



AÑO 16 N° 28. JULIO - DICIEMBRE 2021

Revista Arbitrada de la Facultad Experimental de Arte
de la Universidad del Zulia
Maracaibo - Venezuela

28 situArte

Dep. Legal ppi 201502ZU4671

Esta publicación científica en formato digital es continuidad de la revista impresa
ISSN 2542-3231 / Depósito legal pp 200602ZU2376

El artilugio, una propuesta para analizar el vínculo Humano-Marionético

El artilugio, a proposal for analyzing the human-puppeteer bond

Recibido: 11-12-20
Aceptado: 08-02-21

Sofía Arévalo Reyes
Universidad de Chile-Leipzig
Santiago, Chile
sofia.arevalo@usach.cl

Resumen

El siguiente escrito tiene como objetivo principal profundizar en el teatro animado, específicamente en la relación colaborativa que se produce entre el cuerpo humano del intérprete, animador o titiritero y la marioneta o títere. Para ello, se recurrió a una metodología de carácter teórico-práctica, cuyos fundamentos son diferentes estudios sobre la animación, los cuales permitieron realizar un recorrido conceptual sobre el títere, el titiritero y las técnicas de animación que emplean. Posteriormente, de manera práctica y basada en una experiencia personal de construcción e interpretación marionética, se analizará una propuesta animada sobre el coleccionismo: *El artilugio*, la cual trabaja con la técnica del marote, en donde se articulan y confunden el cuerpo humano y el marionético. Este estudio pretende ser un aporte a la reflexión sobre los vínculos entre diversas materialidades, permitiendo confirmar la potencialidad del teatro animado para generar múltiples interacciones.

Palabras clave: Títeres, titiriteros, vínculo humano-marionético, coleccionismo, *El artilugio*.

Abstract

The following paper has as its main objective to deepen in animated theater, specifically in the collaborative relationship that occurs between the human body of the performer, animator or puppeteer and the puppet. For this purpose, we resorted to a theoretical-practical methodology, whose foundations are different studies on animation, which allowed us to make a conceptual tour on the puppet, the puppeteer and the animation techniques they use. Subsequently, in a practical way and based on a personal experience of construction and puppetry interpretation, an animated proposal on collecting will be analyzed: *El artilugio*, which works with the marote technique, where the human body and puppetry are articulated and confused. This study aims to be a contribution to the reflection on the links between different materialities, allowing to confirm the potential of animated theater to generate multiple interactions.

Keywords: Puppets, puppeteers, human-puppeteer bond, collecting, *El artilugio*.

Introducción

La necesidad de convivir con criaturas inertes y animarlas de diferentes maneras es una actividad que nos ha acompañado desde pequeños. Así, los títeres han facilitado la proyección de nosotros en el mundo y han actuado como un medio entre nuestra interioridad y aquello que nos rodea. De este modo, no siempre ha importado el material ni la sofisticación del títere, ya que los elementos más rudimentarios pueden ser transformados por la mente humana en las más ingeniosas criaturas.

Considerando esta necesidad humana de animar objetos, a continuación, se abordará el vínculo que se puede producir entre el intérprete o animador de una propuesta teatral y el cuerpo de la marioneta. Para esto se considerará una técnica en particular, "el marote", en la cual cuerpo humano y marionético se funden y confunden en un solo cuerpo con dos cabezas. Así, a partir de un ejercicio teatral sobre el coleccionismo, *El artilugio*, estrenado en 2019 en Santiago de Chile, se pretende analizar desde un punto de vista teórico y experiencial, el vínculo que se produce entre las diversas materialidades.

Títeres, titiriteros y técnicas

Para comenzar este recorrido por el teatro animado, podemos mencionar que para el teórico polaco Henryk Jurkowski (1989), la marioneta es principalmente transformación, siendo un objeto determinado que se vuelve carácter en escena y que va mutando de acuerdo a ella. Por otra parte, para Maryse Badiou una marioneta es "un objeto manipulado por una o más personas, confeccionada con materiales cualesquiera, de representación figurativa o abstracta y apropiada para intervenir tanto en un ritual colectivo como en una exhibición que tenga como finalidad la diversión" (2009, p. 34).

De esta última definición podemos extraer diferentes características relacionadas con las técnicas de manipulación, con los materiales de construcción, con el antropomorfismo de la marioneta y con la finalidad que persiga su construcción. De esta manera y, a grandes rasgos, podemos señalar que, dependiendo de la técnica, existen distintos tipos de manipulaciones individuales y grupales que involucran partes del cuerpo específicas de los manipuladores, las cuales son expuestas u ocultadas, dependiendo del tipo de espectáculo que se presente. Así, existen múltiples posibilidades como utilizar los dedos, una mano o un pie vestido como un títere, o utilizar el cuerpo de varios manipuladores para mover una marioneta gigante o compartir partes específicas del cuerpo con una determinada marioneta, entre diversas otras posibilidades.

Tal como se menciona en la definición, los materiales de construcción pueden ser diversos. De este modo, según el titiritero Francisco Cornejo:

Todos los títeres están constituidos por al

menos una sustancia física, por un determinado tipo de materia. Madera, hierro, cuero, papel, tejidos... verduras, determinadas partes de la anatomía humana... ondas luminosas de diferente intensidad proyectadas sobre una superficie material..., son manifestaciones físicas de la materia que podemos encontrar metamorfoseadas en títeres. (2008, p. 25)

Estas distintas materialidades tienen características diferentes como peso, durabilidad, flexibilidad y resistencia, las cuales influirán en la elección del elemento a trabajar. Junto con esto, según la selección de un determinado material, se estaría transmitiendo información a la audiencia, por lo cual siempre influirá en el mensaje final de la propuesta. Para el mencionado autor, el tipo de material que se utilice transmitirá mensajes inconscientes en la audiencia, siendo parte fundamental del misterioso poder que emanan.

Además de la atención al material, también es fundamental la construcción de diferentes tipos de marionetas, las cuales pueden responder o no a patrones humanos. Así, desde antaño ha existido el interés por crear cuerpos antropomórficos, intentando encontrar diversos mecanismos para dotarlos de vida.

Así, estas marionetas antropomórficas o "humanlike" (Jurkowski, 1989, p. 38) han respondido a la necesidad de construir figuras a semejanza humana, siguiendo diferentes intereses artísticos, filosóficos y estéticos, los cuales se relacionan a su vez con el espíritu de la época de su realización. Por otra parte, existen cuerpos que, sin ser antropomórficos, por medio de particularidades de movimiento, son asociados directamente a lo humano, como el fenómeno de la pareidolia, en la que vemos una imagen ambigua de algún elemento aleatorio como nubes, anillos de madera, comida, etc., y lo asociamos con el rostro o la figura humana.

Por tanto, en diversos espectáculos, los creadores transmiten estímulos e imágenes incompletas que impulsan a que el espectador complete y se identifique con los rasgos humanos que se evidencian notable o sutilmente en diferentes elementos, los cuales tienen voces, particularidades o comportamientos humanos. Por otra parte, existen otras marionetas que tienen sus propias características y comportamiento, como las denominadas "puppetlike" (Jurkowski, 1989) y que se contraponen a las antropomorfizadas.

En relación a la finalidad del uso de la marioneta en las distintas comunidades, según la clasificación de Henryk Jurkowski, estas tendrían dos grandes funciones, la ritualidad y la teatralidad o espectacularidad. De acuerdo a la primera función, la tradición titiritera se remonta a los rituales en los cuales se utilizaban figuras manipuladas para generar conexión con lo sagrado. Por otra parte, y ligado a la segunda función, dentro de este segundo grupo, existirían diferentes subclasificaciones, las cuales van variando con el

correr de las décadas.

De esta manera, se puede mencionar la marioneta como sustituto del actor, la cual nunca admitiría en escena su verdadera naturaleza; la marioneta como un actor artificial, la cual no esconde que es un títere; la marioneta como compañero del actor, en donde ambos cooperan para construir el personaje; y finalmente, la marioneta como objeto (Jurkowski, 1989).

Remitiéndonos a la función de la marioneta como sustituto del actor, uno de los antecedentes fundamentales es el entregado por Gordon Craig. El director y creador escénico inglés tuvo la firme convicción de que para crear una obra de arte cualquiera era necesario utilizar materiales que se puedan controlar y que el ser humano, definitivamente, no era uno de ellos. De acuerdo al autor, esto se debe a que “toda la naturaleza humana tiende hacia la libertad, por esto el hombre trae en su misma persona la prueba que, como material para el teatro, él es inutilizable.” (1987, p. 115). Ante esta libertad humana, la marioneta con su repertorio limitado de movimientos es capaz de transmitir desde su corporalidad una noble artificialidad, permitiéndonos “aprender algo acerca del poder y de la gracia del valor, porque es imposible ser testigo de un espectáculo de tal naturaleza sin probar un sentido de alivio físico y espiritual” (p. 140).

Esta fuerza espiritual propia de las marionetas se debería precisamente a la simpleza, discreción y falta de ostentación latente en ellas, lo que impediría la generación y aumento del ego, tan propio de la soberbia del artista. De este modo, en el corazón de las marionetas “el latido no se acelera ni declina, y sus gestos no se vuelven precipitados e inexactos y aún, inundado por un torrente de flores de sus admiradores, el rostro de la primera actriz queda solemne y bello, remoto, como siempre” (p. 137). Estas cualidades permitirían que precisamente mediante la lejanía de lo siempre inerte, nos sintiéramos interpelados, dada la empatía causada por las figuras animadas.

Ante estas particularidades de la marioneta, Craig plantea que el intérprete humano se debe retirar de la escena, para que en su lugar emerja lo inanimado, o lo que él denomina como la Supermarioneta (*Ubér-Manrionette*) (p. 140). Esta figura, sería la encargada de rescatar la gracia de las antiguas marionetas, permitiendo que el cuerpo vivo supere sus limitaciones físicas, llegando a un estado cataléptico, presente en la lejanía, exactitud y solemnidad de la esencia marionética.

En la propuesta de Craig, no queda claro cuáles serían los alcances de una Supermarioneta, pero sus postulados permiten reflexionar sobre las cualidades, puntos débiles y eventuales intercambios entre materialidades humanas y marionéticas. De este modo, se puede atender a aquello que acontece entre lo indistinguible de ambas materialidades y que vendría siendo un estado en el cual lo humano y lo inanimado, lo vivo y lo muerto, lo presente y lo ausente se reúnen. Esto en parte, se puede poner en escena mediante la animación de objetos o a través de

la objetualización del cuerpo humano del intérprete. Lo importante es que la materialidad presente en escena, independientemente de su naturaleza, sea capaz de rescatar la esencia de las antiguas marionetas, logrando con esto conmocionar a la audiencia.

Considerando estos antecedentes, es posible determinar que la marioneta en escena es capaz de mostrar humanidad despojada de la artificialidad del intérprete humano. Por su parte, el cuerpo del actor se puede contagiar de las cualidades de la marioneta, buscando la quietud, la precisión y la sutileza del movimiento mínimo. De esta manera, se produciría en escena un intercambio en el que el humano se acerca a lo marionético y lo marionético se acerca a lo humano, potenciando la búsqueda de lo híbrido entre los dos tipos de materialidades.

Finalmente, en relación con las técnicas de manipulación y animación, existe un número significativo de ellas, las cuales a su vez se pueden diferenciar de acuerdo a los materiales, estéticas y experticia de los titiriteros. Algunas de estas son: el títere de guante, los cabezudos, las marionetas gigantes, las marionetas de carne y hueso, los títeres de varilla, las marionetas de hilo, las de manipulación directa, los títeres de mesa, el marote, entre otras variables.

Vale decir que hasta ahora se ha hablado de animación y manipulación, sin embargo, estos términos presentan sus diferencias. En este sentido, conviene considerar lo aportado por Julie Sermon, quien en relación a la marioneta contemporánea menciona que el término de manipulación resulta insuficiente, debido a que la acción en escena no siempre está determinada por los impulsos manuales directos o indirectos que van del animador a la marioneta, sino que es posible idear dispositivos que generen algún tipo de respuesta, o simplemente convivir con las marionetas creadas sin que exista contacto o que este se produzca mediante los juegos de mirada y la posición del titiritero en relación a la marioneta. Por otra parte, tal como apunta la autora, el término manipulación, que hace referencia a actuar sobre otro de manera tortuosa, junto con tener un significado negativo, se aleja de lo que sucede en escena en el sentido de que “el objeto se resiste, tiene sus inclinaciones y sus imperativos con los que los titiriteros deben contar y a los que deben responder con sus invenciones de juego” (2017, p. 116).

Atendiendo a las diferentes posibilidades de interacción, en todas ellas destacará en distintos grados la presencia del titiritero o animador, el cual tendrá visibilidad dependiendo del tipo de propuesta que presente. Así, el actor puede estar enmascarado, completamente oculto, haciéndose casi imperceptible, como en el teatro negro de Praga, en el cual solo vemos los objetos moviéndose, quedando oculta la presencia humana. También en otros espectáculos de manipulación directa es posible apreciar al titiritero completamente vestido de negro y su rostro cubierto con un velo negro. En cambio, en otros espectáculos, el titiritero puede evidenciar la técnica de manipulación que emplea visibilizando su rol de manipulador a la audiencia, o

bien puede participar como un intérprete más en la escena que dialoga con las materialidades marionéticas.

En este sentido, tal como afirma Julie Sermon (2017) era común que antes del siglo XIX los titiriteros no se mostraran en público. Con el correr de las décadas hasta llegar a la escena animada contemporánea, esta situación cambió por completo y el titiritero es cada vez más visible a la audiencia, aumentando con esto las posibilidades expresivas.

Junto con lo anterior y de manera relacionada, ha existido variación de acuerdo a la importancia y sentido de la participación del animador, de modo que para algunas tradiciones el titiritero se abandona por completo para entregar su alma a la marioneta. Así, tal como señala Badiou: “para que el objeto exista en toda su verdad, el manipulador tendrá que entregarle la totalidad de su persona” (2009, p. 35). El sentido de anular el cuerpo del titiritero pretende que “la materia pueda absorber y catalizar por sí sola la fuerza de la energía vital y encarnarse sin que presencia humana alguna pueda destruir el supremo papel del objeto” (Badiou, 2009). Como veremos en el caso analizado, otra alternativa es que el titiritero no abandone su cuerpo, sino que, por el contrario, lo prolongue y lo confunda con la marioneta, creando una nueva estructura híbrida.

Vínculos humanos y marionéticos en el corto teatral *El artillugio*

Para adentrarnos en el vínculo entre marioneta y marionetista, resulta necesario precisar qué se entiende por la técnica de animación y construcción considerada para este escrito: el marote. Este es un tipo de marioneta a escala humana, en la que el cuerpo del intérprete con el de la marioneta se funden y confunden compartiendo un mismo cuerpo con dos cabezas: una humana y otra marionética. Existen diferentes formas de construir y manipular un marote, teniendo en común que principalmente la cabeza del títere es manipulada por una de las manos del titiritero. Esta cabeza puede tener una boca articulada; en este caso, la misma mano que dirige la cabeza se encargará de abrir y cerrar la boca simulando el movimiento.

En relación al cuerpo del marote, también existen distintas variantes. Algunos tienen una estructura pequeña que sirve para contornear los hombros, valiéndose del vestuario para formar el resto del torso. Otras, en cambio, tienen cuerpos más grandes llegando a cubrir toda la parte superior del cuerpo del actor. En las extremidades también existen diferencias. Así, si un solo operador lo maneja, este comparte sus dos piernas con el títere y un brazo, quedando el otro inmóvil. En cambio, si son dos manipuladores, la marioneta puede tener movilidad en ambos brazos y, por ende, más posibilidades de movimiento. Con esto se puede crear un efecto de duplicidad o triplicidad, dependiendo de la cantidad de manipuladores, que pueden estar ocultos tras un atuendo y velo negro, estar visibles, o incluso ser

personajes e interactuar con el títere.

Es necesario señalar que es común que los mismos marionetistas o los integrantes de una compañía determinada sean los constructores de sus marionetas o estén ligados a ellas en las etapas tempranas de construcción y concepción de la idea. En esta fase, son reunidos distintos tipos de materiales, los cuales van a dar forma a la marioneta, ya sea su cabeza o partes de su cuerpo. En este sentido, dicha práctica es semejante a la de un dios creador humano que, como el alquimista, es capaz de modelar la materia uniendo elementos con propiedades diferentes: frío-caliente, seco-húmedo, duro-blando, etc., para dar origen a una nueva estructura. De este modo, cobran sentido las palabras del escritor Bruno Schulz cuando, pensando en un demiurgo humano, afirma:

La materia posee una fecundidad infinita, una fuerza vital inagotable que nos impulsa a modelarla. En las profundidades de la materia se insinúan sonrisas imprecisas, se anudan conflictos, se condensan formas apenas esbozadas. Toda ella hierve en posibilidades incumplidas que la atraviesan con vagos estremecimientos. A la espera de un soplo vivificador, oscila continuamente y nos tienta por medio de curvas blancas y suaves nacidas de su tenebroso delirio. (1982, p. 22)

Luego y una vez que la construcción marionética está terminada, se realizaría una especie de acoplamiento corporal que, siguiendo la comparación con la alquimia, podría asemejarse a la transmutación que se realiza para traer a la vida la materia muerta. En este caso, el marionetista utiliza diferentes corporalidades vivas y muertas. Así, pone a disposición su cuerpo y lo entrelaza al cuerpo marionético, con el objetivo de que la construcción del marote pueda moverse y cobrar vida. Es común que, en este acoplamiento, el marionetista pierda escénicamente un brazo para animar la cabeza de la marioneta, mientras que el otro funciona como un brazo compartido. Gracias a esta pérdida, que bien puede ser considerada como un intercambio equivalente, se puede realizar la unión de los contrarios: humano y marioneta.

Considerando lo anterior y debido a distintas especializaciones, tanto en construcción como en manipulación de títeres, es que puede experimentar desde dentro el vínculo que se puede generar entre un marote y una actriz. En virtud de ello, este apartado tiene el objetivo de profundizar en ese vínculo, tomando en cuenta un ángulo de observación más estrecho al estar la investigadora inserta en el caso de estudio. Pese a la falta de distancia con el objeto, existen ciertos aspectos que se pueden vislumbrar desde la práctica en escena y que eventualmente podrían complementar esta reflexión. Junto con esto, existen ciertas ideas teóricas que intentaron ser materializadas, tanto temática como corporalmente en una propuesta creativa, lo que se concreta en la atracción

extrema que puede experimentar una coleccionista hacia los objetos.

*El artilugio*¹ es un corto teatral² de mi autoría y parte de un espectáculo mayor: *Mujeres creadoras en el teatro de animación*, dirigido por Jaime Lorca, que partió en el año 2018 con la construcción de un marote y luego con la creación de un espectáculo. Como hemos mencionado, en este tipo de títere, el cuerpo humano se funde con el de la marioneta, bifurcándose medianamente desde el torso hacia arriba. Tal como en la alquimia, en la que hay que entregar algo para la transformación de la materia, para que la marioneta cobre vida, el humano que está detrás de ella debe cederle una parte de su cuerpo, en este caso, sus piernas, sus brazos y su voz.

Con el correr de los meses de construcción, poco a poco se fue perfilando la historia que quería contar. Irene, una mujer de mediana edad, cleptómana y coleccionista de diversos objetos, se dedica a recorrer las calles de la ciudad encontrando y acumulando cosas, las cuales atesora con su vida. La escena comienza justo luego de que Irene es sorprendida robando un fino artilugio de una tienda y, antes de ser revisada e instada a pagarlo, decide dar explicaciones de su actuar ante la audiencia escandalizada por el robo. Así, Irene intenta dar una justificación satisfactoria, buscando que comprendan por qué tomó el artilugio y por qué ya no puede devolverlo.

Espacialmente al centro de la escena vemos una mesa, con un mantel y una pequeña maleta sobre de ella, la cual contiene diferentes objetos que se irán mostrando poco a poco (Fig. 1). Junto a la mesa se aprecia el cuerpo del marote conformado por la manipuladora y la marioneta. De esta manera, el cuerpo de la manipuladora, además de animar, cumple el rol de observar y ser testigo de los hechos. En este caso, el cuerpo humano funciona como un personaje intermitente que acompaña y empatiza con los hechos que le acontecen a la coleccionista, se involucra en escena con su presencia, pero no emite palabra. La manipuladora no se oculta ni utiliza un velo negro, sino que deja en evidencia la técnica de manipulación empleada. Así, en escena, no se concibe a la manipuladora como un ente aislado, sino que es parte del marote y a la vez se diferencia de él (Fig. 2).



Figura 1

Fotografía de Felipe Kari.



Figura 2

Fotografía de Claudio Main.

Por otra parte, vemos a la marioneta y una serie de objetos que la acompañan: una fuente con limones secos, un alfilerero con forma de sombrero, una teterita de loza, un encendedor con forma de cañón y una maleta pequeña que los contiene. Con estos objetos Irene dialoga en escena, los cuales son a su vez animados por la manipuladora, formando una cadena de manipulaciones que parte de lo humano, pasa por lo marionético y termina en lo objetual cotidiano. De este modo, la manipuladora no tiene la intención de ausentarse, pero sí de disminuir su presencia para realzar al marote y a los objetos empleados.

Profundizando en la materialidad utilizada, la marioneta es la protagonista de esta pieza teatral, la atención se focaliza en ella, siendo un puente de conexión entre la manipuladora y los espectadores y entre la manipuladora y los otros objetos que participan corporal y sonoramente. Materialmente, la marioneta está realizada mediante diversas técnicas y distintos materiales, gracias a la asesoría del colectivo Escena cuántica³. Su cabeza fue

1 *El artilugio* es un proyecto personal, escrito e interpretado por mí, cuya elaboración artesanal fue guiada por el colectivo Escena cuántica y su propuesta escénica trabajada con la Asociación Teatral y Cultural Viajeinmóvil y dirigida por Jaime Lorca. Este corto fue presentado en distintas muestras de manera presencial y remota, incluyendo el Festival Internacional "Santiago a mil" del año 2020, en donde fue parte del espectáculo *Mujeres creadoras en el teatro de animación*. Dentro del mismo espectáculo, también se presentó en temporada en El anfiteatro Bellas Artes y en el Centro Cultural Viajeinmóvil.

2 En el presente artículo, se considera corto teatral a una pieza teatral de corta duración, que no excede los 30 minutos. En este caso particular, *El artilugio* dura aproximadamente 15 minutos.

3 Es un colectivo de teatro lambe-lambe creado por lo titiriteros chilenos Pamela San Martín y Sebastián Farah en el año 2012 y cuyo interés es conformar un espacio de creación e investigación de esta técnica, a través de

modelada, tiene diversas capas, siguiendo la técnica de la cartapasta (también conocida como papel maché) y está pintada a mano. Su cuerpo es un brazo izquierdo y un torso tallado de espuma, el cual tiene unas pequeñas puertas que se abren y cuyo interior transmite luz, permitiendo con esto generar un momento sobrenatural, imposible de realizar con el cuerpo humano. Esto permite entender por qué en este corto teatral en particular es importante la utilización de una marioneta y no solamente la presencia de una actriz de carne y hueso, ya que el títere permite la ampliación de las posibilidades corporales, lo que se concreta con la apertura e iluminación del cuerpo, aumentando así los recursos expresivos y simbólicos de la propuesta.

Remitiéndonos específicamente a los vínculos entre actriz y marioneta, la relación se fue formando en las diversas etapas. Primero, comenzó desde la construcción del marote, periodo en el cual se tomaron decisiones respecto a sus rasgos, colores y expresiones faciales, las cuales pese a la invariabilidad deben posibilitar la mayor cantidad de expresiones, lo que se va viendo con el movimiento. Una vez construida, vino un periodo de ajuste y acomodación corporal, en el cual se encajó el cuerpo humano al marionético formando este híbrido de dos cabezas. En esta etapa, se ensayó la posición corporal adecuada para generar la ilusión de una sola corporalidad que acciona junta y por separado. Posteriormente, se realizaron las adaptaciones materiales a la marioneta, para que fuera más orgánica de utilizar, sin alterar sus proporciones. Todo esto con el fin de entender e incorporar mecánicamente al cuerpo, el funcionamiento de esta nueva estructura, considerando su peso, su flexibilidad, sus limitaciones, etc.

En los ensayos, poco a poco se fue detallando y perfeccionando el movimiento. De esta manera, se empezó con movimientos duros, mecánicos y toscos. Luego, a medida que se repitió una y otra vez un mismo movimiento, se observó en un espejo el movimiento o con la ayuda de un tercero, de manera que el cuerpo humano comenzara a entender que todo es más lento en el títere, que tiene un tiempo de acción distinto y que a veces un mínimo movimiento puede alcanzar una gran expresividad. De esta manera, el títere con el mismo rictus facial, que en este caso incluye una boca inmóvil, es capaz de pasar por distintas emociones y transmitir diferentes sensaciones, en donde el juego con variados ángulos y la caracterización de la voz ayudan a generar un recorrido emocional.

Considerando lo anterior y como se ha mencionado, resulta necesario destacar que este tipo de creación se puede relacionar con la alquimia, en el sentido en que lo que es considerado inerte como una marioneta, puede adquirir otro estado, mejorar, alterar o adquirir nuevas propiedades y, de esta manera, transmutar su naturaleza y cobrar vida. En el arte de los títeres, el manipulador anima a un títere o un objeto y, en el caso particular del marote, el manipulador comparte su cuerpo con la estructura de títere. En la obra analizada, la animadora entrega sus extremidades al servicio del movimiento de la marioneta.

Por esta razón, se produciría un contagio entre los cuerpos, el cual acontecería por la unión de diversos acoplamientos de partes, con lo cual se formaría un tercer cuerpo, distinto del exclusivamente humano y marionético. En este proceso, el contagio se produce en cada cuerpo, el cual comienza a abandonar su naturaleza para sumergirse en la del otro. De esta manera, sin dejar de ser del todo lo que son originalmente, adquieren parte de las propiedades de la otra materialidad. En esta confusión, se comenzaría a originar una orgánica común distinta a la que tenía cada cuerpo previo al encuentro.

De este modo, en escena, los dos cuerpos habitan esta nueva estructura marionética, se encuentran encajados, unidos por las extremidades inferiores y separados en la parte superior que se ramifica en dos cabezas. Así, esta estructura bien puede ser comparada a los rizomas, en el sentido de que, si bien hay un centro de acción de la manipuladora, en la ficción y por la construcción marionética, este centro se va perdiendo y la manipuladora va siendo marote con el marote, estando juntas y separadas al mismo tiempo. Esto genera la confusión escénica de no saber distinguir la naturaleza de los cuerpos. De esta manera, siguiendo a Deleuze:

Los hilos de la marioneta, en tanto que rizoma o multiplicidad, no remiten a la supuesta voluntad del artista o del titiritero, sino a la multiplicidad de las fibras nerviosas que forman a su vez otra marioneta según otras dimensiones conectadas con las primeras: –Denominaremos trama a los hilos o las varillas que mueven las marionetas. Podría objetarse que su *multiplicidad* reside en la persona del actor que la proyecta en el texto. De acuerdo, pero sus fibras nerviosas forman a su vez una trama. Penetran a través de la masa gris, la cuadrícula, hasta lo indiferenciado. (2004, p. 14)

Dada la unión, en este vínculo entre la actriz y la marioneta existiría una constante tensión, debido a que presentan movimientos y recorridos iguales y diferentes, en los cuales la manipulación es tan cercana, que se confunden sus superficies en una hibridación que crea una nueva estructura. En este proceso es posible apreciar cómo la marioneta se humaniza, mientras que el cuerpo de la actriz se acerca a lo indeterminado de lo inanimado. De este modo, lo que sucede en términos escénicos es que se mimetizan las estructuras.

El artulugio y el coleccionismo

El punto neurálgico de la propuesta *El artulugio*, es que se intenta evidenciar verbal y materialmente, que de los objetos emana una fuerza de atracción que hipnotiza a la coleccionista, lo que le genera una necesidad de poseerlos y acumularlos. De este modo, si nos detenemos en la figura del coleccionista podemos advertir que este crea un universo con lógicas propias, conformado con piezas

específicas que cumplen ciertos criterios de selección. Tal como dice Benjamin:

Los coleccionistas son fisonomistas del mundo de los objetos. Es suficiente observar a uno de ellos mientras manipula las cosas en su vitrina. Apenas las tiene en la mano parece inspirado por ellas, como un mago que viera a través de ella su lejanía. (2016, p. 44)



Figura 3
Fotografía de Felipe Kari.

En esta historia, Irene no ve al artilugio de la vitrina como una pieza con un valor monetario, sino como una especie de imán que la insta a tomarlo y rescatarlo. En este sentido, siguiendo a Baudrillard, el objeto tendría dos funciones: la de ser utilizado y la de ser poseído; en esta última, "el objeto ya no es especificado por su función, es calificado por el sujeto" (2004, p. 98).

En la escena, los objetos recolectados por Irene ya no cumplen una función utilitaria, ni siquiera sirven de adorno, ya que están dentro de una maleta; sino que tienen una función expresiva, pues se convierten en diferentes prolongaciones de la coleccionista, la cual va justificando sus acciones mediante la interacción y las interrupciones de ellos. Esto se evidencia a través de diferentes voces que van animando a los objetos y de distintos patrones de movimiento utilizados según sus corporalidades. De este modo, cada objeto en escena representa las cualidades de un material, lo que es asociado a una personalidad específica. Así, la teterita, al ser de loza es delicada y frágil; el alfilerero de lana es blando y abrigador; el cañón de metal es duro y frío; y los limones orgánicos son ásperos y secos.

De manera que estos objetos, lejos de funcionar independientes unos de otros, forman parte del mundo creado por la coleccionista y ubicados cuidadosamente en un contenedor: la maleta, con la que Irene sale a pasear. En ella guarda sus posesiones más valiosas, su intimidad está allí y es abierta cuando es forzada a abrirla debido al robo. En relación a los contenedores o "la casa de las cosas," Gaston Bachelard señala:

El armario y sus estantes, el escritorio y sus

cajones, el cofre y su doble fondo, son verdaderos órganos de la vida psicológica secreta. Sin esos "objetos"; y algunos otros así valuados, nuestra vida íntima no tendría modelo de intimidad. Son objetos mixtos, objetos-sujetos. Tienen, como nosotros, por nosotros, para nosotros, una intimidad. (2012, p. 78)



Figura 4
Fotografía de Felipe Kari.

Tal como la maleta es un contenedor de objetos y, por tanto, depositario de un secreto, al final del corto teatral se revela que el cuerpo de Irene también es un contenedor, al tener debajo de su blusa una puerta en el vientre que se abre. Solo cuando Irene se siente acorralada y como último recurso, decide exponer el interior de su cuerpo para demostrar que ya no tiene el objeto, porque este no se encuentra de la misma manera en la que fue exhibido en la vitrina.

En relación con la apropiación del artilugio, para Irene esta acción es, a diferencia de lo que opinan los testigos del hecho, no un robo, sino un rescate. Para ella, los objetos no deberían estar en una categoría inferior a la del ser humano, por lo tanto, no deberían ser parte de un intercambio monetario. Así, siguiendo las lógicas de la coleccionista, el artilugio no debería estar en una vitrina para ser comprado, sino en un hogar, para ser amado y cuidado. Por esta razón, su rechazo a ver al artilugio como una mercancía, sumado a la fuerza de atracción que experimenta por el objeto en particular, y el impulso que siente por llevárselo es más fuerte que el respeto por las normas sociales. Así, la coleccionista explica:

Y así fue como hoy día y, como suelo hacerlo la mayoría de las tardes, salí a recorrer la ciudad... maravillada, extasiada, atónita quedé con cada reliquia, no es el objeto lo que me cautiva, es ese detalle. Seguí caminando... hasta que de repente, me tropiezo, ¡que despistada! pensarán ustedes, pero cuando levanto la cabeza, lo vi (...) en la vitrina de esta tienda, era el artilugio. Tengo que tenerlo, tengo que tenerlo y me decidí a hacer el

rescate. Tomé aire, me peiné la chasquilla y entré de manera estrepitosa a la tienda. Contrario a lo que la mayoría de ustedes piensa, para hacer un rescate o un robo, no es necesario pasar desapercibida, sino llamar la atención.⁴



Figura 5
Fotografía de Felipe Kari.

Irene pretende dar el lugar y la categoría que, desde su perspectiva, le corresponde a cada objeto y, por eso, se refiere a la última cosa robada como el artilugio. Esto es una muestra de que “la relación de posesión muestra acentos completamente irracionales. Para el coleccionista el mundo está presente en cada una de sus piezas. En forma ordenada, pero ordenada de acuerdo a una relación sorprendente, más aún, incomprensible para el profano” (Benjamin, 2016, p. 43). Esto explica porque Irene tiene entre sus objetos cosas de escaso valor, las cuales objetivamente son consideradas como baratijas, pero para ella son valiosas. Aquí se puede encontrar una relación con las propuestas de realidad degradada de Bruno Schulz y Tadeusz Kantor, las cuales enaltecen a los objetos de categoría inferior como los maniqués, el material en bruto y a todo lo pacotilla, vulgar y ordinario (1982, p. 23).

Esta obsesión de recolectar cosas sin importar su valor, se explica por la necesidad de la coleccionista de observar el tiempo de duración que tienen. En los objetos el paso del tiempo es distinto, lo que depende también de cada materialidad. Por tanto, la degradación y el desgaste de ellos también es diferente y alejado de las leyes humanas. Irene, para justificar su actuar, cuenta que su afición por recolectar objetos comienza con los limones, juntaba muchos limones para observar cómo se degradaban con el tiempo. Y señala:

Coloco los limones en una fuente, los pongo en mi mesa de centro y los ordeno. Luego espero días, semanas, meses. Algunos se ponen verdes, blancos, se pudren ¡Oh, ese olor a muerte! A estos trato de tenerlos lo máximo posible conmigo, hasta que inevitablemente tengo que botarlos.

Otros en cambio se tornan amarillo oscuro, se endurecen, se petrifican, a estos los conservo. Siempre me he preguntado a qué se debe estas dos formas de degradación tan distintas. Desde los limones comienza mi afán por observar el tiempo de duración de las cosas.⁵

Para realizar esta escena se utilizaron limones naturales, que se dejaron secar, observando que efectivamente algunos se pudren y descomponen y otros se endurecen y se secan. Estos limones son manipulados en escena, ordenados, levantados y arrojados, quedando como testimonio objetual de la degradación y de la yuxtaposición de dos estados; son limones muertos que han comenzado una nueva vida junto a la coleccionista.

Como hemos podido demostrar, la fuerza de atracción se produciría hacia cuerpos heterogéneos. Irene no se interesa por sus semejantes, sino que solo busca la acumulación de objetos, los cuales necesita para ser estable emocionalmente. Sin embargo, esta atracción no viene sola, ya que se cuele la repulsión que, en este caso, se hace evidente en el sufrimiento de la coleccionista al no poder nunca satisfacer sus necesidades de acumulación. Una vez que rescata una cosa, siente la necesidad de salir a buscar otra, haciendo esto mismo todas las tardes. Tal como señala Baudrillard, para el que colecciona objetos,

Uno solo no basta: es siempre una sucesión de objetos, en el límite una serie total, lo que es el proyecto consumado. Por eso, la apreciación de un objeto cualquiera es tan satisfactoria y tan decepcionante a la vez: toda una serie la prolonga y la llena de inquietud. (2004, p. 98)

Esta obsesión de poseer resulta peligrosa cuando nos percatamos que estamos frente a una acumuladora compulsiva, en la cual todos sus contenedores: su casa, su maleta y ella misma, están llenos de objetos, no habiendo espacio para nada más, pero tampoco la decisión de dejar de recolectarlos.

Este desequilibrio de su personalidad, también es llevado al cuerpo. Irene se muestra cada vez más frágil y alterada, lo cual se evidencia en la serie de temblores, espasmos y desmayos que padece. En este estado, la única razón por la que Irene se levanta del suelo una y otra vez luego de sus caídas, es para estar con sus objetos. De este modo, la coleccionista se aferra a la vida por medio de sus pertenencias muertas, las cuales a su vez logran estabilizar el desequilibrio mental y físico que experimenta Irene por la continua acumulación de cosas. Por esta razón, no está dentro de sus opciones devolver el objeto tomado. Siguiendo a Baudrillard:

Los objetos desempeñan un papel regulador en la vida cotidiana, en ellos desaparecen muchas neurosis, se recogen muchas tensiones y energías en duelo, es lo que les da un “alma”, es lo que

4 Fragmento de *El artilugio*.

5 Fragmento de *El artilugio*.

hace que sean “nuestros”, pero es también lo que constituye la decoración de una mitología tenaz, la decoración ideal de un equilibrio neurótico. (2004, p. 102)

El vínculo de dependencia entre Irene y sus objetos es llevado al extremo con la última pieza robada: el artilugio. En la ficción, luego de las justificaciones del personaje y ante la incompreensión de la audiencia, ella decide demostrar que el objeto ya no existe en la forma en la que fue conocido. Así, utilizando los recursos que permite una construcción marionética, cuando Irene se siente acorralada por los testigos del robo, se abre la blusa en escena y abre, a su vez, una pequeña puerta triangular dentro de su estómago, por donde aparece una luz desde su vientre, para demostrar que el artilugio no puede ser devuelto, ya que su existencia ha dejado de ser material y se ha transformado en otra cosa, siendo absorbido por su cuerpo para transformarse en vacío (Fig. 6).



Figura 6
Escena de *El artilugio*.

Consideraciones finales

Para finalizar, la intención de realizar y reflexionar en torno a esta propuesta creativa es evidenciar, a través de una historia animada, que los seres humanos no somos los únicos que habitamos los espacios. Existen otras materialidades que nos acompañan y que, incluso, pueden quedar como recuerdo de nuestra existencia. De este modo, hay múltiples maneras de cobrar vida y múltiples maneras de desgastarse, degradarse y perderse materialmente. En este sentido, resulta necesario considerar que las cosas están cargadas de historias, tienen una biografía, huellas y cicatrices propias, y son testigos también de nuestras biografías, por lo que podemos generar intensas interacciones con ellas, que pueden ser iguales o más profundas que las relaciones que acontecen entre miembros de una misma especie.

Referencias

Arévalo, Sofia (2019). “El artilugio”. Corto teatral perteneciente al espectáculo “Mujeres creadoras en el teatro de animación”.

Bachelard, Gaston (2012). *La Poética del espacio*. Traducción de Ernestina de Champourcín México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.

Badiou, Maryse (2009). *Sombras y marionetas. Tradiciones mitos y creencias: del pensamiento arcaico al Robot sapiens*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

Baudrillard, Jean (2004). *El sistema de los objetos*. Traducción de Francisco Gonzáles Aramburu. Buenos Aires: Siglo XXI editores.

Baudelaire, Charles (2014). “Moral del juguete” en *Sobre marionetas juguetes y muñecos*. Traducción de Abel Vidal. Barcelona: Centellas.

Benjamin, Walter (2016). *Juguetes*. Traducción de Juan J. Thomas. Madrid: Casimiro.

Craig, Gordon (1987). *El arte del teatro*. México, D.F.: Grupo editorial Gaceta.

Cornejo, Francisco (2008). “El títere y su misterio: magia, religión y teatro (incluso en el siglo XXI)”, *Fantoche* N° 2, 24-49. Texto revisado el 18 de julio de 2019. Texto disponible en: https://www.researchgate.net/publication/271830386_El_titere_y_su_misterio_magia_religion_y_teatro_incluso_en_el_siglo_XXI

Deleuze, Gilles & Guattari, Félix (2004). *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Traducción de José Vázquez Pérez con la colaboración de Umbelina Larraceleta. Valencia: Pre-textos.

Jurkowski, Henryk (1988). *Aspects of puppet theatre*. Edited by Penny Francis. London: Puppet Centre Trust.

Sermon, Julie (2017). “La marionnette, un art contemporain? (ou comment en finir avec les idées reçues)”. *Éditions de l'Attribut* 2 N° 5 | pages 108 à 116

Schulz, Bruno (1982). *La calle de los cocodrilos, “El tratado de los maniqués o el segundo Genesis”, trad. Ernesto Gohre, (Buenos Aires: Centro editor de América Latina.*



UNIVERSIDAD
DEL ZULIA

situArte

Revista Arbitrada de la Facultad Experimental de Arte de la
Universidad del Zulia

Año. 16. N° 28 _____

*Esta revista fue editada en formato digital y publicada en julio
de 2021, por el **Fondo Editorial Serbiluz, Universidad del
Zulia. Maracaibo-Venezuela***

**www.luz.edu.ve
www.serbi.luz.edu.ve
www.produccioncientificaluz.org**