas de la actuación aplicadas al teatro de títeres	37
Niveles interpretativos del teatro de títeres en donde se presentan las herramientas básicas de la actuación.....	41
Aplicación de las herramientas básicas de la actuación en la puesta en escena “El Caballero de la mano de fuego”	51
Niveles interpretativos en la puesta en escena “El Caballero de la mano de fuego”	79
Conclusiones	87
Bibliografía	89

**PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

PREÁMBULO

El objetivo fundamental del presente texto, es demostrar que el dominio y el conocimiento de las herramientas básicas de la actuación contribuyen a que el actor tenga una visión más amplia sobre el arte del teatro y se convierta en el eje fundamental del hecho escénico. Por ello la exploración se detiene a estudiar la aplicación de dichas herramientas.

En el teatro de títeres el conocimiento y dominio de las herramientas básicas de la actuación, hacen que el actor enriquezca el virtuosismo de la animación de los objetos; que es propiamente la técnica del teatro de títeres. Al conjugar estas dos formas; surge una particular forma de hacer teatro, que dimensiona el trabajo del actor en las artes escénicas.

Es importante aclarar que las herramientas básicas del actor citadas en este documento no son más que algunos de los conceptos expuestos en el método de la actuación de Stanislavski; y tendrán relevancia como herramientas en este escrito en el momento en que el actor se acerque a la práctica del teatro de títeres como un teatro ajeno al que esta acostumbrado a hacer y encuentre en ello verdadera semejanza con su formación de actor.

Esta exploración seguramente les hará pensar que las herramientas del actor mezcladas con la técnica de la animación

de objetos (teatro de títeres) dan como resultado una particular forma de actuar que proyecta el actor de manera distinta en el espacio escénico. La creación del personaje puede presentarse de manera distinta con limitantes diferentes a las ya conocidas en el teatro de actores, pero aunque estas limitantes estén centradas en la dificultad de la animación del objeto es importante saber que el títere vive en la medida en que se relaciona con el cuerpo vivo del actor, al mismo tiempo que el actor debe saber que en el teatro de títeres, el objeto animado es el instrumento a través del cual debe expresar y transmitir sus sentimientos.

INTRODUCCIÓN

“El teatro es el estado, el lugar, el punto en que se puede aprender la anatomía humana y a través suyo sanar y dirigir la vida... (Artaud)

Dentro de las artes escénicas, el bailarín, el actor y el cantante están apoyados en técnicas que permiten un eficaz desempeño en su actividad, además de posibilitarle al artista ahondar en las distintas formas de su preparación como actor para el momento de la representación.

Es importante tener presente las fuentes históricas teatrales, que han generado una proyección de este arte hasta estos días. Por esa razón el presente texto ha sido apoyado en autores como: Stanislavzki, Gordon Craig, Meyerhold, Brecht, quienes han conseguido visualizar el teatro “desde” nuevas formas, que si bien no son ajenas a los artistas. Son el resultado de la reflexión de una constante actividad y disciplina.

Es considerable entonces que el actor se remita a la historia y la descubra, para así enriquecer su actividad y no limitar la reflexión de su oficio.

El teatro necesita los sentimientos del actor, las emociones propias del ser humano para lograr el propósito definido, completo y profundo de transmitir al espectador el contenido

viviente de la obra. En cuanto el actor descubra todo lo que requiere su oficio, podrá reconocer lo importante que es el conocimiento y dominio de una técnica.

En el teatro de títeres no se puede entender el movimiento del personaje sin la corporalidad del actor. El personaje es un objeto animado y solo puede existir en el momento en que el actor le concede el movimiento y lo contempla como un cuerpo vivo en un espacio escénico, dándole su respiración, su mirada, su carne, su piel y sus huesos. En el teatro de actores paradójicamente el actor hace creer al espectador que su cuerpo es el cuerpo del personaje; mientras tanto en el teatro de títeres el actor le da vida al objeto convirtiéndolo en personaje.

La exigencia de una constante disociación entre el personaje (títere) y la corporalidad del actor es una fuerte limitante en un proceso de puesta en escena con títeres. Puede llegar a confundir al actor en la interpretación del personaje; confusión que justamente nos conduce a estudiar la importancia del dominio y conocimiento de las herramientas básicas del actor aplicadas a esta forma de hacer teatro, que no es otra cosa que una forma en donde el actor hace visible el artificio y a través de él, se hace ver como actor y animador de sus propios personajes.

Demostrar que el dominio y el conocimiento de dichas herramientas son básicas para el actor titiritero no es una tarea fácil; ni de especulaciones, debe ser un hecho práctico el que sustente esta hipótesis, de lo contrario seguirá siendo una hipótesis con visperas a convertirse en un sueño anhelado del autor al querer ampliar el trabajo del actor hacia otros panoramas escénicos.

La puesta en escena *El Caballero de la mano de fuego* ha servido como pretexto para mostrar la importancia de un actor con el dominio de la **concentración**, la **tensión**, la **relajación**, la **imaginación** (*entiéndase imaginación, no solo como la facultad de construir imágenes, sino de transformarlas y de sentirlas en el plano de la representación*) estas herramientas

que han sido consideradas por el autor de este texto como básicas, ya que el títere es: “metáfora en movimiento capaz de actuar y representar” y además es el resultado de un ejercicio imaginativo, constructivo y desde luego interpretativo.

Se debe entender que al haber una concentración, una tensión, una relajación y una imaginación, la motivación del actor podrá estar clara, objetivamente puesta en el desempeño de su tarea escénica, es decir en la interpretación de su personaje. Funciona de igual manera para el teatro de títeres con la diferencia de que el personaje es un objeto animado (títere) el cual se mueve sobre el amplio recurso de las técnicas propias del teatro de títeres; Ello indica que la buena interpretación del personaje en el teatro de títeres también implica la buena animación del muñeco; es decir, de la técnica en la que se encuentra inscrito. Esto debe estar claro para el actor de teatro, como también deben estar claras las técnicas en las que el se mueve para hacer que este objeto animado interprete todo aquello que debe decir.

El actor titiritero gobierna la escena desde el cuerpo del personaje que es el títere, se convierte en vigía y director de lo que representa el muñeco, a la vez que debe tener un gran ojo que oriente su actuación como animador, ese gran ojo no es otra cosa que sus herramientas básicas de actor. El títere para el actor es como el bastón del ciego, a demás de ser su instrumento con el que interpreta las melódicas escritas por los dramaturgos es quien lo conduce a la relación con el inesperado público. El títere es la máscara a través de la cual se oculta el actor.

Cuando se anima un personaje en el teatro de títeres se hace uso de una presencia escénica, en la que se conjugan actor – títere – personaje, es allí donde nace la disociación de dos cuerpos que se mueven en dos espacios distintos persiguiendo una misma acción. La interpretación de la obra.

**PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

MÉTODO DE LA ACTUACIÓN

En el método de la actuación desarrollado por Stanislavski, se encuentran las herramientas básicas de la actuación, indispensables para el complejo desempeño del actor en la escena; dicho método hace que el actor encuentre formas de estudiar, reafirmar su hacer y su profesión.

Dice Stanislavski: *“olviden al comienzo los sentimientos; cuando las intenciones interiores estén preparadas y bien preparadas, los sentimientos afloran a la superficie espontáneamente¹”* El autor se apoya en Stanislavski para sustentar que las herramientas que cita en su método (concentración, relajación, tensión, imaginación) son básicas para entender las tareas escénicas del actor.

En el método de Stanislavski las cuatro herramientas son la forma tácita en que se encuentra explícita la necesidad de una técnica para el actor; de las cuatro herramientas se derivan otras que se encuentran en el plano de lo interpretativo, y si bien no se desarrollarán a cabalidad en este texto, se estudiarán de forma tangencial y por ello vale la pena mencionarlas. Estas son: la voz, la mirada, el espacio, el tiempo, el movimiento etc.

Es importante que el actor comprenda, que cada momento que se esta en la escena se esta representando, por tanto necesita

estar concentrado, relajado, con la tensión adecuada y preparado para el acto de imaginar; es decir, de crear. Las herramientas básicas en su conjunto ayudan al actor a construir un cuerpo que este en condiciones de enfrentar la escena, los distintos personajes y las distintas interpretaciones que se requieren en una puesta en escena. Es la forma en que el actor afina su “instrumento” cuerpo para interpretar las tribulaciones de los personajes.

CONCENTRACIÓN

La concentración es una herramienta de gran importancia en el trabajo del actor; sin ella es muy difícil, casi imposible hacer teatro. En ella se encuentran inscritos grandes secretos de la actuación. Stanislavski la ha definido como una “concentración controlada” y la explica así: *“el actor concentra su concentración con el objeto de vigilar su labor interpretativa y no ser arrastrado por su personaje en una situación de alta tensión dramática; o por el contrario impide en el caso de reposiciones o representaciones excesivas de una misma pieza, el peligro de la actuación mecánica el gesto y la dicción. Le permite incluso afrontar todos los accidentes que pueden acaecer en escena a sus compañeros, tales como las lagrimas, los baches, la caída del ritmo, sin por eso quebrar la línea de su personaje”*. En la medida en que Stanislavski define la concentración con estas palabras, entonces se puede decir que un actor desconcentrado, en desacorde con su personaje, llevaría a mostrar algo no creíble dentro de la escena y terminaría por afectar el sentido completo de una obra, siendo un cabo suelto dentro de la interpretación.

Asimilar la concentración y dominarla no compromete únicamente el cuerpo del actor, si no también su mente. Cuerpo y mente en el teatro son conceptos que no pueden estar separados uno del otro, ya que afectan al actor en la

representación. La expresión no reside únicamente en la fuerza corporal; hay también otras fuerzas que son producto de energías y sensaciones internas que debe encontrar el actor en el instante mismo de la representación escénica.

La concentración como “facultad creadora” es necesaria para entender la entera naturaleza del actor. Es un dispositivo que utiliza y desarrolla hábilmente el actuante para atrapar al público sobre un punto de atención en la escena. Un actor concentrado hace vivir el personaje, disfruta de su papel, esta preparado para solucionar cualquier imprevisto que ocurra en el transcurso de la representación, esta en capacidad de ejecutar una acción y esta preparado para darle fe y sentido a su interpretación.

La concentración ayuda a que durante la representación el actor adquiera una naturaleza física interior que respalde su hacer y lo vuelva relevante. Estar concentrado es convertirse en un observador con un objetivo claro, definido, con una acción precisa e inamovible por situaciones internas. Un actor concentrado tiene un alto nivel de percepción.

“Piel carne y huesos. En la práctica de nuestro arte se encuentra piel, carne y huesos. Pero nunca se encuentran juntos...ahora bien, si tuviera que localizar en la práctica de nuestro arte, piel, carne y huesos, llamaría huesos a la existencia de un patrimonio innato y a la manifestación de la potencia inspirada que da origen espontáneamente a la habilidad. Llamaría carne a la aparición del estilo consumado, caracterizado por el brío de la interpretación, y por la maestría de las técnicas fundamentales que debe su fuerza al estilo de la danza y el canto. Llamaría piel a una interpretación que desarrollando aun más estos elementos, llega al máximo de la ligereza y de la belleza. De tener que referir estos tres elementos a las tres facultades de la percepción, es decir a la vista, al oído y a la mente, la vista correspondería a la piel, el oído a la carne y la mente a los huesos.”³ (Zeami)

RELAJACIÓN

La relajación se debe convertir en un hábito mecánico consciente. Cuando se habla de la relajación en el teatro, se habla de un actor atento a su cuerpo, conocedor de sus partes expresivas en la representación; en esencia la relajación es la fuerza y la energía necesaria que debe usar en la representación, de lo contrario se hablaría de un actor tenso que no garantiza la interpretación de su papel.

Dice Stanislavski: *“en tanto usted mantiene el esfuerzo físico, no puede ni siquiera pensar en los delicados matices del sentimiento o en la vida espiritual de la parte en la que actúa. En consecuencia antes de acometer la creación cualquiera que sea su objeto, será necesario para usted tener sus músculos en la condición debida, de manera que no vayan a impedir sus acciones. A esto se llama un actor relajado⁴.”*

La emoción innecesaria no debe afectar la acción necesaria. Un actor relajado está con sus cinco sentidos puestos al servicio de la representación. El no tener conocimiento y dominio de esta herramienta fácilmente puede llevar al actor a la sobreactuación o la incredulidad de lo que representa. Se debe utilizar la energía necesaria para lograr la armonía perfecta de la escena.

La relajación compromete la parte física e interna del actor, es una lucha constante con el subconsciente y debe prepararse para que ello no afecte su personaje y pueda garantizar una interpretación fresca, creíble al público y pueda así disfrutar de lo que hace. Gestos innecesarios crearían disturbios en la línea argumental del personaje, dejando ver una presencia que intenta actuar, mas no consigue el objetivo, por ello la relajación no está desprovista de pasividad, ni de contenido. Más bien es la energía disponible para cada momento

Todo actor debe guardar en su memoria emotiva la sensación del viento, el agua, el fuego y de la tierra y poder descubrir en que momento aplicarlas en la construcción de sus personajes.

La relajación sirve para crear armonía en el movimiento psicofísico del actor y para abstraer la fuerza viva de la acción escénica provocada por el actor hacia el público; la relajación es la hoja que cae del árbol y tiene la fuerza necesaria para planear su vuelo hasta tocar la tierra, en ella se encuentra la libertad pero también se encuentra contenida la fuerza misma de la naturaleza.

Dicha herramienta debe ser un hábito, una necesidad presente en el actor, en su cotidianidad, en su memoria emotiva, debe ser parte de un todo. El actor debe estar preparado para reproducir los intangibles sentimientos con gran sinceridad y armonía a través de la acción.

Dice Stanislavski: *“la relajación es la parte práctica del sistema, mitad insoluble del trabajo del actor sobre sí mismo. Tiende a desterrar el cuerpo del enemigo máximo del comediante: las contracciones y los espasmos musculares involuntarios casi siempre producidos por un estado de tensión interna ajena a las situaciones del personaje y producidos por la falta de control de sus nervios.”*⁵

TENSIÓN

La tensión como herramienta del actor se presenta en los objetos de atención creados por el mismo. En esta herramienta se plantea una tensión escénica voluntaria por el actor que ayuda a lograr las emociones del personaje y las tareas escénicas. Es la forma en que el actor crea un control riguroso, dirigido y con precisión sobre su tarea escénica logrando la claridad en la acción y el movimiento. De esta manera la misma se convierte en una partitura que sigue el actor para interpretar.

No debe confundirse con una tensión muscular del actor y por el contrario debe ser trabajada por el actor para lograr el impacto y la espontaneidad en el ambiente de la obra.

Se hace referencia a la tensión por lo que Stanislavski llamo “atención” Stanislavski dice: *“un actor debe tener un punto*

de atención y este punto de atención no debe estar en la sala, mientras más atractivo sea el objeto de su atención, más se encontrará esta. En la vida real hay siempre una multitud de objetos que fijan nuestra atención, pero las condiciones en el teatro son diferentes e interfieren en la vida normal del actor; así que un esfuerzo para fijar la tensión se hace necesario. Llega a ser un requisito aprender a mirar las cosas en la escena y verlas como la primera vez⁶”

De esta manera la tensión es la facultad que tiene el actor para llevar al público a que se concentre sobre la acción ejecutada en la escena. Suele suceder en el teatro que la atención sobre las cosas que no pertenezcan a la naturaleza de la escena, desvían la atención del actor y con ello la atención del público.

La tensión es la acción interna del actor. Es el cuestionamiento de su trabajo en la escena, es preguntarse ¿Por qué lo hago? Para con ello escudriñar en si mismo sobre lo que esta sintiendo y poder aprovechar ese sentimiento en su representación hasta lograr con ello un acto orgánico convincente que sucede en el momento preciso de la representación.

Niveles interpretativos como: los gestos, la voz, y otros conforman la tensión que utiliza el actor para enriquecer su acción escénica. Esta herramienta hace que el actor encuentre en el espacio escénico un espacio desconocido que a cada momento lo sorprende, pero aun así no se puede olvidar que es un actor y estar representando.

Dice Stanislavski: *“si usted se hace a la idea de que el actor puede confiar solo en la inspiración, tiene que cambiar su criterio, el talento sin labor es puramente materia sin acabado.”*

IMAGINACIÓN

“la imaginación no solo es la facultad de construir imágenes sino de transformarlas en una movilidad constante”(Gastón Bacherlard)

Cuando se habla de imaginación, se hace referencia al acto creador que desempeña el actor en la escena. La imaginación reúne la concentración, la tensión, y la relajación, por ello dentro de las herramientas básicas del actor se considera una de las más importantes. Hablar de imaginación es referirse a un cuerpo libre, con un nivel de concentración, de relajación y de atención, es el estado en que el actor aplica su parte interna y externa en función de la creación. Es bueno recordar que el arte es producto de la imaginación y de una técnica.

La imaginación permite al actor una relación con la realidad y la parte teatral. Es para el actor una información que está a su alrededor esperando que se ocupen de transformarla. Sin la imaginación podríamos crear personajes ajenos a nuestra naturaleza.

Stanislavski ha llamado a la imaginación: *“la franca oposición con la imaginación fantástica, puesto que la del actor se nutre de la realidad y no de lo imposible. La imaginación es la que permite a un actor la composición o la encarnación de un personaje opuesto a su propia personalidad con veracidad y corrección.”*⁷

En el dominio de esta herramienta, el actor debe hacer uso de todos sus sentidos; ella requiere del oído, el ojo, el tacto, el gusto y las sensaciones que un actor puede sentir y transferirle a un personaje. Exige del actor poder constatar todas aquellas preguntas que se hace antes de interpretar su parte, por ello antes de que el mismo ejecute una acción física en el escenario, debe pasar por la existencia imaginaria que alude a la fe y sentido de verdad en la escena. Según Stanislavski: *“si el actor además de saber lo que dice, como lo dice y por qué lo dice, aportara su fe a todos los factores en busca del sentido de la verdad podría transmitir a los espectadores”*⁸

La imaginación ayuda a construir un propósito en el actor cuando sale a escena, aunque este no tenga movimiento alguno en su cuerpo esta precedido de una acción interna. Toda acción

externa debe estar contenida por una acción interna que esté apoyada en la imaginación. Es el primer pre – texto del actor para contemplar su parte, allí el arte se vuelve un acto creativo, es decir dramático. Hace trascender el personaje, agudiza su interpretación, el dominio de los sentidos y hace que el actor comprenda que un pequeño acto físico adquiere un significado interno enorme. La parte interna estará siempre en un escape de alerta y mientras más sencillas son las acciones físicas develan el estado interno del personaje.

NOTAS

¹ STANISLAVSKI, Constantino. *El sistema de Stanislavski*, Argentina: edición al cuidado de farberman, 1961,p.13

² STANISLAVSKI, Constantino. *Un actor se prepara*. 1 ED. México: Constanca, 1953. p.8

³ EUGENIO Barba, *el arte secreto el actor*, diccionario de antropología, edición, pórtico de la ciudad de México, ECENOLGIA, a, c. 1990. p 1

⁴ STANISLAVSKI, Constantino. *Un actor se prepara*. 1 Ed. México: Constanca, 1953. p.10

⁵ STANISLAVSKI, Constantino. *Un actor se prepara*. 1 Ed. México: Constanca, 1953. p.50

⁶ Ibid.,p, 12

⁷ STANISLAVSKI, Constantino. *El sistema de Stanislavski*, Argentina edición al cuidado de Faberman. Pág. 21

⁸ STANISLAVSKI, Constantino. *El sistema de Stanislavski*, Argentina. edición al cuidado de faberman. Pág. 22

CARACTERÍSTICAS FUNDAMENTALES EN EL TEATRO DE TÍTERES

Se hace necesario conocer la estructura del teatro de títeres, ya que esta sirve de soporte básico para toda representación con títeres. Conocer las estructuras de este teatro es afianzar en su lenguaje expresivo, en la configuración de sus códigos, y desde luego en la claridad y propósito de su forma. Es importante tener en cuenta que en este teatro el actor se oculta tras la máscara del títere y desde allí proyecta sus emociones. Es por eso que el títere se convierte en un instrumento para la escena, se encuentra precedido de unas notas que se traducen a movimientos y los mismos están pautados por una estructura que marca su funcionalidad.

ASPECTO ESTRUCTURAL DE TÍTERE

En este aspecto el títere se presenta en la condición de objeto material real; y este aspecto esboza por primera vez en el títere una técnica específica; desde las más simples hasta las más complejas. Casi siempre la condición compleja del objeto se presenta en tres dimensiones que aluden directamente al objeto como un cuerpo, es decir como un títere. Derivando de allí otros títeres que corresponde a una técnica en particular.

Este aspecto presenta al títere como un objeto construido con un material inanimado, pero suele presentarlo con la condición de objeto vivo. Esto sucede cuando en el cuerpo del títere se descarga movimientos condicionados por las manos de un actor que crean códigos interpretativos.

El títere nunca deja de ser considerado como un objeto; como una estructura material de la que se despliegan distintas formas de animación y desde luego a las técnicas propias del teatro de títeres.

Un pelele, una marioneta, un marrote, un títere de varilla e inclusive un guiñol, tienen todos ellos complejas estructuras materiales para el desarrollo de sus movimientos, si dichas estructuras están bien construidas esto puede garantizar casi en un 50% la óptima calidad de la animación, comprometiendo así al actor con una buena interpretación que complete el otro 50% de la totalidad.

Este aspecto está estrechamente relacionado con la definición de títere hecha por Margarita Niculescu, *“el títere es una metáfora en movimiento capaz de actuar y representar”*

ASPECTO FUNCIONAL EN EL TÍTERE

Este aspecto aclara que el títere es un objeto material concebido para funcionar de una manera determinada, como una estructura que tiene que cumplir con ciertos fines y propósitos en la representación. Esta íntimamente ligada al movimiento, a la acción, y a la interpretación de una presencia que tiene correlación con una puesta en escena. Este aspecto hace considerar al títere como un instrumento con el cual se interpreta una acción textual y una acción física.

La disciplina que se ocupa del títere como un instrumento es la que en el teatro de títeres se denomina animación de objetos, la animación hace que el objeto tenga que cumplir con ciertos requisitos que necesita la puesta en escena.

El aspecto funcional es entonces, aquella que se ocupa

de definir la técnica indicada que debe tener un muñeco para cumplir con sus necesidades expresivas. Para ello es necesario hacer una clasificación de los títeres.

CLASIFICACIÓN DE LOS TÍTERES

En la clasificación de los títeres el objeto animado debe cumplir con ciertas características estructurales que tienen directa relación con su definición de imagen plástica. El títere debe tener forma, volumen, un mecanismo de control que responda a su funcionalidad. Estas exigencias hacen necesaria una clasificación del títere por sus notas distintivas o comunes, que ponen de manifiesto el estudio del teatro de títeres.

Dicha clasificación se encuentra hecha por Juan Enrique Acuña de la siguiente manera.

- Por su forma: Corpóreos, planos
- Por lo que representan: Objetos reales,
objetos ideales
Antropomorfos, zoomorfos
- Por el sistema de animación: Directa con el cuerpo
Directa con las manos
Indirecta con varillas
Indirecta con hilos
- Por la posición del manipulador: Suspendidos desde abajo
Suspendidos desde el mismo nivel

POSICIÓN DEL TÍTERE

Este aspecto es muy importante en la animación del objeto debido a que si este no es correctamente aplicado, el títere no podrá representar con precisión; es decir, su imagen perderá

todo carácter de credibilidad y en gran medida el aspecto dramático de la representación se verá afectado, y creará confusión en los lenguajes. Los títeres en ningún momento pueden perder el encanto mágico que tienen al representar la acción escénica.

Hay diversos escenarios para presentar los cuerpos de los títeres. Biombos, (los biombos o teatrinos son provenientes de los “carros” de la edad media. En ellos se ocultaban los comediantes que luego con el paso del tiempo se convirtieron en titiriteros. El viejo Pulcienella, Caragoz pasaron a ocupar el espacio de los teatrinos, ellos ocultaban el actor y sobresalían como personajes hasta llegar a convertirse en presencias inmortales en la historia del teatro de títeres) los telones de los comediantes hasta entonces habían sido espacios escénicos para la representación de los titiriteros, pero en la medida en que el títere como objeto animado ha empezado a ganar campo en las artes escénicas, también sus espacios de representación han cambiado. Las construcciones de teatrinos de la antigua edad media, sugerían que el actor estuviera debajo del títere, pero en la actualidad existen razones que han llevado a que el actor ocupe espacios distintos en la escena y a que se creen leyes de movimientos del títere, las cuales se han definido por muchos autores del teatro de títeres con el nombre de: verticalidad, horizontalidad, altura o nivel.

LA VERTICALIDAD

Alude a la verticalidad del muñeco en el espacio. De principio suena fácil, pero en la práctica este concepto vierte cantidad de entrenamientos corporales que exigen del actor un arduo entrenamiento para lograr el correcto movimiento del personaje. Esta posición en el títere crea en el actor un agotador cansancio que puede llevar a que se pierda la particularidad de esta ley, para evitar esto el actor debe trabajar mucho para garantizar que el títere siempre conserve un ángulo de noventa grados con respecto a la visión del público, esto garantiza la sensación del piso del muñeco.

LA HORIZONTALIDAD

Es propia del piso imaginario que el actor le crea al muñeco y sobre el cual el títere consigue caminar, correr, sentarse, arrodillarse, acostarse, etc. Si dicho nivel no se encuentra claro para el titiritero al animar su objeto, este no convencerá al público de su espacio imaginario como real.

ALTURA O NIVEL

Se podría llamar a la unión de la verticalidad y la horizontalidad, aquí el muñeco juega un papel importante. El titiritero debe estar en la capacidad de usar estas leyes para crear partituras de movimiento con el títere sobre la escena, que convenza al espectador de un espacio que le comunica con el títere en la dimisión de su corporalidad y de sus capacidades de interpretación. La altura es el punto central en la cual el títere le es permitido desplazarse hacia la periferia, es decir puede clavar en el mar y desaparecer en el cielo, o montarse en un globo y salir volando.

**PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

DIFICULTADES EN LA ANIMACIÓN

“hay una vitalidad, una energía que se traduce a través de ti en acción y como hay un solo tu en todos los tiempos, esta expresión es única, si la bloquea nunca existirá a través de otro medio y se perderá.” (Martha Gram.)

En la práctica del teatro de títeres suelen encontrarse dificultades que ponen al actor animador en una constante búsqueda del movimiento en escena. Una de ellas es la disociación de movimientos; por eso las extremidades del actor deben ganar una autonomía que permitan ver en la animación cuerpos libres y autónomos. Para esto, el actor debe tener un entrenamiento específico sobre las partes corporales que están en relación directa con el objeto animado, porque son estas el sostén y el motor generador de movimientos inmediatos del personaje.

El problema numero uno en la funcionalidad del títere, se deriva de la falta de disociación. Esta falla ha sido considerada con el nombre de “barrida” y se presenta cada vez que el muñeco tiene que girar sobre si mismo. En esta parte el animador no logra que la silueta gire sobre si misma, si no sobre el cuerpo del animador. Lograr este movimiento implica en el actor una disociación entre la mano, el brazo y el cuerpo entero. Así

sucesivamente podría nombrar otros ejemplos. Sin embargo esta dificultad ya ha sido estudiada e investigada. Y dichas reflexiones han permitido la creación de una forma que aborda esta dificultad.

Mariana Ivenzon (actriz titiritera, Argentina) a través de su trayectoria como animadora ha vivido esta dificultad y ha podido plantear una solución que es el resultado de una práctica estructurada por varios maestros que han influido en su profesión. Y es pertinente presentarla en este texto.

“La Mascara y el Títere son un cuerpo completo, es decir, Intelecto, emociones y apetitos que así mismo en la estructura física del actor que esta bajo, detrás, o en cualquier otra posición en función del movimiento del títere, crea una serie de coreografías para llegar a animar el movimiento del títere o de la mascara. Tanto en los títeres que son tradicionales, como los títeres que son planos hay todo un vocabulario de direcciones en el espacio, que ayudan a darle una profundidad de significados a los movimientos, actitudes y gestos del títere; y al mismo tiempo una proyección emocional al movimiento. Por ejemplo: si el títere esta parado en un primer plano, o bien el actor esta parado en un primer plano, en los dos casos funciona de la misma manera, el títere tiene una posición comprometida con respeto al público. Si esta en segundo plano, el esta en una posición de interés y en un tercer plano esta en una posición objetiva, es decir se ve pasar la figura. Es muy importante hacer que el títere a través de todo el bagaje de sus movimientos muestre su riqueza emocional al público, haciendo casi intuir el pensamiento del títere a través de su actitud. Entonces, en tal medida la esfera del movimiento en el actor hace del títere un cuerpo vivo. La esfera del movimiento consiste en las tres cruces. La cruz de los planos, donde esta el plano de la puerta, el plano de la mesa y el plano de la rueda. La cruz dimensional en donde esta derecha, izquierda, arriba, abajo, adelante atrás. La cruz diagonal en donde se

encuentran todas las diagonales que se cruzan en el espacio ya sean abiertas o cerradas. Todas estas posiciones del cuerpo del actor, crean coreografías simultáneamente que son necesarias para la animación del cuerpo del títere.”¹ (Mariana livenzon)

La esfera del movimiento es para el actor una práctica fundamental. Permite que la coreografía del actor se transmita al muñeco creando así, distintas posiciones expresivas en el títere que logran seducir y encantar a través de su extraordinaria representación.

NOTAS

¹ Livenzon, Mariana. Directora TEATRO DE TITERES LA RUEDA, Chile.

**PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

ASPECTO DRAMÁTICO

“El lenguaje dramático del teatro de títeres requiere un conocimiento íntimo de las pasiones, para codificarlas en otro lenguaje en los signos y significados propios de lo que se pretende expresar. El marionetista sobre todo, no debe tomarse él mismo como ejemplo para la expresión del títere, los títeres presentan personajes que “se mueven” no en la realidad, si no de forma tan viva que su “acto” parece proceder de la imitación de personajes que se mueven. En este sentido imitación no quiere decir copia ni reproducción, sino que implica una transformación metafórica, una sublimación” (Ariel Bufano)

Los movimientos del títere para nada deben ser gratuitos, por el contrario deben ser acciones dramáticas que lo definan en su condición de muñeco, de personaje y al mismo tiempo demuestren el virtuosismo de su animador actuante. Es posible prescindir en el teatro de títeres de la escenografía, las luces o la música, pero lo único verdaderamente insustituible es el títere y el titiritero.

Se debe enfrentar el hecho de que el teatro de títeres aspira a enriquecer los medios de expresión, con detrimento del títere como medio de expresión, en tal medida es evidente que el trabajo del titiritero participa todo su cuerpo y en especial sus

brazos y sus manos que requieren de un entrenamiento técnico y específico, pero es en las manos donde se potencia las necesidades expresivas del títere y viceversa.

Stanislavski dice que la inmovilidad física es frecuente en el resultado de la intensidad interna, de manera que existen acciones interiores en el trabajo del actor y en un momento dado este no puede no realizar ninguna acción externa. Pero interiormente le están sucediendo cambios, este fenómeno adquiere entonces en el teatro de títeres un matiz singular ya que el títere no es un ser vivo y no puede vivir en acción interior. Por eso la inmovilidad esta compuesta de acciones que el animador interpreta y en tal medida se convierten en visos del personaje. Desde su misma naturaleza e imagen estamos en un remedo grotesco de lo humano. Entiéndase grotesco desde la visión del “Ballin Clan” *“los personajes no son copia directa de la realidad, son creaciones cuyos sentidos no son meramente físicos si no fisonómicos”* Esto supone que tales rasgos, tienen acumulado un sentido: la mirada, el color de los ojos, la forma de la nariz señalando en el personaje una determinada actitud moral¹. Por ello el títere en su condición de imagen plástica y por su condición de desempeño dramático son presencias de un remedo grotesco de lo humano, como un espejo que refleja de forma magnificada las distintas facetas de la esencia del ser humano.

Por ello: *“el títere es una especie de caricatura de nosotros mismos, que puede abarcar un rango muy amplio de expresión desde la que atrapa nuestra atención por su gracia lúdica y humor candido hasta las facetas mas inquietantes y siniestras de lo grotesco y el humor negro, por ser un objeto que pretende cobrar vida escénica.”*²

EXIGENCIAS DE LA ACCIÓN DRAMÁTICA

La expresión oral es una necesidad dramática en la actuación con títeres y esta, esta naturalmente limitada por factores artísticos

e inclusive técnicos. *“la principal limitación deriva de la propia índole del espectáculo, cuyo carácter audiovisual exige una síntesis estricta de la imagen plástica y la imagen sonora³”* el teatro de títeres presenta en este caso una estrecha relación con el cine. La palabra en el títere debe usarse con extrema economía, de lo contrario se verán dos acciones no integradas a una presencia y ello perturbará la claridad de la acción. *“Ninguna acción se puede representar comprensiblemente, si no se le dan al espectador, distintamente marcados, los pasos sucesivos de la intención, el sentido y el modo de concentrarse lo que ejecuta el muñeco”⁴*

Cualquier acción física que ejecute el animador con el títere, deberá estar soportada antes que nada sobre el cuerpo del títere, enmarcando en este un tiempo específico y preciso, para que dicha acción corresponda a la naturaleza del títere. La medida de sus acciones debe estar acorde a su tamaño y a su espacio, no al tamaño del animador ni al espacio del animador, ya que son notablemente distintos. Es preciso recordar que en algunos momentos el títere en su espacio se desplaza como pez en el agua creando sus convenciones. Mientras tanto el actor está encorvado de manera incomoda sin hacer ningún desplazamiento. En este momento el títere no debe tomar la tensión muscular del animador, de lo contrario no podría expresar ni vivir en su espacio real. Pero sí debe tener la tensión única de su papel.

LOS SENTIDOS EN EL TÍTERE

En el teatro de títeres la buena utilización del oído, la vista, e inclusive el olfato y también el tacto ayudan a que el títere pueda efectuar con mayor eficiencia su acción. Mirar y escuchar correctamente en el títere son acciones que enriquecen la capacidad mímica, no solo por lo que pueden significar dentro de una puesta, si no porque además con ellas otras acciones se depuran y se hacen claras tanto en él, como en el público.

La mirada en el títere es una acción que se representa mediante el movimiento. Los títeres no tienen ojos reales, o bien son pintados o son representados por bolas de ping pong. El mira en la medida en que esté en movimiento; es decir, cuando representa la acción. El títere es como una máscara, perdón, es una máscara, y en él se encuentra la síntesis de un cuerpo y de acuerdo a sus ángulos de posición puede representar tristeza, rabia, risa, etc. También depende mucho de la mirada de su animador, porque es él quien decide a donde mira su personaje. El animador debe ver todo a través del filtro de los ojos del muñeco.

“El títere responde a lo que desea decir el titiritero por voluntad propia, por sus leyes particulares. Un buen manipulador debe seguir la actuación del títere con atención y concentración. En caso contrario abusa de él y se impone violentamente sobre lo que el títere desea decir. El títere que es ciego, sordo y mudo, no permite al titiritero oír, ver o sentir. Pero le hace experimentar el peso, los movimientos, los roces, el suelo. Ciego nos lleva a un espacio de percepción totalmente particular y al mismo tiempo nos sirve como bastón de ciegos: algunos ciegos me ha dicho que la punta de su bastón era tan sensible como la extremidad de sus dedos” (Enno podehl)

NOTAS

¹ Teatro expresionista del Ballin Clan., página 92

² Artiles, Freddy. *Aproximación al teatro de títeres* página 60.

³ CONVERSO, C. *Entrenamiento del titiritero*. Escenología AC. Página 35

⁴ ACUÑA, J. E. *Aproximación al teatro de títeres*. La Habana: Pueblo y Educación, 1990

IMPORTANCIA DE LAS HERRAMIENTAS BÁSICAS DE LA ACTUACIÓN APLICADAS AL TEATRO DE TÍTERES

En el teatro de títeres, el espectáculo no deja de ser un fenómeno artístico vivo. Se encuentra en él la viva presencia del actor en la escena a través de la animación del objeto. En él las imágenes plásticas tienen que ver directamente con una particular técnica de animación que se encuentra inscrita dentro de las herramientas básicas del actor y al ser conjugadas conforman una sola interpretación propiciada por un actor animador, es decir titiritero en lo que lo compromete la técnica del títere y actor en lo que compromete a la interpretación

El actor en el teatro de títeres es la sombra que proyecta el gesto del muñeco, mientras tanto El muñeco es el protagonista; pero solo puede serlo en la medida en que el actor pueda transmitirle la vida necesaria en el escenario, de lo contrario su transformación de objeto a personaje no se dará y peor aun, podrá verse como una cosa y el actor saldrá a relucir en su desatino de mal animador y lo que es peor no dará visos de su profesión.

El hecho insoslayable de que el actor y el personaje en el teatro de actores se presenten en un mismo cuerpo ante el espectador, con una misma voz, lo difícil no es identificarlos,

sino destruir la tendencia a la identidad. En el teatro de títeres en cambio esto no sucede, ya que la relación actor – personaje, aparece en ella, como una forma inamovible, es decir el títere rompe con toda posibilidad de encarnación que confunda actor y personaje. El personaje en el teatro de títeres aparece notablemente distanciado del actor. En el teatro de títeres, el títere es el personaje y el actor es aquel que en tal peripecia le concede la vida y el movimiento, facultad que bajo ninguna circunstancia se puede olvidar al trabajar ni en el teatro de títeres, ni en el teatro de actores. Aquí se hace evidente el dominio de una concentración, imaginación, relajación y tensión, herramientas que se han considerado básicas, para establecer semejanzas y diferencias entre ambas formas de hacer teatro. El teatro de títeres tiene sus secretos, pero la experiencia hace que el cuerpo del actor encuentre su intensidad.

El títere le exige al actor una postura, un desplazamiento, una voz, una mirada, una sensibilidad, un espacio, una respiración, con una condensación, un tiempo, un gesto, un movimiento y por sobre todo un cuerpo entrenado, capaz de darle vida a un títere en el escenario; y con la ventaja de que al ser el títere un personaje puede ser estructurado y elaborado de acuerdo a las exigencias de cada papel, mas allá que el maquillaje o el vestuario que puedan ayudar al actor; es decir, un gigante puede ser realmente un gigante y una bruja puede volar en su escoba.

El actor en el teatro de títeres es el artífice y el títere es el artificio, la máscara donde se encuentra oculto el actor, donde se halla la síntesis de un cuerpo en movimiento. Por estas razones se hace necesario conocer y dominar las herramientas básicas del actor, éstas servirán de apoyo cuando el actor se sumerja en el campo de la animación.

“El personaje es una máscara detrás de la cual el actor se oculta – individuo – protegido por ella puede desnudar su alma hasta el detalle más íntimo.” (Stanislavski)

“Abordar el mundo como si se acaba de crear (...) partir de lo elemental (...) para que dar un paso, sea una aventura de lo desconocido de ese nuevo mundo, como el hecho de levantar un brazo o mover un dedo. En este mundo de apariencias, esa segunda realidad en lo que todo está bañado en una aureola mágica, hay que temer y al mismo tiempo respetar cada movimiento.”

**PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

NIVELES INTERPRETATIVOS DEL TEATRO DE TÍTERES EN DONDE SE PRESENTAN LAS HERRAMIENTAS BÁSICAS DE LA ACTUACIÓN

“El espacio escénico es el espacio comprometido, donde se produce la reunión necesaria, imprescindible, de público e intérpretes para que ocurra el fenómeno del espectáculo.” (Juan Enrique Acuña)

Para empezar a hablar de niveles interpretativos en el teatro de títeres, es necesario aclarar que él mismo se encuentra enmarcado dentro de una actuación indirecta; es decir, el actor representa con el muñeco, a diferencia del teatro de actores, donde el personaje es encarnado por el cuerpo del actor. Sin embargo en ambas formas el actor no puede desprenderse de su voz, de su mirada, de una postura, de un tiempo real y un espacio real, y es en este momento en el que se hace necesario el conocimiento y dominio de las herramientas básicas de la actuación. Porque en ambos casos tienen directa incidencia en el desarrollo del personaje en el espacio escénico.

La voz en el teatro de títeres no es algo que salga del cuerpo del muñeco y el espacio del personaje no es el mismo del actor, como tampoco la acción física del títere. Ambas presencias son distintas hasta en su misma respiración. El personaje en el teatro

de títeres hace “como sí” respirara, mirara, oyera y sintiera el equilibrio del actor. El equilibrio del personaje no es el del actor y en muchos casos el equilibrio del personaje equivale a dos o mas actores que lo representan en un mismo tiempo y en una misma acción dramática.

Se ha considerado por varios actores titiriteros que las cualidades fundamentales en este teatro son: ni un solo movimiento innecesario, el gesto exacto, el giro exacto, nada casual o descuidado, la acción saturada, la comprensión de la vida interna del rol de un personaje que en esencia es un objeto animado.

En el teatro de títeres el actor interpreta el personaje desde la tras escena (sea esta visible o invisible al público) y en la medida que la tras escena cumpla con todos los requisitos que pide la escena, ello dará cuenta de un buen espectáculo. Eso lo hace un buen actor “titiritero”

“Es mas fácil combatir un temor que se ha hecho visible, pues las cosas invisibles son, en cualquier caso bastante mas terribles de lo que se ven en realidad.” (Ursula Tappolet)

LA CONCENTRACIÓN

Se verá a continuación como la concentración es una herramienta básica, e indispensable en el desarrollo de los niveles interpretativos en el teatro de títeres.

La concentración como herramienta básica hace que el actor vigile su labor interpretativa, los baches, la caída del ritmo, el tiempo en que interpreta, además de no dejarse arrastrar por la alta tensión dramática de su personaje en la interpretación de una acción física, sonora o dramática. Por ello miraremos lo importante que es para el actor el dominio de esta herramienta en el teatro de títeres y como esta se presenta en los niveles interpretativos.

LA VOZ

“En el teatro de títeres el cuerpo y el rostro del personaje son ajenos al actor, por lo tanto cada cuerpo y cada rostro corresponde a una voz determinada” (Freddy Artiles)

La voz, en el teatro de títeres es un nivel interpretativo complejo. En el teatro de títeres no se puede prescindir de la voz humana cuando exige el diálogo para expresarse. La voz es exterior al personaje por ser esta la voz del titiritero, y al ser el títere un objeto animado, el movimiento y la voz deben cumplir con la necesidad de evidenciar los matices que el rostro imperdurable del títere no puede expresar. La voz debe estar en pleno acuerdo con el gesto y el movimiento del personaje.

Los títeres son “personajes” que hablan sin tener boca; escuchan sin tener oídos, y miran sin ver, todo esto se puede explicar desde el trabajo de la animación del actor, una buena animación puede lograr la ilusión óptica en el público y por ende la creencia en un personaje.

La buena animación del actor radica en su óptima concentración sobre el espectáculo. Se necesita de un actor concentrado que siga paso a paso su personaje y sea capaz de concederle la credibilidad ante el público; si el actor pierde la concentración difícilmente logrará que el personaje interprete en el espacio que el actor mismo le ha creado.

En la medida en que las voces interactúen armónicamente con la imagen plástica del muñeco se despertará lo caricaturesco que contiene el teatro de títeres que nace de la relación sonido e imagen. Por eso se hace necesaria una concentración profunda llena de vitalidad en la que el actor pueda entender el movimiento del objeto como una síntesis de su cuerpo en la escena.

La voz en el “títere” no se puede descuidar. Cada muñeco necesita de una voz propia inconfundible con la del otro. Gran tarea para el actor titiritero; que a diferencia del actor de teatro la voz vive en el cuerpo del personaje mientras que aquí hay

que lograr que la voz del actor produzca un resultado orgánico en el títere capaz de transmitir al espectador la sensación de un solo cuerpo en el espacio escénico.

LA MIRADA

El titiritero mira al público a través de los inexistentes ojos de los títeres. Cuando el titiritero no tiene una concentración fijada sobre el muñeco es difícil encontrar la expresión del personaje; y este se verá todo el tiempo como un autista que mira al cielo para hablarle a un gusano. Esto hace perder tensión en la escena, el público no sabrá a quien se dirige el personaje y creará un diálogo de sordos, logrando confundir al espectador.

La mirada exige una concentración del actor, a través de la cual revele todas aquellas tribulaciones que se encuentran en el personaje. La mirada del actor titiritero no solo es con sus ojos, sino con todo su cuerpo. El actor debe ser en el teatro de títeres un gran ojo que vigile el espacio dramático del títere desde la tras escena. Un actor desconcentrado en este teatro sería como un piloto de avión dormido frente al pico de una montaña arriesgando la vida de todos sus pasajeros, en este caso los personajes.

LA TENSIÓN

La tensión es la facultad que tiene el actor para lograr en el espectador una concentración sobre la acción ejecutada en la escena. La concentración no debe hacer que el actor tenga una tensión muscular innecesaria; se debe recordar que en el teatro se utiliza el gesto preciso, el movimiento preciso en el momento preciso. El actor hace de la “tensión” una herramienta básica, sobre la cual ejerce el dominio y la habilidad de transmitirle al público las emociones y sentimientos del personaje; la fe y sentido de verdad de la interpretación en la escena.

EL ESPACIO

El espacio del actor no es el mismo del títere y por ello el actor debe crear una partitura de movimientos en su personaje. En el teatro de actores el actor se mueve en el mismo espacio figurado del personaje y sus limitaciones llegan hasta donde llegan las de su personaje. En el teatro de títeres el actor está limitado al personaje; sus movimientos deben ser precisos, debe lograr que la actuación del muñeco despierte un estado perceptivo en el escenario.

El actor debe vivir la parte y al mismo tiempo estar dispuesto a solucionar cualquier imprevisto que ocurra en el escenario, si el actor está tensionado e indispuesto esto creará una limitación mayor al tratar de construir la verdadera tensión de la escena, e inclusive no le permitirá a su elenco que el imprevisto sea el espacio para descubrir nuevas posibilidades escénicas de la puesta misma.

La tensión del actor en el teatro de títeres tiene la limitación de dos espacios: uno que es el del personaje desenvolviéndose en la escena y el otro que es el desenvolvimiento del actor en la tras escena (esto incluye la animación de objetos que no son personajes, como las bambalinas y las escenografías)

El espacio escénico tiene que ver con energías y sensaciones, precisión de movimientos, con una imagen plástica en movimiento, con la interpretación de un objeto animado en un espacio, con la interpretación del espacio mismo.

En la medida que el actor tenga claridad sobre el espacio que anima, el espacio en que se mueve, y el espacio en el que el títere interpreta la acción se convertirá en un actor apropiado de su obra.

Para lograr todo lo mencionado en el párrafo anterior es fundamental un actor formado en las técnicas básicas de la actuación. En la medida en que el actor tenga claridad del espacio en que se mueve el personaje podrá vivir la representación.

El espacio no solo es un espacio físico, es también un espacio imaginado por el actor el cual despierta reacciones que intervienen de manera positiva en la creación del personaje. El títere podrá volar, nadar, sentirse triste, enojado, esto depende de la tensión que le conceda el actor en el espacio.

LA RELAJACIÓN

Un actor relajado no es un actor disperso y sin acción, es todo lo contrario, es un actor con todos los sentidos puestos en la interpretación. La relajación compromete la parte física interna del actor en un tiempo preciso en el que el personaje se mueve.

EL TIEMPO

El tiempo del personaje está ligado al tiempo del actor. Un actor relajado puede sentir el tiempo de su personaje y ejecutar al unísono con él la acción. El actor sabe que en pleno acuerdo con su personaje ejecuta su acción para que ello gane en el momento indicado y no afecte a los demás personajes que habitan en el espacio. *“Las artes interpretativas o dinámicas de las que forma parte el juego actoral necesitan del tiempo como elemento sustancial”*¹

LA IMAGINACIÓN

Toda acción, todo movimiento, toda palabra, toda sensación en el escenario es producto de la imaginación. Cuando se habla de imaginación inmediatamente se presenta en el teatro un cuerpo libre, una mente concentrada en función de la creación escénica. La imaginación como herramienta básica le permite al actor hacer trascender el personaje, tanto en lo físico, como en lo mental y en lo sentimental. La imaginación es el punto central donde se hallan reunidas, la concentración, la relajación, la tensión. Dice Stanislavski: *“la imaginación es la que le permite*

al actor, la composición o la encarnación de un personaje opuesto a su personalidad con veracidad y corrección.”

EL MOVIMIENTO

El títere se soporta sobre la acción, allí se encuentra su fe y verdad. El títere es ciego, sordo y mudo, pero a través de la facultad del movimiento logra ver, oír y hablar y le permite al actor experimentar el peso y el equilibrio del personaje en su actuación.

Representar es construir una presencia a través de distintas presencias; es decir, de sus actores. Al hablar del movimiento se le esta transfiriendo inmediatamente un ordenamiento de signos en la representación que hacen que el actor y el títere se comporten “como sí”. En ello el cuerpo del actor debe ser una expresión corporal precisa que descubre, el espacio, el tiempo y el tempo indicado. Es a través de esta facultad que el actor proyecta el títere y recíprocamente proyecta su actuación; solo en ese momento son dos cuerpos inseparables que no pueden vivir uno sin el otro, solo en este momento se estaría hablando de un nivel de imaginación del actor, el cual le permite al títere que represente en su condición de personaje y gane protagonismo. Le permite ser quien represente sus emociones y si se quiere sus movimientos.

El títere es la viva imaginación del actor puesta en movimiento; es la imaginación que cobra peso y forma en un espacio físico que el actor le otorga desde lo mental. En el teatro de títeres la parte física del pensamiento del actor es el muñeco y la imaginación es la que hace de ese muñeco un ser vivo, un personaje, una imagen plástica en movimiento gestada en el pensamiento del actor.

“Me siento fascinado por ese momento en que la materia puesta en movimiento crea una especie de confrontación con el actor. Frente a lo inerte lo vivo se vuelve de pronto mucho mas vivo, el movimiento de lo inerte se transmite al cuerpo que lo refleja.” (Phelippe Genty)

LA AYUDANTÍA

Se refiere a la capacidad de la cual requiere un titiritero para coactuar una o dos presencias en un mismo tiempo y espacio; es decir, él y otros conducen al unísono un mismo personaje cuya actitud escénica es única. No es fácil, por ejemplo, que un actor actúe una pierna y tal vez un brazo mientras que el resto de actores conduzcan las partes restantes sin que se noten diferencias conductuales, ni sonoras, ni gestuales, ni rítmicas. Solo mediante un buen entrenamiento se logra alcanzar el dominio de esta herramienta, que es regla de oro del buen animador de títeres.

La ayudantía es la facultad que dos o más titiriteros tienen para interpretar un mismo tiempo, un mismo espacio, y una misma acción dramática. Dicha acción escénica exige del actor un alto grado de imaginación y percepción, una acción sincronizada con relación a los otros actores. El actor vive su parte y al mismo tiempo esta pendiente de la unidad para lograr una sola tensión, ni mas ni menos. El gesto exacto.

LA SIMULTANEIDAD

“en contraposición con aquellos que solo ven la meta, el buscador en el camino de la autorrealización debe investigar los orígenes de la acción. Contemplar la imagen del final en el espacio del comienzo.” (Rumi el Sufi)

La simultaneidad es una regla de oro en el teatro de títeres cuyos objetivos son diametralmente opuestos a la ayudantía y sin embargo constituyen un aspecto complementario al desarrollo de sus facultades. Es la capacidad que tiene un actor para “crear la ilusión” que actúa dos o mas personajes a la vez, creando la sensación de que estos (al unísono) siempre están vivos en la escena ante una visión conjunta del suceso escénico. Es una habilidad que se adquiere, no solo desarrollando una gran versatilidad oral o sonora, sino, además

de movimientos y actitudes contrapuestas, tal vez entre una anciana y un niño (uno ágil, la otra convencionalmente lenta, etc.) El aporte de esta regla es de trascendental importancia al actor, y es evidente que para ello se necesita del dominio y conocimiento de las herramientas básicas del actor y en particular la de la imaginación. Sin la imaginación el actor no puede crear la ilusión en el espectador de que actúa dos o más presencias en un mismo espacio y en un mismo tiempo. La imaginación como herramienta de mayor importancia entre las ya mencionadas requiere de un entrenamiento para que el actor pueda ejercitarla dentro de sus creaciones y dicho entrenamiento tiene que ver con sus emociones y su intelecto, además de su entrenamiento corporal que le permite desarrollar la imaginación dentro de las posibilidades que le brinda el mismo cuerpo. Por ello es de vital importancia dentro de la disciplina de entrenamiento del actor, tener en cuenta la disciplina y entrenamiento de la imaginación que ayuda a determinar la acción escénica. Ya que el títere como dice Margareta Niculesco es una metáfora en movimiento.

LA BIOMECÁNICA EN EL TEATRO DE TÍTERES

La biomecánica es una herramienta que utiliza el actor para depurar su acción escénica. También le ayuda a construir una habilidad y una percepción en el entorno de la escena. La biomecánica es una de las herramientas aplicada todo el tiempo en el teatro de títeres por ser el personaje una prolongación de la interpretación del actor.

La biomecánica es una herramienta que sirve para construir partituras de movimientos. En el teatro de títeres es indispensable esta herramienta ya que el actor debe garantizar a través de su partitura de movimientos una autonomía en un personaje que se encuentra arriba, debajo, o en frente de él y que además tiene también su propia partitura de movimientos ajenos a los del actor.

Finalmente el actor animador aplica la biomecánica porque esta todo el tiempo buscando en el movimiento del muñeco una verdad escénica. Y un compromiso de actor director con su personaje.

NOTAS

¹ BUFANO, Ariel. *Espíritu frío y ánimo caliente*. Recopilación de copias de bellas artes. Pág. 39

APLICACIÓN DE LAS HERRAMIENTAS BÁSICAS DE LA ACTUACIÓN EN LA PUESTA EN ESCENA “EL CABALLERO DE LA MANO DE FUEGO”

El Caballero de la mano de fuego es una puesta en escena que ha servido para la reflexión del trabajo del actor en dos formas de hacer teatro (teatro de actores y teatro de títeres) Este estudio no pretende demostrar que una forma sea mas valiosa que la otra, sino por el contrario trata de ampliar y enriquecer sus posibilidades creativas en la escena.

En el teatro de títeres la facultad de construir imágenes y transformarlas en el plano de la representación tiene que ver directamente con la técnica de la animación de objeto, técnica propia del teatro de títeres. La apropiación de las herramientas básicas de la actuación, son de vital importancia, ayudan a proyectar la técnica de la animación del objeto. Al juntarse estas dos formas dan como resultante una nueva forma que amplía el panorama del actor en las artes escénicas y le permite indagar sobre distintas formas de creación de personajes en un espectáculo.

“El movimiento puede ser enorme e importante para los grandes dramas de la vida y del escenario; pequeño

es insignificante para los sinsabores de la vida cotidiana: central o periférico, profundo o superficial. Todo estudioso del lenguaje debe conocer y reconocer que todo movimiento tiene un significado.” (Meschke)

El actor es fundamental en el teatro de títeres; sin el actor el títere no tiene movimiento, no es capaz de actuar y representar. El títere es la máscara donde se oculta el actor, donde se halla la síntesis de un cuerpo en estado de acción “interna” para la cual se necesita el dominio de la concentración, tensión, relajación, y por sobre todo un nivel de imaginación. El actor y el títere en el espectáculo van íntimamente ligados uno del otro. El títere contiene sus secretos y en el cuerpo del actor se encuentra su intensidad.

Las diferencias entre el teatro de actores y el teatro de títeres se encuentran formuladas en la forma mas no en los sentidos, y las semejanzas están justamente en el desempeño del actor que al mezclarse con otra técnica dan como resultado el enriquecimiento del actor en posibilidades escénicas, y con ello un amplio panorama del arte teatral.

“El personaje es una máscara detrás de la cual el actor se oculta – individuo – protegido por ella puede desnudar su alma hasta el detalle mas íntimo” (Stanislavski)

En los párrafos a continuación se encuentran sucesos importantes ocurridos durante el proceso de la puesta en escena *El Caballero de la mano de fuego*, los cuales tienen directa incidencia con la presente investigación. Las herramientas básicas han sido analizadas desde los niveles interpretativos del teatro de títeres y desde allí se han establecido semejanzas y diferencias entre el teatro de actores y el teatro de títeres.

**SELECCIÓN DE LA OBRA “EL CABALLERO
DE LA MANO DE FUEGO”**

El Caballero de la mano de fuego es una puesta en escena que nace al interior de un taller de teatro de títeres dictado por

el maestro Julio Cordero. Quien siembra la inquietud en el actor de realizar el mencionado montaje y ello trae el surgimiento de la agrupación teatral Tesis Teatro dirigido por Pestalozzi Parra Perdomo (egresado de la facultad de teatro del Instituto Departamental de Bellas Artes, como licenciado en Artes Escénicas. También ex actor de los grupos de teatro de títeres: Actores de Cartón y Pequeño Teatro de Muñecos.)

Al principio el montaje *El Caballero de la mano de fuego* era una puesta dirigida hacia una experimentación de una técnica del teatro de títeres (técnica de varilla) pero el proyecto fue creciendo tanto que tomó el nombre de: *Las Herramientas básicas del actor aplicadas al teatro de títeres*. La sensación de la investigación fue tomando un giro en donde aparecieron otras necesidades; como por ejemplo la de establecer semejanzas y diferencias entre el teatro de actores y el teatro de títeres. Ese llevó al autor de esta investigación a estudiar no solo la técnica del montaje, sino también a estudiar toda una etapa de formación universitaria basada en el descubrimiento y dominio de las herramientas básicas aprendidas dentro de un proceso de formación como actor de teatro y como actor titiritero.

El texto de *El Caballero de la mano de fuego* tuvo un previo estudio (análisis de texto) que pasó por distintas visiones imaginarias, desde el estudio de sus personajes hasta el análisis de escenas. Dicho estudio hizo encontrar razones de trabajo escénico. Por ello se decidió trabajar sobre las partituras del texto que se encuentran en las acotaciones hechas por Javier Villafañe (autor del texto). A continuación se presentara la obra.

LA OBRA

PERSONAJES

Rey de la isla
Brujo
Trenzas de Oro
Diablo

Mano de Fuego
Guardia uno
Grillo
Guardia dos

CUADRO PRIMERO

(Interior del palacio del Rey de la isla, columnas, cortinas, dos candelas encendidas, al fondo por un arco se ven el cielo y la luna. Al cerrarse el telón están en la escena, el Rey de la isla y Trenzas de oro. El Rey de la isla tiene, capa, barba y corona, Trenzas de oro tiene un vestido con lentejuelas y dos trenzas largas y rubias.

Trenzas de oro:

Es cierto padre, que el Brujo
Con artes de brujería
Puede volar sobre el mar

Rey de la isla:

No puede, no temas, hija
En los altos miradores
Cien centinelas vigilan
Y mil barcos nos rodean
Con las velas extendidas

Trenzas de oro:

Es cierto padre que el Brujo
Con artes de brujería
Puede subir a mi cuarto
Y al verme sola y dormida
Llevarme bajo su capa
A tierras desconocidas
¿Es cierto padre que puede?

Rey de la isla:

No puede llevarte, hija
Estarán a media noche

Las antorchas encendidas
Y cuatrocientos soldados
En los puentes de la isla

Trenzas de oro:

¿Es cierto padre que el brujo
Con artes de brujería
Llego trayendo un mensaje
En donde estaba su firma
Con una rubrica que era
El disparar de una víbora?

Rey de la isla:

Si llega a entrar al palacio
No puede salir con vida
Capitanes y soldados
Hacen guardia en las esquinas
Y veinticinco tenientes
Todos de caballería
Montados en sus caballos
Desde la torre vigilan
Puedes dormir sin temor
Yo iré a hacerte compañía.

Trenzas de oro:

Vamos, padre

Rey de la isla:

Vamos, hija
Que sus promesas el Brujo
Jamás llegara a cumplirlas

(Salen por la izquierda tomados del brazo. Por la derecha aparecen el Diablo y el Brujo. Espían, avanzan lentamente. Se esconden detrás de las columnas. Por la izquierda aparece el Rey de la isla. Se detiene para apagar las candelas. Sale por la derecha. La escena queda apenas iluminada por la luz de la luna. El Diablo y el Brujo se asoman. Se deslizan cautelosamente.

Los envuelve una nube de humo, desaparecen por la izquierda.
Regresan con Trenzas de oro dormida en los brazos del Brujo
y mientras huyen cae telón.)

CUADRO SEGUNDO

(Un sendero que sube entre rocas y árboles, al levantarse el telón se escucha cantar un grillo, aparece el caballero de la mano de fuego. Lleva sombrero, capa y una espada. Camina un trecho y se detiene.)

Mano de fuego:

Descansare aquí esta noche
Hace un año y nueve días
Que vengo cruzando puertos
Y ciudades desconocidas
Desiertos, valles y montes
Y ríos de orilla a orilla.

Voz del grillo:

Si usted es el caballero
Tan valiente en valentía
Suba por este camino
Que va a encontrar una niña
Que la tienen prisionera
Por artes de brujería.

(Cuando el Grillo comienza a hablar, el caballero de la Mano de fuego desenvaina la espada. Mira a su alrededor tratando de hallar el lugar de donde vine la voz)

Mano de fuego:

¿Quién eres? ¿De donde me hablas?
¿Quién con mensajes te envía

Voz del grillo:

Yo soy un grillo que tengo
Para esa pobre cautiva

Una canción que le acuna
Hasta dejarla dormida
Le cantaba por la noche
Y esperaba por el día
A que pase el Caballero
Tan valiente en valentía
¡Suba por este camino!
¡Salve a la niña cautiva!

Mano de Fuego:

Tenía que ser Grillo
Mensajero de la niña

Voz del grillo:

¡Prepárate, Caballero
Dos guardianes se aproximan!

(Por la izquierda entran dos guardianes del Brujo. Atacan al Caballero y este los vence después de una larga lucha)

Mano de fuego:

Ahora canta, Grillo, canta
Quiero oír tu voz amiga.

Voz del Grillo:

Por este oculto sendero
Será mi canción tu guía
Ha de llevarte mi canto
A la prisión de la niña.

CUADRO TERCERO

Prisión en la torre del castillo del Brujo, trenzas de oro esta detrás de las rejas.

Trenzas de oro:

Soñaba a noche, soñaba
Que un caballero veía
Montado en caballo blanco

Cruzando la serranía
Al hombro la capa azul
Y en los labios la sonrisa
Al pasar bajo un laurel
Oyó que un grillo decía
“En el castillo del Brujo
Hay una niña cautiva”
Ya se baja del caballo
Ya lo lleva de la brida
Ya se detiene y escucha
Bajo una rama florida
“Vamos, vamos caballero
A libertar a la niña”
Vuelve a trotar el caballo
Sube por la cuesta arriba
Canta el grillo y en su canto
Al caballero decía
“Otro galope y llegamos
Allá en aquella colina”
(Llora)
¿Por qué una ronda de gallos
Vino a despertar el día?
Solo en un sueño, soñando
Veré florecer la dicha.

Por la derecha aparece el Brujo, Trenzas de oro al verlo baja la cabeza y cruza las manos sobre el pecho. El Brujo esgrime un bastón

Brujo:

¡No gastes tantos lamentos
Que nadie te escucha niña!

Da unas vueltas apoyándose en el Boston. Ríe con una riza hueca y sonora y sale por la derecha

Trenzas de oro:

Este Brujo me ha embrujado
Con artes de brujería
Y el Diablo con diez soldados
Desde la torre vigila

(Pausa, suspira)

Montado en caballo blanco
Cruzaba la serranía
Al hombro la capa azul
Y en los labios la sonrisa
¿Por qué una ronda de gallos
Vino a despertar el día?

El Brujo entra por la derecha con el bastón en alto

Brujo:

No gastes tantos lamentos
Que nadie te escucha niña

El Brujo ríe y sale por la derecha. Trenzas de oro junta las manos sobre las rejas.

Trenzas de oro:

¿En donde esta el caballero
Tan valiente en valentía?
¿Qué pueda vencer al Diablo
y a los guardias de la isla?
¡Caballero! ¡Caballero!
Ven a rescatar mi vida
El de la mano de fuego
Tan valiente en valentía

Antes que trenzas de oro termine de hablar, aparece el Brujo por la derecha

Brujo:

Si viene mano de fuego
Prisionero quedaría
Preso con fuertes cadenas
Hasta el final de sus días
¿Quién, quien puede vencer al Diablo
y a los guardias que vigilan
y a este Brujo embrujador
Señor de las brujerías?

El Brujo sale por la izquierda y se dirige al soldado que esta en la torre

Soldado, ¡Queda en guardia!
Desde el mirador espía
Caballero que se acerque
Tenga muerte merecida

Vuelve al centro de la escena, camina un trecho. Ríe y levanta el bastón.

No gastes tantos lamentos
Que nadie te escucha niña

El Brujo desaparece por la derecha. Desde lo lejos se escuchan sus carcajadas.

Trenzas de oro:

¡Caballero! ¡Caballero!
¡Ven a rescatar mi vida!
El de la mano de fuego
Tan valiente en valentía

Por la derecha aparece el caballero de la mano de fuego, lleva la espada al cinto.

Mano de fuego:

Aquí estoy para salvarte.

Trenzas de oro:

Diez soldados me vigilan

Mano de fuego:

Ya luche con los soldados

Y venció la espada mía.

Trenzas de oro:

¡Caballero! ¡Caballero!

En un sueño te veía

Oyendo cantar un grillo

Bajo una rama florida

Montar un caballo blanco

Y cruzar la serranía

Mano de fuego:

Con mi caballo y un grillo

Llegue al pie de la colina

Trenzas de oro:

¿Quién te ordeno caballero?

¿A que luches por mi vida?

Mano de fuego:

Fue en las fiestas de San Juan

Rondas y leños ardían

Tu padre Rey y señor

Hablo a la tropa reunida

Y entonces nos pregunto

Quien de nosotros iría

A luchar por Trenzas de oro

Que un Brujo presa tenía,

Seis caballeros tomamos

El caballo de la brida

Y delante de tu padre

Nos pusimos de rodillas

El beso nuestras espadas

Y emprendimos la partida
A la mar fuimos bajando
Por los puentes de la isla
A tras quedo la ciudad
Con las torres encendidas
Las fogatas de San Juan
Eran silencio y cenizas
Había estrellas en el cielo
Y una luna recién nacida
Seis barcas nos esperaban
Y seis caminos se abrían

Trenzas de oro:

¡Caballero! ¡Caballero!
Una pregunta te haría
¿Cuál de todas las estrellas
Era en el cielo tu guía?

Mano de fuego:

El lucero con el alba;
De noche las Tres Marías.

Aparece el Brujo. Esconde un puñal bajo la capa, el caballero desenvaina la espada.

Brujo:

¡Has de morir, Caballero!
Por artes de brujería!

Comienza la lucha. Detrás de las rejas, Trenzas de oro se cubre el rostro con las manos. La espada del caballero de la mano de fuego llega al pecho del Brujo. El Brujo cae herido, en una nube de humo aparece el diablo con una larga espada.

Diablo:

Es larga, larga tu espada
Tan larga como la mía.

Con ella mataste al Brujo
Y a los guardias de la isla
Pero no podrá tu acero
Con las mañas de mandinga.

Mano de fuego:

Más vale un corto espadín
Llevado con picardía,
Porque el acero se mide
Con la mano que lo guía.

El Diablo se lanza sobre el Caballero de la mano de fuego. Este esquiva el golpe. Luchan. Mano de fuego hiere al Diablo. El Diablo cae y se incorpora. Siguen luchando. El caballero de la mano de fuego le clava la espada al Diablo. El Diablo cae definitivamente. El Caballero quiebra con la espada las cadenas que atan las rejas de la prisión. Abre la puerta y sale Trenzas de oro.

Mano de fuego:

Trenzas de oro, ya estas libre
Te espera la barca mía

Trenzas de oro:

¡Caballero! ¡Caballero!
¡Tan valiente en valentía!
¿Iremos solos los dos
Navegando hacia la isla?

Mano de fuego:

El grillo que te cantaba
El nos hará compañía.

El Caballero de la mano de fuego y Trenzas de oro, cruzan la escena tomados del brazo y mientras cae el telón, se escucha el grillo que canta.

ANÁLISIS DEL TEXTO

Se presenta a continuación el análisis del texto por escenas, análisis que en su esencia condujo a la construcción de una visión imaginaria total, de la puesta en escena mencionada.

CUADRO UNO (RAPTO DE LA PRINCESA)

MOTIVACIÓN DE LA PRIMERA ESCENA	SITUACIÓN	MOMENTO UNO	MOMENTO DOS	ESPACIO	PERSONAJES
Premonición	Ha llegado un mensaje de amenaza al reino, y el padre e hija temen a que esa amenaza se cumpla. El Rey haciendo alarde de su poder coloca todos sus guardias a vigilar.	Amenaza	Rapto de la princesa	Espacio interior del castillo. Se sugieren dos espacios.	Rey de la Isla Princesa trenzas de oro. Brujo y Diablo Soldados del Rey Grillo

En el segundo cuadro, se presenta el estudio de la segunda escena. Escena en la cual se veía el encuentro del Caballero de la Mano de Fuego con el Grillo. Debido a esto fue titulado como: Aparición del Caballero.

CUADRO DOS (APARICIÓN DEL CABALLERO)

MOTIVACIÓN DE LA SEGUNDA ESCENA	SITUACIÓN	MOMENTO UNO	MOMENTO DOS	MOMENTO TRES	PERSONAJES
El encuentro	Un Caballero que aparece cansado después de recorrer montes y llanos. Es avisado por un grillo acerca de los guardias de un brujo.	Se muestra un Caballero que viene de algún sitio. Duerme y en su sueño escucha un Grillo.	El Caballero tiene la misión de rescatar la princesa. Aviso que es dado por el Grillo.	Juntos. Grillo y Caballero van al rescate de la princesa.	Grillo Caballero de la mano de fuego. Soldados del Brujo.

En el tercer cuadro; se encuentra el estudio de la última escena. Allí se reúnen todos los personajes de la obra, finalmente se desarrolla el conflicto que plantea la obra. Esta escena es titulada, el rescate.

CUADRO TRES (EL RESCATE)

MOTIVACIÓN DE LA SEGUNDA ESCENA	MOMENTO UNO	MOMENTO DOS	MOMENTO TRES	MOMENTO CUATRO	PERSONAJES
El Rescate. La princesa trenzas de oro esta cautiva en el castillo del Brujo y espera a que el caballero de sus sueños la rescate.	La niña recuerda en sus sueños un grillo que le cantaba por la noche y por el día, mientras el Brujo malvado la atemorizaba.	La niña atemorizada reclama que el Caballero de sus sueños no ha ido en su rescate. Mientras tanto el brujo la sigue atemorizando Diciéndole: Caballero que se acerque tenga muerte merecida.	El caballero por primera vez se presenta ante la princesa.	El Caballero lucha con el Brujo y con el Diablo hasta rescatar la princesa.	Trenzas de oro. Caballero de la mano de fuego. Brujo. Diablo. Grillo Guardias.

Luego de haber trabajado sobre las motivaciones centrales de todas las escenas se paso a hacer un estudio de personajes, espacios, tiempos y situaciones. Titulando el cuadro como: ubicación espacial y situacional de los personajes.

CUADRO CUATRO

(UBICACIÓN ESPACIAL Y SITUACIONAL DE LOS PERSONAJES.)

PERSONAJES	ESPACIOS	TIEMPO	SITUACIÓN
Trenzas de Oro	Interior del palacio del Rey. Interior del castillo del Brujo Exterior del castillo del Brujo	Día	Temor por un Brujo y un Diablo.
Caballero de la mano de fuego	Exterior de los palacios.	Día	Rescatar a la princesa.
Grillo	Exterior del palacio del Rey y exterior del Castillo del Brujo.	Día y noche	Buscar al Caballero de la mano de fuego
Diablo y Brujo	Exterior e interior del Palacio del Rey. Interior del Castillo del Brujo.	Día y noche	Raptar la princesa Trenzas de Oro.
Soldados del Rey	Exterior del palacio del Rey.	El amanecer	Cuidar el palacio.
Soldados del Brujo	Interior del castillo del Brujo.	Día	Cuidar la princesa para que el Caballero no la rescate.

Después de hacer un desarrollo de los personajes a nivel espacial y de situación. Se paso a hacer un análisis interno de cada uno de los personajes, intentando definir con ello una presencia y un estado interno del mismo. Este cuadro fue titulado: características de los personajes.

CUADRO CINCO (CARACTERÍSTICAS DE LOS PERSONAJES.)

PERSONAJES	ESPACIOS
Rey de la isla.	Tiene capa, barba y corona. Es un Rey sentencioso, tiene mucho poder, es dueño de una isla, de cuatrocientos soldados de caballería y mil barcos. Es un Rey que vive únicamente con su hija y esta totalmente protegido por sus guardias.
Trenzas de Oro.	Tiene un vestido con lentejuelas y dos trenzas largas y rubias. Es una niña soñadora e ingenua. Es hija del Rey de la isla y esta atemorizada por las visiones de un Brujo y un Diablo.
Diablo	Esta aliado con un Brujo. Aparece repentinamente, asecha la torre del palacio del Rey de la isla. Tiene poderes mágicos y una larga espada. Tiene las mañas de mandinga.
Brujo.	Puede volar sobre el mar a tierras desconocidas. Tiene capa y un bastón. Es dueño de un castillo y tiene una riza hueca tiene un puñal y satisface su placer atemorizando a los niños.
Caballero de la mano de fuego.	Siempre aparece de repente, es un caballero andante. Y sus peripecias siempre son obra del destino. Tiene capa y un corto espadín y un caballo, es joven. Su nombre es propio de la cualidad de ser diestro en el manejo de la espada.
Grillo.	Tiene la facultad de poder hablar y cantar. Es muy ágil y se desplaza muy rápido.
Soldados del Rey	Tienen cascos y están enfilados en cuadrillas de batallón, forman una multitud.
Soldados del Brujo.	Cuidan la princesa trenzas de oro. Son negros con cascos y espadas muy largas.

Para finalizar el análisis de la obra, este se complementa con un cuadro en el que se presentan las técnicas de animación sobre las que se soporta cada personaje de acuerdo con sus características y con sus intervenciones dentro de la puesta en escena. Estudiando también su funcionalidad dentro de las didascalias presentadas por el texto.

PERSONAJES	TECNICA
Rey de la isla	Guiñol
Trenzas de Oro	Guiñol
Grillo	Marotte
Soldados del Rey	Siluetas planas
Caballero de la Mano de Fuego	Varilla, Marotte y mano prestada.
Brujo	Marotte en mixtura con varilla.
Diablo	Esperpento mezclado con mano prestada.
Soldados del Brujo	Mano prestada.

PROCESO EXPERIMENTAL CON LA TÉCNICA DE LOS TÍTERES

“un cuerpo en vida es mas que un cuerpo que vive” (Eugenio Barba)

La rutina de entrenamiento del actor dio inicio al proceso de montaje y experimentación de *El Caballero de la mano de fuego* que se encuentra sustentado en el texto, *las herramientas básicas del actor aplicadas al teatro de títeres*. En un periodo de cinco meses de trabajo se evidenció la intervención directa de las herramientas básicas del actor aplicadas al teatro de títeres y las semejanzas y diferencias que se presentan en ambas formas de hacer teatro.

Durante la etapa de exploración escénica se indagó la preparación del cuerpo del actor. Los integrantes del montaje pudieron descubrir en todo el proceso experimental un entrenamiento específico para el actor titiritero; dicho entrenamiento se apoyó en las herramientas básicas del actor.

Se expondrá en breves párrafos los ejercicios aplicados en la fase de entrenamiento durante el proceso de exploración y el por qué de ellos.

PRIMER EJERCICIO

Los actores forman un círculo y empiezan un leve trote sin moverse del mismo punto, luego pasados quince minutos

los actores se desplazan por el espacio dejando que sus cuerpos encuentren distintos movimientos, paralelamente van aumentando el trote hasta lograr un cuerpo totalmente activo, libre como el viento, en un alto estado de energía.. Pasados 10 minutos caen al piso y se levantan como si fuesen marionetas, experimentando el equilibrio de la marioneta y contraponiendo al equilibrio precario del actor. Después de 15 minutos caen al piso y regulan la respiración. Este ejercicio dura aproximadamente 45 minutos.

El ejercicio persigue el objetivo de que los actores relajen y sientan sus cuerpos; que el cuerpo hable por si solo y que los movimientos resultantes sean reacciones completamente orgánicas, que cuerpo y mente no sean causales de tensiones, si no por el contrario, se logre un cuerpo en equilibrio, creativo y relajado. En el teatro de títeres es importante que el actor se prepare para soportar las tensiones constantes y disociadas sobre sus extremidades (manos, brazos, pies, cabeza.), por ser ellas las partes que transmiten el movimiento al objeto animado. Si el actor trabaja para tener control de su relajación, la animación de sus personajes tendrá fluidez y espontaneidad. La levedad misma del cuerpo del actor vivirá en la animación del personaje.

SEGUNDO EJERCICIO

Los actores están acostados en el piso boca arriba y su única acción es tomar aire en cuatro tiempos, sostener en cuatro tiempos, y botar en cuatro tiempos durante diez minutos hasta quedar de pies. Al estar de pies siguiendo el ejercicio de la respiración aumentan un movimiento de cabeza, luego rotación de muñecas, dedos, hombros, rodillas, cadera, tronco y extremidades. El ejercicio se ejecuta durante 45 minutos.

El ejercicio plantea la disociación del movimiento. En el teatro de títeres las extremidades del cuerpo del actor funcionan constantemente en disociación y para ejercer un dominio sobre ello debe existir un entrenamiento previo. El ejercicio también

ayuda a que se adquiriera un nivel de percepción que en el teatro de títeres se reparte entre, personaje, actor, espacio escénico y trasescena.

Luego de desarrollar los dos ejercicios mencionados y de lograr en el actor un cuerpo dispuesto para la escena en el teatro de títeres, se inicia un tercer ejercicio que tenía como finalidad, la total expresión sobre las manos del actor.

TERCER EJERCICIO

Se abren y se cierran las manos cincuenta veces con los brazos al frente, a los lados, arriba, atrás y abajo. Luego se vincula al ejercicio de abrir y cerrar las manos la disociación de movimientos; mientras una mano esta al frente abriendo y cerrando cincuenta veces la otra se encuentra arriba ejecutando el mismo movimiento, así sucesivamente hasta disociar por completo los movimientos, arriba, abajo, al frente, a los lados.

Este ejercicio genera en el actor la concentración en el movimiento. En la animación del objeto se encuentra que el actor debe tener un nivel de concentración óptimo, tan óptimo que el objeto animado debe aparecer como un cuerpo totalmente orgánico que hable por si solo. Aunque en la realidad el muñeco dependa del actor y paradójicamente el actor del muñeco. La vida de los personajes en el teatro de títeres se encuentra en la buena concentración y disociación del actor. Un actor concentrado es un gran ojo que puede ver y solucionar cualquier percance.

En la rutina de entrenamiento se evidenció la necesidad de trabajar sobre la voz del actor en el teatro de títeres. La voz en el teatro de títeres o en el teatro de actores se presenta como un nivel interpretativo en la construcción del personaje, por ello es necesario un entrenamiento previo.

CUARTO EJERCICIO

Motivación (*el cuerpo entero es una boca, que bota aire caliente*) este ejercicio es muy lento, se toma un tiempo de 50

minutos, no es un ejercicio de fuerza. El actor debe sentir como la voz habita en todo su cuerpo. Su cuerpo y su mente deben estar en un solo espacio y en un solo tiempo. El actor debe estar concentrado, en un estado de atención, con el cuerpo relajado y con su imaginación abierta a interpretar la organicidad de su cuerpo en un sonido, en una voz.

La voz es el resultado de un proceso orgánico corporal, no puede verse distanciada del cuerpo. Este principio es muy importante para entender la voz en el teatro de títeres. El personaje es un objeto animado y el actor debe concederle la misma fuerza de su creación corporal, su organicidad debe habitar en el cuerpo inerte del objeto, es ello lo que hace que en el teatro de títeres el personaje tenga carne, piel y huesos. En el teatro de títeres la voz es tal vez una de las dificultades más grandes. El personaje no está encarnado en el cuerpo del actor; es el resultado de la imaginación sobre un objeto animado. La voz en este teatro es la mezcla de cuerpo y mente vaciada sobre un objeto que cobra vida y no deja huella alguna de artífice.

QUINTO EJERCICIO

Motivación (*morder la lengua y saborearla cual si fuese una banana. Rotarla dentro de su boca, pasándola por todos los dientes limpiando uno a uno.*)

Mantener relajado el músculo de la lengua es muy importante en el teatro, si este se encuentra tensionado difícilmente el actor podrá ejecutar una buena emisión sonora. Con este ejercicio se da inicio a la búsqueda de resonadores. Se utiliza la pronunciación de textos con distintas intenciones y con distintos resonadores. En este caso se utiliza los textos del montaje *El Caballero de la mano de fuego*.

SEXTO EJERCICIO

Motivación. (*Reproducir la voz de un payaso*) se busca trabajar el resonador nasal. (*Reproducir el canto de un grillo*)

se utiliza para trabajar el resonador occipital. (*Emitir voces de ultratumba*) sirve para trabajar el resonador ventral. (*Reproducir el “Auunnn” de un monje tibetano*) este ejercicio funciona para trabajar el resonador pectoral. Este ejercicio debe ser lento y a cada resonador se le debe dedicar un tiempo de veinte minutos.

Los ejercicios presentados en los párrafos anteriores hacen parte del entrenamiento del actor en la exploración escénica de la puesta en escena: *El Caballero de la mano de fuego*. En la segunda parte del entrenamiento se encuentran ejercicios que tienen influencia directa con las técnicas del teatro de títeres.

El estar en una sala de teatro especializada en el teatro de títeres (Casa de los Títeres de Cali) se pudo tener acceso a varias técnicas de animación de objetos. Los títeres utilizados en los entrenamientos traen impreso el sello de sus técnicas, al igual que toda una historia que se hace presente en sus nombres: *títtere guiñol, títere marotte, títere de varillas, títeres esperpentos, títeres peles, títeres digitales, sombras chinescas, títeres parlantes* y por último *mano mimada*

La técnica de la *mano mimada* no es otra que la mano del actor sin ningún aditamento. En ella se debe reflejar toda la intención que el actor quiere transmitir, por ello se presenta como la mayor herramienta del actor titiritero

La técnica de la *mano mimada* se puede considerar como la técnica base sobre las demás técnicas; ella es el puente que estrecha gran semejanza con el teatro de actores, donde las manos no se deben convertir en obstáculos para los personajes, sino que deben ser una herramienta a favor de la interpretación, los actores tanto en el teatro de actores como en el teatro de títeres deben educar sus manos, para que en la representación no aparezcan como hilos sueltos dentro de una figura corporal. En el teatro de títeres las manos son la comunicación directa con el personaje; en el teatro de actores son la evidencia perfecta para descubrir un actor desconcentrado.

SÉPTIMO EJERCICIO

Motivación (*expresar con las manos sentimientos tales como: reírse, llorar, pensar. y al tiempo ejecutar movimientos como: agacharse, acurrucarse, sentarse, etc.*) Este ejercicio presenta dos dificultades:

Primera dificultad: No es fácil para el actor de teatro canalizar toda su energía en una sola parte del cuerpo, en este caso la mano. El actor de teatro está acostumbrado a expresar con la totalidad de su cuerpo pero en el teatro de títeres esto cambia. Toda la energía que se contiene en la totalidad debe irse a una particularidad y luego transferirse a la unidad total que es el objeto animado. Sucede con frecuencia que el actor de teatro que pasa a hacer teatro de títeres, descuida la parte del muñeco y se concentra en sí mismo. Esto puede tener varias explicaciones, una: *los actores de teatro conservan cierto egocentrismo que en el teatro de títeres desaparece, en el teatro de actores el personaje es el actor y en el teatro de títeres el personaje es el muñeco.* Otra razón es que: *en el teatro de títeres se trabaja de la particularidad, que es la mano del actor, a la totalidad del cuerpo del objeto y en el teatro de actores se trabaja de la totalidad del cuerpo del actor al personaje.* Por eso la técnica de la mano mimada es el boleto de entrada para que el actor de teatro llegue al teatro de títeres. En el momento en que el actor puede hacer conciencia de la particularidad de su cuerpo con la que desea representar, se ocupará de vigilar esa parte y seguir su acción (esta podrá ser pequeña, grande, pausada), allí toda su energía estará concentrada. El resto del cuerpo estará en acción neutra ó controlada; es decir, la particularidad resaltará y el ojo del espectador se concentrará en ella. Las manos en el teatro de títeres no son agitadas, son agitadoras, de los sentimientos y emociones de un público.

Segunda dificultad: La voz en la técnica de *la mano mimada* es la resultante de un movimiento y se ocupa de complementar espacios dramáticos no de redundar en ellos. La voz en la técnica de la mano mimada no puede aparecer distanciada de su movimiento y de su imagen corporal, si eso pasa se verá una voz impostada, que no ayuda en nada a la animación. Cuando el actor es capaz de concentrar la energía sobre su mano y a la vez sigue su movimiento, podrá encontrar en ello una voz. El comportamiento de la mano según el movimiento da elementos para crear una voz acorde a ello, y si se pretende una voz en contraste al movimiento debe ser un efecto pensado y practico, si es producto del azar evidenciará inmediatamente una desconcentración.

Es bueno hacer ejercicios para calentar el cuerpo, pero es necesario un calentamiento para la imaginación, que ayude a lograr la expresividad del cuerpo. La técnica de la mano mimada se ha dicho es la base de toda las técnicas en el teatro de títeres, pero igual podría considerarse el pie mimado, o la cadera mimada. Si el actor se detuviera a observar el mimo Marcel marzov podrá descubrir en él un cuerpo mimado que es capaz de ir de la particularidad de la mano a la totalidad de su cuerpo y viceversa. Es necesario el dominio y conocimiento de una técnica pero también una conciencia y una imaginación que actué acorde a ello.

OCTAVO EJERCICIO

Motivación (*animar un títere guiñol y encontrar en él la sensación de miedo*)

Este ejercicio persigue el fin de que el actor por primera vez se enfrente a animar una imagen plástica y le pueda trasmitir todo el sentimiento y sea capaz de darle vida, de descubrir su voz, su movimiento y su entorno. Al mismo tiempo conozca las leyes que rigen a estas técnicas de animación, que exigen al actor una concentración profunda sobre el objeto animado.

Los títeres, igual que los personajes en el teatro de actores, deben tener posturas definidas, y poder ser mezcladas con sus emociones. El viejo pulcinella nunca pierde su joroba, es propia de el y allí lo que tiene que hacer el actor es sentirla y eso que suele presentarse como impedimento a la actuación debe convertirse en un apoyo. Lo mismo pasa en el teatro de títeres, los personajes están regidos por leyes y si esas leyes no se respetan, el títere carecerá de credibilidad y perderá su estética en el espacio escénico.

Las leyes que en el teatro de títeres se consideran reglas de oro, nacen del comportamiento de los actores en el escenario. Estas leyes son: verticalidad, horizontalidad, desplazamiento y le permiten al actor estar pendiente de su personaje.

Cuando el muñeco u objeto animado esta en un solo punto debe tener una postura clara y definida y en ello debe intervenir la verticalidad y la horizontalidad que sugiere la sensación de piso. La dificultad radica en el instante en que el personaje empieza a moverse, porque bajo ninguna circunstancia el actor puede perder la horizontalidad y la verticalidad en el personaje, y menos la sensación de piso, si eso pasa el personaje queda relegado a un simple objeto. La verticalidad del muñeco es semejante al equilibrio precario del actor.

Es de importancia que el actor comprenda el desplazamiento del personaje distinto al suyo, si el actor se mueve igual que el muñeco se crearán accidentes, ya que el títere funciona en una escala distinta a la del actor y en un espacio distinto al del actor. Cuando el títere se desplaza veinte pasos el actor ni siquiera se ha movido. El actor es el filtro de los movimientos del muñeco. (Imagen de un títere guiño. Siendo animado por un actor.)

Las reglas del teatro de títeres crean semejanzas y diferencias en el comportamiento del actor de teatro y el actor titiritero. Para que el actor de teatro pueda garantizar la buena interpretación de un personaje en el teatro de títeres debe ejercer un dominio sobre estas leyes que en últimas no es otra cosa que hacer conciencia de su equilibrio precario y trasmitirlo al personaje títere.

NOVENO EJERCICIO

Animar un muñeco articulado (pelele) motivación. (*El personaje debe verse alegre, y debe presentarse en la animación la verticalidad, horizontalidad, y el desplazamiento*)

El muñeco articulado llamado pelele en muchos casos es construido en madera, aunque también suele ser construido en material de espuma, balsa, o porcelanicon, etc. Este muñeco tiene la particularidad de que sus brazos, manos, pies, cabeza y tronco son articulados y pueden ser animados; se cree que este muñeco es una variación de la marioneta a diferencia de que la marioneta se anima por medio de hilos y el pelele es animado de forma directa por el actor.

En el pelele se utiliza la animación a la vista, y se trabaja sobre mesa. En el también se presentan la leyes de oro (horizontalidad, verticalidad y desplazamiento), pero incorpora dos leyes más que son la simultaneidad y la ayudantía provenientes de su técnica.

La simultaneidad y la ayudantía tienen como finalidad que dos o más actores puedan interpretar un mismo personaje en un mismo espacio y en un mismo tiempo. La escaleta de movimientos es compartida entre los actores, cada uno anima una extremidad o parte del muñeco y en conjunto crean los trazos de movimiento del personaje. Esto marca una semejanza con el teatro de actores.

Es difícil encontrar un personaje en el teatro de actores, donde un actor anime una pierna y otro anima los brazos y su cabeza. En el teatro de títeres este recurso es más utilizado debido a que el personaje es un objeto. Su complejidad se encuentra en el trabajo de equipo. Los actores deben estar concentrados en la armonía de un solo cuerpo.

Al actuar un mismo personaje, en un mismo espacio, y en un mismo tiempo, se evidencia la necesidad del conocimiento y dominio de las técnicas básicas de la actuación. (Relajación, imaginación, tensión, concentración) estas técnicas son

fundamentales para que el actor domine las técnicas en el teatro de títeres y pueda proyectar su cuerpo, su mente, y su imaginación de manera distinta en las artes escénicas. La importancia de esta técnica radica en que los movimientos del personaje se convierten en partituras para los actores, con sus pausas, sus silencios y sus tiempos. El actor debe intervenir en el momento preciso en el que todo el conjunto de la interpretación lo requiera. En esta técnica el personaje se convierte en una pieza musical que es interpretada por una orquesta de actores, y cada actor tiene dentro de su interpretación un rol definido.

Se presenta otra ley fundamental en el teatro de títeres que tiene su sentido en la palabra y el movimiento. El muñeco parlante presenta la facultad de mover su boca y eso lo hace expresivo. En este muñeco se debe aplicar la ley de palabra y movimiento. Esta ley data de que a cada movimiento corresponde una palabra.

Ejemplo: la palabra corazón tiene un gesto y tres movimientos que aplicados en el muñeco resultaría así: co ra zón en marca tres movimientos lo cual instaura la convención de que el muñeco esta pronunciando la palabra. *El acentuar los movimientos la palabra vive en la boca del personaje, de ello se desprende el gesto, que corresponde a la forma en como se apliquen esos tres movimientos sobre la boca del personaje, rápido, lento, normal, muy rápido, etc.*

Esta ley es aplicada a todas las demás técnicas. Los demás títeres así no sean parlantes acentúan los en sus movimientos su voz y ello los hace mucho mas vivos y menos autistas. Si esta ley no es correctamente aplicada podrá verse al títere como un ser autista que recibe voces del universo pero no habla.

FOTOS DE LA PUESTA EN ESCENA “EL CABALLERO DE LA MANO DE FUEGO” – JAVIER VILLAFANE –

Foto 1



Foto 2



**PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

**NIVELES INTERPRETATIVOS
EN LA PUESTA EN ESCENA
“EL CABALLERO DE LA MANO DE FUEGO”**

Los niveles interpretativos se consideran la última fase de afinación en la puesta en escena en donde actor y títere se convierten para el público una sola alma.

Los títeres al ser seres pequeños e indefensos, necesitan de una persona que los cuide y les conceda la vida propia de la escena, es allí donde aparece el actor de teatro, quien los defiende de los grandes y a través de ellos se defiende así mismo y por ende el teatro mismo.

En esta fase se evidenciará las dificultades, los hallazgos en la interpretación del personaje en el teatro de títeres y se destacará la importancia de un actor formado en las técnicas básicas de la actuación para el teatro de títeres.

Los niveles interpretativos conducen al actor a reflexionar sobre: *la voz del personaje, el movimiento, la mirada, el tempo del personaje, el espacio escénico, la escenografía, la ayudantía, la simultaneidad, etc.*

La voz, es el primer nivel interpretativo que se trabaja en la afinación de la totalidad de la puesta en escena *El Caballero de la mano de fuego*.

LA VOZ

Se evidencia a través de toda la práctica vivida en el montaje *El Caballero de la mano de fuego* que la voz en el teatro de títeres es un nivel interpretativo fundamental. Si la voz no esta clara en el personaje el desarrollo de su acción escénica pierde fuerza y se presenta distante de su acción física. En el teatro de actores la voz es el resultado orgánico de una postura corporal o silueta, en ella vive la musicalidad del personaje. En el teatro de títeres la voz debe vivir en el objeto animado, de lo contrario la silueta pierde organicidad y credibilidad. En el teatro de actores el cuerpo del actor es el instrumento que interpreta, a diferencia del teatro de títeres donde el actor es el ejecutante del instrumento.

La voz habita en un acción interna del actor, al dejarla salir se convierte en personaje, sea a través del objeto títere o cuerpo del actor, lo único que necesita es que conserve la organicidad, que sea un resultado orgánico de la silueta, es importante también entender que a cada palabra corresponde un movimiento y a cada sonido un silencio.

Para lograr la voz en el personaje títere, es necesario que el actor haga muchos ejercicios de animación del muñeco sin voz, el actor debe ocuparse en un primer momento de seguir las acciones del personaje, debe descubrir su voz en su movimiento, en su comportamiento. En el momento en que encuentre la voz debe de hacer el ejercicio, de darle el movimiento a su mano cual si esta fuese su lengua, esto ayuda a que el personaje acentúe la voz en su corporalidad, que es la mano y el brazo del actor.

Hacer que la voz del actor de teatro resulte orgánica en el títere es un trabajo de muchos ensayos, de partituras, de situaciones y motivaciones. No es fácil para el actor de teatro que esta acostumbrado a vivir y a transmitir las emociones desde su corporalidad, a transmitir de un momento a otro todos sus sentimientos a través del objeto animado; esto explica el por qué el actor de teatro debe conocer las técnicas del teatro de títeres y

también el por qué es necesario un actor con el conocimiento y dominio de las técnicas básicas de la actuación.

LA MIRADA DE PERSONAJE

La mirada del personaje en el teatro de títeres es la veleta que conduce al personaje en la escena y recíprocamente conduce al actor titiritero y al espectador. El títere puede mirar, oler, sentir, en la medida en que el actor concentre una mirada sobre él; la mirada del actor es la medida y la fuerza del títere; allí está el sello de cada actor, mirar en el teatro de títeres rebasa la acción de ver, el actor mira con sus ojos, con sus manos, con sus dedos, con sus pies. Si se hiciera una paradoja con el ciego, las manos del actor en el teatro de títeres son el bastón de un ciego, a través del cual se conduce en la escena.

Cuando el actor no mira el títere, puede llegar a centrar la concentración sobre sí mismo olvidando el personaje y convertirse en el personaje, el cuerpo del actor en el teatro de títeres es un gran ojo en función de la representación, mirar en el teatro de actores y en el teatro de títeres contiene la misma fuerza, la única diferencia es que en el títere la mirada del actor está distanciada por ser este un objeto animado, el actor debe ser capaz de construir la mirada en los ojos vacíos del títere.

Se requiere para la buena aplicabilidad de los niveles interpretativos la entera concentración y percepción del actor, ello garantiza su parte dentro de la representación y el enriquecimiento de la partitura de movimiento.

Si el actor logra un alto nivel de concentración y percepción puede lograr que el títere represente mientras él se ocupa paralelamente de desarrollar otras acciones dentro de la escena.

Para lograr el dominio sobre la mirada en el títere el actor debe hacer ejercicios de percepción. Debe darle vida a sus manos y confiar en ellas, debe educarlas para que hablen, vean, oigan y sientan.

EL MOVIMIENTO DEL PERSONAJE

El movimiento en el teatro de títeres es un nivel interpretativo que se presenta de manera distinta al movimiento en el teatro de actores. El movimiento en el personaje esta regido por la técnica de animación del muñeco, ello le crea limitantes y al mismo tiempo le da posibilidades.

Hay personajes que rompen con las leyes del movimiento, como lo puede ser un ave, o un avión, pero hay que cuidar que los movimientos no se hagan borrosos al espectador y establecer muy bien la pausa, no deben estar tan congestionados de acciones.

El movimiento en el teatro de títeres debe ser justo y preciso, debe transmitir una acción clara y sobre todo creíble. Cuando un títere es demasiado pequeño sus movimientos deben ser pausados, entrecortados y proyectados desde la mirada del mismo.

El actor al estar notablemente distanciado del personaje se mueve en otro espacio escénico. Debe existir una partitura de movimientos para el espacio que habita el actor, por lo general son espacios pequeños y en algunos casos se pueden generar accidentes que afectan la interpretación; para que eso no suceda debe existir un orden en la tras escena, una escaleta de movimientos del actor que garantice la seguridad del espectáculo.

Los movimientos de los títeres deben ser siempre armónicos no debe reflejarse en ellos las tensiones físicas de los actores. En el teatro de títeres es necesario el dominio de una buena relajación, la tensión única y necesaria, ni un movimiento más ni un movimiento menos. En los brazos de los titiriteros se acumula toda la tensión y es allí donde debe existir la tensión necesaria para la ejecución del movimiento. Los brazos del actor constituyen el cuerpo del muñeco y deben funcionar sin tensiones. El cuerpo del muñeco debe reflejar en el espectador

la frescura y la tensión necesaria. Deben aparecer ante el público como cuerpo independiente del actor animador, el títere es la prolongación del cuerpo del actor y en él se refleja la concentración del mismo.

En el teatro de títeres existen tres movimientos, uno es el del títere mismo, otro que vincula lo escenográfico y otro que tiene que ver con la disociación del movimiento corporal constante que vive el actor en la escena y que garantiza en un cincuenta por ciento la puesta en escena, este movimiento tiene que ver con el buen dominio de las técnicas de animación.

EL TIEMPO EN EL TEATRO DE TÍTERES

El tiempo es un nivel interpretativo que da pautas al actor sobre la intensidad de la escena. El tiempo en el teatro de títeres se encuentra dividido en dos, uno que es el tiempo ficcional del personaje y otro que es el tiempo real en que el actor ejecuta la acción sobre el objeto animado. La unión de estos dos tiempos da un tercer tiempo en el cual habita la obra, la atmósfera de las escenas y la convención creada por el actor en la interpretación de cada personaje.

El tiempo real es el tiempo en el que el actor titiritero ajusta sus acciones en la trasescena, verifica que los mecanismos de los muñecos se encuentren en la posición indicada y en perfectas condiciones de funcionamiento, también es el tiempo en el que verifica la escaleta de sus acciones dentro del teatrino o espacio escénico.

El tiempo ficcional es el tiempo en el que transcurre la acción dramática; es el tiempo en el que se crea la ilusión al público y el desarrollo de la imaginación del actor; en este tiempo se revela la acción interna del actor puesta en el muñeco.

Del tercer tiempo nace el tempo, el cual compromete la levedad y el ritmo de la obra de acuerdo al género en que se encuentre dimensionada. Lograr los elementos que plantea el tercer tiempo garantiza que el espectador entre en las

convenciones que platea la obra y el desarrollo de la acción se lleve con precisión, con intensidad, seguridad y sobre todo la credibilidad de la interpretación.

Se logra un tiempo adecuado en un montaje, cuando todo lo que interactúa dentro de él, cumple un objetivo claro y definido, utilizando la acción precisa y la palabra indicada. Si la suma de los tiempos de los objetos animados que interactúan dentro del montaje cumple estas reglas, el tiempo real del montaje puede ser de dos horas, y el espectador lo vive como si fuese dos minutos. La obra se convierte en un sueño profundo que vive el espectador y en el momento en que despierta busca entender el significado de ese sueño en la realidad. Si el actor y el director logran que la obra sea un sueño para el espectador, está va a quedar grabada en el inconsciente del actor para siempre.

De este nivel interpretativo se desprenden dos herramientas básicas del teatro de títeres y si bien dichas herramientas no se consideran niveles interpretativos, pueden afectar todos los niveles interpretativos si la utilización de ellas no es la correcta. Las dos herramientas básicas ayudan a que el tiempo de la animación del objeto se haga ágil. Estas dos herramientas son: *la ayudantía, y la simultaneidad.*

LA AYUDANTÍA

La ayudantía viene de la cointerpretación que se le da a un personaje por dos o más actores sobre una misma presencia. Esta herramienta se desprende del tiempo real en que el actor puede desplazarse por el escenario para poder representar el personaje de tal o cual compañero.

Esta herramienta presenta la exigencia a los actores de acordar y compartir una escaleta de acciones, una mirada, una voz, un tiempo e inclusive un mismo pensamiento sobre el títere. Si esto no sucede, el títere se vera descuartizado y cada una de sus partes gira en una interpretación opuesta.

LA SIMULTANEIDAD

La simultaneidad es considerada también como regla de oro en el teatro de títeres. Teniendo diferencias con la ayudantía, nace de la necesidad de la interpretación de un personaje por dos actores en un mismo tiempo, en una misma acción y en un mismo espacio. Suele presentarse en la animación de el títere de varilla la aplicación de esta regla; porque las manos de este títere suelen ser animadas por un actor y su cuerpo y su cabeza por otro. No necesariamente los dos o más actores están juntos interpretando el personaje durante el transcurso de la obra.

En la simultaneidad cual todo actor debe de estar en la capacidad de ayudar al otro compañero según sea la necesidad, mientras que en la ayudantía es necesario que los dos o mas actores se encarguen del muñeco de principio a fin en la representación.

La simultaneidad y la ayudantía son herramientas que se usan en técnicas de animación de objetos, como *peleles*, *varillas*, *esperpentos*, *mano mimada*, etc. Por ser estas técnicas acreedoras de mecanismos complejos de animar por un solo actor. Ello no quiere decir que todo el tiempo se haga uso de estas reglas de oro, lo que tampoco niega su importancia dentro del teatro de títeres. Cuando el actor se declara como un excelente animador es capaz de compartir su animación con otro actor, dos o más actores pueden poner la mente en un solo personaje y también pueden enfrentar la animación de cualquier técnica completamente solos.

**PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

CONCLUSIONES

Se concluye a través de toda la exploración escénica que para el teatro de títeres se necesita de actores con el conocimiento y dominio de las herramientas básicas de la actuación.

En la puesta en escena *El Caballero de la mano de fuego*, se identifica que el actor de teatro debe conocer y ejercer dominio sobre las técnicas de animación en el teatro de títeres. Deber prepararse para poder interpretar un personaje en esta forma de hacer teatro. Es indispensable que las técnicas del teatro de títeres se apoyen en las herramientas básicas de la actuación, de lo contrario esta forma de hacer teatro aparecerá distante de la formación de el actor para el teatro de títeres.

Las técnicas del teatro de títeres presentan el cuerpo del actor de manera distinta en el espacio escénico; los niveles interpretativos presentes en la construcción toman distintos caminos a la interpretación de personajes en el teatro de actores, pero finalmente ambos caminos tienen el mismo objetivo que es la interpretación de un personaje en el teatro.

El cuerpo del actor es el eje fundamental en el teatro de actores y de títeres, sin el no se puede entender una idea de corporalidad, ni de movimiento. En el teatro de títeres el

personaje es un objeto animado y solo existe en la medida en que el actor le da vida, contemplándolo como un cuerpo, así mismo en el teatro de actores el actor hace creer al público que su cuerpo real es el cuerpo ficcional del personaje.

BIBLIOGRAFÍA

ACUÑA, J. E. *Aproximación al teatro de títeres*, la Habana: Pueblo y educación 1990.

ARNOLD, Paúl. *El porvenir del teatro*. Buenos Aires, Editorial Leviatán 1958.

ARTAUD, A. *El teatro y su doble*. Gallimard, 1938

BARBA, E, saberese incola, *Arte secreto del actor*. Diccionario teatral.

CONVERSO, C. *Entrenamiento del titiritero*. Escenología A. C

CRAIG, G. *El arte del teatro*. Textos y humanidades colección escenológica.

MEYERHOLD, V. *Teoría teatral quinta edición*. Fundamentos 1986.

OBRAZOVT, S. *Mi profesión.* Moscú.

PETROV, M. A. *Lágrimas de un titiritero.* (Copia)

ROGAZINSKI, V. *Títeres en la escuela.* Novedades educativas 2001

STANISLAVSKI, C. *Un actor se prepara.* Primera edición México: constancia 1953

STANISLAVSKI, C; BOLES LAVSKI, R; MACGONWAN, K. *Como hacer teatro?* Primera edición. Bogota: Esquilo, 2000

VIVAS, R. *Recopilaciones de textos de títeres.* Bellas artes. Año 1999.

JAVIER VILLAF AÑE, *Colecciones de textos de Julio cordero*

PESTALOZZI PARRA PERDOMO

Egresado de la facultad de Teatro del Instituto Departamental de Bellas Artes como Licenciado en Artes Escénicas , ex-actor del grupo Pequeño Teatro de Muñecos. Fundador y actual director de la agrupación TESIS TEATRO que se dedica a la investigación del oficio del actor, tanto en el teatro de actores como en el teatro de títeres; dicha agrupación ha participado en el X Festival Internacional de Arte de Cali; I Festival Nacional de Títeres de Palmira “Colombia Títeres”; XI Festival Nacional e Internacional de Arte y Cultura “Ricardo Nieto” de Palmira; IX Titirifestival Internacional de Títeres de Bogotá; IX Encuentro Nacional de Títeres de la Universidad Nacional de Bogotá; V Festival Internacional de Títeres “Cali un Sueño con Títeres”; III Festival Internacional de Títeres Titiritay, Cochabamba, Bolivia; X Festival Internacional de Títeres; Fiesta Nacional de títeres de Cartagena; Festival Internacional de Títeres de Belo Horizonte, Brasil.

Ha participado en el “Taller de Pedagogía y Creatividad” con la maestra Dolores Cordero del Instituto Superior de Bellas Artes de Cuba; En ATICO (Asociación de Titiriteros de Colombia) cursando el taller de Dirección de Teatro de Títeres dictado por el maestro Carlos Converso, de México; en el XXVI Taller “ Homenaje a Osvaldo Dragun” como tallerista del Maestro Julio Cordero de Cuba; también ha participado en diferentes seminarios teniendo como panelistas a Fernando Vidal Medina, Humberto Quiceno y Antanas Mockus.

Actualmente Pertenece a UNIMA (Unión Internacional de Marionetistas de España).



Programa ditorial

Ciudad Universitaria, Meléndez
Cali, Colombia

Teléfonos: (+57) 2 321 2227
321 2100 ext. 7687

<http://programaeditorial.univalle.edu.co>
programa.editorial@correounivalle.edu.co