



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

A

El objeto animado

Autor:

Caamaño, Oscar Horacio

Revista

Telondefondo

2005, 1(2)



Artículo



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA

El objeto animado.¹

Oscar Horacio Caamaño

(Instituto Superior de Profesorado Nº 8 "Almirante Guillermo Brown" – Santa Fe)

Imagino que el filósofo es, por excelencia, el hombre o la mujer que piensa con el propósito de explicar quiénes somos y aquello que nos rodea de manera próxima o lejana. En la multiplicidad del mundo que se nos ofrece a la percepción y a la imaginación, incluidos nosotros mismos, resultan infinitos los temas que pueden azuzar el pensamiento.

Sólo puedo explicarme la invitación de que he sido objeto, por la curiosidad de algunos de ustedes en relación con tópicos que no son los clásicos de su ciencia, y mi presencia aquí como la humilde posibilidad de colaborar con esa inquietud, tratando de encender un cenital sobre un tema que, dentro de la actividad humana ocupa un lugar modesto, aparentemente nimio, casi apenas el de un entretenimiento o, para algunos el de una manualidad, el de un juego infantil o el de una actividad expresiva escolar: el títere.

Quienes nos dedicamos a esta actividad y algunas otras personas, pensamos que se trata de un arte digno de figurar junto a las demás artes, especialmente a las del espectáculo.

Puede pensarse al títere como una rama o variante del teatro. Lo es; pero con rasgos específicos que lo diferencian del teatro vivo.

En el título de esta intervención he preferido hablar del *objeto* antes que del *títere*, por acercarme a su esencia. Hablo de objeto en el sentido cotidiano, de objeto material, de una cosa como podría ser un plato, una escoba, una sábana, un muñeco. Es decir esa infinita gama de elementos inertes que pueblan nuestra vida cotidiana.

La segunda nota que he elegido es el calificativo animado. Este segundo componente es también esencial. El sentido de la palabra animado se refiere a una acción impuesta al objeto, de por sí inerte. Tiene el sentido de *vivificado*.

En efecto, el objeto se convierte en títere cuando es animado o vivificado por un titiritero.

¹ El presente trabajo constituye una presentación realizada durante las II Jornadas de Filosofía del Arte: "El Cuerpo del arte. Las artes del cuerpo" realizadas en la ciudad de Santa Fe.

He aquí un fenómeno paradójico que ha impresionado tanto a algunos teóricos: el hecho de que en el espectáculo títere hay un objeto que todos sabemos que no tiene vida, pero que es movido de tal modo que cobra una vida aparente y nos convence de que vive realmente.

Las definiciones del títere, que son muchas, presentan como nota importante y común la del movimiento: *figurillas movidas, objeto movido*, dicen.

He preferido el término *animación* precisamente por su alusión a la vida. No se trata simplemente de un objeto movido, sino *vivificado*. Hay entonces en la tarea del títere, por modesta que resulte, una semejanza con la tarea divina de dotar de alma a un ser inerte. Ese impulso de dar vida a la materia es lo que explica que, generalmente, los títeres no deleguen la tarea plástica de creación material de sus personajes, sino que prefieren realizarla ellos mismos. Por supuesto esta tendencia no es general, ya que muchos sólo participan de la actuación con muñecos; pero otros sienten la necesidad imperiosa de ver nacer de sus manos los rasgos de sus personajes, sus formas, de dotarlos de color, de vestirlos y generar los comandos que posibiliten moverlos con eficacia. El proceso creativo en este arte es una totalidad que va desde la transformación de la materia en forma, hasta su vivificación o animación en un circuito de relaciones con otros personajes, que conforman una historia en la cual su imagen y su comportamiento cobran sentido.

Suele hablarse de la *magia del títere*. Posiblemente con ello no se está diciendo sino que la representación es una verdadera ceremonia en la cual las figuras inertes cobran vida gracias a las artes de un oficiante que produce el fenómeno aparente de la encarnación, de la vivificación y que hace presente la vida en todo su esplendor en la boca del teatrillo por un breve y efímero momento. Luego esos personajes que tan encantadoramente nos han permitido percibir la vida de un modo tangible, perderán sus fuerzas y dormirán nuevamente el sueño obtuso de las cosas inertes. Sea cual fuere la historia que los títeres entretejen en la escena, lo que se juega allí es el drama de la vida que comienza y que acaba y por ello el títere ejerce para muchos, de manera inconsciente, una fascinación especial.

También puede, precisamente por esa idea de lo muerto vivo, producir el horror y la angustia. Muchos niños al ver por primera vez un títere, se aterrorizan y lloran; quieren escapar. Es el carácter siniestro que encierra este arte y que se ha vuelto un tópico de las películas de horror. Pero también he

visto la fascinación y el encantamiento que ejercen sobre los niños que superan esa etapa de extrañamiento, inclusive en bebés que rondan el año de vida, así como también en adultos, que se revelan contra sí mismos al descubrir que han caído bajo la influencia del títere y que han abandonado todo su aparato racional que les dice que allí sólo hay alguien que juega con una cosa.

EL ORIGEN MÍTICO

Viene bien en este momento, hacer referencia al origen mítico del títere y a su vinculación con el ritual y la religión. En relación con esto conviene saber que el títere está presente en muchísimos pueblos antiguos y en pueblos actuales cuya cultura se desarrolla en la esfera de lo religioso y, por lo tanto, de lo mítico.



Títeres y marionetas de la India representan historias sagradas.

En India, por ejemplo, se atribuye la creación de los títeres a la diosa Parvati, esposa del dios Shiva. La leyenda cuenta que fabricó un muñeco muy ingenioso que no mostró a su consorte por temor a que la figura tuviese alguna fuerza maligna y la ocultó en una montaña. Shiva la siguió movido por la curiosidad, y descubrió el escondite. Tal fue la impresión que le causó su gracia y su belleza, que lo dotó de vida y lo envió a los hombres.



En las culturas africanas los títeres forman parte de los ritos que acompañan la vida cotidiana y en las de América del Norte, hasta no hace mucho, los habitantes de la costa del Pacífico y de las islas adyacentes los usaban en las ceremonias de iniciación bajo la forma de animales fabulosos.

De las culturas antiguas, es la egipcia aquella de la cual han quedado las referencias y restos arqueológicos más antiguos, que testimonian la relación del títere con la religión. Estatuas de dioses movidas por resortes, sogas y hasta imanes, con tubos ocultos para conducir la voz, participaban en la representación del mito de la muerte y resurrección de Osiris, así como en ceremonias religiosas celebradas en los templos. Existían estatuas usadas como oráculos cuyos diseños se interpretaban según el movimiento de sus cabezas. También esculturas de grandes falos que eran movidos mediante cuerdas o alambres por las mujeres que las conducían procesionalmente, testimonian el uso ceremonial del títere.

Es decir que, antes de imitar a los hombres, los títeres encarnaban a los dioses en las representaciones ceremoniales y en el teatro religioso, rol que estaba vedado a los humanos. Pero también existieron títeres de juguete como el amasador del pan, movido con cuerdas.



En el mundo religioso de los pueblos antiguos, resulta comprensible que el títere estuviera impregnado de sacralidad. Y esa connotación perdura, posiblemente, como un remanente inconsciente en nuestra percepción de esta forma de expresión.

DESMITIFICACIÓN

Pero no sólo el teatro de títeres sufrió los procesos de secularización que experimentaron los pueblos occidentales en los tiempos modernos, sino que, más recientemente, como todas las demás artes, fue puesto en crisis a partir de las vanguardias, que por un lado trataron de cuestionar los límites de cada una de ellas y también sus formas clásicas.

En el caso del teatro de títeres lo que comenzó a cuestionarse fue precisamente la ilusión de realidad o, mejor dicho, el ocultamiento de los medios para crearla. El desocultamiento del titiritero mediante la caída de la mampara fue un paso decisivo en ese proceso. Se puso en evidencia entonces que el títere es un fenómeno bastante complejo, en el cual juega un rol fundamental el espectador, puesto que las fuentes de poder que se conjugan en el títere: presencia física del objeto, que configura la fisonomía del personaje; movimiento y voz, están separadas y sólo se unen en la mente del espectador. En el teatro oriental, inclusive la voz y el movimiento impuesto al títere provienen de diferentes personas.

Hanryk Jurkowski², un estudioso del teatro de títeres, nos dice que la relación entre esas diversas fuentes de poder: la imagen, el movimiento y la

² Henryk Jurkowski, *Consideraciones sobre el teatro de títeres*, Bilbao, Concha de la Casa, 1990.

voz, cambian permanentemente y, al resultar perceptibles, producen diversidad de significados.

Por ello la tarea del titiritero es diferente de la del actor del teatro vivo. La esencia de esta diferencia está en el descentramiento, en la capacidad de desdoblarse y proyectar su energía a través de un objeto que es externo a él. Su trabajo tiene mucho de técnico, de artesanal en el buen sentido de la expresión, de control, de coordinación, de precisión y de medida.

De algún modo, el títere sustituye al cuerpo del actor en el proceso de creación del personaje; sin embargo, necesita de él, pues es a través del cuerpo del actor-titiritero que logra la postura, el movimiento, la coreografía, la expresión visual.

LA DOBLE DENEGACIÓN

Freud denomina denegación a esa capacidad que tenemos los seres humanos de ser conscientes mientras soñamos que estamos soñando. Ubersfeld³ adopta este término para aplicarlo al teatro. El contrato teatral⁴ que establece el espectador y en el que se basa toda la eficacia de la *performance*, consiste en una cláusula que podría enunciarse como “estamos en el teatro”. Es decir en una clara conciencia de que lo que está presenciando no es la realidad.

En muchos espectáculos actuales, se trabaja manejando el muñeco a la vista del público. Esto constituye un recurso de lo que Ubersfeld denomina *doble denegación*, como lo es también el recurso del teatro dentro del teatro, las pancartas de las obras brechtianas, los tipos de la *commedia dell'arte*, los personajes del circo, el clown o las marionetas, es decir elementos que se vuelven metadiscursivos, que se vuelven referencias al hecho teatral. Entonces el contrato inicial no sólo se modifica y el espectador ya no simplemente sabe que está en un espacio diferente al de la realidad, en el cual cualquier comparación mecánica con ésta puede resultar aventurada, sino que, en un salto hacia adelante, esa segunda denegación le dice que está más allá del teatro, que lo que está presenciando, sin ser la realidad,

³ Anne Ubersfeld, *Semiótica teatral*, Madrid, Universidad de Murcia - Ediciones Sociales/Mesidor - Ediciones Cátedra, 1989

⁴ Marco De Marinis, *Comprender el teatro, Lineamientos de una nueva teatrología*. Buenos Aires, Galerna, 1997.

alude al sentido de la misma y se ubica, de manera simbólica, en la esfera de la *verdad*.

LA SÍNTESIS

Otra paradoja que encierra el títere, muy cercana a la de muerte-vida, es la contenida en la hipótesis poética de Javier Villafañe sobre su origen. Villafañe sostuvo que “el títere nació cuando el hombre, el primer hombre, bajó la cabeza por primera vez, en el deslumbramiento del primer amanecer, y vio su sombra proyectarse en el suelo, cuando los ríos y las tierras no tenían nombres todavía.”⁵ Y ese primer hombre vio que era él y que al mismo tiempo no lo era.

El hecho de que el títere sea una proyección del ser humano, explicaría esa facilidad que encontramos para proyectarnos, a nuestra vez en él. Pero su facilidad para atraparnos y lograr una rápida identificación, radica precisamente en su simplificación. La sombra no es sino una silueta que malamente y de manera deformada reproduce los contornos de la figura, un elemento plástico altamente sintético. La síntesis es, precisamente uno de los atributos de los buenos títeres, y nos conduce a otro rasgo que les es propio. Los títeres no representan individuos, sino tipos.

Obraztsov, el gran titiritero ruso, sostenía que no valía la pena representar con títeres aquello que puede representar un actor,⁶ porque el títere sólo puede expresar la esencia de un tipo. No puede ser una mujer hermosa, sino *la mujer bella*, síntesis de todas las bellas existentes, esencia de la belleza femenina. A ello conduce su expresión fija, su conformación fisonómica de una vez para siempre.

NUEVAMENTE EL OBJETO

Pero ese descubrimiento o toma de conciencia de que el títere no es sino un objeto inerte que se anima en la escena, ha permitido poner atención al hecho de su parentesco con todos los demás objetos. Su carácter *objetal* lo separa del teatro de actores al que una vez quiso imitar. Al redescubrir su carácter de objeto se libera de los límites del antropomorfismo.

⁵ Javier Villafañe. “El mundo de los títeres”, en *Antología. Obra y recopilaciones*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1990; 241.

⁶ Sergei Obraztsov, “Conferencias de Obraztsov en Argentina – I” en revista *Títeres*. Santa Fe, UNIMA Argentina, 1994 y “Conferencias de Obraztsov en Argentina – II” en revista *Títeres*. Santa Fe, UNIMA Argentina, 1995

De allí surge lo que se ha llamado el *teatro de objetos*, un teatro hecho con objetos cotidianos que asumen la función de personajes. Puede ser la ropa tendida en una soga o colgada en un perchero; puede ser una sartén y un cucharón o, como en una obra de Roberto Espina, la alpargata y el pie, que juegan una escena amorosa.

No dejan de ser títeres. El títere ha ganado la libertad de las formas, de los materiales y sobre todo la libertad de no someterse a la imitación de la realidad, sino de asumir su propia realidad de objeto. Entonces el titiritero no perseguirá infructuosamente ya la perfección de la forma humana, el brillo de los ojos, la tersura de la cara. La materia se hará visible y se convertirá en un resorte expresivo más. Las proporciones podrán alterarse hasta la caricatura o las formas apenas sugerirse; podrán mostrarse los mecanismos y el personaje podrá sonar a madera o a cartón vacío cuando se golpea.

Algo más sobre el objeto. Mauricio Kartun, el dramaturgo, una de cuyas tareas es también la de enseñar su especialidad en la Escuela de Titiriteros del Teatro Municipal General San Martín de Buenos Aires, dice:

De todas las disciplinas saco nuevos elementos que reciclo a su vez en las demás. Pero de ninguna he sacado tanto en esta búsqueda alquímica como de la dramaturgia para títeres, y más específicamente del teatro de objetos. La fenomenología poética se ve tan clara desde allí, que a veces me agarra el miedo supersticioso a haber llegado finalmente a algún grado de verdad. Basta ver esos objetos sacados de contexto que se iluminan de significado, que destrozan cualquier trama conceptual sobre su propia condición. Que se resignifican hasta el límite. Que se expresan con las metáforas más reveladoras. Las imágenes más sorprendentes. Con las metonimias más limpias. Objetos animados -dotados de ánima: alma- por el poeta-manipulador. Por su mirada. Pienso en el Periférico de Objetos con sus muñecos siniestros, sus enterratorios; en Phillipe Genty con sus equipajes misteriosos, sus sogas, sus telas. El discurso se hace tan fluido que parecería no haber fricción alguna entre los recursos de la emisión y la cabeza misma del receptor. Los objetos tienen una entidad poética tal que parece razonable pensar como Marcel Duchamp que "La simple elección de un objeto ya equivale a la creación". Observo -sin ir mas lejos- algunos ejercicios de mis alumnos:

"Una banana seduce a dos tomates con su striptease más lascivo. Tomates machucados. Venidos a menos. Cualquier hombre se identificaría con ellos. Pelean por la mujer. La vieja licuadora de los '60 en la que son

llevados presos los transforma ante mi vista horrorizada en una papilla sanguinolenta. El aullido de la procesadora se funde con el rock mítico de Los Redonditos de ricota. Criminal Mambo.⁷

Para ir terminando, digamos que al hablar del títere estamos realizando una síntesis extrema que oculta muy diversas denominaciones, cada una con sus matices, como la de "teatro de muñecos", "teatro de objetos", "teatro de figuras"... Encierra, por otra parte las más variadas formas de resoluciones escénicas, como el teatro de sombras chinas, turcas, indias y javanesas; el títere de guante; el de varillas; el de hilos; los gigantes y cabezudos; los títeres sobre agua vietnamitas; los de mesa; los puppi sicilianos; el Kuruma ningio y el Bunraku japonés; el teatro negro.



Títere de guante de Paul Klee.



Sombras javanesas.



Marionetas de hilo del espectáculo El pequeño príncipe, por una compañía alemana.



Puppi sicilianos tradicionales (títeres de barra).

⁷ Kartun, Mauricio, "Títeres, la palabra que actúa" en *Títeres*, Nº 23. Unima Argentina, Santa Fe, 2003.



*Títeres de varilla
africanos.*

Y finalmente es importante destacar que los títeres, videntes desde la antigüedad como teatro popular, han incursionado en las facetas del arte conceptual, se han abierto a otras expresiones como la danza, el teatro de actores y, naturalmente, la expresión plástica y cinematográfica. Y pueden ser, también ¿por qué no?, una herramienta para filosofar.