

**OFICIO
DE LIBRES,**
DEL ANCESTRAL
Y CONTEMPORÁNEO
ARTE DE LOS TÍTERES

OFICIO DE LIBRES,

DEL ANCESTRAL
Y CONTEMPORÁNEO
ARTE DE LOS TÍTERES

Martín Molina Castillo



OFICIO DE LIBRES

Del ancestral y contemporáneo arte de los títeres

Editado por:

Asociación Cultural Tárbol Teatro de Títeres
Av. Sucre 652, Interior G, Magdalena del Mar. Lima, Perú
<http://tarbol.blogspot.pe/>
986516403 / 997621706
titerestarbol@gmail.com

Impreso en:

Editorial San Marcos
Av. Las Lomas 1600, Urb. Mangamarca, S.J.L., Lima - Perú
Diciembre de 2017

Hecho el depósito legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2018-00028
ISBN: 978-612-47614-0-9

Autor:

Lauro Martín Molina Castillo
titerestarbol@gmail.com

Fotografía:

Archivo Tárbol, Isaac Lukacs y cortesía de otros autores y organizaciones

Diseño gráfico:

Johnny Sánchez

Asesoría editorial:

Álvaro Lasso, Daniel Segovia, Diego Rojas,
Estefanía Lay, Gustavo Gutiérrez, Hilary Meza,
Julio Vega, Karen Basauri, Leidy Ortega

Edición apoyada por el Ministerio de Cultura a través
de la Convocatoria 2017 de Sistematización de Experiencias
y Publicaciones de Puntos de Cultura

Prohibida la reproducción total o parcial de esta obra,
sin previa autorización escrita del autor y el editor.

© Asociación Cultural Tárbol Teatro de Títeres

Todos los derechos reservados.

Primera Edición, enero 2018

Tiraje: 500 ejemplares

Las opiniones expresadas en la presente publicación son de exclusiva
responsabilidad del autor



PARTE I

El arte de los títeres: nociones básicas
de la técnica hacia la estética
enmarcadas en la mística

28

CAPÍTULO 1 - La especificidad del arte de los títeres	31
CAPÍTULO 2 - El centro y fin: los títeres.....	37
CAPÍTULO 3 - Cuestión de nombre	45
CAPÍTULO 4 - Una gran familia: no uno sino muchos títeres.....	51
CAPÍTULO 5 - Animación de títeres: las vías para la vida	79
CAPÍTULO 6 - ¿Animación o manipulación?	93
CAPÍTULO 7 - El arribo a lo material: tomando cuerpo.....	101
CAPÍTULO 8 - Recursos materiales complementarios	123

PARTE II

Tiempo, espacio y sociedad

144

CAPÍTULO 9 - La otra mitad, el público.....	147
CAPÍTULO 10 - Los títeres como herramienta de aplicación.....	159
CAPÍTULO 11 - Un arte tradicional en tiempos de vanguardias	177
CAPÍTULO 12 - A vuelo de pájaro: panorama del arte de los títeres en Perú	185

PARTE III

Memoria Titiritera Peruana

210

Kusi Kusi	214
Compañía Circo de Marionetas.....	230
Cactus.....	244
Marionetas Marroquín	266
Títeres Amigos.....	276
Títeres y Marionetas Rivas Mendo	286
Paco Yunque	316
Títeres Antarita	336
Títeres Pepín	344
Los Títeres de Inga.....	348
Vicente Correa	352

Prólogo

Titiritero del siglo XXI

¿Títeres en el siglo XXI? Sí, en tanto exista un niño en la faz de la tierra, necesitará jugar y, para hacerlo, utilizará juguetes y en especial los títeres.

¿Y esa preferencia? ¡Porque hablan! Todos los seres humanos, mientras vivíamos nuestra infancia, idealizamos nuestros juguetes insuflándoles vida, haciéndolos hablar.

Generación tras generación, se ha mantenido el arte de los títeres en el mundo. Y hoy, también, en la era de la informática, surgen nuevos amantes de este milenario arte.

En nuestro país, aparece en el retablillo de arte Martín Molina Castillo, quien prepara y actúa con gran profesionalismo sus espectáculos, haciéndolos girar por plazas y caminos. Transmite en talleres el proceso de creación y animación de un teatro de títeres a niños, docentes y aficionados. Investiga la trayectoria histórica de este arte y reflexiona sobre su esencia. Analiza su problemática y sus

posibilidades, y las difunde a través de un medio de comunicación que dirige y edita: el fanzine "Mil Vidas".

Ahora nos ofrece este libro titulado *"Oficio de Libres, del ancestral y contemporáneo arte de los títeres"*. Al recorrer sus páginas conoceremos la gran variedad de técnicas para la creación de diversos tipos de figuras. Ingresaremos a un panorama encantado en lo ancestral y en lo contemporáneo. Con gran acierto, el autor incluye la serie de entrevistas a titiriteros que hiciera y publicara a lo largo de varios años en "Mil Vidas". Conoceremos así en la voz de los propios creadores y animadores sus vivencias, sus logros y cómo remontaron las dificultades para llevar a feliz realización su vocación de ser intermediarios entre dos mágicos mundos: el de los niños y el de los títeres.

Pocas artes hay tan libres como la de los títeres. Libres para tratar todo tipo de temas sin exigencias foráneas o compromisos. Libres para optar por una u otra familia de muñecos, modificarla o crear una nueva. Libres para decidir a qué público llegar, en qué eventos participar. Libres para autosostenerse artística, ideológica y económicamente. Al respecto, recordemos cómo en siglos pasados, cuando las posibilidades de dedicarse a tiempo completo a una actividad artística pasaba por el trance de tratar con reyes y príncipes mecenas, y a vivir enclaustrados en sus palacios y a su servicio, los titiriteros preferían la aventura del trashumante y el cariño del pueblo que le procuraba pan y lecho.

Al celebrar la edición de *"Oficio de Libres, del ancestral y contemporáneo arte de los títeres"*, celebramos también a su autor, un titiritero del siglo XXI.

Felipe Rivas Mendo
Barranco, Primavera 2017

*El verdadero arte es belleza y la belleza es verdad
y la verdad nos hará libres, así que es mal
negocio para los ladrones de sueños
darle al pueblo verdadero arte.
Alonso del Río*

Dedicatoria

Dedicado a aquellos que nos heredaron este maravilloso arte y oficio, aquellos que con su anónimo andar trazaron el camino que ahora transitamos; por ser nuestra raíz, una poderosa raíz de viento que nos provee de alas.

Gracias al pequeño Toby, mi primer maestro multidimensional, compañero de miles de andares; a todos los títeres que generosamente habitan mi piel y más allá, conduciéndome por los senderos de nuestro arte; a la eterna presencia de María Laura Vélez; a Payasito Payasito y todos los que se empaparon del sueño y de una u otra manera contribuyeron para la materialización de este libro. Al fanzine "Mil Vidas", mi primera voz en papel.

Introducción

En estos tiempos en que cada esfera de nuestra vida está mediada por la tecnología, cuando los niños se relacionan con una computadora de manera más fluida que con otros niños y la vida pareciera discurrir más dentro de una pantalla que aquí afuera, podría pensarse que los títeres son algo arcaico, buenos para la ingenuidad e inocencia de una humanidad de tiempos pasados.

Sin embargo, los títeres no solo están plenamente vigentes, sino que atraviesan probablemente uno de los momentos más auspiciosos de su historia. Presenciar una función de títeres es un doble espectáculo: por un lado, se ve lo que pasa en el escenario y, por el otro, lo que pasa en la platea. Ya sea que el público esté conformado por niños, adultos o ambos, la fascinación se evidencia en el rostro y no tarda en exteriorizarse la intensidad del movimiento emocional que genera el encuentro con los títeres. Estos conectan de manera muy potente y amorosa con una fibra íntima, con la memoria ancestral: son magia pura tejida en miles de años. Los títeres divierten,

pero su papel en la sociedad no se queda allí. También emocionan, sensibilizan, sorprenden, movilizan, despiertan, agitan, enternecen, estremecen, informan, cuestionan, invitan a la reflexión, siembran semillas de conciencia y hasta conectan con la acción. Desde su instancia de arte, de manera amorosa, lúdica, irreverente y poética, se vinculan con el entorno y la realidad social.

Nacidos para la itinerancia, están hechos para movilizarse e instalarse en cualquier espacio. Allí donde todo falta, los títeres pueden asentarse con pocos recursos; toman cuerpo de aquello que otros desechan y se apropian de historias que de boca en boca viajan a través del tiempo y el espacio. Así, dan voz a aquellos que probablemente no tendrían otras vías para la expresión. Son un arte de esencia popular, sensible, bello y consciente.

Desde su ser artístico, los títeres aportan de manera concreta y efectiva. Desde allí tienen un papel vital ganado en la sociedad; con generosidad y humildad también suman desde el lado práctico, con su capacidad convocante y empática tienden puentes entre distintos saberes y quehaceres para poder transmitir y llegar de manera más potente a la comunidad y los individuos que la conforman.

Sin embargo, a pesar de que les sobran cualidades, méritos y potencial, aún son invitados infrecuentes en nuestro país. El público que los aprecia con regularidad es ínfimo, en proporción a la población que tenemos. Las escuelas todavía ponen grandes barreras para que sus alumnos puedan disfrutarlos y beneficiarse de cuanto pueden aportar a su desarrollo integral. Inclusive en el sector cultural y en el medio artístico hay un enorme desconocimiento y pobre valoración del arte de los títeres.

Pese a tener una historia antigua con un camino bastante labrado por los valiosos pasos de maestros titiriteros,

pareciera que siempre se está empezando de nuevo. Muchos factores suman a esto; uno muy importante es la clamorosa escasez de información seria y especializada sobre el arte de los títeres en nuestro país. Esta ausencia ocasiona un gran vacío que dificulta el proceso de formación de quienes sienten el llamado de este arte o desean convocarlo de manera práctica como complemento para sus labores en otras áreas.

Tárbol, Teatro de Títeres, la escuela en el hacer

Mi vínculo con los títeres empezó a construirse desde esa maravillosa capacidad que tienen para abrirle paso al juego: me regalaron un colorido universo lúdico. Luego me mostraron que podían ofrecerme un espacio laboral y generarme ingresos económicos. Entonces me aventuré con irrespetuosa audacia y desconocimiento. Al tiempo, vino la necesidad de crecer junto con la sospecha de que debía haber algo más. En esa búsqueda tomé mi primer taller con un maestro titiritero, allí se me abrió un luminoso horizonte, nació el respeto y surgió la pasión que generaron una necesidad apremiante de conocer, de entender ese arte que se mostraba profundo y complejo, pero al mismo tiempo accesible.

Mi proceso de formación tomó un rumbo que adquirió mayor sentido y rigor cuando mi andar en esta senda encontró un cariz colectivo más sólido. Llega a mi vida el que ahora es mi grupo: Tárbol Teatro de Títeres. Allí continué haciendo y ese hacer se convirtió en la clave de mi formación. A la par de crear y confrontar los productos con el público, tuve que leer, ver, conversar, pensar, investigar, experimentar y, con ello, elaborar, proponer y sustentar.

De esta manera empecé a producir materiales, a escribir y sistematizar aquello que sirvió de base y sustento para mi trabajo.

En Tárbol nos quedó claro que, si queríamos dedicarnos al arte de los títeres en Perú, teníamos que abarcar diversas áreas: creación, elaboración de títeres y materiales, dramaturgia, montaje, dirección, producción, gestión, difusión, registro, divulgación, pedagogía, etc. A lo largo de estos años hemos montado y producido doce obras para el público familiar y dos para el adulto, así como varias obras cortas y algunas piezas de corte experimental que han sido presentadas en casi todo el país y en ciudades de Argentina, Chile, Bolivia, México y España. Encontramos que los títeres podían desenvolverse ante cualquier público y en cualquier espacio, desde teatros y centros culturales, hasta en la calle misma. Y también en las escuelas, fiestas de cumpleaños, conciertos de rock, ceremonias de ritualidad andina, marchas y manifestaciones.

Cada presentación, cada encuentro con el público, se convirtió en un aula abierta, un espacio infinito de aprendizaje mutuo. Así se abrió la necesidad y la búsqueda de la posibilidad de compartir, a través de experiencias pedagógicas en talleres, nuestro enfoque, métodos, visión, estética, técnica y mística. También nos ayudó a esta divulgación —aunque sea en pequeño—, el fanzine “Mil Vidas”, publicación artesanal dedicada a los títeres.

Arte que construye, arte que transforma

En Tárbol entendemos que nuestro arte es también nuestro trabajo, nuestro medio de vida y nuestro espacio de desarrollo personal, colectivo y comunitario. No es un pasatiempo al que se le dedica el tiempo que sobra, sino la actividad principal a la que estamos entregados íntegramente. Es nuestro nexo vital con la comunidad, un lugar para transformar, una herramienta para construir, una instancia para sumar.

Visto así, reconocemos que tenemos el privilegio de poder vivir haciendo lo que amamos y, al mismo tiempo, somos conscientes de la enorme responsabilidad que ello implica. En nuestros trabajos, sin descuidar el plano artístico, abordamos temas que nos parecen relevantes e inclusive urgentes de abrir y tratar como la diversidad e identidad cultural, la equidad de género, el respeto y valoración de nuestros saberes ancestrales, las prácticas del buen vivir, el cuidado y el respeto por el medio ambiente, el reconocimiento y el respeto de los derechos de niñas, niños y adolescentes —y entre ellos los derechos culturales—, los vínculos sanos en la familia y la comunidad, el valioso papel del juego en el desarrollo, la autoestima y valoración de las propias capacidades, entre otros.

A través de los títeres se puede abordar todo ello y más, los títeres tienen una capacidad muy potente de convocatoria para públicos de cualquier edad; desde la fascinación, la ternura y el humor tienden puentes entre el artista que comunica y el público que recibe pero que no se queda en un rol pasivo, sino que se integra y se hace parte apropiándose de lo que está sucediendo; vive la historia a veces intensamente involucrado desde la palabra y la acción, otras

desde un silencio totalmente comprometido en el que el cuerpo no se moverá, pero basta ver ese inconfundible brillo en los ojos del espectador para entender que todo un universo emocional se ha dinamizado en su interior.

Estar ante una experiencia artística, en este caso los títeres, y ser parte de ella, toma múltiples dimensiones, llega muy profundo, entremezclando la emoción y la razón, puede proporcionar información pero también cuestionamientos y desde allí estamos a unos pasitos de la reflexión que invita a la acción. Por ello, tenemos una gran responsabilidad por cada elemento que ponemos en el escenario. Tomemos a modo de ejemplo una experiencia nuestra: "El Charquito" es una obra sencilla, pensada y diseñada para niños a partir de dos años. Desde la elección del tramo de edad de nuestro público ya estamos partiendo de un objetivo preciso: formar espectadores, ofrecerles una bella, divertida y sensible experiencia a unos pequeñitos que empiezan así a relacionarse con el arte y a familiarizarse con él, ingresando a su imaginario en construcción para que en un futuro lo incorporen a sus necesidades cotidianas y, del mismo modo en el que piden alimento, juego y cariño, también pidan arte, considerándolo como una necesidad y un derecho y nunca como una obligación. Estamos trabajando desde la experiencia, la promoción del consumo de arte; algo sumamente desatendido pero vital en el desarrollo de la sociedad.

En "El Charquito", si nos dirigimos hacia niños tan pequeños, no podemos priorizar el discurso, sino más bien centrarnos en la imagen y el ritmo. Partimos de una anécdota sencilla y una trama elemental: en un bosque hay un pequeño charquito en el que los animales satisfacen diversas necesidades: beber, refrescarse, regar sus plantitas, bañarse, etc. Como todos los días, llega primero el sapo, y descubre que el charquito no está; espantado, emprende su búsqueda y en ese momento los niños se alían con el

que está en necesidad, espontáneamente toman acción hacia la solidaridad, se involucran, le sugieren dónde buscar; se rompen las aparentes barreras y los mundos se integran: el sapo sale del escenario, va hacia la platea, busca entre los niños y los niños buscan con él. Luego vienen otros animales y deciden llamar a la abuela nube para que llueva como siempre y así se restituya el charquito, pero la abuela no está, emprenden entonces la búsqueda de ella, ahora los niños se suman y a todo pulmón la llaman pero no aparece, hasta que llega un pájaro que puede volar muy alto y decide ir hacia las alturas en búsqueda de la nube, pero está muy arriba y solo no lo logrará; ahora todo el auditorio —niños y adultos— ya constituido en una comunidad que participa, convoca al padre viento desde sus adentros y todos juntos soplan para elevar al ave que finalmente logra convencer a la abuela nube para que vuelva. La nube vuelve y obviamente todos le piden que llueva pero ella les cuenta que ya no lo hace porque pareciera que los animales no quieren el agua, pues no la agradecen ni la cuidan; los niños, desde sus posibilidades, tratan de convencerla, y finalmente se comprometen a que, en adelante, valorarán al agua como se merece. Al final, la abuela cede y llueve, llueve en el escenario para los títeres, pero también llueve en la platea para el público, entonces niños y padres van hacia la nube y todos reciben y disfrutan una amorosa lluvia regalada por la magia de los títeres, auxiliados por un sencillito pero eficiente pulverizador, armándose espontáneamente una fiesta del agua, una fiesta para agradecer el tener esas amorosas gotitas que nos regala la vida.

Varios temas han sido introducidos y vividos, en la medida justa. Esto no es una clase ni una conferencia, es una experiencia artística disfrutable pero con contenidos, que va sembrando semillitas de información, planteando temas que quizá por ahora queden allí esperando a germinar en reflexión, que quizá dinamicen inquietudes y ge-

neren preguntas. Los niños se van felices, agradecidos y muy motivados; es más que seguro que buena parte del día hablarán sobre la experiencia vivida y así se abrirá también un espacio para el diálogo y la reflexión sobre los temas deslizados. Nosotros ya hicimos nuestra parte, ahora la obra echa a andar sola.

No obstante, lamentablemente son pocos quienes pueden disfrutar esas experiencias. Es una realidad que, en nuestro país, el público de los espacios teatrales es muy reducido. Entonces, si queremos ampliar la llegada del arte de los títeres, optamos por seguir también el camino inverso: no solo llevar a la gente al espacio escénico, sino llevar el espacio escénico a donde está la gente: de ese modo se convierte en prioritario para nosotros el trabajo en espacios públicos.

Realizamos este tipo de trabajos desde nuestros inicios, pero desde hace tres años, de manera sostenida, ejecutamos un proyecto en el Centro de Lima, de manera totalmente autogestionada, y lamentablemente sin que las autoridades locales entiendan aún el valor y la trascendencia de lo que hacemos. Hemos desarrollado un método y enfoque de trabajo que nos permite insertarnos de manera armónica y no invasiva en calles y plazas, cuidando no obstaculizar el tránsito, así como no generar desorden, contaminación visual ni acústica. Convocamos a gente que está de paso, que no tenía planeado ver un espectáculo artístico —muchos nunca antes habían vivido una experiencia de este tipo—, y según dinámicas que plantea la calle, artistas y público, hacemos verdaderamente público este espacio, dándole un giro cultural, color y vida a un pedazo de calle gris. Cuantitativamente hablando, eso expande muchísimo nuestra cobertura, así facilitamos el acceso al arte y la cultura a sectores de la población que les son negados, a los que además les transmitimos que tienen derecho a eso que están recibiendo y que pue-

den involucrarse activamente para que el arte llegue a la comunidad, dando su tiempo pero también financiando proyectos de este tipo con un pago voluntario, según sus posibilidades, aunque al mismo tiempo consciente; esta dinámica hace horizontal la relación entre artista y comunidad, dejando de lado enfoques paternalistas, pues estamos convencidos de que la comunidad tiene que involucrarse activamente en los procesos de sus artistas, no viéndolos como un regalo eventual sino como una práctica cotidiana que ellos mismos pueden propiciar. Estamos convencidos de que esto empodera a la comunidad en cuanto a sus derechos culturales.

Nosotros, desde Tárbol, en el día a día y desde nuestro papel de artistas, sumamos al desarrollo de la comunidad y la construcción de ciudadanía. Sin embargo, y a pesar de nuestros esfuerzos por extender la cobertura de nuestro trabajo, solo llegamos a un sector pequeño de la población, somos muy pocos los artistas que nos dedicamos a los títeres en el país, así como escasas también son las experiencias de aplicación práctica, lo que contrasta con el enorme potencial que tienen los títeres. Por ello es que llegamos a este libro, para intentar desde aquí responder a una necesidad que tienen tanto la comunidad como sus artistas, para aportar nociones, herramientas y recursos que permitan surgir nuevas experiencias, así como fortalecer las ya encaminadas.

El libro

En el proceso vi que contaba con un cuerpo teórico que puede ser de utilidad para aquellos interesados en los títeres y que desean tener una aproximación a un arte tan amplio y complejo. Con este libro, estas personas pueden empezar el camino con pequeñas herramientas para el entendimiento. Sirve tanto para quienes se quieren iniciar como artistas o para quienes desean echar mano de las posibilidades que ofrecen los títeres, como técnica complementaria en diversos ámbitos.

Nada es nuevo: todo ha sido creado, descubierto o descifrado por los maestros que nos precedieron, aquellos que supieron escuchar lo que los títeres les transmitieron y que luego, generosamente, regaron por el mundo sus conocimientos de manera explícita o a modo de pistas. Aquí ofrezco una sistematización de ideas y comparto el enfoque que nos funciona y se acomoda a nuestra naturaleza. Una de las mayores lecciones que me han dado los títeres es que ellos se resisten a las reglas, a las fórmulas y a las verdades universales. Por tanto, tómese este material como una propuesta en la que creo, que me funciona a mí y que ofrezco únicamente de manera referencial. Desde luego, en algo les va a servir. A quien le provoque asumirla como propia, muy bien. Quien quiera destrozarla y a partir de los restos construir algo nuevo, también está muy bien. Quizá encuentren respuestas, quizá solo se generen preguntas, o quizá pase un poco de ambos. Todo es bienvenido y válido en los procesos del conocimiento.

Este libro está compuesto, por un lado, de nociones e información básica sobre el arte de los títeres; y, por otro, de reflexiones e ideas sobre su aterrizaje en el devenir humano. En lo último, para mí, tiene un papel fundamen-

tal la memoria titiritera. Nuestro arte adolece de registro, tenemos una historia no escrita, fragmentada y muchas veces diluida en la bruma del tiempo. Lo cual explica, en parte, la orfandad en la que empezamos, sin sentir el soporte de la raíz que nos da el trabajo, los aportes, las experiencias y la existencia misma de nuestros ancestros artísticos. Por ello, abrimos una sección testimonial de los maestros mayores de estos tiempos a través de entrevistas o artículos sobre aquellos a los que no alcanzamos a entrevistar. Si bien es un registro incompleto y no están todos los que deberían estar, tómese como una muestra representativa, como un inicio de compilación de las vivencias de los hacedores de la generación que nos precede. El propósito no es quedarnos en la anécdota, sino entender sus procesos artísticos enmarcados en contextos sociales y políticos.

Aterrizaje

Este libro es una manera de contribuir a la visibilidad de este excelso e irreverente arte, y así darle el lugar que merece en el imaginario social y contribuir a su expansión. Como agentes sociales y artísticos, y en específico como miembros de la Red Puntos de Cultura, planteamos este libro como una posibilidad de extender el alcance de los títeres. Esperamos que otros artistas, gestores, educadores, organizaciones sociales y comunitarias, instituciones y padres de familia, encuentren aquí las herramientas que les permitan incorporarlos a su quehacer cotidiano y que empiecen a contemplarlos como una necesidad básica que recrea, construye y transforma.

PARTE I

El arte de los títeres: nociones básicas
de la técnica hacia la estética
enmarcadas en la mística

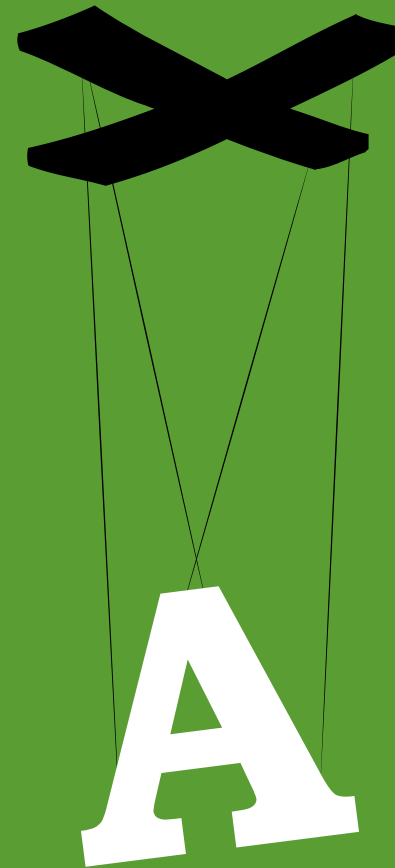




1

Capítulo

La especificidad del arte de los títeres



Al iniciar este capítulo me asaltó una duda. Correspondería decir “El teatro de títeres”, pero ¿habría que llamarlo así? Ante la duda, prefiero denominarlo únicamente como el “El arte de los títeres”, como más de una vez he leído.

Los títeres son una disciplina artística cuyo origen se pierde —o se encuentra— en la bruma de los tiempos. Su cuna está en muchos lugares y momentos, con vestigios físicos y orales que atestiguan una antigüedad que va mucho más allá de lo que normalmente se piensa. Hasta ahora, el vestigio más antiguo se ha encontrado en Brno, en la República Checa: es un títere tallado en colmillo de mamut que tiene una antigüedad de 26 000 años.

Los títeres rompen barreras geográficas, temporales y culturales, y se extienden por todo el planeta tomando diversas formas, usos y funciones, según las características de la cultura que los acoge. Los títeres se vinculan y se hacen parte de la ritualidad, se insertan en las comunidades y se convierten en una rica expresión de arte popular, pero también hallan un lugar y acogida entre artistas e intelectuales de renombre. Por todo esto, se ha constituido, por mérito y con derecho, en un arte escénico independiente, con lenguaje, códigos, características y recursos expresivos propios. Además cuenta con una larga, bella y compleja historia, y con un sólido y auspicioso presente.

Se suele considerar al arte de los títeres como una parte del teatro, inclusive hay quienes lo ven como el hermanito menor o el hijito simpático de aquel. Sin embargo, como mencionamos anteriormente, el arte de los títeres tiene recursos y características propios —iremos desarrollándolos a lo largo del libro— que lo convierten en una especificidad dentro de la artes escénicas, a la par del teatro, no por debajo del mismo. Incluso hay indicios que hacen pensar que el arte de los títeres surgió antes que el teatro. Por ejemplo en la India, al director de teatro se le denomina *sutradhara* que significa “el que jala los hilos”, en clara alusión a una forma de títeres.

Los títeres y el teatro han compartido tiempos, territorios y caminos comunes, con encuentros y desencuentros de por medio, influenciándose y nutriéndose mutuamente pero también peleándose y excluyéndose o con pretensiones de inclusión *fagocitante*. Mientras que el teatro se ha movido con mayor soltura en medios oficiales, los títeres se han des-

envuelto mejor en los márgenes de la sociedad, aunque actualmente todo espacio les es propicio.

El arte de los títeres es una disciplina sumamente compleja y madura, que se nutre de otras disciplinas, síntesis y amalgama de otras artes que confluyen en un todo armoniosamente integrado.

El teatro de títeres es arte integral. Para realizarlo, necesitamos recurrir a otras artes y ciencias, sacando de ellas lo que tienen de más útil y bello en el mundo: de la escultura, la forma; de la pintura, el color; de la música, los sonidos; de la poesía, la palabra; de la mecánica, el movimiento; de la coreografía, el ritmo y la gracia del gesto; y, finalmente, de la improvisación, el máspreciado de los privilegios: la libertad de decirlo todo.

Marcel Temporal

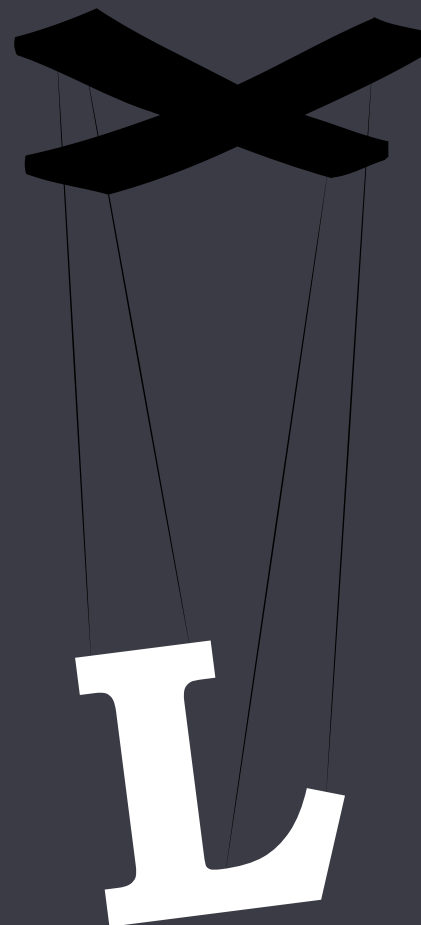




2

Capítulo

El centro y fin: los títeres



os títeres, al margen del nombre con que se les conozca, acompañan a la humanidad desde hace mucho tiempo. Han estado y están presentes, de una u otra manera, en casi todas las culturas. Sin embargo, el concepto de títere es algo que se ha ido construyendo con su misma evolución.

Aunque el común de la gente no maneje propiamente una definición, quizás todos tenemos ideas sobre qué son los títeres, pero en un medio como el nuestro, en el que hay un enorme desconocimiento sobre este arte, esas ideas son, por lo general, muy limitadas y/o limitantes, si no equivocadas. Por ello, analizaremos algunas de estas ideas para intentar aclararlas y arribar a una definición.

La primera idea que nos viene a la cabeza al hablar de títeres probablemente sea la de *muñeco*, y es que muchos títeres, por su aspecto, sugieren esa impresión. Claro que algunos muñecos podrían llegar a ser títeres, pero los títeres no son muñecos. Es más, algunos se alejan muchísimo de esa noción. Un muñeco representa a una figura humana o animal, pero un títere puede también ser un objeto cualquiera sin modificación alguna: un zapato, una piedra, una botella, un pedazo de papel, una coronta de choclo, etc.

Entonces nos estaríamos adentrando en el territorio del objeto, lo cual amplía la noción de títere, pero no abarca a todo el universo titeril, pues un objeto alude a una cosa material, inanimada pero tangible. Si es así, ¿cómo entrarían allí las sombras que también pueden funcionar como títeres? Una sombra se aleja de la idea de objeto. Ahora vayamos a aquello que genera la sombra. Si lo que la genera es una silueta plana, esta encajaría en la idea de objeto. Sin embargo, hay sombras que son generadas con el cuerpo o partes del cuerpo de una persona. Esto se aleja de la noción de objeto y, a su vez, nos aproxima a la técnica de los títeres corporales, que están conformados por las partes del cuerpo del titiritero, con algún añadido mínimo. Si vamos más allá, podemos separarnos de la idea de materialidad misma. En alguna oportunidad vi un trabajo realizado por el titiritero peruano Hugo Suárez en el que los protagonistas de una historia eran puntos de luz de un puntero láser, los que cumplían cabalmente con su papel de títeres, pues desarrollaban una historia sin necesidad de ser tangibles, con una presencia en el escenario reducida solo a lo visual.

Ya sea un muñeco, un objeto, una parte del cuerpo del titiritero o cualquier otra cosa, lo que hace que algo llegue a ser un títere es el movimiento que le imprime el titiritero. Sin embargo, habría que precisar hacia dónde nos lleva

ese movimiento, pues en escena no solo se mueven los títeres: las piezas de utilería también pueden moverse y con los mismos recursos que los títeres. La diferencia está en que el títere, a través de su movimiento, sugiere estar habitado de vida, se convierte en un ser en la convención escénica, de manera que el público percibe un ser viviente con intenciones, instintos, sentidos, sentimientos, emociones e incluso con la posibilidad de morir. De lo anterior se desprende lo siguiente:

Las piezas de utilería en el escenario tienen un movimiento mecánico con origen y final físico. Una pelota se mueve porque un títere la pateó, un jarrón cae de una mesa porque un títere tropezó con ella, una hoja vuela y planea porque el viento la arrastra.

Los títeres se desplazan, sienten, provocan, crean, reaccionan con alegría, tristeza, dolor, espanto, ira, curiosidad, se comunican. Todo eso deben describirlo, con su movimiento. Una pelota que rebota para huir de las patadas de un niño, lo mismo que un jarrón que desciende de la mesa para visitar a su amigo zapato, o una hoja que emprende un largo viaje en busca de tierras soleadas.

Todo eso debe transmitirlo el movimiento del títere, ese movimiento, que debe hacernos leer que lo que tenemos en el escenario vive. La vida autónoma, recreada por el movimiento es la característica fundamental de los títeres.

Para sintetizar lo antes expuesto podríamos decir: el títere es cualquier elemento que, animado por la acción del titiritero, *cobra vida* en un contexto escénico. Con esta definición integramos tres puntos centrales para entender la noción de títere:

La amplitud de su naturaleza material, como vimos líneas arriba, va más allá de la idea de objeto, por ello elegimos un término más impreciso y abierto: elemento.

El papel central de la *animación*, que es dotar al títere de vida escénica. Puede tratarse de un elemento cualquiera, la animación es lo que hace que este llegue a ser un títere. Esta animación es generada por el titiritero, quien apela a diversos recursos y mecanismos con una base técnica sostenida en una propuesta estética.

Al referirnos al *contexto escénico*, estamos indicando que la acción del titiritero sobre el títere es realizada para ser vista o recibida por un público. Es una acción de expresión y comunicación. El titiritero no realiza su arte para sí mismo, lo hace para compartirlo con otros.

Aquí podemos establecer una diferencia con lo que hacen los niños, quienes de manera natural animan cuanto cosa cae en sus manos.

La diferencia es que los niños no lo hacen para otros, sino para sí mismos, por tanto aquí el contexto no es escénico, sino lúdico.

Después de todo lo visto, tenemos que una vez que hemos logrado que un elemento cualquiera se convierta en un títere, este es un vehículo para la expresión del titiritero. Es mucho más que una simple forma de esparcimiento, es una obra de arte completa y única, conjunción



perfecta de diversas artes, un producto final que vive ante los ojos del público, que vive con la vida que, en una *simbiosis* mágica, emana del titiritero y del público mismo.

Hay muchas otras ideas equivocadas en torno a los títeres, tales como que el titiritero siempre está oculto, que los títeres siempre hablan, que su público son solo niños, que sus historias siempre deben ser humorísticas, etc. Todo esto puede ser cierto para algunos casos, pero las generalizaciones son una limitación para entender nuestro arte.

Para cerrar, nos quedamos con la hermosa frase de una madre anónima citada por Rosita Escalada Salvo:

El títere es la parte visible del corazón del titiritero.



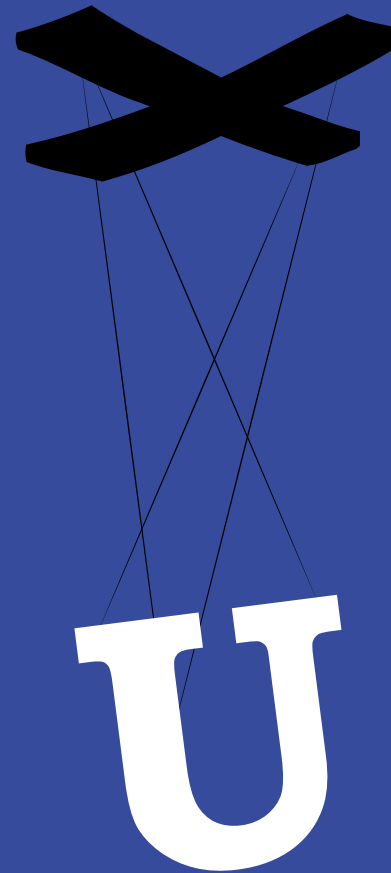
Toby, Rocotín, Amadeo y Leandro, presentadores del grupo Tárbol.
Fotografía archivo Tárbol.



3

Capítulo

Cuestión de nombre



Una de las preguntas más frecuentes en las conversaciones con alguien que recién se aproxima al arte de los títeres es: ¿cuál es la diferencia entre títeres y marionetas? A nivel de palabras, no existe tal diferencia pues son sinónimos.

Ambos son nombres genéricos que designan a la totalidad de elementos animados. El uso de una u otra palabra depende del lugar y la tradición. En algunos países todos son llamados títeres y en otros todos son llamados marionetas. Existen muchos tipos de títeres, y para precisar a cuál nos referimos, se complementa el nombre genérico con alguna característica de la estructura corporal del personaje o de la técnica de animación.

En Perú, generalmente se conoce como "títere" a la técnica de guante y como "marioneta" a la técnica de hilos. Pues bien, a los de la primera técnica se les puede llamar "títeres de guante" o "marionetas de guante". Mientras que a los de la segunda técnica puede llamárseles "títeres de hilos" o "marionetas de hilos". Lo mismo puede hacerse con todos los demás tipos de títeres. Un par de ejemplos: la mayor asociación de titiriteros en el mundo es la Unión Internacional de la Marioneta (UNIMA) y, desde luego, no solo agrupa a aquellos que usan hilos; una de las mejores páginas sobre títeres en Internet es Titeresante, y en ella están los titiriteros de guante, pero también los de hilos y todos los demás.

Yo uso la palabra "títere" en parte por costumbre, porque me resulta más inmediata, porque me gusta más. También porque "títere" es la palabra castellana y "marioneta" viene del francés. Por tanto, para el presente libro utilizaremos "títere" como denominación genérica.

Sebastián Covarrubias tiene una explicación para el origen de la palabra "títere": estaría en las lengüetas que se colocaban los titiriteros para dar voz a ciertos títeres que representaban personajes tradicionales. Esta lengüeta hace unos sonidos semejantes a *ti-ti-ti*. De allí habría derivado "títere".

Hay otras teorías que atribuyen el origen a palabras griegas como *tytizo*, que significa "canto de las aves" o *tytopus*, que significa "mono pequeño", como el tití. Vale tener en cuenta que en algunos lugares a los títeres se les llama "monos".

Una teoría formulada por el titiritero mexicano Gilberto Ramírez, "Don Ferruco", y sustentada ampliamente por el también mexicano Eduardo Gonzáles, "El Lobo", sostiene que "títere" tendría su origen en el vocablo náhuatl usado

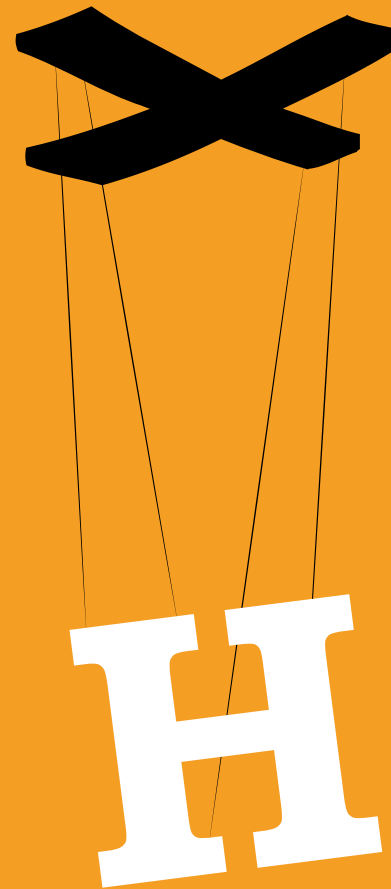
para designar al titiritero *teuquixixti* o *teoquixixqui*, que literalmente significa "el que hace saltar a los dioses". Relacionadas al término están las palabras *teutontlu*, *teteutzin*, *teteotl* o *titiutl*, que designaban a los dioses a los que se hacía saltar. Aquí resulta relevante considerar que los primeros registros de la palabra "títere" se encontraron durante la invasión española en lo que ahora es México. A la fecha, está ampliamente documentada la existencia de títeres prehispánicos en Mesoamérica.



4

Capítulo

Una gran familia:
no uno sino
muchos títeres



ace mucho tiempo aparecieron las primeras formas de títeres e iniciaron un largo viaje en el tiempo y el espacio, de la mano de los hombres. Hombres con diferentes costumbres, creencias, formas de ver el mundo y de relacionarse con la naturaleza y sus recursos. También con diferencias en el modo de pensar, de sentir, de hacer. Estas distinciones fueron dando forma y vida a los títeres según el lugar, la cultura, la persona.

Así pues, nuestros ancestros y algunos contemporáneos nos legaron no uno, sino muchos tipos de títeres que difieren en forma, tamaño, estructura corporal, técnicas de animación, materiales, escenario, posibilidades de acción.

Unidad en la diversidad: tipos de títeres

Clasificar, en breve, es agrupar por alguna semejanza. Si es así, los tipos de títeres serían susceptibles de ser clasificados. Sin embargo, he visto algunas clasificaciones que terminan convirtiéndose en simples enumeraciones de los diversos tipos. Agrupaciones sin mayor relevancia que pueden ser rotas por la amplitud y la flexibilidad que ofrecen las técnicas de animación. Por ello, prescindiré de estas clasificaciones y me limitaré a presentar brevemente algunos tipos de títeres según su técnica de animación. No espere encontrar antigüedad, procedencia geográfica ni menos complejidad.

4.1 Títere de guante

Está conformado, en su forma más común, por una cabeza sólida y una funda de tela que hace las veces de cuerpo. Los dedos, la mano y el antebrazo del titiritero ingresan por la parte de abajo de la funda, conformando el cuerpo sólido del títere y dándole al mismo tiempo articulaciones. Quedan definidas las partes del cuerpo del títere y sus posibilidades de movimiento: el títere podrá articular cuello, brazos y cintura. Los dedos del titiritero se distribuyen en diversas combinaciones para dar movimiento a cabeza y brazos. En nuestro medio la distribución más común es la del dedo índice al cuello, pulgar y medio a los brazos y los otros dos dedos plegados a la palma de la mano. Sin embargo, también



se utilizan otras distribuciones e inclusive pueden involucrarse ambas manos en un mismo títere.

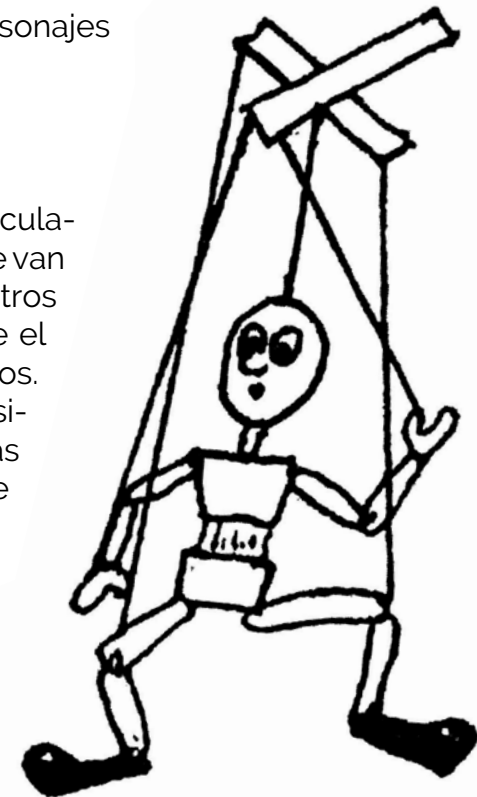
Al estar conformadas las articulaciones del títere por las del titiritero, tiene gran fluidez y precisión en sus movimientos y versatilidad para la acción. Incluso es posible que dos títeres sean animados por un solo titiritero a la vez. Este es un tipo de títere muy propicio para trabajos solistas.

El títere de guante es animado hacia arriba y con el titiritero oculto.

Se le conoce como *guignol* por ser el personaje francés representativo, pero también toma nombres según personajes regionales de otros lugares.

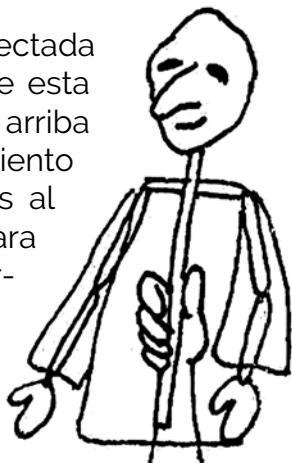
4.2 Títere de hilos

Sus segmentos corporales articulados son accionados por hilos que van conectados a una cruz guía u otros mandos diversos desde los que el titiritero controla los movimientos. El número de hilos y su disposición depende de las exigencias del personaje para la acción. Se dice que dos es el mínimo de hilos necesarios para poder direccionar al títere, ya que con uno solo puede producirse oscilación. Existen diversos tipos de mandos, también llamados "cruzeta" o "cruz guía". Algunos son horizontales y otros verticales.



4.3 Títere de vara

El eje del cuerpo es una vara conectada a la cabeza o al cuerpo. A través de esta vara el titiritero anima al títere hacia arriba y controla la postura, el desplazamiento y los movimientos correspondientes al habla del personaje. Los títeres de vara pueden ser planos o con volumen, articulados o rígidos. Sus dimensiones van de muy pequeñas a grandes. Cuando es articulado, los miembros pueden ser accionados con otras técnicas.



4.4 Títere de varilla

A través de varas delgadas se logra el movimiento de brazos, piernas, alas, cola o cabezas con cuellos largos de personajes cuyos cuerpos son controlados por otra técnica (vara, guante, etc.). Por lo tanto, la varilla es una técnica complementaria.



4.5 Títere plano

Son figuras bidimensionales, planas, recortadas y pintadas, de un material rígido. Generalmente son animados hacia arriba a través de una vara. Pueden ser de una sola pieza o articulados a través de hilos y/o varillas.



4.6 Títere de boca articulada

Este títere puede abrir y cerrar la boca a través de diversos mecanismos como la manopla, las estructuras ensambladas o las espumas flexibles talladas. De acuerdo con la flexibilidad del material y la estructura, pueden tener otras articulaciones faciales. Los movimientos de brazos y piernas pueden ser conseguidos con técnicas complementarias.



4.7 Títere de mano prestada

Es un títere ideal para movimientos finos y precisos con las manos, puesto que la suya es la del titiritero mismo. Está estructurado de modo que el titiritero introduce la mano e inclusive el antebrazo en el vestuario del títere. La mano del titiritero, que puede estar enguantada, aparece al final de la manga del títere. La cabeza es de vara o de boca articulada. El personaje puede tener dos manos cuando es animado por dos titiriteros o si cuenta con un mecanismo que permita anclar su cuerpo al del titiritero, dejándole a este las dos manos libres para prestárselas.

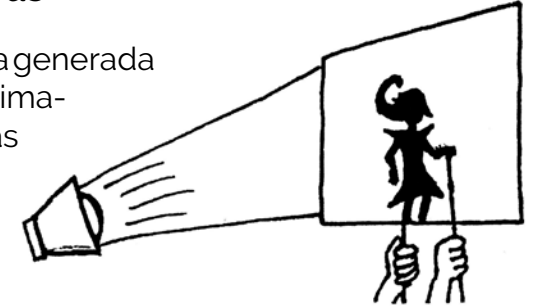




1. **Títeres de guante:** Tárbol Teatro de Títeres (Lima), fotografía Juan Carlos Toro Velarde.
2. **Títeres de hilos:** Títeres del Grupo La Polilla (Perú/Brasil), fotografía archivo La Polilla.
3. **Títere de vara:** Grupo Cronos (Arequipa) fotografía Martín Molina.
4. **Títere mixto boca articulada y varilla:** Grupo Juglar Teatro de títeres (Lima), fotografía Martín Molina.
5. **Títere plano:** Compañía José Navarro Theatre (Perú/Inglaterra), fotografía Simon Ricardson.
6. **Títere de boca articulada:** Grupo La Pandilla (Tacna) fotografía Martín Molina.
7. **Títere de mano prestada:** Tárbol Teatro de Títeres (Lima) fotografía Carla Acrich.

4.8 Títere de sombras

El títere es una sombra generada por figuras planas animadas por varas, varillas y/o hilos. Las figuras planas pueden ser rígidas o articuladas. Cuando las colocan tras una pantalla traslúcida y las exponen a una fuente de luz que viene de la parte posterior, generan sombras en la pantalla, que son las que ve el público. Estas sombras pueden ser negras o coloreadas dependiendo del material con que estén realizadas las figuras planas y la pintura que se utilice para darles color. Las sombras también se pueden generar con partes del cuerpo del titiritero y/o aplicaciones que complementen la imagen.



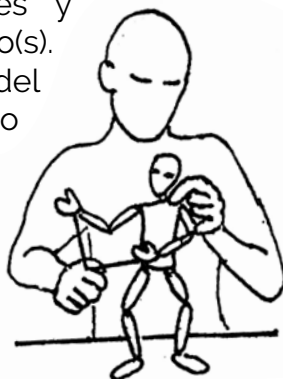
4.9 Títere bunraku

Técnica tradicional japonesa en la que títeres de medianas dimensiones y totalmente articulados son animados por tres titiriteros. Todo ello a la vista del público, en un escenario que ubica los títeres a la altura de la cintura de los titiriteros. El titiritero principal controla la cabeza y la mano izquierda; el segundo, la mano derecha; el tercero, los pies. Salvo el titiritero principal, los demás van encapuchados. Los espectáculos se complementan con musicalización y recitación.



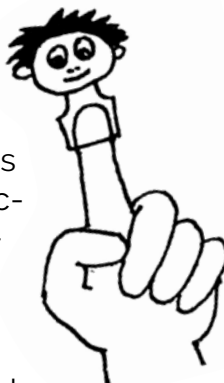
4.10 Títere de animación a la vista

Son títeres de diferentes dimensiones y complejidad animados por el(los) titiritero(s). Los últimos están expuestos a la vista del público, neutralizados o no con algún tipo de vestuario. La escena puede desarrollarse en espacio abierto o sobre una superficie equivalente a una mesa. Los títeres tienen cuerpo completo, rígido o articulado, y son accionados a través de varillas pequeñas o con la mano directamente sobre su cuerpo.



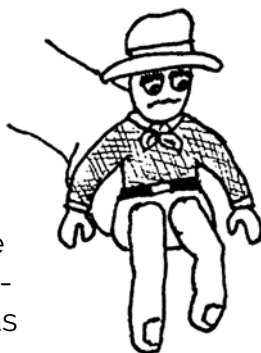
4.11 Títere de dedo

La estructura corporal de estos títeres está dada por el dedo del titiritero sobre el que se inserta una cabeza (plana o en volumen) o un cuerpo completo, ambos proporcionales al dedo. Sus dimensiones pequeñas y restricciones para la acción pueden ser limitaciones para su desenvolvimiento escénico; sin embargo, participan de manera muy efectiva en propuestas de pequeño formato y de atmósfera íntima. También tienen potencial enorme en la pedagogía.



4.12 Títere caminante

Son generalmente siluetas pintadas de personajes sin piernas. En las caderas tienen dos agujeros o un dispositivo en la parte posterior por donde ingresan los dedos índice y medio del titiritero. Estos dedos se convierten en las piernas del títere, que así puede caminar



con gran versatilidad para la locomoción y uso gestual de las piernas. También pueden tener cuerpo en volumen y vestuario que cubre los dedos del titiritero.

4.13 Títere de ventrílocuo

Muñeco de cuerpo completo de la estatura de un niño que se sienta en el muslo del ventrílocuo (titiritero) o se para en una mesa próxima a él. El titiritero con una de sus manos, controla las articulaciones de cuello, boca, ojos y cejas, y con la otra puede accionar una de las manos del muñeco o relacionarse con él. Ambos, títere y ventrílocuo, son personajes en escena. La principal característica de esta técnica es que el ventrílocuo no mueve los labios notoriamente al hacer la voz del muñeco, con lo que genera la ilusión de que el títere habla por sí mismo.



4.14 Títeres gigantes: muñeques y cabezudos

Son títeres de grandes dimensiones animados generalmente desde dentro de su cuerpo. En el caso de los gigantes, el titiritero puede estar elevado en zancos para darle proporción al cuerpo del personaje o puede estar en el piso, elevando al títere desde una estructura semejante a una mochila en la que estabiliza la vara que proyecta hacia arriba el cuerpo del personaje. Por su parte, los cabezudos están definidos por grandes cabezas en cuyo interior está el cuerpo del titiritero. Estos títeres tienen una imagen desproporcionada. Mayormente, muñeques y cabezudos, participan en desfiles y pasacalles acompañados de músicos.





8. **Títere de sombras:** Compañía XT Laboratorio teatral, fotografía Jhonatan Pittman.
9. **Títere bunraku:** Constructor Ningyo Tsune (Japón), fotografía Josu Otegui, proporcionada por Topic Tolosa.
10. **Títere de animación a la vista:** Compañía Casa Voladora (Lima), fotografía Marca Lima.
11. **Títere de dedo:** Grupo Atrapasueños (Huaraz), fotografía Eleazar Aquino.
12. **Títere caminante:** Compañía Pepito Ron (Lima), fotografía Carmen Rosa Ciriaco.
13. **Títere de ventrílocuo:** Compañía Dany Titiritero (Lima), fotografía archivo Dany titiritero.
14. **Títere gigante:** Grupo Yawar (Lima), fotografía Carla Acrich.

4.15 Títere corporal

Una técnica que toma algunos recursos del mimo. En ella, el titiritero construye los personajes con partes de su propio cuerpo: manos, piernas, pies, vientre, etc., a los que añade elementos mínimos como nariz, ojos, cabello, etc., y vestuario. Así define físicamente al personaje, que tiene una gran capacidad expresiva al contar con la gestualidad que ofrecen las partes corporales del titiritero.



4.16 Títere de barra

Son títeres animados hacia abajo a través de una vara que va fijada a la cabeza y con la que se controla el cuerpo. Pueden ser rígidos o articulados. En el caso de los últimos, los miembros pueden adquirir movimiento por oscilación o porque son controlados por medio de hilos o varillas.



4.17 Títere acuático

Técnica tradicional desarrollada por campesinos de Vietnam. Llamados *mua roi muoc*, que significa "marionetas danzantes en el agua", son títeres cuyo espacio escénico es la superficie del agua. Los titiriteros están sumergidos hasta la cintura y ocultos en una construcción dentro de un estanque. A través de varas horizontales animan a los títeres, que se desplazan sobre la superficie del agua realizando acciones como bailar, cultivar, luchar, etc. También incluye el uso de pirotecnia.



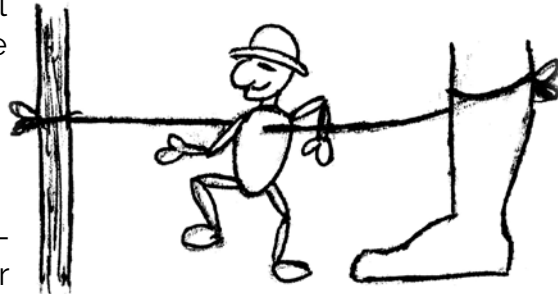
4.18 Títere kathputli

Originarios de Rajastán, India. Su nombre en rajastaní significa "danza de madera". Es una variante del títere de hilo, pero con una característica muy particular: solo tiene dos hilos. Uno parte de su cabeza y va hasta su cintura y el otro hilo va de una de sus manos a la otra. Carece de un comando para manipular los hilos, estos van directamente a los dedos del titiritero. La cabeza y el cuerpo están tallados en madera, tradicionalmente madera de mango, árbol sagrado en la India. Los brazos son de tela rellena, por lo que mantienen su flexibilidad. La mayoría carece de piernas; en su lugar, solo tienen unas faldas amplias, pero con la pericia de los animadores son sumamente expresivos y versátiles en la acción.



4.19 Títere bavastel

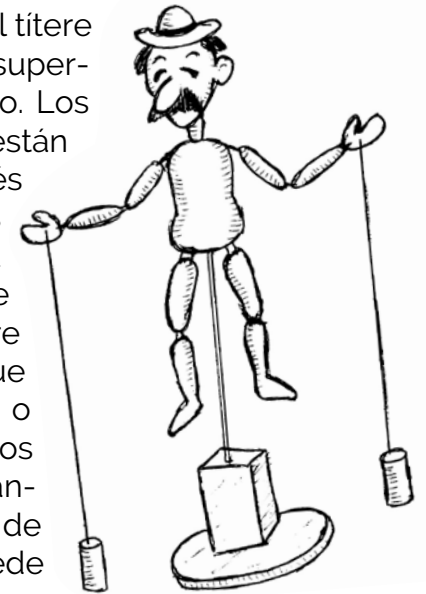
Títere de hilos horizontales, que tiene formas generalmente humanas o antropomorfas con articulaciones de miembros libres. Un hilo horizontal atraviesa el tórax del títere y la tensión del hilo estabiliza el cuerpo poniéndolo de pie. La sucesión de tensión y relajación del hilo imprimen movimiento al cuerpo, así el títere puede bailar en su sitio o desplazarse. El movimiento del cuerpo del títere, a su vez, genera que los miembros del títere también se muevan; hay un control indirecto de los miembros por la oscilación del cuerpo. El espacio escénico del *bavastel* puede ser



el piso o una mesa. Existe registro gráfico de esta técnica desde la Edad Media europea, en la que fue utilizado para recrear torneos de lucha o de danzas. En este último caso, el titiritero podía ser a la vez músico, de modo que mientras tocaba una pieza musical tenía un extremo del hilo del títere atado a la pierna y el otro extremo a un árbol o poste. En un solo hilo podía estar atravesado un títere o una pareja que, con el movimiento de la pierna del titiritero, bailaban al ritmo de la música que interpretaba.

4.20 Títeres de peana

Son títeres cuyo eje corporal es una vara que va fijada a una base o pedestal de madera llamada "peana". Gracias a esta, el títere puede ser colocado sobre una superficie sólida y permanecer erguido. Los miembros de este tipo de títere están articulados y son movidos a través de varillas. Son títeres animados hacia arriba, tras un teatrín. En la parte interior del teatrín, debajo de la boca de escena (el *piso* del títere para el público), hay una barra que sirve como repisa. En esta barra o repisa se apoyan las peanas de los títeres, cuyos pies quedan colgando justo a la altura de la boca de escena. El titiritero, entonces, puede animar al títere con las dos manos, sin ser visto. La peana puede ser simple para personajes bípedos y doble para personajes cuadrúpedos o de eje horizontal. Los títeres de la Tía Norica de Cádiz, España, son representativos de esta técnica.





15. **Títere corporal:** Compañía Ana Santa Cruz (Perú/España), fotografía Paulo Yataco.
16. **Títeres de barra:** Ópera Dei Puppi (Italia), colección del Museo internazionale delle marionette Antonio Pasqualino, fotografía Toni Rumbau.
17. **Títeres acuáticos:** Compañía Vietnam Puppet Theatre (Vietnam), colección Topic Tolosa, fotografía Josu Otegui Lasa.
18. **Títere kathputli:** Colección Banda Espuma (Argentina), fotografía Martín Molina.
19. **Títere bavastel:** Compañía Títeres Pepe Luna (España), fotografía Martín Molina.
20. **Títeres de peana:** Colección del Teatro La Tía Nórlica (España), fotografía Manuel Fernández.

4.21 Títere de carro (Kuruma Ningyo)

Títeres tradicionales japoneses de mediana estatura y completamente articulados. Su espacio escénico es el piso. Durante la animación, el titiritero está sentado en un banco con ruedas —de allí el nombre de la técnica— lo que le permite desplazarse por el escenario. Con la mano derecha el titiritero controla la mano derecha del títere; con la izquierda, la cabeza y la mano izquierda, aunque esta última puede ser movida a través de una cuerda que se conecta con la cabeza del titiritero. Mientras que los pies del títere van conectados a los pies del titiritero. De ese modo un solo titiritero puede encargarse de la animación de un títere completamente articulado, aprovechar las posibilidades de movimiento de sus segmentos corporales y desplazarse con fluidez. El titiritero está vestido de negro, en algunas ocasiones puede usar capucha y en otras el rostro descubierto.



4.22 Títere jinete

Es un títere animado hacia arriba y desde dentro de su cuerpo. El eje del cuerpo es una vara vertical que desciende desde la cabeza del títere y va conectada a la cabeza del titiritero, insertándose en un casco o algo similar. El



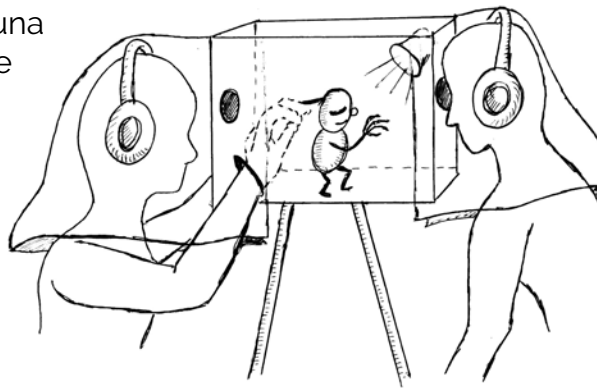
titiritero está en el interior del traje del títere y puede mover las manos de este a través de varillas, una varilla para cada mano. También puede ser un títere de manos pres-tadas, es decir, el titiritero tiene ambas manos libres y las inserta en el vestuario del títere.

El tener ambas manos libres también permite generar figuras fantásticas, como personajes con dos o tres cabezas articuladas.

Cuando el títere es animado en un espacio abierto, el vestuario puede prolongarse hasta cubrir por completo o casi por completo al titiritero. Esto permite tener, por un lado, un títere gigante y, por otro, un títere que cuente con pies articulados cuando el titiritero le presta los suyos.

4.23 Títere de caja (caja mágica o caja misteriosa)

Son títeres de pequeño formato y para uno o muy pocos espectadores. Pueden ser animados a través de diversas técnicas y recursos. Su espacio escénico es el interior de una caja que tiene en uno de sus lados dos orificios en los que el titiritero introduce sus manos. En el lado opuesto hay otros dos orificios por los que el espectador puede ver la breve presentación, mientras recibe el audio por unos audífonos.



4.24 Títere de cámara negra

Son títeres con estructura corporal completa, generalmente articulados. Su espacio escénico es una cámara negra: mesa, fondo y paneles laterales negros. Los titiriteros están totalmente vestidos de negro incluyendo guantes y capucha. Se requiere un ambiente oscuro y un diseño de luces específico que ilumina únicamente el área de la escena en la que se desenvuelve la acción. Fuera de eso, todo es oscuridad. El color de vestuario de los titiriteros se funde en un todo negro en el que solo resaltan los títeres y los elementos de la acción escénica. Los títeres pueden ser animados por contacto directo o a través de varas y varillas horizontales o miembros prestados, generalmente todo desde atrás del títere. Esta es una técnica que permite ocultar la presencia del titiritero.



4.25 Títere de cabeza prestada (fantoquito o humanette)

El títere tiene cuerpo mas no cabeza, su cabeza es la del titiritero que, desde atrás, la conecta al cuerpo del títere. Resulta un notorio contraste entre el pequeño cuerpo del títere y la cabeza de su animador. Los brazos y las piernas son animados a través de varillas posteriores o por contacto directo. Su espacio escénico generalmente es una mesa y puede desenvolverse en cámara negra. También pueden intervenir dos titiriteros de modo que uno le presta su cabeza y controla las manos, mientras que el otro controla los pies.



21



22



23



24



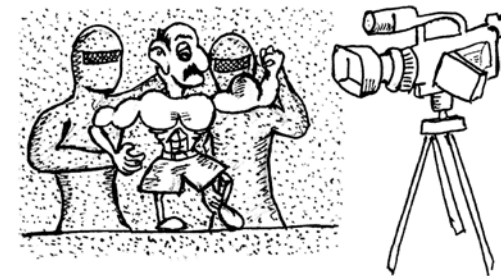
25



21. **Títere Kuruma Ningyo:** Compañía Hachioji Kuruma Ningyo (Japón), fotografía archivo Koryu Nishikawa.
22. **Títere jinete:** Grupo Kusi Kusi (Lima), fotografía archivo Kusi Kusi.
23. **Títere de caja mágica:** Compañía Apu Teatro (Lima), fotografía Luis Polo.
24. **Títere de cámara negra:** Compañía La Cucaracha (México), fotografía Margarita Larios.
25. **Títere de cabeza prestada:** Compañía La Cucaracha (México), fotografía Margarita Larios.

4.26 Títere en chroma key o pantalla azul

Es una técnica para filmación, muy similar a la cámara negra, pero en este caso, luego del rodaje, se *extrae* a los títeres para así eliminar a los titiriteros y al entorno. Después se coloca a los títeres en otra filmación, la de escenografía, que puede ser material, virtual o en escenarios naturales. Es decir, se realiza una sustitución de un fondo por otro y al mismo tiempo se oculta al titiritero. Previamente, la filmación de los títeres se realiza sobre un ambiente generalmente azul o verde, aunque también pueden ser otros colores. Durante la animación, los titiriteros están todos vestidos de ese mismo color, incluyendo capuchas y guantes. Es decir, el fondo y todo lo que luego no deberá verse es del mismo color. El control de la iluminación no es tan específico como en la cámara negra. Pueden utilizarse diversos recursos para la animación de los títeres.



4.27 Títere en luz negra

Puede trabajarse en teatrín, mesa o espacio abierto. Requiere oscuridad absoluta y un fondo negro. Incluso los titiriteros deben vestir de negro y estar encapuchados y enguantados. Los títeres, la escenografía, la utilería y todo lo que se debe ver está pintado con pintura fosforescente. Durante la animación, se ilumina con luz negra, que en realidad



es un fluorescente violeta. Esta luz hace que todo lo que es de color negro, incluso el titiritero, pase desapercibido y resalte lo que es de color fosforescente. Así pues, los objetos de color fosforescente aparentan movimiento independiente y se generan ilusiones ópticas y sorprendentes efectos visuales como vuelos, apariciones y desapariciones, escenas submarinas, cósmicas y prácticamente lo que se desee.

4.28 Títere pelele

El pelele es un títere que tiene los miembros superiores y/o inferiores articulados o flexibles, pero sin un mecanismo de control directo sobre ellos. Estos se mueven debido al movimiento y la oscilación del cuerpo. Incluso se puede tener cierto control de los miembros a través del ritmo, la intensidad y la direccionalidad que se le dé al cuerpo. El cuerpo requiere otra técnica para su control, que puede ser vara, boca articulada, guante u otras.



4.29 Títere de piernas prestadas

El títere tiene cabeza, tronco y brazos, pero carece de piernas, por lo que el titiritero le comparte las suyas a través de un diseño en el traje. Esto lleva a que sea un títere de grandes dimensiones, pero no necesariamente iguales a las humanas, pues puede jugarse con las desproporciones a través de la alteración en el tamaño del cuerpo del títere. Durante la animación el titiritero puede apelar a la boca articulada o vara para el control de la cabeza. Esto demanda una de sus manos, pero deja la otra disponible para prestársela al títere. Sin embargo, si el titiritero



quiere dar las dos manos al títere, puede controlar la cabeza del títere con su boca —sale una vara de la parte posterior de la cabeza del títere, la cual es mordida por el titiritero—. En caso de que solo se le dé una mano al títere, la otra puede estar rígida en una posición sugerente, o bien ser articulada e ir conectada con un hilo a la mano del titiritero. Este tipo de títere se desenvuelve a espacio abierto y tiene amplias posibilidades de desplazamiento, manejo de velocidades y manipulación de elementos.

4.30 Títere de cono

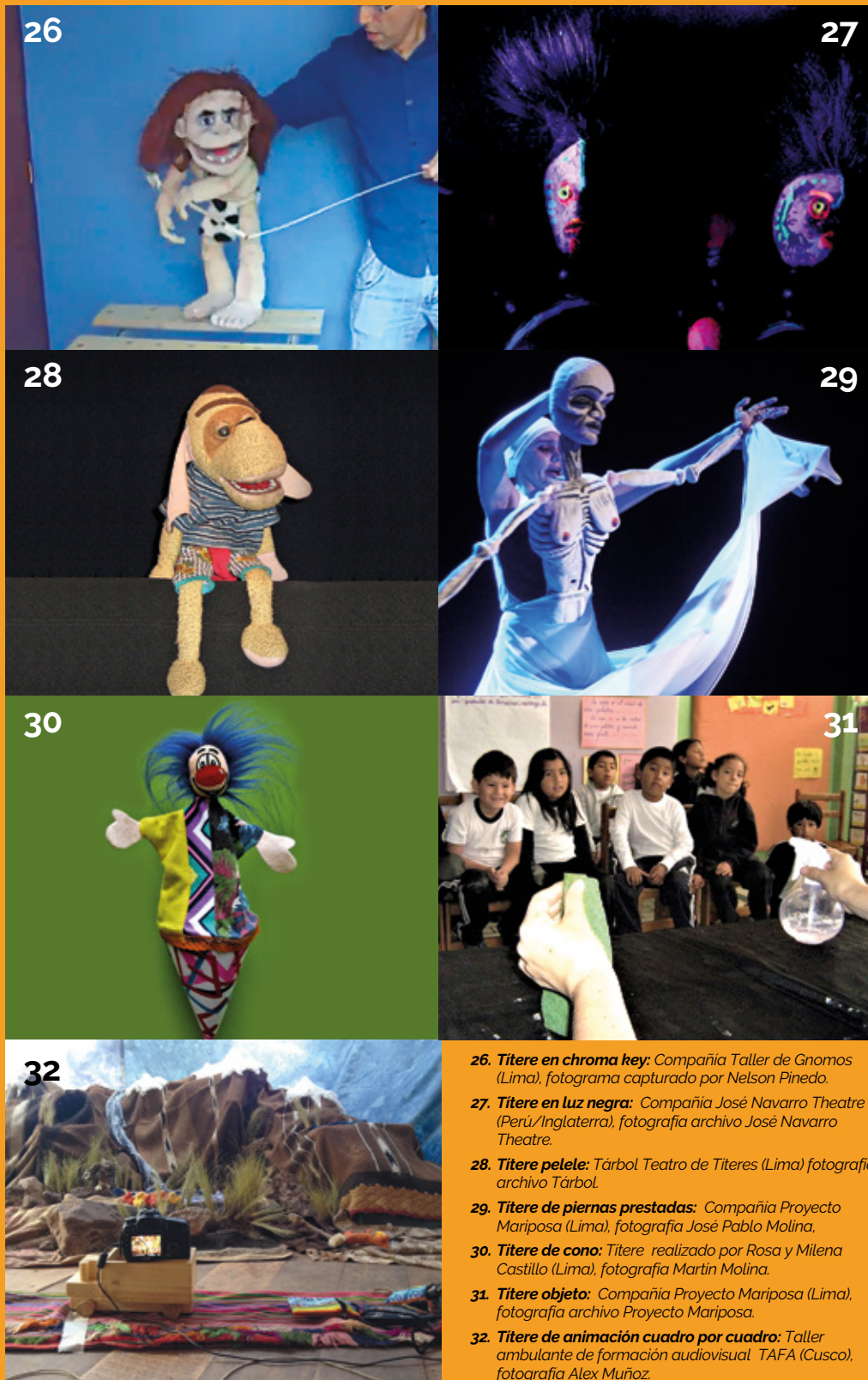
Es un pequeño títere de vara, pero su peculiaridad es que va fijo a un pequeño teatrín que tiene la forma de un cono. La vara sale por un orificio interior. El títere tiene el cuerpo de tela flexible, por lo que al tirar la vara hacia abajo, el cuerpo del títere se introduce totalmente en el cono y al empujar la vara hacia arriba, el títere sale del cono. Con los movimientos de la vara se anima al títere.



4.31 Títere objeto

El títere es un objeto de cualquier tipo, dimensión y material, sin intervención plástica de ninguna clase. Para que sea títere, tal objeto debe cobrar vida en el escenario con la animación. Esta animación por lo general se da por contacto directo de la mano del titiritero. Mayormente, el titiritero está expuesto y tiene como espacio escénico una mesa o un espacio abierto. El objeto pasa a ser un personaje, pero mantiene las cualidades evocativas y simbólicas de su estado original.





4.32 Títere de animación cuadro por cuadro

Técnica de animación para cine y video. Consiste en el registro de elementos estáticos en imágenes fijas, foto a foto. Se avanza progresivamente de una posición a otra, hasta completar el movimiento. Luego, la sucesión a velocidad de estas imágenes fijas genera la ilusión de movimiento en el espectador. Los objetos que se animan son tridimensionales, no son pintados ni dibujados, sino serían dibujos animados. Tampoco son generados por computadora. Los títeres pueden ser rígidos y animarse en su desplazamiento y orientación, o pueden ser articulados, elaborados con material maleable para lograr detalles y movimientos muy sutiles. La cantidad de fotos que se suceden por segundo va normalmente de 24 a 30, aunque puede llegar a más en función de la nitidez de la imagen que se desee.



Estos no son todos los tipos de títeres, pues no hay límites en este mundo. Pueden surgir nuevas técnicas, modificarse o combinarse las ya existentes y generar títeres mixtos.

Asimismo, cada técnica tiene variantes, por tanto la información aquí ofrecida debe tomarse de manera referencial, no limitante. No hay que pensar que tal tipo de títere es así y nunca cambiará, es mejor dejar la puerta abierta a un amplio horizonte de posibilidades. Finalmente, cada títere debe responder a los requerimientos del personaje y a las necesidades, expectativas y posibilidades del titiritero.

Es importante también no hacer jerarquías de complejidad entre las técnicas. Cada una tiene su potencial de expresividad, diferente al de las otras, mas ninguna es superior o inferior. No se dejen impresionar a primera vista por la espectacularidad de algunos títeres, ni menos vean despectivamente a los de apariencia simple.

A modo de cierre, va el trabajo de un titiritero y narrador callejero que daba espectáculos en una plaza de Palermo descrito por el maestro Paul-Louis Mignon:

*A la hora fijada aparecía y los mirones se reunían y formaban su público. Por todo bagaje escénico tenía en la mano un bastón con un pomo rústico. Comenzaba a narrar las aventuras de Rolando, como sus hermanos de barra de la Opera dei Pupi. El relato no tardaba en animarse con la acción, se esbozaba un monólogo, se cruzaban diálogos y el pomo del bastón, manipulado con un singular virtuosismo expresivo, evocaba o encarnaba bien pronto, según la imaginación del espectador, a todos los héroes del drama. Ningún artificio: estaba allí, en carne y hueso, en su ropa de calle, en medio de la circulación, bajo el sol.
¡Pero el asombroso poder del títere, aun reducido a ese bastón, lograba actuar plenamente!*

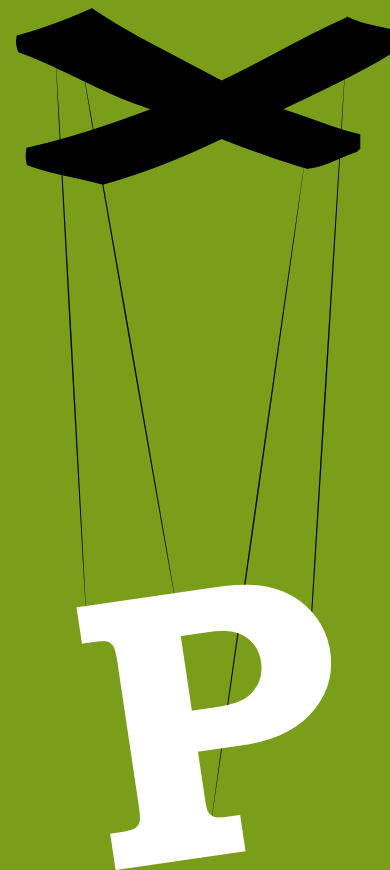




5

Capítulo

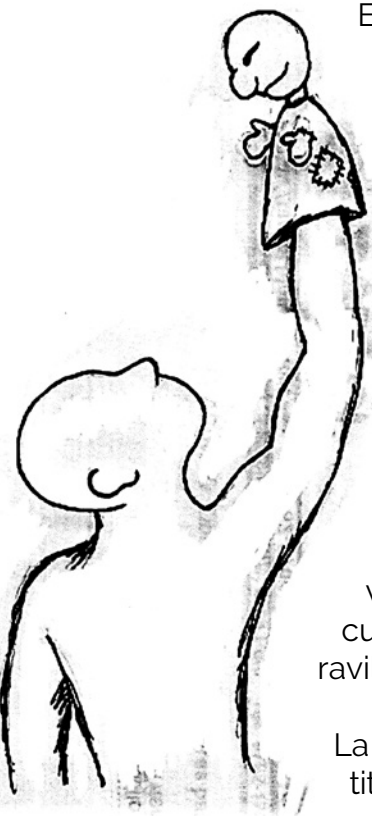
Animación de títeres: las vías para la vida



Para que un títere sea títere debe ser llevado a su espacio natural: el escenario. Allí los títeres viven sus historias en la privacidad-pública de un mundo al que los espectadores acceden fascinados, y que

es observado a través de una rendija que les ofrece el titiritero. Sobre el escenario, el títere nos *cuenta* sus historias desde aspectos de su vida cotidiana hasta las más fantásticas aventuras a través de su *hacer* y su *ser*. Allí comparte con el público sus sueños y sus miedos, sus alegrías y sus tristezas, sus sentimientos y sus pasiones. El escenario del títere es para el espectador una puerta abierta a otro universo.

Es fascinante cómo se logra todo ello mediante lo que, a simple vista, parece un montón de muñecos y cosas inanimadas. Pero ya sabemos que los títeres no son objetos comunes. Ellos *cobran vida* en el escenario. Una vida que les llega por intermedio de un cálido puente de carne: las manos y el cuerpo del titiritero.



El titiritero es un intermediario privilegiado entre nuestro mundo y otros miles de mundos que el ojo del espectador no suele ver en su andar cotidiano, tal vez cansado por la agitada vida que lleva. Por las manos de los titiriteros circulan miles de vidas que van a depositarse amorosamente en aquellos cuerpecitos que nos cautivan sobre el escenario.

Estamos ante un acto mágico, ritual, cargado de espiritualidad y sentimiento, algo que discurre en cada fibra del cuerpo del titiritero y que se plasma en el escenario de forma concreta, observable, real. Un acto en el que la técnica cumple un papel vital y que vuelve tan maravilloso este arte.

La vida del títere es producto de la acción del titiritero que, apelando a diversos recursos y según la técnica, le da al títere ese movimiento que le permite *hacer* y *ser*. Así, el títere cobra vida ante el espectador y llega a convertirse en personaje.

5.1 Una fuente real para un mundo real

La animación de títeres toma como referente la realidad física en la que nos desenvolvemos: se basa en ella, conoce y respeta sus leyes y nos permite ingresar y crear un mundo propio, pero sin que este sea necesariamente una reproducción exacta del nuestro. Hacer esto es imposible a veces, sin embargo, el arte permite muchas licencias

para liberarse de ataduras y cárceles formales. En el mundo de los títeres se pueden transgredir las leyes físicas: es un mundo donde todo es posible, aun lo inimaginable en el nuestro, pero sin perder la claridad de hacia dónde se está yendo. El acto artístico, ya sea una propuesta pensada por el titiritero o producto del *dejarse llevar*, no debe ser causado por un descuido o un error por desconocimiento, improvisación o irresponsabilidad.

La animación requiere mucha observación, de allí toma sus recursos: de observar cómo los seres de nuestro mundo viven su ser físico y su ser espiritual. Todo ello se nutre también del sentido común, de la imaginación y la fantasía.

5.2 La acción

El principal recurso expresivo del títere es la acción; por tanto, el trabajo de animación debe estar orientado a lograr que el títere *haga* en el escenario. Nada es más hermoso que ver a un títere viviendo sus historias ante nuestros ojos, privilegiando la acción por sobre el discurso.

Si bien es cierto que hay obras, técnicas y propuestas en las que la palabra se impone, esto debe ser en la justa medida y no para salvar la situación. La palabra puede ser un salvavidas, un recurso fácil para sacar adelante un montaje endeble, para transmitir lo que el titiritero no es capaz de comunicar a través de los títeres y para lograr la risa fácil, yendo en desmedro de la acción.

No estamos diciendo que los títeres deben ser mudos, sino que no debe abusarse de la palabra. Los títeres no deberían entrar al escenario para contarnos sus historias solo con palabras, diciendo todo aquello que perfecta-

mente podrían hacer. Lograr la acción del títere es uno de los méritos de la animación. Ello es producto de un largo trabajo de entrenamiento que se emprende luego de entender la complejidad de aquello en lo que nos estamos adentrando.

Vale tener en cuenta, por supuesto, que la sutileza juega un papel importantísimo en la acción que se ejecuta. La sutileza sirve para llenar el escenario de poesía en movimiento.

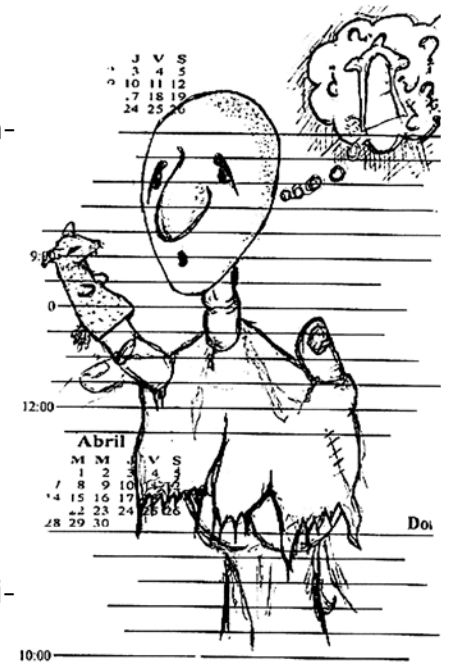
5.3 Tantas veces postergada

En nuestro medio, debido a la escasez de material titiritesco, no hay mucha información sobre la animación de títeres. Este es un tema fundamental para nuestro arte pues sin la animación, el títere nunca deja de ser un objeto más. Lo que se encuentra en los libros suele centrarse en la confección de títeres, reduciendo este arte escénico a una bonita y simple manualidad. Este texto, elaborado a partir de nuestra experiencia, es solo una propuesta para llenar ese vacío.

5.4 Requisito indispensable: preparación física del titiritero (antes de iniciar el trabajo)

El desconocimiento sobre el arte de los títeres puede llevar a la creencia errónea de que es sencillo en todos sus aspectos y que no demanda mayor esfuerzo físico. Para entender esto basta ver a un titiritero después de

una función: no solo se le encontrará agotado, sino además empapado en sudor. El titiritero debe preparar su cuerpo al iniciarse en este arte, debe librarlo de las taras que trae y potencializar sus habilidades dormidas para estar en condiciones de responder a las demandas físicas del arte de los títeres.



Existen tantas técnicas de animación como tipos de títeres: la preparación física del titiritero debe orientarse a los requerimientos que plantee cada técnica. A pesar de ello, podemos establecer algunos requerimientos generales:

- Dar mayor flexibilidad a las articulaciones que le permitirán al titiritero conectarse con el títere y que en algunos casos serán parte del cuerpo del personaje.
- Preparar el cuerpo para resistir en la posición en la que deberá mantenerse durante la animación. Así, por ejemplo, cuando se trata de títeres animados hacia arriba (guante, vara, boca articulada, etc.), uno de los mayores problemas será trabajar con los brazos en alto, posición que no es natural y que por tanto agota muy pronto.
- Desarrollar conciencia y percepción corporal para sentir su cuerpo y saber cómo está ubicado en el espacio, en qué posición y qué hace cada segmento corporal cuando se está al servicio del títere.

- Desarrollar sentido del ritmo, para permitir descubrir el ritmo de cada personaje, así como sus respectivas velocidades y plasmarlos en el escenario.
- Trabajar la coordinación, lo que permite armonizar el movimiento entre los lados derecho e izquierdo, así como la independencia de los miembros, poniendo énfasis en ejercicios de disociación, patrón cruzado y punto fijo.

La preparación no solo queda en el plano físico corporal, también se debe trabajar la respiración, atención, concentración, rapidez mental, dicción, potencia de voz y caracterización de la voz, por citar algunos aspectos de un constante proceso de aprendizaje y entrenamiento.

5.5 Proceso de animación

La animación es el producto de una serie de pasos secuenciales: cada uno permite alcanzar metas que nos dejan en condiciones de pasar al siguiente nivel. Este proceso será más sencillo si nos auxiliamos en la observación de cómo se dan estos aspectos en nuestro mundo, en nuestra vida cotidiana.

5.5.1 Exploración de la materia

Como punto de partida, debemos conocer el material del que está hecho el títere, lo cual nos permitirá explotar sus posibilidades y no exigirle hasta donde no puede dar. No conocer a fondo las propiedades del material puede llevarnos a desperdiciar algo que él nos ofrece o irnos al otro extremo de dañar al títere. El material no siempre tiene las mismas características, puede modificarse en el proceso

de confección; de allí que no solo hay que conocer la materia prima, sino también cuándo esta ya se ha convertido en la carne del títere.

5.5.2 Exploración de la estructura

Es necesario conocer con precisión el esquema corporal del títere: cómo está configurado, cuáles son las partes que tiene su cuerpo, con qué articulaciones cuenta (si es que las tiene, hay títeres rígidos en una sola pieza); revisar si dichas articulaciones son independientes o están fusionadas con alguna articulación del titiritero.

Las articulaciones definen las partes por las que está conformado el cuerpo del títere; conocer esto permite descubrir qué tipos de movimientos puede hacer cada segmento corporal. Los títeres tienen un esquema corporal propio, toman como referencia el cuerpo humano y el de otros seres vivos, pero no tiene que reproducirlos con exactitud.

5.5.3 Determinación de la postura del títere

El cuerpo del títere requiere verticalidad: está atravesado por un eje imaginario, una línea que cae en vertical hacia el suelo y que permite que se vea recto, tanto de frente como de perfil. Esta verticalidad puede romperse o alterarse dependiendo del personaje. Un anciano, por ejemplo, podría requerir cierto encorvamiento, pero casi siempre las piernas mantendrán la verticalidad, a menos que la postura en una situación o el planteamiento requieran lo contrario.

Aquí también se determinará la altura del títere. Algunos títeres tienen cuerpo físico completo, con una estatura definida, pero otros no. Algunos tienen estructura física desde el busto o de la cintura hacia arriba; sin embargo,

debemos asumir que tiene el cuerpo completo. Llamaremos a eso *cuerpo virtual*, pues para efectos de su aparición en el escenario, debemos determinar antes su estatura y mantenerla.

5.5.4 Locomoción

Luego hemos de buscar una serie de movimientos que permitan al títere desplazarse, tener una locomoción en el escenario. El títere no debe ser arrastrado por el titiritero, debe generar en el público la imagen de que tiene una locomoción propia, esto dependerá del personaje y del contexto escénico. Así algunos nadarán, otros volarán, unos se arrastrarán y la mayoría caminará. Se debe buscar unos movimientos que sugieran este tipo de locomoción para no cometer un error muy recurrente: deslizar a los títeres en el escenario, arrastrarlos, reduciéndolos a cosas inanimadas.

Se debe desarrollar una marcha básica, un conjunto de movimientos que permitan ver que el títere llega de un punto a otro del escenario como producto de estos movimientos de su cuerpo. Luego, esta marcha básica puede ser peculiar de acuerdo con las características de cada personaje. Un niño no camina igual que una señorita coqueta, ni esta igual a un hombre rudo, un pato o una vaca. No volará igual una mariposa que un colibrí o un cóndor.

Existen diversas formas y estilos de locomoción del títere, pero lo importante es que la audiencia vea que se traslada de un punto a otro como producto de sus movimientos, que además deben tener ritmo y cadencia.

5.5.5 Ingresos y salidas del escenario

Ahora que el títere está en condiciones de ingresar al escenario, se debe tener cuidado de que no sea un ingreso forzado. Se debe respetar el espacio y entrar por sus propios medios, usando los recursos de locomoción que hemos desarrollado previamente. Para ello hay que conocer el espacio escénico en el que se va a desenvolver y determinar los posibles puntos de acceso, así como la imagen que esto generará en el espectador. Para títeres animados hacia arriba se trabaja los ingresos desde los laterales para teatrines con embocadura, y desde el fondo, en ascensión progresiva, para teatrines de tipo biombo. Al retirarse del escenario también debe percibirse que es el títere quien se está yendo por sus propios medios.

5.5.6 Control de la mirada

La vista es el principal sentido del títere, mediante ella se relaciona con el mundo, y por ello es de vital importancia su manifestación visible. A través de la mirada el títere nos transmite su intención, nos dice cómo recibe los estímulos que se vierten en el escenario. Por ello, todo el tiempo debemos ser conscientes de hacia dónde está mirando el títere. Si se dirige hacia un punto y su mirada va hacia otro, tenemos una imagen que genera una lectura por parte del espectador: si era nuestra intención mostrarlo distraído o con la atención en otro lado, estaremos por buen camino, pero si no es así, entonces tendremos un descuido infiltrado en escena.

5.5.7 Descripción del espacio con el movimiento

Con sus movimientos, y en particular con su locomoción, el títere nos describe las características del espacio en el que se desenvuelve, así sabemos si está sobre una superficie sólida, en un terreno irregular, en el fondo del mar

o en la luna. Para los personajes que se desplazan caminando siempre hay un piso sólido (físico o virtual) y esa imagen debe llegar al espectador a través del movimiento del títere. Esto no es mayor problema cuando hay un piso real, como es el caso de los títeres animados hacia abajo (en el suelo) o los que son animados hacia delante (mesa), pero esto sí puede complicarse en el caso de los que son animados hacia arriba (en teatrines). En ese caso, mantener la misma altura del títere todo el tiempo que esté en escena nos sugiere que está sobre un piso. Los cambios de altura generan la imagen de que hay desniveles en el suelo. Si estuvieran en un ambiente acuático, el movimiento del títere cambiaría lo mismo que si estuviera en un ambiente aéreo o en uno sin gravedad. Y no basta con la escenografía o los parlamentos para ubicarnos; es indispensable el desenvolvimiento del títere.

5.5.8 Uso del espacio escénico

El espacio que tiene el títere para desenvolverse debe explotarse al máximo. Si es posible, deben manejarse profundidad y niveles, esto enriquecerá considerablemente la puesta en escena dándole mayores posibilidades a la acción. Por ello, el espacio escénico debe ser concebido de modo que no comprima al títere en un primer plano todo el tiempo, sino que le dé las posibilidades de moverse con libertad plena.

5.5.9 Reacción ante estímulos

Así como el títere tiene vista, también posee otros sentidos que deben guiar su accionar en el escenario: si hay un olor agradable o desagradable, el títere debe reaccionar ante él; si hay un cambio de temperatura o si algo le sabe mal,

también. Y no solo hablamos de estímulos físicos sino también psicológicos: si hay algo que hace entristecer, enfurecer o alegrar al títere, este debe transmitirlo. No necesariamente con la palabra, por supuesto, también debe usar su cuerpo para comunicar.

5.5.10 Comunicación

El títere se comunica con otros títeres y también con el público. Esta comunicación no es solo verbal, también debe ser gestual; para ello, hay que desarrollar una gestualidad corporal del títere: no todo debe decirlo con palabras, también debe transmitir con su cuerpo en movimiento.

En cuanto a la comunicación verbal, esta no debe quedarse en el habla del titiritero, de lo contrario parecería solo una voz en *off* y no el habla del títere. Para generar esta imagen debe existir un movimiento del títere que corresponda con la emisión verbal, mostrando una correspondencia directa y rítmica. En el caso del títere de boca articulada, este movimiento es el abrir y cerrar de boca, aunque debe guardar armonía con la emisión de sílabas, ser controlado y no errático. Para aquellos que no articulan la boca se debe buscar otro tipo de movimiento que sirva de equivalente; generalmente se apela a la cabeza y se complementa con las manos. En este caso, también debe haber una correspondencia con la emisión de sílabas.

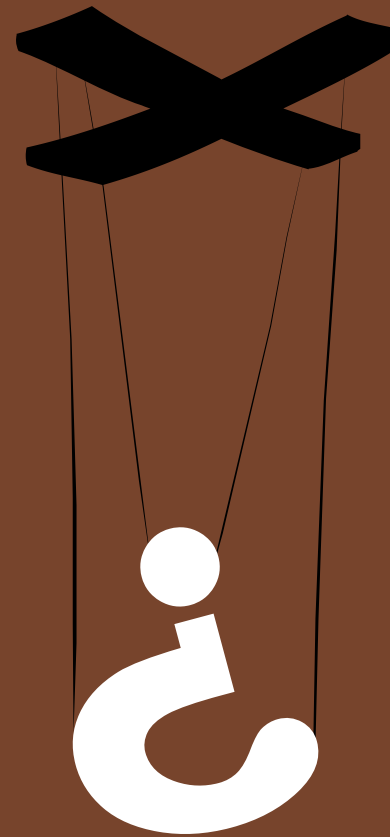
Animar títeres es una maravillosa experiencia que definitivamente cuesta, demanda mucho esfuerzo y dedicación. Pero ver cómo el títere echa a andar de nuestras manos y nos conduce luego a parajes inimaginables lo vale todo.



6

Capítulo

¿Animación o manipulación?



Animación o manipulación?
¿Una es mejor que la otra o son lo mismo? Desde una perspectiva totalmente personal, el arte de los títeres y *mis* títeres son algo que yo

amo y respeto, algo que convoca mi pasión y me involucra de lleno, por eso considero importante cómo me refiero a ellos: es parte del valor que les doy, es considerar hasta lo mínimo que tenga una relación con ellos.

Antes empleaba el término *manipulación*, no solo porque me resultaba funcional, sino porque me parecía más serio y técnico, *profesional*; hasta que empecé a *conversar* con los títeres, a atreverme a ponerme en perspectiva y sentir como ellos y a extender nuestra relación superando lo funcional y trascendiendo más allá de los escenarios; noté entonces que esa palabrita no les gustaba en absoluto; por el contrario, les molestaba y ofendía, ¿Por qué? Partamos de los significados (del diccionario), orientándonos hacia una reflexión entre lo objetivo y lo subjetivo.

Manipular: Operar con las manos. Manejar mercancías para su empaquetado y/o transporte. Manejar los negocios a su modo o entrometerse en los ajenos. Controlar sutilmente a un grupo de personas o a la sociedad, impidiendo que sus opiniones y actuaciones se desarrollen natural y libremente. Manejar en provecho propio mediante la astucia o por medios ilícitos.

Sinónimos: Manejar, utilizar, operar, tocar, manosear, mangonear, injerir, dirigir, mandar, ordenar, adulterar, falsificar.



Animar: Infundir alma, vigor, energía, dar vida, movimiento. Cobrar ánimo y esfuerzo. Hacer que una obra de arte parezca dotada de vida. Dotar de movimiento, vigor o intensidad a cosas inanimadas.

Sinónimos: Alentar, infundir, divertir, estimular, interesar, vigorizar.

Si la relación del lector con los títeres va más allá de lo puramente utilitario, si los títeres son más que simples objetos que le sirven para entretenerse o para generarle ingresos económicos o le dan alguna utilidad práctica, entonces quizá lo antes expuesto baste para optar por uno de los términos. De lo contrario, propongo un ejercicio de perspectiva: póngase en el lugar de los títeres. Si fuera uno de ellos, ¿qué término preferiría?

No me gusta la palabra *manipulación* porque implica una connotación despectiva. De ella se infiere un uso desleal y utilitario de algo o alguien, en este caso de los títeres. *Manipular* es un acto de imposición soslayada o directa, y de ninguna manera yo hago eso con los títeres. Con ellos comparto parte de mi cuerpo y mi interior para darles vida, para que a través de un ritual mágico ellos habiten fantásticos mundos. A la vez, por supuesto, también recibo algo de ellos: los títeres me transmiten su energía vital, me embarcan en viajes maravillosos, me dan la posibilidad de decir y ser oído. Se trata, por tanto, de una relación simbiótica: la conjunción de dos seres en algo hermosamente mágico, producto no de una imposición, sino de un diálogo, de un descubrimiento y conocimiento mutuo, de una relación recíproca, mediada por el amor y el respeto.

Animación es mi palabra favorita, pero no la asumo como *dar vida*, literalmente. Mis viajes con los títeres aún no llegan tan lejos, y si bien todo eso tiene para mí aristas que van más allá de lo racional y lo material, pasaré al lado objetivo de la reflexión, tratando de ser lo más práctico posible.

Si no damos vida a los títeres, entonces ¿qué hacemos con ellos? Lo que yo hago es tratar de generar percepción de vida en el espectador con referencia a mis títeres. Es decir, hacer que dentro de la maravillosa convención escénica los vea vivos en el escenario. Ese objeto que ve moviéndose transmite además una intención, voluntad, reacciones, sentimientos. Todo lo que solo puede transmitir un ser vivo. La acción del titiritero hacia el títere hace que el espectador perciba eso y más: en ese momento mágico ve que ese objeto ya no es una cosa inanimada sino un ser viviente, que vive su historia: así, el *objeto* llega a ser un títere.

Es por eso que la palabra *manipulación* me parece que está por debajo de los alcances de la intención del titiritero, resulta muy limitada porque se queda en lo físico.



Compañía Proyecto Mariposa., fotografía archivo
Compañía Proyecto Mariposa.

El movimiento no basta para hacerlo un títere: el movimiento tiene que sugerir vida, pues la utilería en el arte de los títeres también puede moverse en escena y con los mismos mecanismos que los títeres, pero la imagen que se genera no es la de un ser viviente sino la de un objeto que se mueve por alguna causa puramente física.

Yo puedo manipular al títere cuando lo empaco para ir a una función, cuando lo desempaco, lo peino, le arreglo el traje. Hasta allí *manipulación* cumple y se ajusta a lo que hago, pero cuando

empiezo a fundirlo con mi cuerpo y con mi alma, cuando empiezo a verlo despertar, cuando le encuentro un guiño cómplice de *vamos a hacer una gran función*, cuando siento la energía fluyendo por su ser y cuando irrumpe en escena, allí ya estamos hablando de palabras mayores.

Cuando el títere entra a escena no solo sucede que el titiritero le da movimiento, no solo ejerce una acción física con un efecto físico, atrás de esto hay una intención principal, se busca que el espectador perciba *vida* en este *objeto* que se mueve. Todo está enmarcado dentro de una convención, pues ese espectador y ese titiritero saben que ese objeto no está vivo pero quieren que lo parezca. Por ello prefiero la palabra *animación* para nombrar la acción del titiritero: porque en ella salta de inmediato la alusión de vida.

Otra razón contundente es que el titiritero, al llevar a escena al títere, no solo pone sus manos en acción: también involucra todo su cuerpo y lo pone a disposición de las manos o del segmento corporal en más inmediata conexión con el títere. Por supuesto, también están involucradas activamente otras partes del cuerpo, y en algunos casos con mayor protagonismo que las mismas manos o aún con ausencia total de estas. De ahí que, al dejar de ser una actividad exclusiva de las manos, entonces se aleja del término *manipulación*.

Siendo objetivo, lo expuesto en los párrafos anteriores me parece solo una precisión *técnica* de mi trabajo. En lo expuesto no necesariamente tendría que encontrarse algo afectivo o una creencia animista. Aún hay mucho por decir. Por ahora y sin ánimo de universalizar, puedo concluir que, para mí y para mi trabajo, *animación* es el término más justo, conveniente, preciso y hasta *técnico*.



7

Capítulo

El arribo a lo material: tomando cuerpo



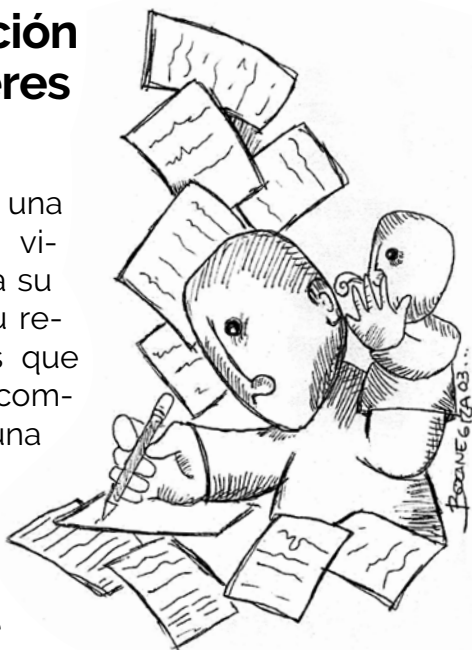
ay titiriteros que ven en los títeres a hijos suyos. A mí me cuesta asumir esa *paternidad*. Yo, más bien, los veo como compañeros en el grupo, compinches de ruta, socios de vida, impulsores de sueños.

Entonces, ¿cómo asumo el hecho de *traerlos al mundo*? Para mí se trata más de un ejercicio *obstétrico*, de *parturicia*, a través del cual mis manos ayudan a que *lleguen a este mundo*. Yo soy solo un *instrumento*, un intermediario en el proceso de *gestación* o *nacimiento* del títere a esta dimensión material.

¿Cómo se da el nacimiento de un títere? ¿Cómo es que su cuerpo toma forma y luego me hago uno en él? ¿Cuál es el punto de partida? ¿Hay criterios relevantes, necesarios? ¿Existe una fórmula?

7.1 La realización de títeres

El títere tiene un cuerpo, una manifestación material, visible y tangible. Suyo y a su manera, no réplica de su referente inmediato (si es que lo tiene), es un cuerpo compuesto e integrado por una o más materias rebosantes de energía vital, una de las cuales puede ser la carne misma del titiritero y su sangre que de una u otra manera fluye en ida y vuelta.



Dibujo Carlos Bocanegra (México)

El títere no aparece de pronto. Su *alumbramiento* sigue y responde a un proceso breve o prolongado: un proceso de creación, de descubrimiento, de amoroso encuentro, mediado por el diálogo entre la entidad que viene y las manos, el cerebro y, desde luego, el corazón que lo ayuda y acompaña en ese primer viaje.

El titiritero cumple un rol de hacedor material, aunque no siempre es el responsable de semejante suceso. A veces otro es el artífice de la *hechura* de ese cuerpecito, *artesano* lo llaman algunos, y no necesariamente es aquel con quien compartirá escenarios y vida: el titiritero. Pero asuámoslo como si fuera el titiritero, para efectos del presente texto. El titiritero *hacedor* de títeres, entonces tiene varias opciones para iniciar el proceso:

7.1.1 Ruta 1: De la historia al ser

En este caso se parte como mínimo de concebir la historia que se representará haciendo un abordaje de esta (un borrador). Así se conoce primero la historia que vivirá el títere y, a través de ella, iremos conociéndolo a él. Esta es una aproximación desde los terrenos de la imaginación o del papel.

El titiritero con trayectoria probablemente tenga una mente poblada de imágenes con resolución técnica, en las que visualizará al títere en sus andanzas y allí descubrirá lo que necesita, oír lo que le pide e irá ideando cómo responder a esas demandas. Al momento de proporcionarle un cuerpo al títere, este cuerpo responderá a las necesidades del personaje, las cuales estarán dadas en función de la historia. Así, llegará un títere que podrá hacer lo que la historia le plantea o le propone.

Como producto de este proceso se definirá la técnica de animación, y con ella el tipo de títere y los mecanismos que permitirán el encuentro con el cuerpo del titiritero, para infundirle el aliento vital y llevarlo a la acción. Se elegirá el material que mejor encaje con esta técnica para ese títere; también se perfilará la propuesta plástica y con todo ello surgirán los rasgos, formas, texturas, colores y dimensiones.

El títere viene a nuestro mundo, pero también viene a uno suyo específico: su espacio escénico, su espacio vital. De este modo, con los puntos anteriores resueltos, se determinará cuál es el espacio adecuado para él, o a



Savitri, títere para animación a la vista modelado en papel maché (en proceso). Fotografía archivo Tárbol

la inversa, el espacio determinará las características del títere o puede influir en el origen de la historia.

El títere vendrá preparado con todo esto al momento de *nacer*: tendrá las herramientas necesarias para sumergirse, disfrutar y discurrir en su historia, casi con un destino encima. Aunque claro, otra cosa es que acate ese destino. Como dice Juan Enrique Acuña:

Cualesquiera que sean la forma, dimensiones, el material o los mecanismos utilizados, el muñeco debe responder a su exigencia primordial, que es realizar la acción dramática que pide el personaje que representa. Entre la estructura (que es el títere) y la acción dramática (que es su función específica), existe una relación muy precisa e insoslayable que debemos determinar con claridad al intentar la construcción del muñeco. Un conocimiento claro del texto, de la puesta en escena y un análisis detenido del boceto son la mejor garantía de un trabajo correcto.

7.1.2 Ruta 2: Del ser a la historia

Puede que el títere venga sin historia previa, puede que sea una aparición con inspiración, un rostro, una expresión, unos ojos pidiendo nacer, pidiendo ser, y el titiritero responde a este llamado y va en busca del títere y lo materializa aun sin saber lo que le depara el escenario. Entonces el titiritero tiene en sus manos la figura de un niño o una abuela, la de un perro o la muerte, la del señor de los vientos o de la justicia. El títere habrá susurrado al oído del titiritero qué rostro quiere tener y habrá acompañado la mano del titiritero al modelarlo, al tallarlo, al darle color. El titiritero irá encontrando la forma y probablemente ya tenga preconcebida la técnica de animación, pero como algo general que luego lo llevará a especificidades. Cuando la técnica de animación ya esté resuelta, el espacio escénico probablemente también lo estará. Una vez que el títere esté listo, el titiritero empezará un nuevo camino: la búsqueda de una historia.

7.1.3 Ruta 3: De la materia al ser

Otros títeres tienen su origen en un blanco impreciso, un proceso de búsqueda quizá más largo, menos direccionado, menos racional y mucho más intuitivo: empezando con la exploración de la materia, un diálogo con el principio de los tiempos, con el soporte material que podría acoger al títere, en un proceso que va llevando a la transformación de la materia en *algo*. Toca ahora al titiritero escuchar hablar a la materia, verla mostrar sus cualidades y también sus limitaciones, descubrir en qué puede evolucionar, descifrar hacia dónde va, si puede llegar a ser el cuerpo de un ser que luego alojará una personalidad y que entonces estará en condiciones de pedir una historia y conquistarla.



En este proceso la materia y sus cualidades pueden vincularse con la técnica de animación y con el tipo de títere. Algunas materias pueden que alojen mejor a una técnica que a otra, puede que se dispongan mejor en una estructura y que sean más propicias para un determinado espacio escénico. La materia y sus propiedades pueden también encaminarse hacia una propuesta estética, mostrar posibilidades de expresión y de acción, y así ir configurando la forma y la estructura, tal vez sin saber muy bien

qué saldrá de allí y mucho menos hacia dónde llevará al titiritero. Es un viaje de emocionante incertidumbre. Tal como explica Peter Schumann:

Los títeres no se hacen por encargo o de acuerdo a un guion previo. El contenido oculto en su rostro no solo se revela en su funcionamiento. Nacen de la arcilla. Su creación debe estar lo más alejada posible de las definiciones calculadas, de los caracteres dramáticos o de las historias. Solo a través de esa distancia desconectada pueden intervenir en la historia como agentes independientes y no como proveedores de intenciones.

7.1.4 Ruta 4: De la toma de lo ya existente

Un títere puede crearse también a partir de un cuerpo ya existente, una forma ya definida, un elemento-objeto en su estado natural, el cual, con modificaciones mínimas o no, recibirá el *alma* y se convertirá en un títere. Puede tratarse de un objeto de uso cotidiano: un zapato, la tapa de un desodorante, una hoja de papel, un palo de fósforo, un vaso de plástico, algo que no necesariamente aluda en su forma a un ser vivo, pero que con la complicidad del titiritero y sin complicados artilugios se instale escénicamente y dé rienda suelta a sus correrías. Puede ser un muñeco concebido para ser muñeco, pensado para el juego pero no para la escena. Inclusive puede tratarse de una parte del cuerpo del titiritero que con algún mínimo elemento añadido o adoptando una postura determinada se convierte en el títere.

En este caso, el títere puede provenir de una historia preconcebida o de un ejercicio exploratorio. La diferencia con las opciones anteriores es que aquí no hay un proceso de transformación radical de la materia ni de la forma previa, no se necesitan mayores mecanismos; es una apropiación más natural, un encuentro con lo ya existente en materia, forma y estructura, y a partir de ello viene mejor el descubrimiento de la funcionalidad escénica.

7.1.5 Ruta N: De donde a uno le provoque

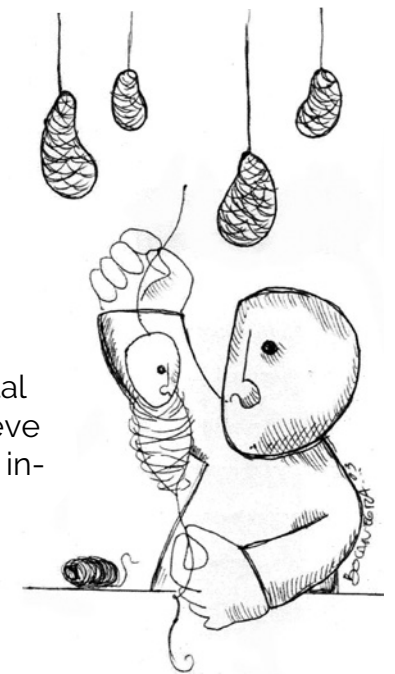
O de donde se sienta el llamado o la necesidad. No hay fórmulas, hay posibilidades abiertas y la que te funcione será la mejor para ti y para ese títere que viene en camino.

7.1.6 Manos a la obra

A menos que tome un elemento en su estado natural y no requiera modificaciones, el titiritero debe enfrentarse al momento inicial de la transformación, de la *hechura*, de dar forma y estructura al títere.

Se dice que los títeres se ubican entre las artes escénicas y las artes plásticas, aunque también involucra a las artes literarias y musicales y a cualquier otra que pueda aportarle. Lo cierto es que al ser el títere una entidad con presencia material y tangible, nos obliga a movernos en el terreno de lo plástico. Esto puede ser intimidatorio y convertirse en una primera barrera, pues no todos tenemos habilidades y talento plástico, o quizá desconocemos que lo tenemos al no haber sido estimulado.

En mis inicios me encontré en tal situación. Armado solo con una leve inclinación al dibujo, me sentía incapaz de hacerle frente a tanta tarea, me sentía temeroso por el modelado y mucho más por el tallado, a la relación con los materiales y herramientas. Hoy me encuentro con el



mismo problema cuando imparto talleres y los alumnos inseguros admiten que "ni siquiera saben dibujar". Con el tiempo descubrí que mis manos podían tener alguna facilidad para el trabajo plástico, pero más importante que eso: me encontré con que a la hora de *reclamar* un cuerpo, los títeres no necesariamente son muy exigentes en requerimientos plásticos de belleza y perfección. Antes que eso prefieren entrega, trabajo, esfuerzo y creatividad, con lo cual se sienten muy complacidos.

Son diversos los procedimientos y técnicas a los que se puede recurrir: dibujo, recortado, calado, modelado, tallado, plegado, costura, ensamblaje, soldadura, pintura... Sea cual fuere la elección o combinación de una o más posibilidades, deberíamos partir con la tranquilidad de que no debemos obsesionarnos con la perfección, aunque eso no exime de ninguna manera una preparación previa, una esmerada investigación, un estudio para desarrollar una relación más fluida y productiva con materiales, herramientas y procedimientos. De este modo, podremos plasmar mejor lo que queremos o lo que nos pide el títere.

Los materiales y procedimientos de antaño eran propios de la cultura y el contexto, limitados por el espacio y las dificultades del transporte. Ahora, con las comunicaciones, transporte, intercambio y circulación extendidos se puede echar mano del material y técnica que a uno le provoque, ya sean tradicionales o producto de la tecnología de estos tiempos. Así nos encontramos en un terreno sin patrones ni normas: lo que sea que se nos ocurra puede servir para nuestro títere, aunque parezca inusual o descabellado. Pero hay que tener en consideración que aquí no estamos en un terreno puramente plástico creativo: lo plástico tiene que ponerse en función de lo escénico. El componente técnico puede ayudar a tener una idea mínima de adónde se pretende ir, pero si aún nos negamos a condicionamientos previos y queremos un encuentro más espontáneo,

algo a lo que no podemos escapar es a tener un bagaje del universo de los títeres, a manejar nociones al menos básicas de lo que es el arte de los títeres. No podemos confiarnos de lo meramente intuitivo. Ello lleva muchas veces a crear bellos títeres, muy buenos para exhibirse en una vitrina mas no para un escenario.

El títere debe plasmarse en un cuerpo con una estructura que contemple su funcionalidad escénica. Con esto no me refiero a que se tengan que usar mecanismos sofisticados que le provean todas las articulaciones imaginables o ingeniosos artilugios que le permitan lograr efectos sorprendentes. El títere puede prescindir de todo ello: puede estar hecho de una sola pieza rígida y plana, generoso y desprovisto de ego, el títere recibirá con agradecimiento el cuerpo que se le proporcione, solo será demandante en que este cuerpo no le restrinja la libertad que le reclame la escena.

Hay que tener en cuenta que un títere no tiene posibilidades infinitas de acción, sin que ello tenga que verse como una limitación. Tampoco olvidemos que los títeres pertenecen a una amplísima y diversa familia, la cual es importante conocer para tener más claro qué tipo de cuerpo y estructura irían mejor con un títere en particular.

Ya sabemos que los cuerpos del titiritero y el del títere estarán en estrecha relación e interdependencia. De ahí que quizá no sirva de mucho darle facilidades al títere si no consideramos también al titiritero. En este punto hemos de considerar dimensiones y características estructurales para cada caso. Así, algunos títeres requieren materiales o procedimientos que los hagan ligeros, de lo contrario pueden complicar al titiritero y afectar directamente la acción del títere. Otros, por el contrario, necesitan un peso específicamente colocado sin el cual podrían pasar por títeres torpes, sin ser necesariamente esa la intención.

Es necesario un conocimiento y estudio de las implicancias de la estrecha relación entre el cuerpo del títere y el del titiritero (si es que no son más, porque puede tratarse de un títere animado por dos o más titiriteros). También es importante tener en cuenta cómo se relacionarán esos cuerpos en uno o varios espacios, pues títere y titiritero pueden compartir un mismo espacio o desenvolverse en espacios contiguos físicamente, pero independientes en la convención escénica.

Retomando el tema plástico, este aspecto ha de tener también un componente funcional puesto que la forma y acabados no solo deben darle *belleza* al títere, sino que deben servirle para comunicar. Su cuerpo se relaciona con un entorno en el que entran a considerarse el color, el volumen, el tipo de pintura, la textura y su relación con el espacio, con la iluminación y las distancias, con los otros elementos materiales y técnicos que entran en escena.

Todo lo que está en el escenario será decodificado por el público y, por lo tanto, estaremos comunicando a través de todo ello. En la plástica hay un componente discursivo: el títere empieza a transmitir desde su forma, desde su imagen, por eso cada detalle tendrá presencia escénica. Es entonces cuando empezamos a adentrarnos en los terrenos del símbolo y la metáfora desde lo visual.

Después de todas estas consideraciones quizá pueda pensarse que la realización de títeres no es tan sencilla como parecía, pero tampoco es demasiado complicada. Solo hay que tener en cuenta que al involucrarse en este momento o en cualquiera del proceso de creación, en el arte de los títeres hay que hacerlo con respeto y si encima es con amor, eso nos abre las puertas del infinito.

7.2 Encarnando. A modo de ejemplo: elaboración de cabezas modeladas en papel maché

Hasta ahora no habíamos tratado un tema puramente práctico; sin embargo, vemos que es una necesidad real para quienes se inician con los títeres. Por eso, a continuación compartimos cómo enfocamos y abordamos la realización del títere a través del modelado en papel maché. Para ello tomaremos como caso la elaboración de cabezas, en específico, de títeres de guante.

7.2.1 El papel maché: carne de títeres

De los diversos materiales con que he trabajado la realización de títeres, el papel maché en masa es mi favorito. Al margen de sus cualidades estéticas y técnicas, tiene una calidez que me lo hace muy disfrutable, desde su elaboración hasta la contemplación del producto final.

Existen dos variantes de papel maché: la masa para modelar y las tiras de papel encolado también conocida como cartapesta. En este texto hablaremos únicamente de la primera.

El papel maché es tan antiguo como el papel mismo y tendría su origen en China, cuna del papel, alrededor del siglo II a. C. Se extiende en Oriente, desarrollándose tempranamente también en India y Persia.

Muerte. Títere de guante cabeza y manos modeladas en papel maché. fotografía archivo Tárbol



Recién a mediados del siglo XVII empieza a popularizarse en Occidente, primero en Francia y luego en Inglaterra, introducido por comerciantes venecianos. Precisamente, la denominación con la que lo conocemos proviene del francés *papier mâché* que significa “papel masticado o machacado”, ya que antiguamente se elaboraba masticando el papel.

El papel maché en masa es muy versátil, fácil de trabajar, resistente y económico, por lo que se utiliza para realizar una gran variedad de objetos decorativos, utilitarios y artísticos, desde pequeños dijes hasta esculturas y muebles de grandes dimensiones. Los títeres encontraron en el papel maché un material ideal para plasmarse en un cuerpo.

7.2.2 ¿Por qué utilizar el papel maché para realizar títeres?

El producto final es sumamente resistente y duradero. Los títeres están hechos para la itinerancia y el papel maché soporta muy bien el trajín del embalaje y el transporte constante; asimismo, les permite sobrellevar el trato duro que algunas veces reciben en escena, cachiporrazos de por medio.

Así como es resistente, al mismo tiempo puede ser muy liviano si se le trabaja orientándose hacia ello. Algunos tipos de títeres requieren ser livianos, sobre todo aquellos que son animados hacia arriba.

Es relativamente fácil de elaborar y modelar, permitiendo lograr acabados complejos. Lo que al titiritero se le ocurra puede plasmarse en este material. Requiere un costo bastante bajo para su elaboración.

7.2.3 Preparación de la masa

Existen muchas recetas y cada una le funciona a quien la utiliza. Aquí les comparto la que mejor me ha acomodado en mi proceso de exploración con el material y la técnica.

Tipo de papel a utilizar: se puede utilizar cualquier tipo de papel mientras este sea poroso, inclusive se puede trabajar con cartulina. No sirven papeles lisos como el papel couché. Yo prefiero utilizar el papel higiénico, ya que demanda menor tiempo de elaboración y el resultado es bastante maleable.

Pegamento: Cumple la función de aglutinar los trozos de papel integrándolos en una masa homogénea. Yo utilizo cola sintética, pues me parece que integra mejor y más rápido. El engrudo, que es otra alternativa, puede desarrollar hongos y atraer polillas por estar hecho con harina. Entonces para el procedimiento a describir utilizaremos papel higiénico y cola sintética:

Desgarrar con los dedos un rollo de papel higiénico reduciéndolo a trozos muy pequeños. No cortar con tijeras pues esto forma filos que hacen que la masa no se integre fácilmente. De un rollo de papel higiénico puede salir una cantidad suficiente de masa para modelar una cabeza de tamaño promedio y aun sobra.

Remojar en un recipiente con agua el papel desgarrado, de modo que el agua cubra todo el papel. Remover con los dedos para que no se queden aglomeraciones de papel que impidan que el agua moje todo. Por la capacidad de absorción del papel higiénico, este procedimiento no debería durar más de unos minutos. Si se trata de otro tipo de papel, se debe remojar por varias horas. Algunos recomiendan hervirlo y también puede licuarse.

Colar el papel remojado utilizando una tela que filtre con facilidad el agua, de modo que le saquemos al papel la mayor cantidad de agua posible. El papel remojado y colado quedará compactado, entonces habrá que abrirlo con los dedos hasta reducirlos a trozos muy pequeños.

En un recipiente mediano de plástico poner el papel, echarle el pegamento de a pocos y empezar a amasar. Prefiero no mencionar la proporción de pegamento a utilizar, pues es algo que se va descubriendo en el proceso. Es preferible poner una cantidad pequeña y luego ir incrementando según se vea que es necesario para lograr la masa; estará listo cuando se sienta una masa en la que no se diferencian los fragmentos de papel, que tenga una consistencia semejante a la plastilina y que no resulte muy pegajosa.

Es conveniente agregarle a la masa algún elemento para preservarla de las polillas, que son su mayor enemigo. Funciona bien un chorro de formol. Hay quienes le ponen pimienta negra molida y hasta unas gotas de ácido muriático.

Una vez lista la masa puede guardarse en una bolsa de plástico a la que se le retire todo el aire y luego se anude, así puede durar fresca varios meses. No es necesario refrigerar, puede guardarse a temperatura ambiente mientras que no se exponga al sol.

7.2.4. La estructura base

El papel maché es un material que generalmente se trabaja sobre una estructura base. En el caso de los títeres, antiguamente se utilizaba una media rellena con aserrín o arena, pero esto tenía como complicación el hecho de que era muy trabajoso retirar la arena del interior para que

la cabeza quede vacía, y el hecho de que limitaba el producto a formas esferoides puesto que romper esta forma o agregar volúmenes más complejos significaba incorporar más masa y con eso sumar peso.

A mí me funciona muy bien la estructura de tecnopor, que es el nombre con el que se conoce en nuestro país al poliestireno expandido, una espuma rígida sumamente ligera y firme al mismo tiempo. Se puede trabajar con esferas, figuras ovoides o planchas, tallándola con navajas de filo fino o cortadores de alambre de cobre, y ensamblándola, en caso de ser necesario. Si se ensamblan piezas estas pueden fijarse con cola sintética y cinta de papel, nunca con cemento de contacto porque lo derriete. El tallado y ensamblado tiene por finalidad realizar una estructura aproximada a la forma que se desea pero sin definir detalles, ya que estos serán modelados con el papel maché.

Las estructuras planas como las orejas pueden realizarse con estructuras de alambre y cartulina fijadas a la cabeza con alambre.

Los títeres de guante requieren un cuello, que es una estructura cilíndrica en la que el titiritero insertará uno o más dedos, dado que el diámetro debería corresponder a lo que necesita el titiritero. Es preferible elaborar esta estructura en lugar de tomar una ya existente. Puede realizarse



con cartulina gruesa, la que sería necesario impermeabilizar con corrospum, nombre con el que conocemos al *foamy* o Goma EVA.

7.2.5 Modelado

Con la estructura base y el papel maché listo ya se puede proceder a modelar. Para ello se cubre la cabeza con una fina capa de masa y se le va dando forma a los rasgos. Ayuda untar pegamento en áreas pequeñas de la base sobre las que se va a modelar, y lo mismo cuando se va a colocar detalles en masa sobre zonas ya modeladas. El modelado se hace con los dedos, se pueden utilizar herramientas como estecas de madera o acrílico, aunque la masa puede pegarse a ellas. A mí me funciona la navaja de los cortaúñas pues aunque la masa también se pega, forma una fina costra que es muy fácil de retirar. Esta navaja no tiene filo que corte y con su punta y lados permite definir detalles, líneas, hendiduras y pliegues, así como alisar la superficie.



Cabeza modelada en papel maché,
fotografía archivo talleres Tárbol

Acerca de los criterios estéticos para el modelado, me parece que el tema es bastante libre. Los títeres tienen la libertad de ser como les provoque y no tienen que ajustarse a proporciones y cánones humanos.

Es necesaria una estructura de soporte que permita sostener la base cuando se está modelando o cuando ya está lista para secar; para ello funcionan muy bien los embudos.

La piel del títere puede ser lisa o *texturada*, eso es criterio y planteamiento del realizador. Las texturas pueden cumplir muy bien para personajes que por su naturaleza o por su simbolismo lo requieran. Si se requiere alisar, ello puede empezarse a trabajar en el modelado con los dedos y más aun con la navaja del cortaúñas. Facilita este procedimiento untarla con unas gotitas de pegamento.

7.2.6 Secado

El papel maché seca al sol, pero toma un tiempo. Dependiendo de la temperatura puede durar entre cuatro días y una semana, puede acelerarse el procedimiento utilizando estufas de calefacción o secadores de cabello. En el caso de las primeras, hay que cuidar la distancia en que se colocará a secar la cabeza. Si está muy próximo el calor, puede derretir la estructura interior de tecnopor.

El papel maché debe estar completamente seco para pasar a la otra etapa del proceso. Con el secado a veces se forman irregularidades en la superficie, depresiones, grietas o protuberancias; si es necesario ello puede resolverse en la siguiente etapa.

7.2.7 Pulido

Si se requiere una superficie lisa, esta puede lograrse en diferentes niveles mediante los siguientes procedimientos:

Lijado: Lijar cuidadosamente y parejo con una lija intermedia para madera. Es posible lograr el pulido solo con este procedimiento, pero es sumamente trabajoso. Por ello es preferible, en este momento, dar solo una lijada ligera.

Rebanado: Con una navaja de filo fino se puede rebanar las protuberancias que tomaría mucho tiempo lijar, el cúter las corta con mucha facilidad. Tener cuidado de que los cortes sean superficiales y no adelgacen demasiado la capa de papel maché.

Resanado: Con pequeñas cantidades de papel maché se resanan las depresiones o grietas; previamente se pone unas gotas de pegamento al área correspondiente. Es muy útil la navaja del cortauñas para este procedimiento.

Lijado final: Cuando está seco el resanado se procede a lijar por última vez.

Cobertura: Hay quienes ponen una cobertura pincelando una mezcla de yeso con pegamento, tiza, y otros materiales. Esta, al secar, se puede lijar con facilidad y el resultado es bastante liso. Yo prefiero no utilizarla por ser frágil: ante un golpe puede desprenderse por partes.

7.2.8 Pintado

La cabeza debería pintarse con pinturas mate que pueden ser témperas o acrílico, a menos que el personaje o el área pintada requiera brillo. Hay que tener en cuenta que el brillo además de complicar la visión al reflejar la luz, también es un elemento que se presta a una lectura o interpretación por parte del espectador. Justifican su brillo personajes húmedos, metálicos o grasosos y partes de la cabeza que tengan estas cualidades como ojos, labios y dientes.

Hay que tener en cuenta que los títeres son pequeños y generalmente para ser vistos a cierta distancia, por ello debería pintarse con criterios de maquillaje, es decir, considerando luces y sombras y contrastes de colores, pues si tienes detalles modelados estos pueden pasar desapercibidos en el escenario.

Antes de pintar, ayuda poner una base blanca con el mismo tipo de pintura que se usará; en caso se pintara con témpera, es necesario mezclarla con cola sintética porque sino, puede cuartearse al secar.

Finalmente puede aplicarse laca o barniz mate tomando las precauciones para que no vaya a generar brillo si no se requiere.

7.2.9 Cabello

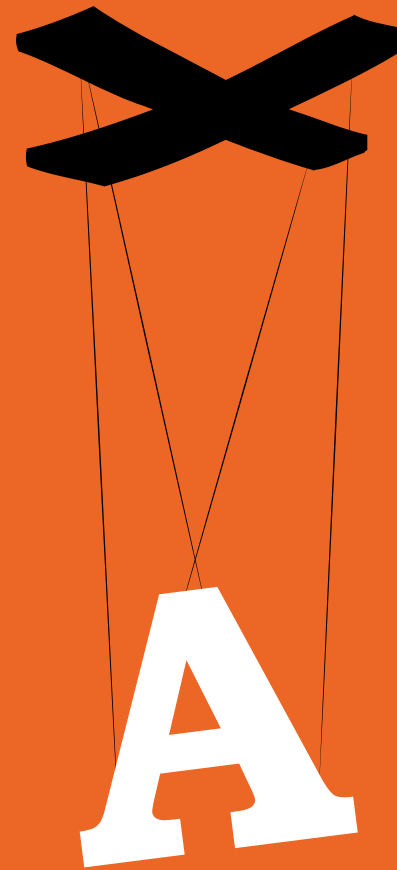
El cabello, las cejas, los bigotes y las barbas pueden modelarse con el mismo papel maché o colocarse con otro material. Para ello hay que tener en cuenta la propuesta estética y la funcionalidad. El cabello modelado aporta unidad estética y permite desarrollar peinados con formas permanentes. Si se utilizan otros materiales, estos pueden generar textura de contraste y darle posibilidad de movimiento al cabello. Puede utilizarse el material más descabellado. Los títeres no tienen que aspirar al realismo.



8

Capítulo

Recursos materiales complementarios



Para concretar la existencia escénica de los títeres debemos tener en cuenta su naturaleza visual-material; es decir, son elemento de existencia material que son captados principalmente por la vista del espectador; por tanto ellos necesitan desenvolverse en un contexto (su mundo escénico) que también tiene una base visual-material. Eso no significa que todo aquello que exista en el mundo de los títeres ha de verse, pues buena parte de ello tiene su origen en sugerencias escénicas y es completado con la imaginación del espectador.

En este capítulo nos centraremos en dos componentes materiales relacionados con el espacio escénico en que se desenvuelven los títeres, partiendo de aquellas estructuras que lo enmarcan y definen hasta los elementos que,

sin ser títeres, también lo habitan. Sin embargo ellos no son los únicos ni los más importantes. Por razones puramente prácticas esta vez no nos es posible profundizar acerca de la utilería: aquellos elementos con los que los títeres se relacionan y que manipulan en escena enriqueciendo su acción. Tampoco nos referiremos a los componentes técnicos: luz y sonido, que no solo suman desde el lado práctico, sino que son elementos constitutivos de la propuesta estética.

8.1. Hacia el espacio vital. De teatrines y afines

Retablo, retablillo, teatro, teatrín, teatrino, guiñol, titiritero, carpa, castillo. Esos son algunos de los nombres con los que se le conoce a la estructura que permite construir el espacio escénico en el que los títeres saldrán a la vida contándonos sus historias. Al no encontrar ventaja de un término sobre otro, arbitrariamente y solo por costumbre, se utilizará *teatrín* en este capítulo.

Así como existe una gran variedad de títeres, también existen muchos tipos de teatrines lo cual responde a diversos criterios. El primero y, más importante de estos criterios es la ubicación del títere en función del cuerpo del titiritero al momento de ser animado. Esto da origen a:

- **Teatrines para títeres animados hacia arriba:**

(Guante, vara, mano prestada, boca articulada, etc.). Ocultan totalmente al titiritero. El escenario se construye por encima de la cabeza de este.

- **Teatrines para títeres animados hacia abajo**

(Hilos, barra, bavastel etc.). Pueden ocultar totalmente o parcialmente al titiritero. Por lo general, hay una estructura para elevarlo del piso y por tanto al escenario, que se construye a nivel de los pies del titiritero.

- **Teatrines para títeres animados hacia adelante**

(*Bunraku*, animación a la vista, cámara negra, etc.). Constan de una estructura semejante a una mesa que permite que el escenario se construya a la altura de la cintura del titiritero. Según sea la técnica, puede o no ocultar al titiritero.

Otro criterio que determina el tipo de teatrín es la condición de trabajo del titiritero, según esto pueden ser:

- **Teatrines estables:** Cuando el titiritero permanece constante en una sala puede instalar estructuras complejas sin reparar en las dimensiones o peso, pues se mantiene armado siempre o por largos períodos de tiempo.

- **Teatrines portátiles:** Cuando el titiritero es itinerante, desplazándose con su trabajo a diferentes lugares. En este caso, debe considerar el tiempo que demanda armar y desarmar el teatrín, las dimensiones y el peso que faciliten el transporte del mismo.

Cada uno de estos tipos de teatrines deja la puerta abierta a muchas variantes. Como ejemplo, partamos de los teatrines para títeres animados hacia arriba. Para este caso, existen las siguientes versiones:

- **Teatrín con embocadura:** Es la imagen que probablemente se nos venga a la cabeza al pensar en un teatrín. Tiene forma de una gran caja con una ventana en su parte frontal. Esa ventana es la embocadura o boca de escena, que es donde se construye el escenario. Tiene un techo donde se puede incluir una parrilla desde la que se cuelgan elemen-



1. Teatrín con embocadura para títeres animados hacia arriba.

2. Teatrín para títeres animados hacia abajo.

3. Teatrín para títeres animados hacia adelante.

4. Teatrín de biombo.

5. Teatrín circular.

6. Teatrín ambulante.

7. Teatrín de medio cuerpo.

8. Teatrín mixto semicircular con telón de fondo.

9. Teatrín mixto biombo con embocadura.

tos escenográficos. Al fondo lleva telones negros o pintados con finalidad escenográfica; en la embocadura se instala un telón de boca que generalmente se abre con el sistema americano (del centro plegándose hacia los costados). Para ocultar la cara interna del techo, se coloca una franja horizontal de tela en la parte superior de la embocadura que se llama bambalina. Es indispensable que cuente con un sistema de iluminación interior.

• **Teatrín de biombo:** Es un biombo con un panel frontal y dos laterales. Arriba de él se construye el escenario. Es conveniente agregarle un telón de fondo en su parte posterior que permita aislar la escena del entorno cotidiano.

• **Teatrín circular:** Tiene forma cilíndrica. Es muy práctico para anfiteatros en donde hay público rodeando por todos lados.

• **Teatrín ambulante chino:** Teatrín muy antiguo, para un solo titiritero. Consta de una funda que cubre todo el cuerpo del titiritero y va ceñido a la altura de los tobillos; en la parte superior tiene una caja con embocadura que reposa sobre los hombros del titiritero y va sujeto a su cuerpo para estabilizarse. El titiritero actúa subido en un banco o desplazándose.

• **Teatrín de medio cuerpo:** Consta de una estructura de varillas en forma trapezoidal, cubierta por una tela que se ata a la cintura del titiritero en su parte inferior mientras que en la superior se sujeta con una cinta que pasa por atrás de la cabeza.

Estos son solo algunos ejemplos, pues han de existir otros tipos o versiones diferentes de los mencionados. También se pueden combinar algunas características, logrando teatrines mixtos. Por ejemplo: una variante que nace del biombo y el circular es uno semicircular con telón de fon-

do. También encontramos que fusionando el de biombo con el de embocadura surge uno nuevo, que en un primer plano es de biombo y en el segundo es de embocadura. No podemos terminar esta rápida revisión sin mencionar a los teatrines improvisados, muy útiles cuando no se cuenta con el material ni el tiempo y recursos para preparar uno adecuado. En esos casos, se puede echar mano de una cuerda y una tela con qué cubrir el espacio entre dos árboles, una puerta, en la esquina de una habitación o aprovechando ventanas, sofás y cualquier otra cosa que permita ocultar al titiritero y hacer aparecer al títere por arriba. Sin embargo, estos teatrines deberían usarse solo en casos excepcionales pues implican muchas limitaciones. Si se trata de niños que quieren jugar a los títeres, entonces sí se les puede sacar un gran provecho.

Las inquietudes más frecuentes que surgen ante los teatrines suelen ser: ¿cómo hacerlos?, ¿de qué hacerlos? Hay muchas formas de solucionar eso, pero ahora es más importante revisar algunas consideraciones al escoger, hacer y usar un teatrín. Todo dependerá del planteamiento escénico, estético y técnico del titiritero.

Hay que tener en cuenta que el teatrín tiene funciones específicas que debemos identificar. La función principal es ser un medio que nos permita ir hacia el espacio vital de los títeres: el escenario. El teatrín sirve de base o enmarca al escenario y debe dar todas las facilidades para estructurarlo adecuadamente. Esto implica que el escenario resultante debe permitir la cómoda acción del títere, debe darle el espacio suficiente para dar rienda suelta a sus correrías. Algunas veces sucede que se trabaja con teatrines de embocadura pequeña a los que se les agrega telón de boca y todo esto deja solo unos cuantos centímetros para la acción de los títeres comprimiéndolos, limitando su vitalidad, complicando el uso de escenografía, atentando contra la obra misma.

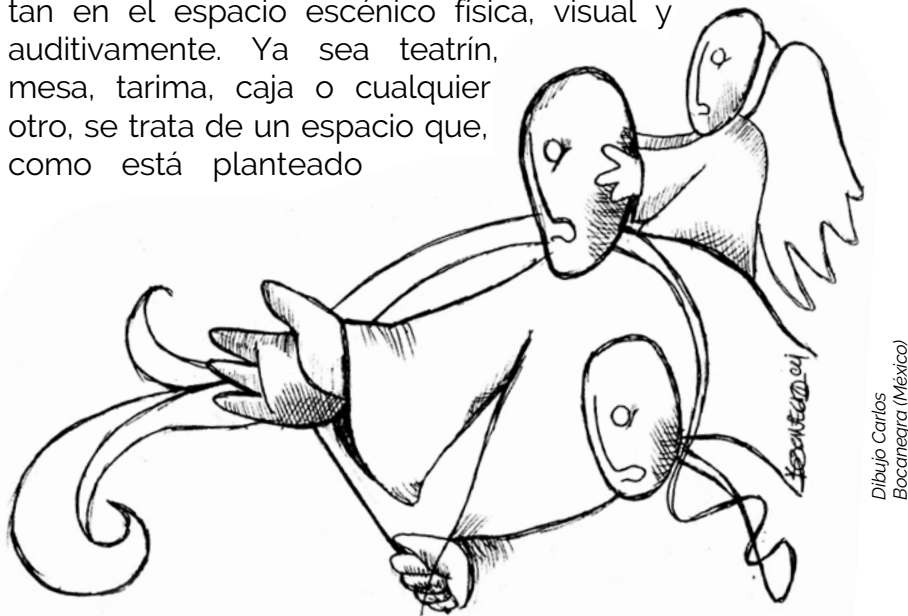
Ahora, no solo hemos de pensar en el títere, también veamos al titiritero. Él también necesita un espacio adecuado. Es indispensable que esté cómodo para hacer un buen trabajo. Las dimensiones del teatrín dependen del tamaño y tipo de los títeres y de los requerimientos de la obra, pero también de las dimensiones de los titiriteros y de la cantidad de los mismos, pues estos deben tener facilidad para desplazarse y para la utilización de los elementos necesarios. Aquí entra en juego la postura en la que trabajen los titiriteros, pues si bien la más común es de pie, también hay quienes trabajan sentados, arrodillados e inclusive, en algunos casos, acostados.

8.2 Más allá del contexto: la escenografía en el arte de los títeres

En principio y a primera vista, la escenografía sitúa, ubica espacio-temporalmente la puesta en escena, definiendo un contexto. Sin embargo, se hace necesario pensar y preguntarnos: ¿hacia dónde nos lleva eso? ¿Qué tan necesaria y útil es? ¿Cuál sería la manera más adecuada y pertinente de enfocarla y resolverla?

En los antiguos libros de títeres es común encontrar que a la escenografía se le llame *decorados*, y es que en gran medida una escenografía era concebida decorativamente, plasmándose en telones de fondo bellamente pintados, poniendo como fondo el bosque o la ciudad en que se desarrolla la historia, o el interior o exterior de la casa, o una espectacular vista del cosmos desde un lejano planeta. Pero, ¿qué tanto aporta esto? ¿Es la única manera de resolver la contextualización? ¿Es necesario contextualizar de esa manera?

Los elementos que componen la escenografía se insertan en el espacio escénico física, visual y auditivamente. Ya sea teatrín, mesa, tarima, caja o cualquier otro, se trata de un espacio que, como está planteado



Dibujo Carlos Bocanegra (México)

para seres pequeños, generalmente es pequeño, a veces muy pequeño. Esto puede plantear limitaciones al desenvolvimiento de los títeres, cualquier elemento allí incluido puede traer mayores complicaciones todavía. De ahí que por una cuestión práctica, cada elemento debería justificar su presencia en el escenario. De lo contrario podría estar restando, en lugar de aportar.

La contextualización sería una manera de justificar la presencia de dichos elementos, pero allí cabe analizar: ¿esto brinda información indispensable para las lecturas que el público hará de lo que queremos transmitir? La mayoría de las veces, no. La historia en sí misma, la acción de los títeres y su propia imagen podrían bastar para brindar los referentes que permitan al público ubicarse, si es necesario. La acción de los títeres muchas veces puede verse limitada por los elementos escenográficos; entonces deberíamos tener como principio que la escenografía no se constituya en una complicación para el desenvolvimiento de los títeres. Más bien, debería justificar su presencia favoreciendo la acción, constituyéndose en dinamizadora de las correrías de los títeres.

Entonces ya no estamos hablando solo de un componente decorativo referencial, sino también de un elemento funcional escénica y dramáticamente. Patrice Pavis señala:

La escenografía (ya no se habla de decorado, palabra excesivamente vinculada a la pintura) es considerada en sí misma como un universo de sentido que, lejos de ilustrar o repetir el texto, lo deja ver y entender como desde el interior.

Una definición muy precisa proviene de Carlos Szulkin y Bibiana Amado, cuando dicen que la escenografía debería ser

Una imagen sintética del contexto.

En esa frase se encontraría la idea de la contextualización, pero, como ya vimos, la escenografía va más allá. Para hacernos una idea más clara revisemos y analicemos algunas posibilidades de recursos escenográficos:

8.2.1 Telones de fondo pintados

Son telones instalados sobre estructuras específicas en el fondo del escenario, generalmente realizados en tela fácil de instalar, embalar y transportar. Sobre ellos están pintados los escenarios en que se desarrolla la historia y pueden ser fácilmente cambiables en la sucesión de escenas, a través de mecanismos de rieles de cortinaje o sistemas de poleas. Se pueden instalar en cualquier tipo de escenario. En el caso de mesas, tarimas o teatrines con embocadura por debajo de la cabeza del titiritero, contribuyen también a neutralizar o minimizar su presencia.

No traen mayor complicación física pues se encuentran en los márgenes del espacio; sin embargo, pueden traer complicación visual. Volvamos nuevamente al tamaño de los títeres, generalmente pequeños y para ser vistos no necesariamente a una distancia inmediata. Sus formas y colores pueden verse opacados, asimilados y mimetizados si se encuentran confrontados a formas y colores muy imponentes, quitándole así el protagonismo que deben tener y desdibujando las imágenes que estos generan con su acción. De este modo, la gestualidad corporal del títere puede perder impacto, hacerse ilegible para el espectador y perder presencia física y simbología plástica. Por lo general, estos telones terminan constituyéndose en una competencia perceptiva para los títeres, generando contaminación visual, y a pesar de su posible belleza, perdiendo hasta su papel decorativo.

En cuanto a su funcionalidad, casi no tienen más aporte que la contextualización direccional y cerrada, la que puede ser prescindible. No constituyen ningún aporte para la acción de los títeres: si tenemos un paisaje con un caminito definido, ese caminito no lleva a ninguna parte porque nunca será recorrido por los títeres; si hay árboles, los títeres no podrán treparlos o esconderse tras ellos. Es decir, no habrá posibilidad de interacción de los títeres con esos elementos.

8.2.2 Escenografía frontal

Es aquella que se instala en el primer plano del espacio escénico, en lo que corresponde a la boca de escena; puede ser plana recortada o en volumen, es sencilla de instalar con bases o trípodes en los escenarios con piso real y en los teatrines que no lo tienen se puede instalar aprovechando sus estructuras y utilizando sistemas de inserción, prensa o adhesión.

La ubicación de estos elementos aporta profundidad al escenario y permite que los títeres se relacionen con ellos, contribuyendo a dinamizar la acción. Los títeres pueden aparecer detrás o desde dentro de ellos, pueden tomar cosas de ellos, pueden esconderse, trepar, chocar con ellos. Y a pesar de que se encuentran en el margen frontal del escenario, pueden invadirlo visual y físicamente. Es vital, sin embargo, que el titiritero estudie el espacio y sepa cómo los títeres discurrirán en él para evitar complicaciones escénicas.

La escenografía frontal puede usarse junto a telones de fondo, pero aquí también nos podemos encontrar con complicaciones perceptivas, de definición de imágenes y saturación visual.

8.2.3 Escenografía intermedia

Física y estructuralmente es igual a la anterior, difiere únicamente en su ubicación en el escenario. Se coloca en lo que pasaría a ser segundo o tercer plano. En el caso de mesas, tarimas y otras estructuras con piso real, su instalación es igualmente sencilla a través de bases. En el caso de teatrines para animación hacia arriba, si trae mayores demandas, puede instalarse con sistemas de inserción, prensa o adhesión, pero únicamente en los laterales de la estructura, lo cual no es un aporte significativo. Si se quiere instalarla en el escenario, puede colgarse en aquellos teatrines que tienen techo y parrilla. La complicación en este caso es la estabilidad, pues tiene que ser una estructura muy sólida o demandar mucho cuidado de los titiriteros para no rozarla siquiera. Esto puede traer limitaciones para que los títeres interactúen con esos elementos, y la complicación es mayor cuando se trabaja en espacios abiertos y hay posibilidad de viento.

Otra manera de instalarla es a través de bases o pies con varas o tubos, que se prolongan desde el suelo hasta el escenario, y allí ya se puede insertar o prensar los elementos escenográficos. Esto brinda mayor estabilidad, aunque para ello requiere que las estructuras sean estables, lo que se traduce en algo de volumen y peso. Si se trata de un teatro estable, no habría mayores problemas. Sin embargo, si se trabaja en itinerancia sí puede ser una complicación. Para este tipo de instalación deben estudiarse las dimensiones y la colocación de las estructuras para no complicar el desplazamiento de los titiriteros, pues puede afectar directamente el desenvolvimiento de los títeres.

8.2.4 El teatrín como escenografía

Párrafos atrás tratamos el tema de los teatrines y estructuras similares que sirven de base al escenario. Dijimos

que su papel es ése, pero también es posible que dichas estructuras asuman un papel propiamente escénico y puedan constituirse en piezas escenográficas. Así, podemos tener una mesa que no se ve como tal sino que está intervenida de modo que se convierta en un referente contextual y que al mismo tiempo facilite la acción escénica. Esto es perfectamente posible, pero es importante tener en cuenta que, si el escenario es muy grande en dimensiones, puede cobrar demasiado peso y protagonismo. Hay que tener claro si eso es lo que deseamos.

8.2.5 Escenografía en sombras

Los elementos con que se hacen los títeres de sombras también permiten hacer la escenografía para este tipo de trabajos. Esto mismo puede servir para proponer la escenografía para títeres de otras técnicas. Se necesitaría instalar una pantalla y asignar un espacio atrás de esta para la colocación de los elementos y el manejo de las sombras.

Esta posibilidad, por un lado, ofrece una ventaja estética, ya que los títeres y las sombras pueden armonizar bien y, desde el lado práctico, no trae complicaciones dentro del espacio del títere ni del titiritero. Aunque implica mayor demanda de espacio de fondo, no es invasiva visualmente, a menos que hagamos un diseño muy cargado. Da facilidad para el cambio de elementos y escenas. Una limitación es que no favorece la interacción del títere con los elementos, y una complicación es que demanda un sistema de iluminación que luzca a los títeres en un primer plano, pero que permita cierta penumbra en un segundo plano para que puedan definirse bien las sombras.

8.2.6 Proyección digital

El telón de fondo se convierte en una pantalla en la que, desde atrás o desde adelante, se proyectan imágenes

que pueden ser naturales, dibujos, pinturas o imágenes digitales, e inclusive videos. En el caso de las primeras, puede desentonar con la estética de la propuesta al contrastar los títeres con un entorno realista. Si se trata de los demás, se puede lograr unidad estética. El principio es el mismo que el del telón de fondo pintado, pero tiene como ventaja que puede tener más dinamismo por la facilidad para el cambio de imágenes y porque estas pueden tener movimiento, lo cual genera nuevas formas de relación de los títeres con el contexto y puede favorecer su acción. A nivel logístico, demanda un control de la iluminación menor que el de las sombras por la potencia de luz que tienen los proyectores. Cuando la proyección es frontal se requiere un estudio más minucioso de todos los elementos incluido el vestuario del titiritero, así como los colores, formas y ubicación espacial de los títeres, ya que las imágenes también se proyectarán sobre ellos.

8.2.7 ¿Escenografía sonora?

Se propone como interrogante porque, si estamos hablando de un elemento plástico, el sonido no encajaría. Sin embargo, a nivel de contextualización, tiene un aporte significativo porque con elementos mínimos, pero muy potentes, ofrece al espectador referentes que inmediatamente le permiten descifrar en qué tipo de lugar se está desarrollando la escena.

Por ejemplo: si se trata de una playa, bastaría con un sonido de mar y de gaviotas para dejar claro dónde se desarrolla la escena. Si se tratara de la calle de una ciudad, el sonido de vehículos motorizados y bocinas de autos puede hacer prescindible la presencia física de edificios, postes de luz, semáforos y demás. Pueden utilizarse no solo efectos de sonido, sino también melodías características de un lugar o época.

8.2.8 La acción del títere y la descripción del espacio

Con su movimiento, su gestualidad corporal y su acción, los títeres describen el espacio en el que se están desenvolviendo. Para entender esto tomemos como ejemplo el clásico ejercicio llamado *el hueco*, en el que un títere, en su recorrido por el escenario, cae en un hueco, luego viene otro títere y lo rescata. En este juego queda claro que no es necesario poner ningún elemento físico que haga reconocible el hueco. El público ve ese hoyo gracias a la acción de los títeres.

8.2.9 El papel del telón de fondo monocromo

Generalmente, se trata de un telón negro instalado al fondo del escenario. No es propiamente un elemento escenográfico y por tanto no contextualiza, pero sí cumple un papel fundamental para favorecer la percepción de los elementos que sí lo hacen y que, en algunos casos, pueden ser pequeños o delgados. Una flor, una piedra, el retoño de un árbol probablemente se desdibujarían si no estuvieran contenidos por ese fondo negro que delimita el espacio escénico y además favorece muchísimo la presencia visual de los títeres y la lectura de su gesto corporal. Y si bien no contextualiza, sí ayuda a que no se descontextualice, pues el escenario de los títeres, generalmente pequeño, se inserta en un espacio mayor: calle, escuela, patio de la escuela, sala de una casa, etc. Un espacio que no está libre de estímulos, sino que puede estar recargado de elementos que terminan invadiendo el espacio del títere. Así podemos tener, en pleno escenario, el anuncio publicitario de una tienda de zapatos, la imagen de un héroe nacional o el retrato de la abuelita, lo cual, por un lado, es contaminación visual, pero además tiene una carga simbólica. Por ello, es imprescindible la utilización de un panel de fondo o algo semejante que aisle el espacio escénico del espacio natural.

Ese fondo, por supuesto, puede ser negro o de otro color, eso es lo de menos. Pero sí se debe tener en cuenta el papel que cumple el color que se utiliza: no debe estar puesto solo porque le guste al titiritero sino que debe ser resultado de estudiar sus implicancias, Michael Meschke comprobó las bondades del telón blanco: "Era posible representar lo infinito con el blanco, tan bien como con el negro, que la blancura puede dar una ampliación del volumen y espacio y hacer resaltar la figura del mismo modo que la negrura".

8.2.10 La realización

Los elementos escenográficos materiales se pueden realizar con los mismos materiales y técnicas que se emplean para la realización de títeres: papel maché en masa, cartapasta, espuma tallada o ensamblada, cartón, papel, madera, tela, entre otros. Al igual que los títeres, el producto final debería ser resistente y duradero, a menos que no se requiera, y al mismo tiempo liviano, logrando un equilibrio. En cuanto a criterios estéticos, es preferible buscar cierta unidad plástica que se plasme en una propuesta orgánica. Por ello, suelen desentonar cuando se utilizan elementos realistas. Como dice Acuña:

El lugar donde ocurre la acción, los personajes y los objetos constituyen una entidad plástica integral. Son creados y realizados unos en función de otros. Una misma concepción y un mismo estilo artístico rigen su creación, las técnicas de realización y construcción, y hasta los materiales utilizados, puede ser utilizados y manejados con la misma finalidad.

Se puede considerar licencias para romper la proporción, si hablamos de espacios pequeños y elementos que no invadan ese espacio. La ruptura de las proporciones encaja más con el lenguaje de los títeres y nos aproximan más a un mundo con reglas propias. Sin embargo, la búsqueda

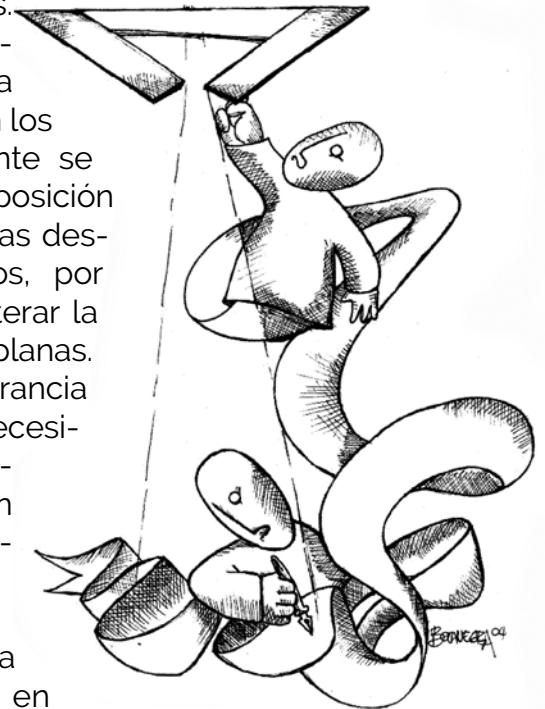
de proporción, tomando referentes reales, puede llevarnos a la utilización de elementos demasiado grandes, que no aporten escénicamente y que constriñan al títere.

El diseño y la realización de la escenografía no deben responder solo a pretensiones estéticas, sino deben plantearse desde la funcionalidad escénica, considerando estructura, dimensión, mecanismos e imagen que les sean útiles a los títeres en el desarrollo de la historia.

La escenografía puede ser plana o en volumen, esto puede ser indistinto. Pero hay que tener en cuenta la naturaleza itinerante de los títeres.

Esto plantea la necesidad de adecuarse a espacios diversos y en los que no necesariamente se tiene al público en disposición frontal. Al tener miradas desde diferentes ángulos, por ejemplo, se puede alterar la visión de las figuras planas. Sin embargo esa itinerancia plantea también la necesidad de evitar complicaciones de volumen al momento del empaque y el transporte.

Una realidad concreta es que, por lo menos en esta parte del mundo, la mayoría de los titiriteros nos encontramos en la doble situación de necesidad y placer de encargarnos de todas o casi todas las implicancias del montaje: desde el abordaje dramático hasta la producción y circulación del trabajo, pasando por casi todo lo que hay en medio. Allí se en-



Dibujo Carlos Bocanegra (México)

cuentra también la escenografía. No contamos con realizadores de escenografía para títeres especializados, a lo más podríamos aspirar a un escenógrafo de teatro. Si este es el caso, se requiere de manera ineludible de un trabajo en equipo con la opinión, conocimientos, experiencia, recursos y maña del titiritero.

8.2.11 ¿Escenografía o títere?

Acerca de la escenografía, Converso dice:

Puede abandonar su lugar y función para actuar a la par de los muñecos, convirtiéndose también en personaje. Puede cobrar vida y cumplir un rol en la acción dramática.

Un árbol puede ser un elemento escenográfico si nos contextualiza, pues nos remite a un espacio natural, pero además puede ser funcional escénicamente. En él puede vivir un bichito, el personaje puede tomar sus frutos o esconderse tras él cuando corre peligro, pero si ese árbol abre los ojos cuando el leñador va a cortarlo, mueve sus ramas para defender a las aves que tienen sus nidos en él, le da indicaciones de cómo salir del bosque a un niño perdido o da alguna otra muestra de vida consciente y por tanto pasa a tener un rol en la obra, ¿seguirá siendo escenografía o habrá cruzado la línea que lleva a convertirse en títere? Según la noción de títere que manejamos, ese elemento estaría siendo animado y, por tanto, sería un títere.

Vayamos al movimiento de la rama del árbol. Si se mueve porque algo topa con ella o porque el viento la mece y aunque usemos para ello algún recurso propio de los títeres de hilos o varillas, por ejemplo, sigue siendo un árbol de escenografía. Pero si se está moviendo para defender a los pájaros y atacar al agresor, entonces el movimiento tiene origen en la voluntad de un ser. Un ser

que ya es un títere y no solo escenografía. Se le puede llamar "figurante", un personaje con un papel mínimo, pero ese árbol ya no es elemento escenográfico, y eso es algo común en el universo de los títeres: allí todo es susceptible de cobrar vida.

8.2.12 ¿Menos es más? ¿Más es menos?

Al final la decisión queda en cada uno. Todo lo dicho hasta aquí, son solo ideas para quienes aún no tienen claro este tema. Nuestras decisiones en este arte deben ser productos del sentir, pero del pensar también. Cada elemento que incluimos en el escenario, por pequeñito e insignificante que parezca, cobra protagonismo. Es importante por ello tener en cuenta la síntesis. A veces apelando a ella se puede redondear mejor lo que se quiere transmitir, y cuando se le deja de lado nuestras intenciones comunicacionales pueden diluirse.

Y, para cerrar, un par de opiniones a mi parecer muy acertadas:

Todo objeto escenográfico por más bello que sea, si no es explotado de modo activo, si permanece simplemente, sin transformar y sin ser transformado, tiende a desaparecer de la vista de los espectadores y, en el peor de los casos, solo sirve para crear falsas expectativas. Muchas veces las escenografías molestan y limitan las posibilidades de animación de los títeres.

Viviana Rogosinsky

Lo decisivo es la utilidad de los elementos: si refuerzan o arruinan lo que se pretende con una representación. Nada debería ser un fin en sí mismo en el teatro, y la misión de los realizadores es encontrar los instrumentos más idóneos al servicio del contenido; esa es la estética ética.

Michael Meschke

PARTE II

Tiempo, espacio y sociedad

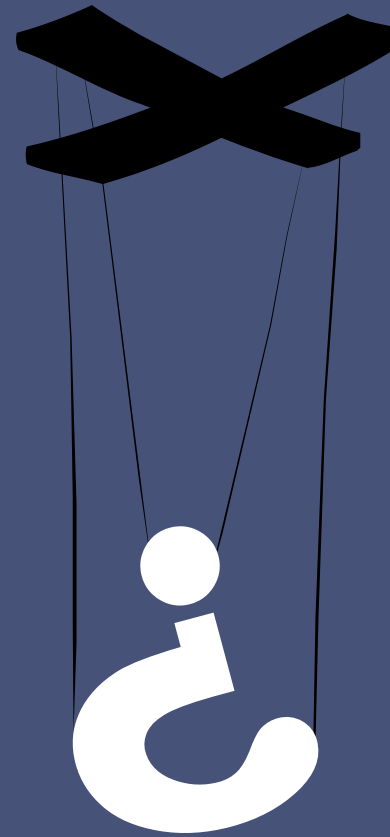




9

Capítulo

La otra mitad: el público



El público del arte de los títeres? Obvio: ¡los niños! He aquí otra de las ideas equivocadas que debemos erradicar.

He de confesar que yo mismo tenía esta idea en mis inicios de titiritero. Sumido en la ignorancia, me avergonzaba ir a ver títeres solo por gusto. Para evitar la incómoda posición de ser el grandote viendo muñequitos, buscaba al niño del barrio que no tuviera nada que hacer para llevarlo al teatro. Así, yo pasaba desapercibido, pues en una función de títeres si un adulto va acompañado de un niño, es porque lo está llevando a ver el espectáculo. Pero si un adulto va solo, sin un niño, ¿qué hace allí?

Afortunadamente, la labor que en los últimos años han hecho algunos grupos locales con los adultos empieza a crear una nueva imagen al respecto. Sin embargo, la historia de los títeres para adultos viene de muy atrás, nació hace cientos, miles de años, cuando los títeres empezaban a materializarse en las manos del hombre. En sus orígenes, los títeres no eran precisamente un espectáculo para niños, todo lo contrario. Estaban vinculados a la tradición mágico-ritual y religiosa de los pueblos. Trataban temas trascendentales, explicaciones del mundo, historias sagradas, lecciones morales que tanto por los contenidos como por las formas, cautivaban a sus espectadores. Imaginemos al hombre de hace cientos de años, que ni en sus sueños más descabellados podía imaginar la existencia del cine, la televisión, las computadoras, la radio, la imprenta. Ese hombre inocente, de mirada limpia

aún, capaz de fascinarse contemplando un atardecer, la lluvia, el vuelo de las aves o el germinar de las plantas. ¿Imaginan la impresión que causaría en él un objeto que se mueve, que habla, que cobra vida y quizá muere ante sus ojos?

Pero los títeres no solo se ocuparon de asuntos sagrados, también trataron tópicos mundanos y transgresores. Surgieron corrientes populares que se apropiaron de los títeres y que, con total legitimidad, los hicieron portavoces de la visión del mundo de la gente común, de sus sentimientos, sus amores, sus miedos, sus dolores y sus rabias. Estas personas convirtieron a los títeres en personajes rebeldes, inconformes, discrepantes frontales y, por tanto, incómodos cuestionadores del *statu quo*, del orden que oprime y reprime. Entonces los títeres cosecharon mala fama, ganaron repudio, expulsión, cárcel, persecución. Y así, como algunos moraron en los templos, otros se abrieron a cachiporrazos un espacio en las calles, en los márgenes de la sociedad, haciendo del humor y la sátira sus principales armas, echando mano de la violencia física y verbal en escena, la grosería, lo grotesco, el sexo y cuanto recurso les fuera útil para burlarse, para desafiar, para cuestionar.

Tomemos como ejemplo a Ranguin, títere héroe popular del antiguo Ceilán (Sri Lanka). Jacques Chesnais en su libro *Histoire Generale des Marionettes* recoge la siguiente anécdota que sobre Ranguin cuenta un tal Mr. Jacliot, hacia el siglo XIX:

Tras un prólogo en el que este personaje declaraba que cada uno está en este mundo para divertirse a su manera y que para él no había nada como los placeres del amor y que no conocía nada mejor que poseer a las mujeres ya sea por seducción o por la fuerza, comenzaba la representación propiamente dicha. Una joven y bella institutriz inglesa tocada con una pámela verde, pasea plácidamente por la campiña. Ranguin la aborda, ella se resiste a sus devaneos y entonces el lascivo pícaro la viola.



Títeres para adultos del grupo Tárbol teatro de Títeres, fotografía Edgar Poe de Marionette.

A continuación, llega la discípula buscando a su maestra y corre la misma suerte. Lo mismo ocurre con su madre, que entra en escena llamando a gritos a su hija y cae víctima de Ranguin. Por fin aparece el padre, un viejo Lord de aire respetable y largas patillas, preocupado por la suerte de su familia, Ranguin se arroja sobre él y en ese momento —dice Jacliot— me marché.

Jacliot previamente describe a Ranguin como

La representación en la tierra de todos los pecados y defectos imaginables. Es promiscuo, irreverente e irrespetuoso con las autoridades y con las buenas costumbres europeas.

Tengamos en cuenta que en ese momento los europeos estaban en el papel de invasores en Sri Lanka, lo que nos permitiría ver la conducta de Ranguin más allá de puros arranques carnales.

Un tanto más conocidos son el visceral Karagoz en Turquía, Pulccinella en Italia y toda su parentela regada por Europa, personajes populares marcados por el signo de la transgresión frontal. Entre ellos el más excesivo quizá fue el brutal Mr. Punch, de Inglaterra. Por cientos de años los titiriteros condujeron así su arte, años en los que también cayeron en excesos, con diferente aceptación según fuera la cultura en la que discurrían. En Occidente ganaron fama de aventureros indeseables, inclusive se llegaron a emitir disposiciones legales que prohibían sus representaciones y su ingreso a los pueblos.

Pero los títeres, inquietos como son, no se conformaron con apropiarse de templos y calles, tomaron también los cafés y los teatros, los espacios de intelectuales y de artistas refinados que embelesados sucumbieron ante su magia.

Sin límites en su travesía se infiltraron en palacios y casas de nobles señores. En todos estos lados no estaban destinados necesariamente a los niños. ¿Por qué pensar que

con cientos de años de recorrido los títeres nacieron para el público infantil? Veamos nada más a los niños de hoy, tan desatendidos en sus necesidades básicas, peor si se trata del arte y la cultura, una necesidad también básica pero relegada al último plano o ignorada totalmente.

Ahora pensemos en el niño del pasado, aquel que ni siquiera era considerado como categoría social y por tanto no tenía una producción cultural orientada a él, según sus características particulares. Entonces casi ni se hacía títeres para niños, a quienes tampoco se les asignaba un lugar en las otras artes. Es recién en los últimos siglos que se le empieza a dar a los niños el lugar que se merecen y se convierten en predilectos espectadores de los títeres.

Surgen así compañías que se dedican exclusivamente al pequeño público que, complacido, permite que los títeres ingresen a otros espacios que le son propios: la escuela, un campo muy propicio para germinar y florecer.

Mientras esto sucedía, los adultos de algunos lugares fueron ganando interés por otras formas de esparcimiento audiovisual. Sus ojos ya no tan limpios, sino gastados, cansados, no fueron capaces de ver lo que antes podían. Se alejaron de los títeres y con ello contribuyeron con las terribles condiciones para la práctica de este arte. Los titiriteros comenzaron a menguar en cantidad y en producción. Esta escasez de titiriteros

Títeres para adultos. Compañía Títeres Tulum (Perú/México), fotografía Luko Sileoni.



hizo escasear al público y viceversa. Finalmente, se entró en el círculo vicioso que hoy vivimos y sufrimos. Como bien advertí, esto no ha sido así en todo el mundo. Hay países en donde se conserva vigorosa la tradición y el público adulto consume y disfruta de los títeres.

En nuestro país se hacen títeres para adultos desde hace mucho tiempo. Las compañías extranjeras que antaño nos visitaban en épicas giras traían espectáculos para adultos o para todo público. Nuestros titiriteros históricos Ño Valdivieso y Amadeo de La Torre tenían a la sátira social y política como su principal accionar. Los titiriteros de las fiestas patronales, ya desaparecidos, recreaban danzas y costumbres del gusto de toda la concurrencia. Los aún vigentes Kusi Kusi y Felipe Rivas Mendo tampoco des-cuidaron a los adultos. Los primeros montaron *El sueño del Pongo* basada en el cuento de José María Arguedas. El segundo hizo *La caperucita roja roja roja*, roja por su vestimenta, roja por su orientación política y roja por su erotismo. Hace unos pocos años, además, Rivas Mendo dirigió *Pantaleón y las visitadoras*, una versión para títeres de la nada infantil novela de Mario Vargas Llosa. Estas son solo algunas experiencias de este corte y definitivamente no han sido las únicas.

Actualmente contamos con una refrescante escena de títeres para adultos con representantes de largo recorrido como Nelson Pinedo y su Taller de Gnomos, Azoth e Infinito por Ciento (cuando radicaban en Lima), Concolorcorvo, Pepito Ron, la Pájara Gorda, Gaia, Tárbol, Proyecto Mariposa. De más reciente creación es Fobia de Marionetas, que en los últimos años mantiene actividad irregular para el público adulto. Los títeres para adultos, además, no solo se presentan en espacios teatrales, sino también en espacios no habituales, por ejemplo, en escenarios propios de la contracultura y conciertos de rock, como lo hacen Pepito Ron y Tárbol. Un punto cumbre de esta

reciente y auspiciosa etapa de los títeres peruanos es la Bienal Internacional de Títeres para Adultos gestada por Concolorcorvo y ahora conducida por el Centro Cultural Británico. Gracias a este evento y a la continuidad de titiriteros que han ganado esta escena, se ha abierto un camino muy importante.



Una vista del público durante una función de Tárbol Teatro de Títeres, fotografía Guillermo Orrego

Desterrada la idea de que los títeres no son para adultos, pasemos a los niños, con quienes la conexión es inmediata. A los niños no hay que decirles que los títeres son para ellos, simplemente los toman, hay una *química espontánea*, tienen tanto en común ¿Cómo no llevarse bien? Esa auspiciosa relación ha llevado, particularmente en el último siglo, a una gran oferta hacia este sector de la población que muchas veces es menospreciado, maltratado, ofendido en su sensibilidad, intelecto y buen gusto con trabajos de bajo nivel estético, pobrísimo contenido y tratamiento soso. Un ejemplo es el de algunos de los llama-

dos *shows infantiles* que lamentablemente son de difusión masiva y, por tanto, han divulgado una mala imagen de los títeres: un espectáculo improvisado, de mala calidad, de mal gusto. Los niños, en realidad, no son ese público fácil que algunos creen. Son muy exigentes y merecen el mayor cuidado y respeto. Como alguna vez me dijo el titiritero colombiano Víctor Vesga, de la compañía Granito Cafecito: "Para que una obra infantil les guste a los niños, primero debe gustarle a los adultos". Esto nos lleva a lo que sostiene Gastón Aramayo, de Kusi Kusi, cuando dice que Kusi Kusi no hace espectáculos para niños, sino para toda la familia. Un espectáculo de temas dirigidos a los niños puede y debe ser disfrutado por el público adulto, la belleza es belleza para cualquier edad, el entretenimiento hecho de manera inteligente llega a quien esté enfrente. Ahora, esto no debe hacernos ignorar las peculiaridades de cada edad. El proceso evolutivo del niño debe darnos pautas para plantear el trabajo cuando queremos dirigirlo específicamente a un rango de edad. Así, hay obras que pueden ser mejor recibidas y procesadas a partir de una determinada edad, pero esto no nos lleva necesariamente a poner un límite de edad para su disfrute. El problema está en la imagen que se tiene de los títeres solo como espectáculo infantil y que causa desinterés y/o rechazo en adultos y, más aún, en adolescentes y jóvenes.

El titiritero no hace títeres para sí mismo; lo hace para compartirlo con los demás. En su confrontación con el público recién se completa el espectáculo. El arte de los títeres es un acto de comunicación que necesita un receptor; sin él es trunco. Allí, enfrente de la escena, está la otra mitad del espectáculo, sin la cual este no puede existir. Se trata de una relación de intercambio, de reciprocidad, donde ambas partes dan y reciben. Que no se confunda con la terrible necesidad de algunos de azucarar al público para su participación verbal. Esto que se da y se recibe es mu-

cho más que palabras, es un intercambio de sueños, de ganas, de emociones y de sentimientos, de energía vital.

Es una simbiosis, como la llaman en la naturaleza. Así de estrecha e indisoluble es la relación entre el titiritero, los títeres y el público, una relación que implica complicidad para perpetrar aquel robo sagrado de la capacidad de crear vida, en un pequeño mundo que también es creado. Este es un mágico ritual en el que, amparados por fuerzas cósmicas, participan titiriteros, títeres y público. Todos ellos son parte de esa maravillosa unidad que es el arte de los títeres.

Para cerrar, los dejo con una frase de Goethe:

Los títeres gustan a los niños y a las personas inteligentes.



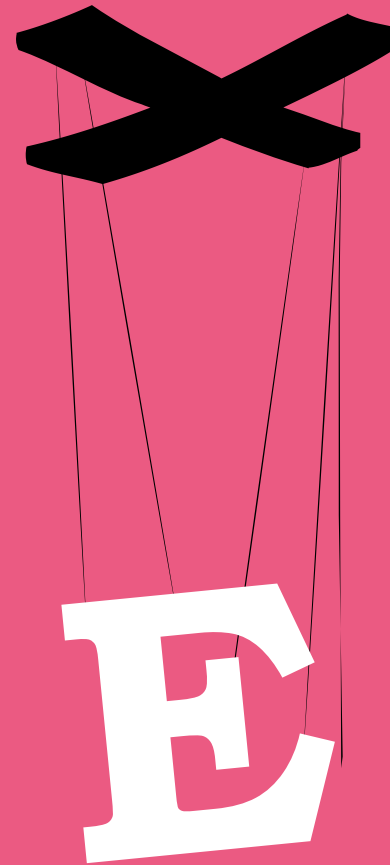
Una vista del público durante una función de Tárbol Teatro de Títeres, fotografía Marco Castillo



10

Capítulo

Los títeres como herramienta de aplicación



El arte de los títeres ante todo es una disciplina artística y allí reside su valor principal; con ello ya hace un aporte fundamental al desarrollo del ser humano y la sociedad: avivando espíritus, despertando conciencias, sensibilizando fibras adormecidas, agudizando el ojo del espectador hacia afuera y hacia adentro, agitando desde su rebelde ternura.

Con su poder simbólico, a través de la belleza, el humor, la poesía y la ironía, los títeres recorren los caminos del espíritu y la transgresión yendo mucho más allá de la mera recreación: sembrando, movilizándolo, conectando y removiendo. Sin embargo, a lo largo de su proceso histórico, los títeres, inquietos como son, se han aventurado también por otros rumbos y han encontrado diversas formas de aplicación práctica en muchas actividades y quehaceres del ser humano.

En este capítulo, a modo de ejemplo, reflexionaremos sobre su potencial como herramienta de aplicación en la educación, no el único campo en el que puede intervenir pero sí uno de los más propicios.

Una posibilidad: Los títeres en la educación

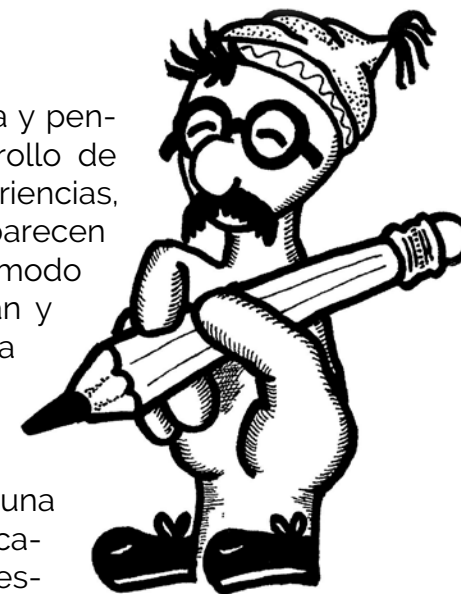
Desde sus albores, los títeres se han visto vinculados con diversas formas de educación. En distintas culturas se representaban historias sagradas con títeres como una forma de adoctrinamiento y educación religiosa. Los títeres también han sido y son receptáculos y difusores de la sabiduría de los pueblos, transmisores de usos, costumbres y valores. Muchas veces lo han hecho de manera natural y espontánea y otras, de manera más intencional, planificada y dirigida. Pero es recién a inicios del siglo XX que se da su incursión en ambientes escolares con mayor rigor y solvencia.

A partir de allí, no solo se aprovechan las naturales virtudes de los títeres, sino que estas se conjugan y ensamblan con los aportes de la pedagogía. Muchas fueron las experiencias desarrolladas a inicios del siglo pasado; como ejemplo el maestro y titiritero argentino Alfredo Bagalio refiere:

Tan comunes son en Checoslovaquia —recuérdese que Francisco Bakulé, el maestro de los niños lisiados, los llevaba consigo antes de la primera gran conflagración— que en una exposición realizada en París, en el año 1930, se presentaron fantoches (títeres) en más de 800 teatros escolares, los que se utilizaban para la enseñanza de diversas asignaturas.

Así los títeres van encontrando otras formas de insertarse en las actividades educativas, en la escuela y fuera de

ella, de manera más estructurada y pensada, apuntando hacia el desarrollo de metodologías. Se realizan experiencias, pero además se sistematizan. Aparecen no pocos libros sobre el tema, de modo que las experiencias se propagan y se desarrollan en la escuela para luego volver a la comunidad. En el campo social las experiencias con los títeres también tienen gran acogida y se perfilan como una valiosísima herramienta de la educación comunitaria. Titiriteros y maestros se lanzan a la aventura con alentadores resultados. En nuestro país se cuenta con registro al respecto desde 1940. Más adelante hay experiencias muy valiosas y de trascendencia como la emprendida por la señora Rosa Nuñez del Prado en el Jardín Folklórico Infantil Pío Rosario Núñez del Prado, en el Cusco. Ya hay un largo camino recorrido.



Entonces, a estas alturas, ¿por qué es tan escasa y tan incipiente la participación de los títeres en el sistema educativo? Complejo tema. A primera vista, nos encontramos con que no ha tenido la constancia, la direccionalidad ni la respuesta a nivel estructural para consolidarse. En el momento actual hay serias deficiencias, descuidos, negligencia, desperdicio de posibilidades y, por tanto, los títeres son solo invitados eventuales en las escuelas. Aún no tienen el lugar que merecen, por lo que no pueden aportar todo lo que están en condiciones de darle a la sociedad desde esa instancia.

¿Por qué los títeres en la educación?

El desconocimiento sobre el tema podría llevar a pensar que los títeres fueron algo bueno en otros tiempos, pero

que actualmente han sido superados por el gran desarrollo de la tecnología y todos los recursos que esta ofrece. Sin embargo, y más allá de visiones románticas, los títeres se encuentran en un momento de gran solidez, madurez y proyección. Además, es innegable que tan solo la conexión de un espectador con la mirada del títere puede remover fibras inaccesibles para el más moderno programa de computadora. Aquí unas razones prácticas por las que los títeres son de gran utilidad en la educación:

- Porque basta con el ingreso de un títere al escenario para generar sorpresa, arrancarle una sonrisa al público, y con esta llevar su mirada y atención al escenario. La magia que los títeres expelen tiene una potencia enorme para captar la atención de cualquier público, desde los más pequeñitos hasta los adultos. Si algo queremos transmitir a una audiencia, hemos de empezar por captar su atención; los títeres tienen una gran capacidad para ello y para mantenerla en alto.
- Manejan un lenguaje audiovisual. Imágenes y sonidos priman y además integran estímulos hacia los otros sentidos. Esto proporciona una base concreta para la expresión, materializa las ideas, permite ir más allá del discurso y ofrece la posibilidad de transmitir nociones de manera más efectiva. Esta información luego puede llevar a incrementar el caudal de conocimientos, motivar y crear espacios de reflexión, así como generar o cambiar actitudes.
- Son muy propicios para generar interacción con el público, tanto verbal como física, de forma inmediata, con gran versatilidad, que se adecúa a la población, el contexto y la situación en la que se trabaje. De este modo, se abre una posibilidad de retroalimentación de la actividad y se genera un vínculo más directo con el espectador, que pasa a ser un espectador activo.
- Propician un involucramiento emocional del espectador, lo que hace más intensa, efectiva y significativa la experiencia. El espectador se involucra no solo con la historia, sino con el tema mismo que trasciende a esta.
- Puede que el espectador se mantenga en silencio pero ello no quita que hacia adentro esté totalmente comprometido con lo que está recibiendo.
- Desde luego, las más de las veces esto se expresa generosamente.
- Algunas técnicas ofrecen la tranquilidad de no exponerse públicamente durante la representación, pues quien trabaja con el títere está oculto físicamente. En otras técnicas este sí se expone ante el público, pero la presencia y el papel del títere son los que se imponen y contrarrestan el pánico escénico o el temor al ridículo y la ansiedad que generan. Si bien es cierto que debería trabajarse la seguridad, mientras esta se logra, el alumno puede disfrutar sin presiones de la experiencia de dramatizar con títeres. También hay que tener en cuenta que por razones de tiempo u objetivos algunas experiencias deben ser puntuales y operativas. En ellas el ejercicio comunicacional mediado por los títeres puede ser de gran utilidad.
- Pueden ser muy fáciles de implementar en actividades educativas, si se tiene la preparación y motivación adecuadas. Con muy bajo costo y con pocas demandas logísticas los maestros pueden incorporar los títeres a su práctica docente. Estos son capaces de llegar a lugares inaccesibles y aun en contextos muy precarios pueden lograr grandes resultados.
- El mundo de los títeres es muy amplio y diverso, por lo que se puede encontrar una o varias opciones para la

edad, las posibilidades o las características de la población con la que se trabajará. Un determinado tipo de títere no tiene posibilidades infinitas y, por tanto, no debe encajar necesariamente con lo que el maestro desea hacer, pero existen muchas técnicas y materiales entre los que se puede escoger el que más se adecúe a una actividad específica.

- Involucran diversas artes, no solo lo escénico plasmado en la dramatización, sino por ejemplo, la creación plástica, que le agrega un gran atractivo.
- Abarcan diversas esferas del ser humano que se pueden estimular o potencializar, tales como psicomotricidad, el lenguaje, el ritmo, la socialización, la atención, el pensamiento, la creatividad, etc.
- Fomentan el trabajo grupal cooperativo y complementario. Requieren el trabajo en equipo y permiten integrar y valorar las habilidades y destrezas que cada miembro puede aportar.
- Y más, mucho más...

¿Cómo y en qué pueden participar los títeres en la educación?

Según el papel del niño o educando, este puede involucrarse o relacionarse con los títeres de las siguientes maneras:



Niños interactuando con los títeres durante una función en una escuela, fotografía archivo Tárbol.

• Con el educando como espectador (activo):

Niños y adultos disfrutan y se involucran activamente como espectadores de una obra del arte de los títeres, lo cual les

permite vivenciar la experiencia de estar ante una obra de arte, educarse en la apreciación artística y convertirse en consumidores de arte. Pero todo esto se puede llevar más allá para trabajar temas específicos con objetivos precisos, mientras se aprovecha una muy placentera forma de llegar al público. El alumno puede ser espectador de los trabajos de:

Titiriteros: En principio se deberían ver trabajos artísticos realizados por titiriteros con trayectoria y calidad. Así se estimula la apreciación artística con todo lo que esta conlleva. Asimismo, se debe contemplar la posibilidad de que los titiriteros vayan con su espectáculo a la escuela o comunidad y que los niños vayan a los espacios teatrales. Por



Tárbol teatro de Títeres dando una función en una escuela, fotografía archivo Tárbol.

otro lado, es necesario entender que el trabajo que hacen los maestros no tiene la exigencia ni los objetivos que tienen los trabajos realizados por titiriteros, por lo tanto no los suplen. Los títeres son un muy buen inicio para la relación con el arte desde el papel de espectadores. Los niños que ahora ven títeres en la escuela, probablemente más adelante los irán a ver con sus familias. Luego accederán a otras artes e incorporarán estas prácticas a sus necesidades de recreación y desarrollo. Es necesario tener en cuenta el componente económico. Debería transmitirse que el arte es un trabajo, que, como cualquier otro, amerita una retribución económica. Que el niño y la familia paguen el valor de una entrada también es un punto importante en el proceso pedagógico de formación de público.

Sus maestros: Los maestros capacitados ya están en condiciones de realizar trabajos con títeres, pero en este caso la finalidad artística no es lo principal. Aquí los títeres son operativos, pasan a ser una herramienta, un medio para lograr objetivos pedagógicos. No por ello se ha de descuidar la calidad y la dedicación que se le pone a la ejecución, pues puede que no se logren los objetivos planteados y se aleje a los niños de los títeres.

Especialistas de otras disciplinas: Actualmente hay instituciones especializadas que involucran a los títeres en sus actividades pedagógicas relacionadas principalmente a salud, medio ambiente, fomento de la lectura, género, derechos y educación vial. En la mayoría de los casos cuentan con su propio personal, algunas veces con alguna capacitación mínima, muchas ni siquiera eso y, excepcionalmente, cuentan con la participación de titiriteros. No todas las experiencias tienen la solidez mínima, y, aunque la tuvieran, esta experiencia de ninguna manera reemplaza las realizadas por titiriteros con finalidad artística.

Sus compañeros: Cuando un grupo que ha estado trabajando con títeres desde la creación ya se siente en las condiciones y en la necesidad de mostrar su trabajo, entonces sus propios compañeros pueden hacer las veces de público. En este caso, la experiencia pasa por lo lúdico y las posibilidades de experimentar las herramientas de comunicación.

• **Con el educando como hacedor, ejecutante:**

Niños y adultos pueden involucrarse en el proceso total o parcial de creación-exploración del arte de los títeres y asumir un papel activo como creadores, lo que abre un abanico enorme de posibilidades. Además de explorar el arte de los títeres, descubrirán las diversas artes involucradas y encontrarán en ellas medios expresivos, desarrollarán destrezas y habilidades, resolverán problemas,

afrontarán tareas, plasmarán en nuevos soportes los productos de investigación, desarrollarán herramientas para el análisis y la reflexión. Todo ello en un contexto lúdico de disfrute y libertad creativa.

Digo que pueden involucrarse total o parcialmente con el proceso de los títeres, pues este tiene varias etapas: podría considerarse como punto de partida la creación de los títeres o de la historia, mientras que el cierre podría ser la presentación de la obra ante público. Sin embargo, cada proyecto tiene un proceso específico en función de sus objetivos y características. Así, algunos proyectos podrían empezar por lo ya mencionado, pero con otros grupos se puede partir de títeres ya elaborados, con los que se inician los ejercicios exploratorios de animación. Todo podría quedar allí o llegar a pequeñas escenas improvisadas que se realizan al interior del grupo. También es posible trabajar a partir de una historia ya elaborada o esta podría ser creada por el grupo y desembocar en los ensayos y planteamiento escénico o culminar en una presentación ante la comunidad. Las posibles combinaciones son diversas; es importante respetar las posibilidades y el proceso de cada grupo.

Es necesario considerar las posibilidades de logro de la población con la que se trabaja; así, el nivel de exigencia de los resultados estará en función de ellas. El énfasis se hará en la creatividad y el esfuerzo, antes que en el talento artístico y en el virtuosismo del producto.

Titere realizado por un niño durante un taller impartido por Tarbol, fotografía archivo Tarbol.



En actividades educativas los títeres pueden aplicarse en:

- Estimulación del desarrollo en diversas áreas: Creatividad, imaginación, psicomotricidad, lenguaje, atención, memoria, sensibilidad, desarrollo social, valores, juicio moral, autoestima, identidad cultural, etc.
- Complemento en la enseñanza de asignaturas de cualquier área y nivel.
- La creación de ambientes y actividades más atractivos, tales como bibliotecas, rincones de aseo, pasacalles, etc.
- Proyectos específicos extraescolares para la educación comunitaria, ambiental, sanitaria, vial, patrimonial, campañas de alfabetización, fomento de la lectura, prevención de conductas de riesgo, etc.

¿Qué se necesita para incorporar los títeres a las actividades educativas?

Si bien me referí a la relativa facilidad de la implementación, hay que tener en claro que no basta con las buenas intenciones. Hay necesidades precisas que atender para insertar a los títeres de manera efectiva en actividades educativas y para aprovechar todas sus bondades:

Recursos materiales y técnicos: Títeres, teatrines, escenografía, utilería, luces, sonido, vestuario y accesorios.

Recursos humanos: Maestros capacitados y motivados, he aquí lo central:

Motivación: El arte de los títeres puede ser una herramienta pedagógica que daría resultados muy efectivos en las manos de un maestro motivado. Pero si a este

no le atraen los títeres, si no le satisfacen, si no le gustan o no le provocan, es mejor que evite complicaciones y no los utilice, pues debe tener otras herramientas que le sean afines y útiles. Por el contrario, si tiene un atisbo de interés en los títeres y se atreve a probar, de seguro que este crecerá y por mucho tiempo se acompañará con ellos en el ejercicio de su labor.



Kuyanakuy semillas del buen vivir, programa de talleres para niños de Compañía Proyecto Mariposa, fotografía archivo Proyecto Mariposa.

Capacitación: Este puede ser el principal escollo. El arte de los títeres es sumamente complejo; tras él hay cientos de años de evolución, tiene un sustento teórico, conceptual y filosófico que le da rigor y solidez. Si bien el maestro que lo utilizará como recurso pedagógico no tiene que convertirse en un titiritero, deberá instruirse para presentar un buen trabajo ante sus alumnos o para conducirlos por los senderos de este arte. Imaginemos que un maestro quiere motivar a sus alumnos hacia la música y coge un violín, una guitarra o una flauta dulce, ¿basta con su sentido común y con haber oído algunas veces las melodías de estos instrumentos para que pueda tocarlos? Así, también, necesita prepararse en el arte de los títeres y conocer acerca de:

- Animación de títeres
- Confección de títeres o los criterios para conseguir unos títeres adecuados
- Confección de los recursos materiales complementarios o los criterios para elegir los adecuados
- Dramaturgia para títeres
- Proceso de montaje de una obra de arte de los títeres
- Entrenamiento físico del titiritero

- Construcción de personajes
- Trabajo de voz

Si quiere aplicarlo a la educación, no le basta conocer del arte de los títeres sino también, como es obvio, acerca de pedagogía. Debe conocer la materia que va a abordar y las metodologías para esta aplicación. De lo contrario, ha de investigar y desarrollarlas.

Además, como va a trabajar con seres humanos, debe conocer de estos, de su desarrollo y maduración, de sus posibilidades y sus limitaciones. Así, el encuentro con los títeres será armonioso y no traumático. El títere tiene exigencias y el niño debe estar preparado para responderlas. Un niño de cualquier edad no puede trabajar con cualquier tipo de títere, pero afortunadamente, en medio de su diversidad, ha de existir alguno acorde.

Lamentablemente, pese a los años transcurridos y en los cuales el títere ha sido utilizado en la escuela, no se ha entendido que la primera necesidad es la de capacitar al maestro y, como resultado, el trabajo de titiritero se realiza compulsivamente, obligando al maestro a usar una herramienta cuyo mecanismo desconoce o, lo que es aún más lamentable, reduce al títere a una labor artesanal de manualidad, que olvida su principal sentido teatral, sin el cual se convierte en un falso muñeco.

Mané Bernardo y Sara Bianchi

Consideraciones finales

- Cuando se trabaja con los niños como hacedores, se debe buscar el producto en el proceso, en el hacer diario, antes que en una muestra o presentación pública

final. Cuando la meta es solo la presentación, se puede caer en la presión de una tarea más. La presentación llegará cuando sea su momento, si es que llega, no debería condicionar el proceso. En las escuelas es común que se espere tener una presentación pública, más aún en las grandes actuaciones, por las fechas del calendario cívico escolar. Cuando el interés se centra en eso, se genera una presión en los maestros, que a su vez presionan a los niños. El proceso termina reduciéndose a la memorización de los textos y las marcaciones. Se pierde la riqueza de la exploración lúdica y se agrega una angustiante carga que nada aporta.

- No debe descuidarse el componente lúdico del arte de los títeres. Es un juego, un juego con reglas, que requiere disciplina y responsabilidad, pero al final es un juego que debe divertir.
- Cuando se implementa un taller de títeres en la escuela no se trata de formar *pequeños titiriteritos*, sino de dar a los niños una nueva posibilidad de expresión. No se les debe ni puede exigir demasiado en el desempeño, por más que el arte de los títeres es muy exigente. Se trata de fomentar la exploración en un ambiente cálido y agradable.
- Si bien no se formarán artistas necesariamente, lo mínimo a lo que se aspira es a formar público consumidor de arte. Los títeres son un buen inicio para la relación de los niños con el arte por el gran atractivo que ejercen. Por ello, las actividades deben ir más allá del taller y/o de las presentaciones del maestro. Se debe motivar a que los niños acudan a espacios teatrales a ver trabajos profesionales del arte de los títeres y facilitar que los titiriteros vayan a las escuelas a presentar sus espectáculos.

- Cuando se trabaja con los niños como espectadores, se debe tener cuidado de no caer en el *didactismo*. No se puede convertir al títere en un pequeño maestro que va dar la clase, tal como lo haría el verdadero maestro. Los temas a tratar deben insertarse creativamente en historias para títeres, de manera que no le hagan perder su verdadera esencia. El alumno debe sentir que está ante una obra del arte de los títeres y no ante una clase (mal) disfrazada.
- El componente interactivo del arte de los títeres no solo se da a través de la participación verbal del público. Este se involucra de muchas formas. Aún en completo silencio puede ser parte activa y decisiva de la historia. Se debe dejar que el público participe de manera natural y espontánea. Es muy común ver cómo se azuza al público a participar verbalmente a través de preguntas o consignas dadas por los títeres que en lugar de aportar desvirtúan la historia, y crean una falsa idea de la dinámica con el público durante una función. Es muy fácil armar un griterío, pero esto no nos garantiza un verdadero involucramiento ni la trascendencia de la experiencia.
- Si a los maestros les interesa trabajar con títeres, deben ver espectáculos del arte de los títeres, es una buena manera de aprender y además es muy disfrutable.
- Cuando se emprende un proyecto de aplicación, no debe dejarse de lado la asesoría especializada o, mejor aún, el trabajo interdisciplinario. Si los maestros que lo realizarán no tienen la capacitación suficiente, pueden perfectamente apelar a titiriteros. Asimismo, si un proyecto educativo va a ser implementado por titiriteros, estos deberán trabajar con la asesoría de pedagogos o especialistas en las áreas pertinentes.

- Es necesario profundizar la investigación sobre el tema, las experiencias de aplicación deberían sistematizarse, divulgarse y confrontarse con otras similares.
- Para estar alertas: Existen muchos titiriteros que discrepan totalmente con la participación de los títeres en la educación. Esto se da principalmente en aquellos lugares en los que se ha aplicado a los títeres como herramientas didácticas. Algunos titiriteros asumen que los títeres pierden mucho de su potencia artística cuando sirven para educar. Estos titiriteros incluso consideran que gradualmente se vería a los títeres solo como una herramienta para la educación.
- El artista tiene la absoluta libertad de crear lo que le provoque y en esto puede pasar desde el puro divertimento hasta tratar temas trascendentales. El artista no puede estar sujeto a condicionamientos de contenido ni de forma. Es fundamental que los alumnos se confronten a experiencias de este tipo, es más, creo que hasta podría prescindirse de la aplicación pedagógica de los títeres, pero nunca de la puramente artística.

Cuando les damos las herramientas para crear una marioneta o una obra de títeres, pueden seguir explorando las posibilidades creativas y artísticas de los títeres a medida que crezcan. Tal vez alguno de ellos incluso optará por convertirse en titiritero, pero esperamos —y esto es lo más importante— que todos se convertirán en adultos formados y alfabetizados con mentes inquietas.

Judith O'Hare

Y si algún día se lo emplea en la enseñanza, deberá utilizárselo de un solo modo, en una sola forma, enseñará deleitando.

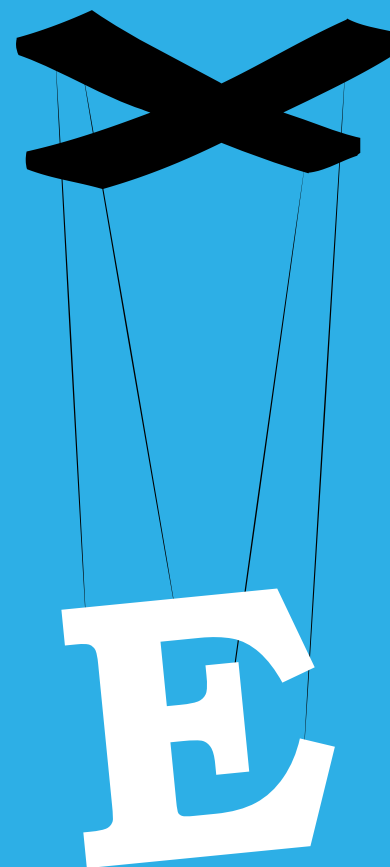
Alfredo Bagalio



11

Capítulo

Un arte tradicional en tiempos de vanguardias



El arte de los títeres atraviesa un momento muy favorable, probablemente uno de los más cómodos de su historia, si no el más. Si bien no llega a ser un arte masivo y reconocidísimo socialmente, por

lo menos los titiriteros tienen un espectro laboral más tranquilo, por llamarlo de alguna manera. Ya no es tan común la persecución ni tan marcado el menosprecio por el oficio que enarbolamos.

Hay gran cantidad de titiriteros en el mundo, hay mucha actividad reconocida y aceptada. Los festivales de títeres, por su cantidad y magnitud en el mundo, son un indicador palpable y contundente de ello. Los títeres también despiertan interés en ámbitos académicos. Se sistematiza y teoriza al respecto. La enseñanza y la transmisión del arte de los títeres también cuenta con espacios más formales.

Los títeres pisan con pie firme terrenos teatrales *culturales*. Desde hace mucho que ya no son solo los pendencieros callejeros o los místicos de espacios rituales. Ahora entran al teatro con soltura y aceptación, se codean con la gente de allí y hasta son requeridos en sus montajes.

En síntesis, la situación está mejor. Sin embargo, hay dos puntos que me generan particular inquietud y que están estrechamente vinculados.



11.1 De la presunción de indignidad

A pesar de lo antes enunciado, de un buen tiempo a esta parte se viene hablando de la necesidad de *dignificar* el arte de los títeres. Esta tendencia es avalada y sostenida por un sector de titiriteros que reconocerían ser indigno nuestro arte. Sin embargo, se trata de una postura producto del ángulo de mirada y de la perspectiva. Si lo vemos desde el escenario de un teatro, por tanto, desde la perspectiva de la gente que trabaja allí, podrían resultar difíciles de entender los procesos creativos, las estéticas, los medios de producción, la circulación, los recursos y otros aspectos de los titiriteros, sobre todo de los que se asumen como artistas populares o de los vinculados a prácticas rituales. La gente del teatro esperaría de ellos otras formas de ser y de hacer. La incapacidad de entender que tenemos formas y rutas propias llevaría a la

conclusión de que necesitamos una *ayudita* para mejorar, crecer, elevarnos y alcanzar la dignidad de *artistas cultos*. Esa ayuda la conseguiríamos tomando usos y prácticas de otras artes, del teatro básicamente, que si bien pueden aportar, enriquecer o nutrir, podrían pasar a suplantarse las propias y naturales a modo de imposición.

Esta tendencia se manifiesta también en hechos aparentemente intrascendentes, pero que entrañan temas medulares como los cambios de nombre. Hay quienes reniegan de llamarse "titiriteros", como mínimo prefieren hacerse llamar "marionetistas", lo cual es válido porque los términos son sinónimos. El tema se torna delicado cuando el trasfondo es asumir como despectivo el llamarse "titiritero" y "marionetista" como más sofisticado. De allí la creación de nuevos términos como *teatro de figuras*, *teatro de formas animadas*, *teatro de objetos* y, claro *actor-titiritero*, pues con *titiritero* no basta. Este comportamiento no dista mucho de cambiarse el nombre o el apellido por arribismo. Aquí se desnuda un problema de autoestima artística y de vergüenza. De allí estamos a un paso de querer borrar cualquier indicio que nos vincule con nuestros ancestros artísticos, negando así los valiosos aportes de aquellos a los que les debemos la existencia y que han sentado las bases sobre las que nos movemos.

11.2 El fino límite entre la innovación, la crisis de identidad y la pose

Otro punto, para mí preocupante, es la creciente implantación de una necesidad de ser vanguardistas, rupturistas, transgresores, innovadores-inventores, con la clara intención de sacudirse de los modos de hacer no teatra-

les. Jacques Félix, a inicios de los ochentas, escribió un artículo llamado "¿Somos todavía marionetistas?" en el que reflexionaba sobre la creciente tendencia a reemplazar, minimizar o desaparecer el papel de los títeres en escena. Esto es válido para quien le provoca hacerlo y así tener un espectáculo de otra naturaleza, no tititeril o no tan tititeril y probablemente sea bueno o muy bueno. Pero si decimos que eso es un espectáculo de títeres y que ese es el camino que deben seguir y, además, menospreciamos las otras formas adjetivándolas despectivamente de "tradicionales" o "anacrónicos", ahí sí que entramos en un problema.

Las fronteras entre las artes escénicas cada vez se diluyen más, hay una tendencia a integrar y mezclar lenguajes y en muchos casos acertadamente. Sin embargo, esto no debería llevarnos a perder nuestra identidad ni especificidad y mucho menos a ser menospreciados por querer mantener dichas fronteras.

Si creemos que mientras más raro sea lo que hacemos, es mejor, y nos alejamos de los títeres solo para destacar, entonces no solo nos alejamos de la ruta del arte de los títeres, sino que entramos al terreno de la pose. La ruptura no tiene nada de malo, lo preocupante es cuando se asume como una tendencia universal. Por ello creo que se debe pensar en criterios que definan qué hace que un espectáculo sea considerado de títeres, más allá de la noción misma de títere.

Vemos que se entremezclan títeres, teatro, narración, mimo, danza para enriquecer montajes, lo cual es absolutamente válido y positivo. A mí me entusiasma que en un montaje teatral participen también títeres, pero hay que tener claro hacia dónde se apunta. Si la participación de los títeres es mínima en un montaje escénico y en él predo-

minan otros lenguajes, no importa si es un titiritero quien dirige: no podemos considerarlo un espectáculo de títeres.

A mi parecer, un espectáculo es un espectáculo de títeres, cuando el peso de la obra recae en los títeres. Estos pueden muy bien sostenerla. No podemos negar la solvencia de los títeres, ellos pueden hacer frente a cualquier desafío.

En este punto también es importante valorar la gran diversidad de técnicas titiritescas. Cada titiritero se encuentra con una o más técnicas que le son afines. Cada técnica tiene sus propias cualidades, ventajas y limitaciones, pero ninguna es superior o inferior a otra. La tendencia vanguardista, sin embargo, pareciera querer sepultar o negar algunas.

Tener las cosas claras

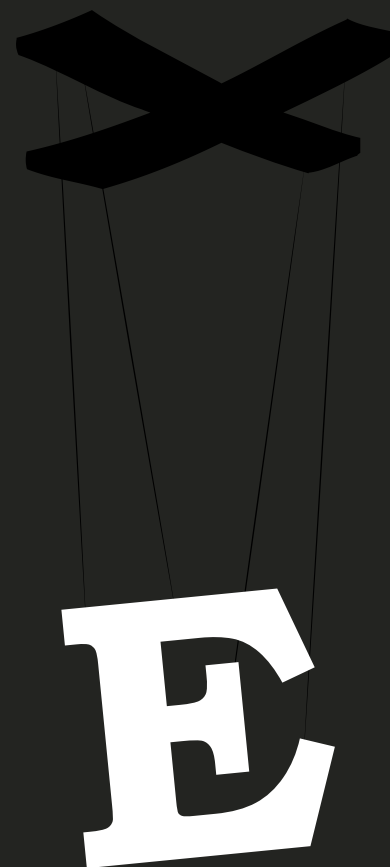
Todo ello nos lleva a la necesidad de tener ideas claras, nociones, conceptos de nuestro arte. Estos existen desde hace cientos, miles, de años, pero no se encontraban en un soporte formal. El nuestro es un arte popular, mucho de él circula por la oralidad y se sostiene en ella y en los genes mismos. Ya desde hace buen tiempo se empieza a teorizar, o más bien a estructurar, y ordenar lo existente. En tan largo recorrido bastante se ha creado y si se quiere ir hacia adelante, quizá no estaría de más una mirada a las fuentes. El síndrome de Colón a veces crea una brecha inexistente y nos impide sentirnos parte de algo que va más allá del tiempo y el espacio.



12

Capítulo

A vuelo de pájaro: panorama del arte de los títeres en Perú



El Perú, y Lima en particular, puede preciarse de tener el registro más antiguo documentado de una presentación de títeres en América. Se trata de la autorización que el Virrey del Perú Melchor Portocarrero,

Conde de la Monclova, dió a la titiritera española Leonor de Godomar en 1693 para realizar su espectáculo. Sin embargo, este es un hecho excepcional en medio de una indocumentada y brumosa historia del arte de títeres de estas tierras. Es muy posible que otros españoles hicieran representaciones antes, pero no se cuenta con información al respecto y menos si se trata de tiempos prehispánicos. Sobre ello solo contamos con la aseveración del titiritero cuzqueño José Gabriel Velasco, quien sostiene que habría existido títeres incas y que antes a ellos un grupo humano llamados Anaracos ya contaba con títeres:

¿Por qué dicen que no hay títeres en el Perú?, Los incas ya tenían sus muñequitos. Y antes de ellos la tierra no estaba deshabitada. Los Anaracos vivían en ella, dispersos por los campos, sin construir ciudades. Solo se juntaban para celebrar sus fiestas. Entonces se iban a visitar y llevaban sus muñecos, para hacerlos bailar y alegrarse. Los títeres que tenemos ahora los trajeron los españoles. Pero la tradición es más antigua, viene de antes.

Sin embargo, aún no hay sustento histórico para los títeres incaicos ni para la existencia misma de los Anaracos. De otro lado, hay quienes sostienen que figuras antropomorfas de culturas prehispánicas serían títeres, pero sin estudios serios al respecto hasta hoy no se establece si fueron animados y, por tanto, si pueden considerarse títeres. Hay una gran tarea pendiente. Quizá los vestigios no estén en lo material ni en la oralidad, sino en la ritualidad mediada por el profundo animismo del hombre andino.



Con estos vacíos de información no podemos aventurarnos a plantear antecedentes autóctonos del arte de los títeres en Perú. Lo que sí es cierto, como lo dice Velasco, es que nosotros descendemos de la línea tititiritero occidental, que llegó a estas tierras a partir de la invasión europea. A partir de allí encontramos una historia discontinua, diferentes momentos separados en el tiempo sin influencia directa entre sí. Solo en casos excepcionales se ve la sucesión familiar que permite la permanencia de compañías y/o estilos ante el paso del tiempo. Los titiriteros, a lo mucho, se nutren de las influencias de las generaciones inmediatamente anteriores; sino, inician la exploración por vías propias, como si nada o muy poco se hubiera hecho antes.

Otra característica de nuestra historia es que los títeres no lograron arraigar en la tradición popular. Tal es así que en el país no tenemos personajes ni obras que hayan sobrevivido a las compañías o a los titiriteros que los crearon. Aquí no tenemos equivalentes a los personajes regionales que se desarrollaron y mantuvieron en Asia y Europa. Y aunque los títeres lograron posicionarse en las festividades y el quehacer social de algunos pueblos del Ande como Cusco y Cajamarca, con el tiempo perdieron este lugar que hoy solo queda en el recuerdo de las generaciones pasadas.

Por tanto, se cuenta con escasa información acerca de nuestros antecesores en el arte de los títeres, algunos nombres sueltos y quizá algunas anécdotas que no nos acercan a los procesos seguidos.

Ahora se tienen datos anteriores a la señora Godomar. Así, Guillermo Lohman Villena sostiene que ya en 1597 un médico de nombre Julio exhibía una curiosa invención llamada *El castillo de las maravillas*. Además dice que por 1630 se presentaban espectáculos de títeres en el convento de San Francisco.

En 1786, los titiriteros Pascual Calderón y Joseph Ignacio Cantos, por separado, obtuvieron licencia para presentarse fuera del Coliseo de Comedias, pero con bastantes restricciones. Al parecer, como hoy, los espacios públicos no eran tan públicos.

Ser titiritero en este país siempre ha sido una actividad difícil. Nuestra indocumentada e irregular historia ha sido construida entre las enormes satisfacciones que brinda el oficio y las duras dificultades que plantea el medio. Una muestra de ello son nuestros titiriteros históricos más representativos. Ño Valdivieso, que a finales del siglo XVIII se hizo un lugar a fuerza de trabajo y entrega para luego morir en la pobreza y el olvido. Amadeo de La Torre, in-

fatigable, llevó su trabajo por el país en la primera mitad del siglo XX para morir alcohólico en un hospital psiquiátrico, entre la frustración y el desencanto. Y para no ir tan lejos, hace unos años el grupo Kusi Kusi, después de una lucha heroica por conquistar un espacio en el Parque de la Exposición entre la violencia y el caos de Lima, lo vio demolido por la Municipalidad Metropolitana.

En medio de este panorama, los títeres llegan al momento actual, que podríamos considerar a partir de mediados del siglo XX, sin seguir una línea evolutiva constante ni haber dejado un registro de sus andanzas.

12.1 La escena actual, compañías, intentos estadísticos

Actualmente en Lima, capital del Perú, hay poco más de una veintena de grupos dedicados exclusivamente, o como actividad principal, a alguna forma del arte de los títeres. Estos grupos se mueven en espacios teatrales o alternativos y difieren en cuanto a trayectoria y a continuidad en su labor. Los más antiguos son Kusi Kusi y Títeres Rivas Mendo, con más de cincuenta años de actividad, y Circo de Marionetas, con más de cuarenta años. Ya con un buen camino andado tenemos a Madero, Taller de Gnomos y Hugo e Inés. Con un camino a medio andar están La Gran Marcha de los Muñeones, Mi casa encantada, Tárbol, La Pájara Gorda, Gaia, Wagaytíteres, Concolorcorvo, Intipacha, Pepito Ron y Tarpuy. De más reciente formación son Proyecto Mariposa, Juglar, Higuierilla, Dany Titiritero, Manu Benites, Casa Voladora, Makisaurios, XT Laboratorio Teatral, Ñahui Teatro, Correteando, Fobia de Marionetas, Cía. Miguel Ramírez, y algunos que quizá se me escapan.

El centralismo en que vivimos también se manifiesta en el arte de los títeres. Si en Lima es complicado dedicarse a él, tanto más en las regiones. Por ello, si nos vamos hacia el interior, las cifras disminuyen así como la sostenibilidad que los colegas pueden darle a su accionar.



Wagaytíteres (Lima), fotografía Martin Molina.

Ahora se están tendiendo puentes, pero aún hay una brecha que desconecta a los titiriteros de Lima con los del interior. De entre los titiriteros del interior que conocemos, están en actividad: La Padilla en Tacna; Marionetas de Cajamarca en Cajamarca; Títeres Amigos y Mueca en Chiclayo; Olmo en Trujillo; Raurachkani en Huacho; Laboratorio Kintu, Luisito Artista de Varieté y Ave Fénix en Ayacucho; Atrapasueños, Manicomio Rosa y Más Allá en Huaraz; Cepillín en Ilo; Muchik viajando por la Amazonía; Zeus en Huanuco; Darte en Cusco; el Molinete, Titiricuentos y la Cigüeña en Huancayo; Cronos en Arequipa; Tanit en Huarochirí, y recientemente Títeres del sur en Puno.



Compañía Proyecto Mariposa (Lima), fotografía José Pablo Molina.

También encontramos grupos de teatro o solistas para quienes los títeres no son su actividad principal, pero los incorporan a su quehacer o han montado algunos espectáculos. Estos son Mashara Teatro, la Escuela Expe-

rimental de Mimo y Titeres, Gestos, Waytay, Yawar, Sasá Teatro, Carlos Torres, Rodolfo Gamero, Lunasol, Puckllay Pacha, Caballo blanco escenográfica, Taller Ambulante de Formación Audiovisual, Psicopompo Perro Negro, Julia Amelia Castro, Concientizarte y Educación, Protagonismo y Arte.

De otro lado, existen solistas que trabajan en buses o en semáforos generalmente con rutinas cortas de títeres de hilos y aquellos que solo trabajan en fiestas infantiles. Ambos están desconectados de la escena antes descrita y no se dispone de información sobre ellos.

Dedicados más a la confección de títeres tenemos a Ramón Vilca de El Muki, Pedro Núñez Soto y Diego Quispe Villanueva, este último en la ciudad de Tacna.

Si tenemos en cuenta que de los citados la mayoría son dúos, algunos solistas y muy pocos elencos mayores, veremos que son poquitas las personas dedicadas a este arte en un país de más de veinte millones de habitantes. Este podría ser un reflejo de lo difícil que es ser titiritero en el Perú.

Hay algunos grupos y solistas que resonaron en los últimos años, pero no se mencionan porque dejaron su actividad, emigraron a otros países o fallecieron.



Luisito y los Titeres (Ayacucho),
fotografía Marcos T.H.

12.2 Formación

Las posibilidades de formación para el titiritero son escasas, consisten en talleres

breves que solo dan una base sobre la que empezar a trabajar, pero el resto del aprendizaje se obtiene en los escenarios y en la experimentación. Destaca la labor del grupo Kusi Kusi que imparte talleres en su escuela desde 1974.

Si bien los talleres son cortos, muchos egresados han tenido la oportunidad de incorporarse al elenco del grupo para ampliar así su preparación. Desde hace varios años, Tárbol también ofrece talleres introductorios con cierta frecuencia. Algunos otros grupos los ofrecen esporádicamente y, de cuando en cuando, algún extranjero de paso por el país brinda un taller sobre temas específicos.

La Escuela Nacional de Arte Dramático también puede considerarse una posibilidad, pero a mi entender no lo es, pues solo se imparten algunos cursos básicos de títeres como parte de la pedagogía teatral. Un aspirante a titiritero tendría que llevar la carrera mencionada completa para poder acceder solo a dos cursos que, además, no están a cargo de titiriteros (sin restarle mérito a los docentes), pero acá entra a tallar la especificidad de nuestro arte.

Hay que tener en cuenta que esta escasa oferta de formación está directamente relacionada con una demanda bajísima. Es muy difícil empezar un taller de títeres por el bajo número de interesados, lo que hace más difícil aún continuarlos y darles mayor profundidad.



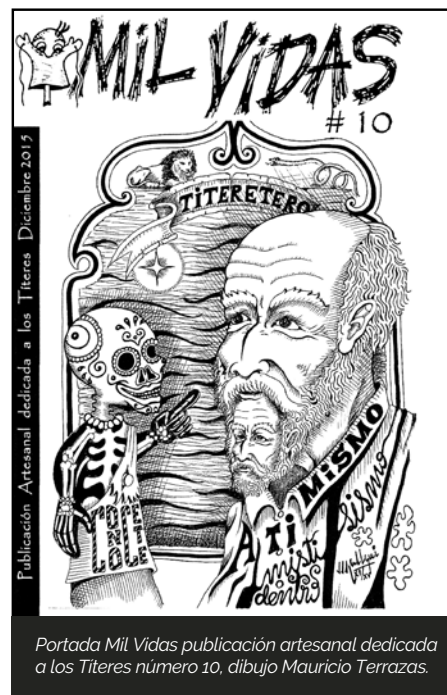
Hugo e Inés (Lima) archivo Hugo e Inés.

El panorama antes descrito deja, entonces, abierta la puerta al camino autodidacta, que es donde se cimienta el titiritero peruano: en la experimentación, la investigación y a las lecciones que dejan los propios errores en el paso por los escenarios.

12.3 Publicaciones y acceso a fuentes bibliográficas

Otra vía para formarse podría ser a través de fuentes bibliográficas, pero allí encontramos otro problema, pues es muy difícil conseguir libros especializados en títeres. Es raro encontrarlos en librerías y, cuando los hay, generalmente se trata de manuales elementales dirigidos a niños o maestros para enseñar a confeccionar títeres, no brindan alternativas para alguien con aspiraciones a desarrollarse en este arte. En las bibliotecas públicas se dispone de escasa bibliografía y no toda es de la mejor calidad, es imposible encontrar revistas especializadas. Algunos titiriteros cuentan con bibliotecas privadas, pero son de acceso restringido.

La publicación local es escasísima y en algunos casos con serias deficiencias, algunos libros publicados en los últimos años son: *El maestro y los títeres*, de Aquiles Hinostroza (Segunda edición, 1988); *Manual de títeres*, de Pilar Badillo (1998), editado por la Derrama Magisterial; *Los títeres, el poder de*



las emociones, de David Ortiz, editado en Tacna (2005); *Títeres*, de Ellide Vargas Saldaña, editado por la Universidad Inca Garcilaso de la Vega (2006); *De profesión titiritero*. Felipe Rivas Mendo, de Bertha León (2013); *Los títeres y el hombre americano*, del titiritero cubano Armando Morales, editado por la Universidad de Ciencias y Humanidades (2014). A estos, hace muy poco, se suma *Entretíteres* de Ángel Israel Barros (2017) editado con apoyo de la Municipalidad de Lima.



Como un intento por paliar este déficit de información, el grupo Tárbol edita el fanzine *Mil Vidas. Publicación artesanal dedicada a los títeres* desde 2004 y cuenta a la fecha con once números.

Afortunadamente, Internet abre muchas ventanas hacia la información. Allí se encuentran páginas extranjeras especializadas en títeres, así como revistas y libros.

12.4 Técnicas y materiales

Para empezar en el oficio, los titiriteros mayoritariamente eligen al títere de guante y como material al papel maché, del que poco se conoce por su escaso uso en artesanía. De otro lado, el guante suele ser visto como una técnica para principiantes, buena para el primer montaje, pero para salir de esa categoría se debe pasar a otras técnicas aparentemente más complejas.

Un material que está bastante bien posicionado es la espuma flexible, ya sea tallada o ensamblada en patrones y revestida con tela. También se utiliza papel, telas y cartapesta.

Los que más se dedican al títere de guante son Tárbol y Wagaytiteres. Una técnica de animación que está teniendo cada vez más cultores es la de títeres corporales, por la clara influencia del trabajo de Hugo e Inés, y ahora hay buenos trabajos de Pepito Ron, Manu Benites y Proyecto Mariposa. También hay más trabajos en la técnica de animación a la vista, como los de Concolorcorvo, Proyecto Mariposa, Casa Voladora. En la técnica de sombras están

XT y Ñahui Teatro. La técnica de gigantes es realizada por la Gran Marcha, IntiPacha, Yawar, Lunasol. La técnica de boca articulada la hace La Pájara Gorda. En la técnica de luz negra están Madero y Atrapasueños. La más reciente es la técnica de caja mágica, con Miguel Ramírez.

Los títeres de hilo, antes muy comunes, se han replegado y ya quedan pocos cultores entre los que destaca el tra-

bajo de Jhonny Bravo, de Circo de Marionetas. También tenemos los que involucran varias técnicas en un montaje como Kusi Kusi o los que integran recursos teatrales con buenos resultados como Madero en *El Señor del Mar* y Proyecto Mariposa con *Lucía del espejo*.

Estos son solo algunos ejemplos que muestran lo refrescantemente diversa que es en la actualidad nuestra escena de títeres en Perú.



Concolorcorvo teatro de animación (Lima),
fotografía Brian Burgos.

12.5 Dramaturgia

Es escaso o nulo el acceso a la dramaturgia universal para títeres, solo se puede conseguir de manera fortuita algún texto antiguo. Hace mucho el Teatro Universitario de San Marcos hizo una edición artesanal con obras de Javier Villafañe, pero hoy es imposible de conseguir. No se realiza hace años publicaciones locales, lo cual lleva a los títeres a ser sus propios dramaturgos, a crear obras o a adaptarlas de diversas fuentes. Esto podría verse como un problema, ya que se carece de nociones técnicas, pero eso mismo se convierte en un reto por el cual se obtienen productos muy interesantes.

12.6 Espacios

Hubo un espacio entrañable que queda en el recuerdo de los títeres en el Perú. La Cabañita, en la que el grupo Kusi Kusi trabajó 27 años y que funcionó en el Parque de la Exposición, hasta que la Municipalidad de Lima la demolió en pos de la remodelación del parque. En compensación, se les adecuó una sala en los sótanos de la Escuela de Arte Dramático, en el mismo parque. Allí, deficiencias aparte, pueden realizar un trabajo técnicamente limpio. En otro lugar del parque, la misma administración municipal construyó La Isla de Títeres, bonita a la vista, pero sin la mínima consideración de criterios técnicos y mal administrada. Tanto así que allí ya no hay más títeres.

De otro lado, están los teatros o espacios teatrales convencionales, donde se alterna con grupos de teatro, salvando las limitaciones técnicas que eso implica. Algunos que han incorporado regularmente a los títeres en su

agenda son: el Centro Cultural Peruano Japonés, que programa títeres los tres primeros domingos de cada mes, y el Centro Cultural Británico, que con frecuencia programa espectáculos de títeres y los rota por seis de sus locales.

Los colegios deberían ser un espacio de gran demanda para los títeres, pero lamentablemente aún es difícil acceder a ellos pues no se tiene la conciencia del valor del arte en la formación del niño.

Las fiestas infantiles son otros espacios en que los títeres son solicitados, pero allí hay un requerimiento mayoritario de trabajos de corte comercial, con personajes de moda del cine, la televisión o los cuentos clásicos al estilo Disney.

La calle es un espacio natural de los títeres. En los últimos tres años ha habido allí un trabajo sostenido de parte de los grupos Casa Voladora y Tárbol, a pesar de todas las dificultades que ponen los gobiernos locales, quienes en su estrechez no ven que al propiciar este tipo de proyectos facilitan el acceso al arte a un amplio sector de la comunidad.



Casa Voladora (Lima),
fotografía Martín Molina.

Finalmente, algo muy interesante es que los títeres se han incorporado a ambientes que antes les eran ajenos, como espacios contraculturales y conciertos de rock. En ellos participan regularmente Tárbol y Fobia de Marionetas, con propuestas para público joven y adulto. Tárbol también realiza proyectos de activismo social en marchas y manifestaciones.

Aunque no es propiamente un espacio para presentaciones, es importante destacar que hace unos años Perú cuenta con su primer museo dedicado a los títeres en la ciudad de Cajamarca. Este es conducido por la histórica compañía Marionetas de Cajamarca, de la familia Tayca.

12.7 La televisión

Siguiendo el rumbo de los tiempos, hace mucho que los títeres llegaron a la televisión peruana con grandes logros como las célebres series *Casa de Cartón*, *Titeretambo* y el entrañable *Topogigio* en la década de los setenta. En los años 2000 los títeres tuvieron participación en varios espacios televisivos. Uno que tuvo larga duración fue *Mueve tu curul*, microprograma de humor político con títeres de boca articulada, buen trabajo plástico, pero con deficiencias en animación y saturación en el humor.

El titiritero más reconocido en televisión es Ángel Calvo, de La Pájara Gorda, que con gran éxito insertó a la simpática Nicolasa en programas de corte femenino y también fue el creador de *Los Pimpollos*, programa dirigido a niños. Asimismo hay títeres en algunos programas infantiles y en spots publicitarios. En la realización de muchos de estos personajes destaca Nelson Pinedo, de El Taller de Gnomos.



La Pájara Gorda (Lima), archivo La Pájara Gorda.

También se han realizado otras experiencias de menor alcance. El grupo Tarpuy tuvo un programa en un canal de corte religioso, Pepito Ron tuvo un segmento en un programa cultural de un canal de UHF y Marionetas de Cajamarca tiene un programa en una televisora regional. Actualmente, la televisión peruana atraviesa lo que quizá sea su peor momento en cuanto a calidad de contenidos; en medio de ello, los títeres son una refrescante presencia.

12.8 Festivales

El primer festival que se realizó con regularidad fue el organizado por el grupo Madero, con el apoyo del Instituto Cultural Peruano Norteamericano de Lima, el mes de febrero. Planteado como internacional desde la segunda edición, trajo trabajos interesantes en tiempos en que eran escasas las visitas de titiriteros extranjeros. Además solía organizar talleres dictados por los titiriteros visitantes. Sin embargo, el apoyo del ICPNA menguó y el festival se fue apagando hasta que dejó de hacerse.

Luego surgieron otros festivales y encuentros como El Encuentro con los Titeres, por el día Mundial del Títere, organizado por el desaparecido colectivo Anaracos, en Lima y distritos vecinos; el Encuentro Metropolitano de Mimo y Titeres, organizado por la Escuela Experimental de Mimo y Titeres, en el Cercado de Lima; la Bienal Internacional de Titeres para Adultos, concebida por Concolorcorvo en alianza con el Centro Cultural Británico; Muñecomás, en Comas, organizado por el colegio Talentos y que siguió el enfoque comunitario del FITECA; Sheati Títere Internacional, Fiesta de los Titeres en Lengua Shipiba, organizado por el grupo Intipacha, también en Comas, y que ahora cuenta con el respaldo de la Universidad de Ciencias y

Humanidades, lo cual afianza el tema de gestión y favorece el vínculo de los títeres con lo académico. Asimismo los títeres son frecuentemente parte de la programación de otros festivales de teatro o artes en general.

Un punto a tener en cuenta es que muchos de los festivales se realizan bajo el modelo *solidario*, según el cual los artistas donan su trabajo solidariamente a la comunidad. Sobre esto debería reflexionarse, pues se asume un papel paternalista para con la comunidad. De otro lado, tanto la población como las instituciones asumen que el artista no cobra por su trabajo, lo que termina por ser nocivo para el posicionamiento social del arte y el trabajo del artista.

12.9 Público

El público peruano no ha sido formado para consumir arte y, si de esparcimiento se trata, orienta sus preferencias hacia espectáculos marcadamente comerciales, según las pautas trazadas por los medios masivos de comunicación. Los títeres no se encuentran dentro de sus prioridades, hay que hacer una labor de convocatoria para llevarlos a las salas. Aun así, el público se muestra reacio a propuestas nuevas, prefiere adaptaciones de cuentos clásicos o versiones con personajes de moda antes que creaciones de los grupos, piezas clásicas de títeres o adaptaciones de la tradición oral. Asimismo, este público no ha visto mucho del arte de los títeres, por tanto, no tiene referentes para ser exigente técnicamente. Ante todo prefiere reír, aunque eso se logre a través de recursos efectistas que busquen la carcajada fácil. Todo esto implica que hay un largo trabajo por hacer en la formación y la captación del público. Sin embargo, hay que rescatar

que existe un pequeño sector de diversa extracción social que sigue fielmente a algunos grupos y que regularmente asiste a diversos espacios.

En el país, la mayor parte del trabajo de títeres se orienta hacia un público infantil, aunque ahora se plantean como espectáculos familiares o para todo público. Aun así, está generalizada la idea de que los títeres son solo para niños; las obras para adultos son escasas.

12.10 Aplicación

Más allá de los escenarios, como sabemos, los títeres tienen un gran potencial de aplicación en diversos campos

del quehacer humano, particularmente en la educación. En el país, además, se cuenta con reconocimiento oficial que los incorpora a los planes escolares. Sin embargo, un gran problema es la capacitación de los maestros que en los centros de formación en pedagogía, universidades e institutos, recae muchas veces en personas sin la mínima preparación en el arte de los títeres. Como resultado, los maestros incurrir

en serios errores metodológicos. Por ejemplo, no saben cómo confeccionar títeres, pasan por alto el rico proceso de creación plástica y, en su lugar, hacen que los niños los compren, cuando existe una amplia oferta de títeres de guante con cabeza de látex que tienen muchas deficien-

cias estructurales. Y si es que se trabaja la confección, esta suele quedar en la parte plástica, sin pasar a lo esencial, que es la animación y la exploración dramática.

Sin embargo, hay maestros que se esfuerzan por capacitarse y por aprender a desarrollar metodologías. Merece rescatarse la experiencia emprendida por las hermanas Núñez del Prado, que en la ciudad del Cusco fundaron el Jardín Folklórico Infantil Pío Rosario Núñez del Prado, un centro educativo en el que el títere es uno de los principales ejes del proceso de enseñanza-aprendizaje, con una metodología en la que además es de gran importancia la identidad cultural.

Los títeres tienen también un lugar en la educación comunitaria. Allí son empleados por organismos no gubernamentales: como la fundación COPRODELI que los incorporó activamente en su programa Mundobus, como parte de las actividades alternativas para el buen uso del tiempo libre; Proyecto Luli, que trabaja para la prevención del consumo de drogas; también algunas iglesias cristianas incluyen títeres en su labor de educación religiosa; instituciones públicas como la Municipalidad Metropolitana de Lima, en una gestión anterior, desarrolló un programa educativo itinerante a través de títeres, con un elenco propio, o el Instituto de Recursos Naturales, ahora Servicio Nacional de Áreas Naturales Protegidas, que ha iniciado en la Reserva Nacional de Paracas un programa de educación ambiental a través de los títeres y que ahora se ha extendido a otras reservas.

También hay experiencias de educación patrimonial, como el emprendido por el Museo Tumbas Reales de Sipán y el Museo de Puruchuco; de educación vial por la Policía Nacional; de educación sexual y reproductiva, con Vulva Títeres, replicado por Manuela Ramos y trabajos sobre seguridad y prevención de accidentes para empre-



Libro Títeres Andinos de Rosa Núñez del Prado y Títeres del Jardín Folklórico Infantil Pío Rosario Núñez del Prado (Cusco). fotografía Martín Molina.

sas. Inclusive, en alguna oportunidad, los títeres fueron empleados para una campaña política hacia el congreso, en presentaciones callejeras.

A pesar de todo, aún son pocas las experiencias de aplicación. Es un denominador común la falta de rigor por el desconocimiento y la ausencia de asesoría especializada, así como también la carencia de evaluación, sistematización y divulgación de los resultados y metodologías.

12.11 Situación laboral del titiritero

Algo que caracteriza a los artistas de los títeres es que, generalmente, su arte es su oficio y en algún momento pasa a ser su actividad económica principal, el sustento de su vida, y si es una vida digna, tanto mejor.

Sin embargo, lograrlo no es sencillo. En nuestro país, el arte aún no cuenta con la valoración social que lo haga merecedor de una retribución económica justa. Abundan las solicitudes de trabajo como *labor social* (léase: "trabajo gratis") de parte de instituciones de todo tipo, desde escuelas hasta municipios y ministerios, que a pesar de contar con un presupuesto para actividades artísticas, prefieren orientarlas hacia espectáculos de impacto con personajes mediáticos. Y desde el lado privado, la demanda tampoco es abundante.

Cuando el titiritero empieza tiene la necesidad y el ímpetu de presentarse a como dé lugar, por lo que puede aceptar trabajos sin tener en cuenta las condiciones en que se realizan. Asimismo, para sobrevivir debe realizar otras actividades, lo que no le permite darle el tiempo y la dedicación que amerita el trabajo artístico. Esto, a la larga, puede con-

ducir al abandono del oficio, es como un filtro que define quiénes verdaderamente apuestan por ese estilo de vida.

Entonces llega el momento de la ruptura, la renuncia a otras opciones laborales para apostar por vivir exclusivamente de los títeres y, por tanto, para los títeres. Es posible, puede que cueste hasta alcanzar un nivel de estabilidad, pero se puede lograr. Eso sí, viviendo con un panorama incierto, sin la seguridad de que al mes siguiente

se generarán los ingresos que se necesitan. A pesar del tiempo y el esfuerzo de las generaciones anteriores, aún no hay un reconocimiento social a la labor del titiritero, no hay una agremiación que los respalde y, por tanto, no hay una lucha por reivindicaciones y derechos laborales. Los titiriteros no cuentan con seguridad social, ni con ningún tipo de apoyo estatal, es un trabajo totalmente independiente. En la juventud esta situación puede afrontarse y salir bien librado, pero si no se toman previsiones cuando los años pasan y las fuerzas escasean, llegan problemas mayores.

Una característica del trabajo del titiritero es que es itinerante. Esto le abre más opciones, pues el poder desplazarse hace que si en algún momento un lugar no es propicio o está agotado, se busque otro donde haya mejores posibilidades. Las giras son una constante en la vida del titiritero y esto también demanda dedicación exclusiva. En estos tiempos la gran apertura de las comunicaciones facilita enormemente la organización de las giras a grandes distancias.



Títeres de dedo peruanos tejidos en lana, fotografía Martín Molina.

12.12 Organización

Al parecer una, característica más del titiritero peruano es que no es un oficio gregario. En toda su historia no ha tenido muchos intentos de agremiación y los que se concretaron no alcanzaron los objetivos de colectivizar de manera efectiva.

En 1972 se desarrolló en Arequipa el Primer Encuentro Nacional del Teatro de Títeres; dentro del mismo, se llevó a cabo la primera Convención Nacional del Títere Peruano, con la participación de 19 elencos de todo el país. Como resultado, se fundó la Asociación Nacional del Teatro de Títeres presidida por Marcela Marroquín. Entonces hubo grandes expectativas y repercusión en la prensa, pero no se llegó a mayores resultados. Unos años después, en 1979 el grupo Kusi Kusi organizó en Lima el I Encuentro Nacional de Títeres con la participación de 13 grupos de diferentes partes del país. Uno de sus objetivos, no logrados, fue la formación del Centro Nacional de UNIMA (Unión Internacional de la Marioneta).

En 1992, Mario Herrera, del grupo Antarita, de Huacho, fundó el Movimiento Peruano de Títeres (MOPETI), estrechamente relacionado con el Movimiento de Teatro Independiente (MOTIN). MOPETI aglutinó algunos grupos, pero tuvo corta existencia y nula repercusión.

El año 2002, bajo la presidencia de Teresa Roca del grupo Madero, se creó el Centro Nacional de UNIMA, en medio de cuestionamientos de un sector de títeres que no estuvo de acuerdo con la manera como se gestó el grupo, en reserva y excluyentemente. UNIMA realizó algunas actividades de poca trascendencia, quizá lo más importante que hicieron fue facilitar el acceso a becas en el exterior a algunos de sus miembros, pero no alcanzó a congregar

de manera comprometida y armónica a los títeres peruanos. El Centro Nacional de UNIMA aún existe, pero no constituye un aporte real a nuestra escena.

Otra forma de organización, a la que se ha dado menos forma, pero tiene efectividad, es la de colectivos como Luzolar, encabezado por Mauricio Terrazas del grupo Azoth, orientado hacia la experimentación y la creación, que tuvo interesantes resultados como el montaje *El baile de primavera* y un proyecto audiovisual que lamentablemente no llegó a concretarse. El año 2004, surgió el colectivo Retazos, que meses después pasó a llamarse Anaracos, colectivo de títeres, conformado por Tárbol, Wagaytíteres y Concolorcorvo, que se juntó con el objetivo de celebrar el Día Mundial del Títere, y así nació el Encuentro con los Títeres, que alcanzó diez ediciones y que dio pie a otras acciones de difusión y posicionamiento del arte de los títeres. También le dio dinamismo a la escena, a través de la organización de conversatorios y espacios para la reflexión y la difusión.

12.13 Artesanía

Llamaba la atención que los títeres no hayan calado en las hábiles manos de los artesanos peruanos con una amplísima y variada producción. Sin embargo, en la década de los noventa al fin sucedió. Gracias a ello, contamos hoy con una gran producción de bellos títeres de dedo, tejidos a mano por artesanas de los andes. Indagando acerca del origen de estos títeres, un artesano me comentó que al parecer todo empezó con un pedido de títeres de dedo para Europa, dado el excepcional talento para el tejido de las artesanas puneñas, pero luego de cumplido el pedido, los incorporaron a su producción. Hoy tienen una varia-

da oferta de estas verdaderas obras de arte en miniatura, constituidas por animales diversos, personajes andinos, personajes de cuentos clásicos y algunos de la televisión.

Se producen y se venden en grandes cantidades para el mercado local como internacional, pero a pesar de ello aún no se han incorporado masivamente a los elementos de juego de los niños, ni han incursionado significativamente en las escuelas.

Hace uno años circulaban en Lima, en escala mucho menor, pequeños títeres de un hilo, hechos con material reciclable, diseñados y realizados por el señor Vicente Correa. También circularon otros de la técnica bavastel; hechos en cartulina y papeles de colores, eran vendidos en las calles de Lima. Ambos eran elaborados y distribuidos solo por sus creadores, pero actualmente ya no se les encuentra. El señor Vicente falleció hace dos años y no cuento con información acerca del creador de los bavastel.

En alguna oportunidad, en la selva peruana encontré unos títeres realizados con fibras vegetales y carrizo, pero no localicé a sus realizadores, ni volví a ver a los títeres.

Actualmente, el grupo Tárbol realiza títeres de cono que son vendidos después de sus funciones en espacios teatrales o en calles.

12.14 Diáspora titiritera

Un fenómeno del que teníamos conciencia, pero no en su real magnitud, es el de la inmigración de titiriteros peruanos, en su mayoría de nuestra generación, que emprendieron viaje para establecerse en otros países y desde

allí continuar con la práctica artística. José Navarro radica en Inglaterra; Mauricio Terrazas de Títeres Tulum, en México; Daniel Huaroc de Concolorcorvo; Rosario Bello de Granito Cafecito y Carlos Benites de El Botón, en Colombia; Miguel Delgado de Imago Mundi y Ana Santa Cruz de Cía Ana Santa Cruz, en España; Ruddy Castillo de La Polilla, en Brasil; Elijalder Capristano de El Cantar del Cárbabo, en Canadá; Betsy Burgos de Cía Bet Burgos, en Chile; Clelia Palomino de La Ranita Viajera, Toño Quispe de Infinito Por Ciento, María Paredes de Los Cuatro Vientos y Susana Cayo de Marionetas viajeras, en Argentina; y Enrique Mágico Herrera va itinerando por Sudamérica y Europa con sus trabajos de caja mágica.

La mayoría partieron, ya teniendo una carrera sólida en Perú y, afortunadamente, continúan desarrollándola en los países que los acogen.



*José Navarro Theatre (Perú/Inglaterra),
fotografía Li Bao Gan.*

Colofón

Como se ve, es muy difícil dedicarse al arte de los títeres en el Perú, pero aun así se hace, aun así hay gente que entrega su vida a nuestro arte. No por vocación de mártires, sino porque las satisfacciones que brinda son enormes. Es algo maravilloso, mágico, algo en lo que después de entrar es difícil salir, algo que, en verdad, vale la pena hacer, al margen de las dificultades.

PARTE III

Memoria Titiritera Peruana



Parte de nuestro trabajo de investigación consistió en entrevistar a maestros titiriteros mayores para conocer sus experiencias, sus vivencias y sus enfoques sobre el arte de los títeres. Pero también para registrar y dejar testimonio de su hacer, de sus logros y aportes, de los obstáculos que tuvieron que enfrentar y del papel que asumieron como artistas en la sociedad de sus tiempos.

Esto me parece fundamental ante una historia tan rica, pero desconocida y muy difícil de reconstruir por la falta de registro. Algunos de los titiriteros entrevistados tienen exposición y se cuenta con información sobre ellos, pero otros estaban camino a sumergirse en el olvido, lo que sería una gran muestra de ingratitud y una lamentable pérdida para las futuras generaciones de titiriteros.

Las entrevistas se realizaron desde el año 2004 y se publican aquí en orden cronológico. No alcancé a hacer registro fotográfico con todos, algunos contaban con escasas fotografías de su trabajo, y no de la mejor calidad, pero considero conveniente incluirlas por su valor testimonial. No están todos los titiriteros que hubiese querido entrevistar. Algunos partieron de esta dimensión material antes de que concretáramos la entrevista y otros, por cuestiones de tiempo y organización, aún nos la deben. En cuanto a los primeros, tratamos de compensar la falta de la entrevista escribiendo artículos con lo que conocíamos sobre su trabajo que, en algunos casos, lamentablemente no fue mucho, pues por ser mayores ya no alcanzamos a verlos en actividad.

Aún no he realizado entrevistas a titiriteros jóvenes, pues entendí la urgencia de priorizar a los mayores.

Van estas páginas con mucho respeto y gratitud por el camino andado y por todo lo construido con amor hacia nuestro arte.

Kusi Kusi

Entrevista realizada
a Gastón Aramayo, 2004

Gastón Aramayo y Vicky Morales.
fotografía Martín Molina.



¿Cómo se iniciaron en el teatro de títeres?

Nosotros empezamos en el camino del teatro de títeres por dos vías distintas, pero complementarias y paralelas: Vicky, porque estaba dedicada especialmente a la educación; y yo, al teatro. La necesidad de comunicación, especialmente con los niños, le hizo a Vicky dejar su profesión de profesora. Yo dejé el teatro de actores vivos para acercarme al teatro de títeres. Así es como comenzamos, pero para que esto fuera verdaderamente completo en cuanto a dedicación de tiempo, se necesita el amor y la vocación para trabajar con niños. Y al mismo tiempo, la vocación para ser titiritero porque de lo contrario, si esas dos necesidades no se juntan, difícilmente se podrá hacer una labor verdaderamente apropiada, correcta, responsable y ética.



*Kusi Kusi y Mantequilla.
fotografía Amancio Guillermo Caballero.*

¿Qué formación recibieron?

Desde el punto de vista titiritero, ninguno de los dos, ni Vicky ni yo, hemos realizado directamente ningún tipo de estudio, curso o taller para iniciarnos en este arte. Esto no quiere decir que no hemos estudiado, que no hemos trabajado esforzadamente por tomar los conocimientos, pero ha sido a través de la autoeducación. Precisamente creo que esta es la manera más correcta, más directa (en el caso nuestro, por supuesto) de hacer las cosas. A veces se piensa muy fácilmente que para ser titiritero no hay que estudiar, no hay que esforzarse, prepararse, trabajar. Eso lleva a un gran problema de conocimiento y de aplicación ¿Por qué? Porque al no dedicarle tiempo ni esfuerzo, al no dedicarle estudio al teatro de títeres, el bagaje de posibilidades expresivas de una persona que se dice titiritero se reduce al mínimo. De allí se desprende una absoluta mediocridad de los medios expresivos que deben ser aplicados correctamente en el teatro de títeres para comunicar los contenidos a través de las formas de las distintas obras que uno quiere presentar.

¿Cuál fue su primera obra y qué recuerdan de esa experiencia?

Una no, creo que fueron inicialmente dos o quizá hasta tres obras que salieron paralelamente, incluso hasta cuatro obras que salieron paralelamente para comenzar: *El Brujo soplador* y *El Dormilón*; inmediatamente después de esas salió *El espantapájaros*. Fueron esas tres obras en realidad. Estas experiencias nos llevaron a tener la edad de piedra de todo titiritero porque esas obras yo personalmente las había trabajado en determinado momento, en especial las dos primeras, al iniciarme primero que Vicky en el campo del teatro de títeres sin ninguna experiencia anterior. Ahí fue mi introducción. Paralelamente, Vicky también estaba haciendo sus pininos en el teatro de títeres.

Esas obras dieron la posibilidad de tomar los primeros contactos con el público, de empezar a aquilatar la relación de público-personaje-titiritero, a partir de la confrontación entre lo que uno quiere dar y lo que el público recibe.

¿Cuál es el origen del nombre del grupo?

Kusi Kusi es una palabra quechua que significa "alegría, muy alegre". ¿Por qué elegimos ese nombre? Vicky fue la autora de todo esto. Ella buscaba para el grupo, cuando estábamos empezando, un nombre, primero, que sonara bonito, segundo que significara algo. Después de pasar por muchos nombres, buscando, preguntando, analizando, dimos con la palabra *kusi kusi* y nos pareció el nombre correcto para el grupo. ¿Por qué? Porque uno: los títeres alegran siempre. Segundo: porque otro de los significados que tiene la palabra *kusi kusi* es la denominación que se da en Arequipa a una arañita que se llama *kusi kusi*. Esa arañita es la arañita de la suerte. Si se dan cuenta, la palabra tiene alegría y suerte; todo junto son en definitiva

los títeres. Por eso es que acá en la casa, las *kusi kusi*, o sea las arañitas, tienen derecho de permanencia. En la casa nadie las toca, saltan, saltan y saltan y viven junto con nosotros.

¿Cómo nació Kusi Kusi, el personaje?

Kusi Kusi es una palabra quechua, por lo tanto, quien representara ese nombre debía ser evidentemente un niño campesino. A Kusi Kusi siempre le ha preocupado la identidad, por eso es que buscamos el nombre y el personaje como símbolo de nuestro teatro, que satisfaga las necesidades de comunicación que Vicky y yo teníamos al plantearnos trabajar con títeres especialmente dedicados a los niños.

¿Qué técnica de animación de títeres prefieren y cual consideran la más difícil o compleja?

En realidad no hay una preferencia marcada, como algunos titiriteros en algunas partes que prefieren el guante o los hilos. Siempre las técnicas han estado supeditadas a lo que Kusi Kusi planteaba en sus obras. Cada obra tiene determinados personajes, esos personajes tienen que hacer algo para transmitir un contenido. Entonces ahí es que se deberá buscar la técnica más apropiada para el personaje. No es una preferencia especial, sino la necesidad de encontrar una técnica que se adecúe a lo que nosotros queremos hacer en ese montaje. Claro, ha habido algunas oportunidades en que Vicky, por ejemplo, ha dicho "en esta ocasión vamos a trabajar solamente con guante". Eso es lo que pasó por ejemplo con *La trilogía de los hermanos menores*, la adaptación que Vicky hizo de las historias de Ricardo Palma, pero nada más.



La Margarita,
fotografía Amancio Guillermo Caballero.

De las obras que han montado, ¿cuál les ha dado más satisfacción?

Vicky dice que quizá es *La gallinita trabajadora*, que es una de las obras más antiguas de Kusi Kusi. Es una obra muy sencilla, no estoy diciendo simple, pero que tiene un carisma impresionante con los niños, por la llegada que tiene, por la respuesta. Esta obra, a la que queremos muchísimo, está fundamentalmente dedicada a los más pequeñitos; solamente dura media hora, pero es una media hora intensísima por la relación que se establece entre público, titiriteros y personajes.

También hay otras obras que nos han dado satisfacciones, por ejemplo, uno de los últimos montajes, *El pueblo del sol*, que es, en cuanto a presentación, el montaje, un resumen de toda la capacidad que Kusi Kusi ha adquirido durante los años de experiencia. Hemos aplicado distintas técnicas que nos han servido para plantear esta obra, que es un resumen histórico de las necesidades que nosotros consideramos importantes. Queremos decirle al niño, al adulto peruano, que hay que reflexionar sobre el pasado, mirar al presente para proyectar el futuro. De eso se trata.

¿Cuál es su personaje preferido?

Aquí no hay dudas de ninguna clase. El personaje más querido para Vicky, especialmente, para mí también por supuesto, es Kusi Kusi como muñeco, como títere y como personaje. Es el símbolo del teatro, de lo que queremos hacer, de lo que llega al público y de lo que es el Perú por el cual en este momento estamos trabajando. Hay otro personaje que está íntimamente ligado a Kusi Kusi que es Mantequilla, su perrito, son un dúo, uno depende del otro. Solos no serían lo que son: la delicia de los niños. En los espectáculos de Kusi Kusi hay muchísimos niños que solo vienen a ver a Mantequilla y Kusi Kusi en esos diez o quince minutos que van a trabajar juntos. Después de verlos, los niños se van, especialmente los más pequeñitos. Kusi Kusi y Mantequilla dan alegría y al mismo tiempo nos sirven para conocer qué vamos a trabajar con el público y las pautas de relación entre títere y espectador.

¿Qué titiriteros o compañías admiran?

Creo que uno de los titiriteros que siempre hemos admirado más es Dominique Gudar y, por supuesto, su compañera Jean, un grupo francés que nos visitó y que posteriormente nosotros conocimos e hicimos una amistad muy grande. Admiramos su capacidad de creación, su capacidad absoluta de entrega a lo que ellos creen que debe ser y cómo se debe hacer el teatro de títeres: transmitiendo mensajes a través de los contenidos y no, como hacen muchísimos otros titiriteros, especialmente en Europa, con un simple espectáculo, pero vacío de contenido. En cambio Dominique y Jean hacen espectáculos profundamente enraizados en las posibilidades de comunicación entre el títere y el ser humano, para hacer que la gente piense, que es también lo que hace Kusi Kusi. Siempre hemos intentado que los niños reflexionen a través de los espectáculos, y por lo tanto, los adultos tam-

bién. Creemos que a un espectáculo no va el uno sin el otro, los niños nunca van solos, siempre están ligados a un adulto, sea la mamá, el papá, el abuelito, el tío, etc. Entonces, aunque los espectáculos estén dirigidos para niños, también tienen que satisfacer la necesidad, la curiosidad o quizá el aburrimiento de algún adulto. Los adultos que no ven un espectáculo, que no tienen experiencia, piensan que los títeres son aburridos porque son para niños, eso precisamente nosotros tenemos que sacarles de la cabeza. Queremos que ellos comprendan que el teatro de títeres tiene un valor fundamental en la recreación y en la educación de los niños y también de los adultos.

¿Qué montajes de títeres que hayan visto es el que más les ha impresionado y/o satisfecho?

Uno de los montajes más impresionante por su calidad, su vistosidad, su virtuosismo en cuanto a manipulación, es el Teatro de Títeres en el Agua de Vietnam. Es lo más sofisticado que hemos visto. Esto no quiere decir que no haya otros excelentes titiriteros que también nos hayan gustado, extraordinarios titiriteros como por ejemplo los chinos en hilos o el *bunraku* japonés. Pero como espectáculo integral, como proceso cultural, artístico de un pueblo, de un país, de una nación, creemos que el Teatro de Títeres en el Agua de Vietnam es lo que más nos ha impresionado.



Gastón y Vicky con Pepe Borja cuando era parte del grupo, fotografía archivo Kusi Kusi.

¿Cuántas personas conforman el elenco de Kusi Kusi?

Normalmente, Kusi Kusi tiene cuatro personas trabajando siempre. Vicky y Gastón, que somos los fundadores y estamos permanentemente. Luego entran y salen jóvenes a los que les gusta los títeres y que se preparan con nosotros. A veces hemos trabajado con cinco, con seis, la vez que más hemos trabajado ha sido con siete personas en un montaje que hicimos para presentar en espacios abiertos.

¿Tienen idea de cuantas personas han pasado por su elenco en estos 40 años? (N.R. A la fecha el grupo tiene más de 50 años de actividad)

No sé exactamente cuántas personas, cuántos amigos, compañeros han pasado. Entre hombres y mujeres, pienso que de 30 a 40 personas deben haber pasado en estos cuarenta años. Ha habido gente como Roger Pérez, que es la persona que más tiempo ha permanecido con nosotros, trece años. Desde muy joven, desde que salió de la escuela hasta que terminó la universidad. Luego ha habido otra gente que ha estado uno, dos, tres, cuatro, cinco años y otros que han permanecido corto tiempo. De toda esa gente que ha pasado por Kusi Kusi, pocos han quedado trabajando permanentemente en el teatro de títeres, no sé exactamente por qué. Quizá son las dificultades propias del medio, del arte o del teatro de títeres específicamente. Algunos jóvenes que han salido de Kusi Kusi sí están trabajando muy bien no solo en Perú, sino en el extranjero. Por supuesto nos alegra muchísimo, soñamos que algún día esos chicos que estuvieron a nuestro lado, hagan las cosas igual, mejor que nosotros, eso sería gratificante.

¿Qué material prefieren para elaborar títeres?

Tampoco tenemos algún material en especial. A Vicky le gusta mucho, por ejemplo, trabajar en modelado de papel maché, pero también en espuma, en empapelado, en madera, tallado en madera, en tecnopor. La técnica que escogemos para hacer los títeres depende fundamentalmente del tipo de personaje, del tipo de técnica con la que vayamos a trabajar. Normalmente, Kusi Kusi ha trabajado con distintos materiales, con distintas técnicas de construcción de cabezas.

¿Qué influencias de otros titiriteros reconocen en su trabajo?

Kusi Kusi siempre ha tenido muy claro que hay que ver mucho, lo máximo que uno pueda, a todos los titiriteros que uno tenga la oportunidad de ver trabajar, de conversar. Pero una vez que uno ha visto esos trabajos, que ha conversado con ellos, debemos tomarlos solo como punto de referencia, de enriquecimiento para el estilo que como titiritero y como grupo debemos encontrar. Uno comienza con espectáculos muy sencillos que, por su sencillez, se van a parecer a los diferentes espectáculos, pero conforme uno va adquiriendo experiencia y trabajando más, va perfilando necesariamente un estilo de trabajo. Creo que Kusi Kusi, a estas alturas, tiene un estilo de trabajo que está representado en los contenidos de las distintas obras. ¿Cuál es ese estilo? La aplicación de las distintas técnicas de manipulación. Por ejemplo, en un espectáculo mezclamos técnicas.



Vicky y Gastón con Euclides de Souza y Adair Chevónika: Kusi Kusi y Dadá, fotografía archivo Kusi Kusi.



Elenco de la obra *Cuento de Noche Buena*,
fotografía archivo Kusi Kusi.

También, aparte de la parte dramática, hacemos una utilización poética de las situaciones, la aplicación de la música y de las canciones, de las cuales se encarga Vicky. Ella es la que canta, compone, escribe. Siempre hemos tratado de que nuestro trabajo sea lo más propio posible, hemos evitado el plagio y la copia, que desgraciadamente se dan mucho entre los titiriteros de acá y de muchos países. Por ejemplo, es eviden-

te la copia de los *mupets* tanto como personajes y como forma de aplicarlos.

Nos parece verdaderamente aberrante, es lo peor que puede hacer un titiritero: copiar. Ver un espectáculo y al día siguiente o a los dos meses encontrar que otro está haciendo un espectáculo igual. Nosotros por lo menos siempre nos hemos cuidado de eso, tenemos un absoluto sentido de autocritica, creemos que quien no se autocritica no tiene las posibilidades de afianzar su experiencia, ni de ser ético, ni honesto con lo que está haciendo en relación con el público.

¿Qué méritos y que deficiencias destacan en los titiriteros locales?

Entre los méritos, el hecho de dedicarse a esta profesión tan difícil por ser no reconocida, por ser subestimada en distintos campos y por distintas personas, entidades e instituciones. Ese es el primer y gran mérito de la gente joven que hoy está dedicada al teatro de títeres. Por otro lado es

importante que esa gente joven se dedique al teatro de títeres porque es una renovación. Y que tome el asunto profesionalmente, es decir dedicándose íntegramente al teatro de títeres. Es muy complicado, pero creemos que al final esa es la posibilidad que siempre todo titiritero va a buscar. Creo que las deficiencias se dan porque en algunos hay poca o ninguna preocupación por mejorar los medios expresivos que manejan. Si trabajo en hacer muñecos, trabajo fundamentalmente en manipulación, que es la base de todo titiritero.

Quien no sabe animar o manipular un muñeco difícilmente va a comunicar algo a pesar de que tenga ideas extraordinarias. Si no tiene sus medios expresivos, especialmente la animación, dominados, cada vez mejor realizados para manifestar sus contenidos a través de las formas de sus obras, creemos que será muy difícil que lo consiga. Creemos además que hoy el teatro de títeres ha ganado una batalla importante. Hace 30 años hablar de títeres era hablar de cualquier cosa, un *subteatro*, de un pequeño teatro o algo que se parecía al teatro. Hoy en día creo que la gente, especialmente a nivel artístico, reconoce que el teatro de títeres es un arte con sus medios expresivos, con sus posibilidades, igual que cualquier otro arte, como el teatro, la danza, la música. Tener ese reconocimiento es importante, porque están dando la razón a mucha gente que durante muchísimos años peleó para que el teatro de títeres sea reconocido. Esto también debería llegar al reconocimiento por parte de instituciones, de autoridades que se dedi-



El gatito presumido,
fotografía Martin Molina.

can a fomentar el arte, pero esto no ocurre ni ocurrirá en muchísimos años por la carencia absoluta de una política cultural, de un entendimiento del rol que podría jugar el arte en una sociedad.

Algunas palabras sobre La Cabañita y su injusto final.

Recordar La Cabañita es recordar 27 años de la vida de Kusi Kusi dedicado íntegra, profesionalmente al teatro de títeres. Es recordar haber permanecido en ese local, pero no solo eso, sino haberlo hecho, reformulado, dado vida, dado las posibilidades para recibir un público. En esos 27 años pasaron cantidad, infinita cantidad de niños y adultos y también de gente interesada en el teatro de títeres. Pasaron grupos de todas partes, de Perú, Argentina, Colombia, España, Hungría, Suecia, Japón, etc., cantidad de gente que se quedaba maravillada de aquel pequeño teatrillo que de maravilla no tenía nada. Lo que tenía era la calidez de su madera, de la gente que estaba adentro, de un público que se había formado a lo largo de todos esos años a pesar de que en los últimos el lugar se encontraba absolutamente abandonado a su suerte. A pesar de todo eso, la gente seguía yendo a ver teatro de títeres lo que nos reconforta enormemente. Creo que fue un tremendo error, cuando se hizo el arreglo del Parque de la Exposición, no haber remodelado ese local, desgraciadamente no fue así, desapareció. El error fundamental fue del arquitecto Augusto Ortiz de Zevallos que no supo averiguar ni entender lo que se hacía adentro de esa cabañita. Bueno, así es la vida, a veces lo que se quiere mucho y lo que sirve, por el desconocimiento y la ignorancia de la gente, desaparece de la noche a la mañana. Y desaparece no solo un espacio físico, sino una tradición, un alma, un espíritu, desaparece todo lo que uno deposita y lo que otros depositaron entre esas paredes, que estaban llenas de vida.

40 años después, el balance.

Llegar a los 40 años de titiritero profesional, dedicado íntegramente a este arte, para muchos es un sueño, para otros es estar metido en la brega permanentemente, por haber luchado por lo que uno cree necesario para uno mismo y para la sociedad. Solo así se puede llegar a tener 40 años dedicados al teatro de títeres. Si uno pensara que el ser titiritero es un trabajo más y está fundamentado en el sentido comercial del asunto de que uno tiene que tener el castigo de trabajar para vivir, entonces estaríamos haciendo cualquier otra cosa. Kusi Kusi siempre ha tenido como fundamento de vida que el ser titiritero es realizarse profesionalmente. Tomamos esto como un trabajo de verdad, que a uno le gusta, que uno quiere hacer. No es un trabajo castigado, nos satisface personalmente, está hecho de una función social. Precisamente esa preocupación social nos da la oportunidad, desde un punto de vista artístico, de presentarle al público los deseos, las inquietudes nuestras y colectivas para que a través de eso, de ese entroncamiento, de esa fusión de titiritero-público, podamos encontrar caminos, circunstancias, pensamientos que nos nutran mutuamente, nos den la posibilidad de interrogarnos, de reflexionar. De eso se trata. El trabajo de Kusi Kusi durante estos 40 años siempre ha estado enfocado a defender valores eternos: libertad, justicia, trabajo, solidaridad. También a trabajar sobre la discriminación, sea social o económica. Todos estos puntos son los que han estado siempre ligados a nuestro trabajo, presentados de cierta manera en la



Vicky en la obra *El Pueblo del sol*.
fotografía Archivo Kusi Kusi.

forma y el contenido de los espectáculos, para que el público, sea pequeño o sea adulto, tenga la oportunidad de reflexionar. Creemos que si no se reflexiona en un espectáculo, no habremos conseguido nada.

Otro aspecto importante, por el que siempre nos hemos preocupado, es provocar el diálogo entre los asistentes y los titiriteros. Esa es la única manera de entendernos, más en un país como el nuestro, donde estamos profundamente enfermos de políticas erradas, que nos llevan siempre no hacia el diálogo o la reflexión, sino al aislamiento, la autodestrucción. Pensamos que en este momento es importante fomentar el diálogo para que podamos entendernos y proyectarnos hacia el futuro.

¿Qué opinión tienen de las políticas culturales en el país?

La pregunta sería: ¿qué políticas culturales? Durante muchísimos años nadie en el Perú se ha dedicado a pensar o diseñar una política cultural. Se han hecho en algún momento algunos planes, proyectos aislados, pero no representan algo distinto. Ahora pasa lo mismo.

La mayor satisfacción y lo más duro de su experiencia como titiriteros.

Quizás la mayor satisfacción que tiene todo titiritero es la de saber que el público siempre va a regresar, que son niños que vienen con ansiedad a ver un espectáculo, no a aplaudirlo, sino a vivirlo. Esa es la mayor satisfacción que puede tener un titiritero, el reconocimiento de los niños. Por otro lado, en los talleres que hacemos, una de las grandes satisfacciones que tiene Kusi Kusi, especialmente Vicky, porque ella trabaja con los niños, es que después de muchísimos años de existir nos volvamos a reencontrar con los que fueron talleristas, con los que vi-

nieron a jugar con nosotros en el teatro no para ser titiriteros, sino para expresarse en los talleres, que ellos ya adultos vengan con sus pequeños, con las nuevas generaciones. También es una satisfacción enterarnos de que aquel niño que tenía problemas en la escuela, que no sabía para dónde ir, después de haber estado en un taller se encontró a sí mismo, vio una luz en su camino. Esas son las grandes satisfacciones.

¿Qué proyectos tienen?

Montar nuevos espectáculos, Vicky tiene ahora un proyecto muy lindo, muy bonito de más de una obra. No sé si lo lograremos porque todo va a depender de las posibilidades económicas que se den. Por otro lado, queremos hacer una serie de actividades con la gente joven que hace títeres pero vamos a ver, vamos a ver si se puede conseguir.

Algunas palabras finales.

Que esta experiencia, que desarrolla la gente joven, ojalá continúe, porque eso necesitamos, que haya gente que se meta al baile, que decida trabajar, hacer las cosas. Si hay gente de ese tipo con responsabilidad, con seriedad, siempre nos va a encontrar para poder colaborar, para estar metidos también en el baile.

Vicky y Gastón rodeados de titiriteros peruanos durante el homenaje que se les hizo en el CC Peruano Japonés (2008), fotografía Archivo Kusi Kusi.



Compañía Circo de Marionetas

Entrevista realizada
a Jhonny Bravo, 2005

Jhonny Bravo,
fotografía Martín Molina.



¿Cómo empezaste con los títeres?

En ese entonces, de Estados Unidos, una monja que se llamaba Mariana Carrighan, que era titiritera, trajo su títere Clipo y me gustó. Ella vino a trabajar acá, movía marionetas, hacía marionetas, tenía sus cositas bien bonitas, bastante historia, hizo su tesis sobre marionetas. Como monja ella trabajaba en todo, pero se licenció en Educación y utilizaba los títeres en la educación.

¿Y cómo te contactas con ella?

Yo trabajaba en el Hospital del Empleado y en un pueblo joven de San Juan de Miraflores. Ayudaba a la gente a poner un centro de salud. Yo trabajaba para otra monja, a la que le tengo que agradecer mis estudios de técnico auxiliar de enfermería en el Rebagliati. Ella me hablaba de que iba a venir y que iba a traer sus marionetas. Cuando vino, rapidito me encantó.

¿Antes no tenías interés por los títeres?

Sí, por las marionetas, pero no para trabajar, solo para verlas. A cada barrio llegaba una feria, con carruseles y todo eso. Ahí había un espacio donde ponían sus marionetas y afuera había una marquesina donde salía la marioneta y *jalaba*. "Era común antes", les digo a mis hijos. Ahora nada de eso hay.

Volvamos a Mariana. Así la conociste, ¿y luego?

Sí, así la conocí. Ella me enseñó el abecé. Después parecía que yo estaba en eso desde antes, como si fuera de otra vida. La madre me dijo: "ya me pasaste, cuidado no más que los hilos no te vayan a enredar". Pero ya estaba enredado yo, me gustó mucho.

¿Y cómo fue tu primera presentación?

Yo he hecho con ella unas dos o tres funciones. La primera me acuerdo que fue en la Biblioteca Nacional, con los títeres de ella, yo no tenía títeres todavía. Presentamos una vicuñita blanca, Copito de Nieve se llamaba (N.R. *si bien no recuerda la fecha, esto debió ser alrededor de 1972*). Después salieron Pinocho y los muñecos de ella. Con ella fue mi primera función y es bueno agradecer a quienes debo lo que soy.

Me dijiste que heredaste los muñecos de Mariana. ¿Cómo fue eso?

Ella estuvo acá un tiempo y luego se fue a Estados Unidos, donde falleció. Entonces la otra hermana, Mary Kennett, me dio veinte cajas de marionetas, que se quedaron acá cuando la madre se fue. Me los dieron toditos, eran muñecos de varios países.

Pero después, ¿tú también hiciste muñecos?

Sí, antes hacía bastantes títeres, pero se los comió el bichito (polilla) por más que les echaba de todo. El único que sobrevive es Picolino y no sé por qué ha sobrevivido ese. Otros se me han extraviado.

¿Y la película Joker? Alguna vez te oí decir que había influido en ti.

Me impresionó el muñeco (N.R. *Joker es una antigua película india; al inicio aparece por escasos segundos un muñeco de payaso animado con un fondo negro. Luego el muñeco tiene esporádicas apariciones a lo largo de la película, como muñeco, no como títere*). En ese momento yo andaba buscando marionetas y gente que se dedicara a eso. El Joker es el culpable, hice uno igualito, pero ya no hice más. Mi idea era hacer marionetas sin saber hacerlas, quería hacer varios Jokers para venderlos. Hablé con el patita del cine, el gerente creo, que ni lo conocía, para que me dé los afiches. Vi como 60 veces la película y hasta ahora la sigo viendo por ese pedacito. En esa época no había video y tenía que ver toda la película por ese pedacito que dura 30 segundos. Así me regalaron el afiche y lo



Jhonny Bravo y Joker,
fotografía archivo Circo de Marionetas.



*Circo de Marionetas en la Sala del grupo Kusi Kusi,
fotografía Martín Molina.*

saqué igualito. Lamentablemente mi hermano lo perdió. Antes que se pierda quise hacer el segundo, pero no salió igual y ese es Picolino.

¿Por qué hiciste a Picolino famoso y no a Joker?

Porque el otro era Joker y se supone que no puedes utilizar ese nombre sin pagar. Picolino fue la primera marioneta con la que trabajé, con una sola llegué a la televisión, no usaba las de la monja. Después hice marionetas para vender en la calle, pero era mal negociante, las regalaba. Pero como movía tan bien la marioneta, hacía funciones.

¿Cómo fue tu ingreso a la televisión?

En una función del Club de los Corazones Remendados, en San Miguel, me vio el hermano de Jimmy Santi y me llevó donde Yola Polastri. El primer día me contrataron.

La productora me vio y se impactó al toque. Iba todas las semanas, los martes. Al principio Picolino hacía trapecio, conversaba, bailaba y poco a poco llegué al cilindro que me acompaña 30 años.

¿Y cómo llegaste a los números del cilindro y el trapecio?

Esa parte ya la había hecho con la madre, ella tenía sus números de circo: trapecio, escalerita, equilibrio.

¿Con Yola te hiciste famoso?

No, yo no. Ahí se hizo famoso el muñeco, yo no salía. El Picolino sí era famosísimo, poco a poco se fue metiendo en todo. Hacíamos mensajes de educación vial, se metía a la cocina, nos íbamos al parque, a Huaral en medio de la chacra, trabajábamos prácticamente todos los días. Le hicieron escenografía, trabajábamos en vivo. Yo hacía los chistes y Yola le puso sentimiento, como Topo Gigio, prácticamente, por la relación. Un día, Picolino se quedó dormido, despertó y ahí aparecí yo. Así nací en televisión como payaso, el único payaso en el mundo que nació en televisión.

¿Antes no habías hecho de payaso?

No, ahí salí vestido igualito que él. Salí y manejaba la marioneta. A partir de ahí también salía como mimo y hacía payasadas. Me empezaron a buscar para trabajar en fiestas infantiles. Entonces trabajaba con mi compadre Cucharita, que ya falleció. No me gustaba ensayar, pero divertíamos a la gente. En esa época tomé un curso de mimo con un chileno, discípulo de Marcel Marceau.

Ahora que hablas de cursos, ¿cómo fue lo del taller con Kusi Kusi?

Yo creo que ya estaba en la televisión. No sabía nada de títeres y aunque eso lo tengo metido adentro, quería algo así como "sacar el brevete", "sacar mi cartón". No conocía a nadie, no sabía dónde ubicar a los titiriteros. Un día pasaba por jirón Ica y vi a los Kusi Kusi que estaban en el Teatro Municipal presentando una obra de Navidad. Allí vi lo del curso y fui más rápido que corriendo. Les debo bastante, todo lo que sé de teoría lo aprendí de ellos y no de los libros. Ahí conocí más gente. Al tiro vino lo del Encuentro Nacional que fue al año, creo. Después hice más marionetas: El Cantante, Rabito, Cantinflas, quizá de él y de Chaplin me viene la payasada. El curso fue muy bonito, me hizo bien porque entonces andaba mal del corazón, recién había enviudado de mi primera esposa, y en el curso se me pasaba el rato, no me dejaba pensar. Duraba medio día, yo trabajaba en las tardes y en la noche mis hermanas me metían a ver cine. También trabajé en un espectáculo de Kusi Kusi: *La gallinita trabajadora* y *La Margarita*. Trabajé solo en ese espectáculo porque no tenía tiempo y porque no me gusta ensayar.

Tú contaste una vez que hubo un momento en que decidiste dedicarte por completo a los títeres.

Locura de juventud. Pasó que renuncié a mi trabajo en salud y me fui a trabajar por mi cuenta. No me acuerdo si ya estaba en televisión, pero me dije: "hago mis títeres y los vendo". Fue para mal. Al principio me iba bien, no me dolía porque siempre les gané en plata a los que trabajaron conmigo en salud, hasta que se jubilaron y yo no. Si yo hubiera estado allí, habría trabajado ocho horas diarias, pero yo trabajaba más que 20 minutos al mes en televisión. Después trabajaba quince días al mes y sacaba para comprar un equipo de sonido. Hasta que vino el

golpe de estado y nos fregó a toditos. Después vino el terrorismo, y de las malas, pasamos a las más malas. Ahora recién nos estamos levantando. En ese entonces no había ni las telas que usaba para el vestuario, las tenía que comprar de remates de aduanas porque eran importadas o también de remates de la ropa que dejan en las lavanderías.

Sacaba la tela para mi ropa de payaso de los vestidos. En ese tiempo no era como ahora, que hay Gamarra, el Mercado Central, donde consigues todo. Había que ir a Tacora, pero tenías que ir con una lamparita en tu cerebro. Allá te salen un montón de cosas, sobre todo de utilería pero tienes que pegarlas, soldarlas, forrarlas.

Volviendo a Yola y la televisión, ¿eso te abrió muchas puertas?

Sí, seguro muchas, no sé. Es que yo no he tocado puertas, ni toco tampoco, el que me quiere tiene que venir. A veces mi hija quiere acercarse a los artistas de la televisión y yo le digo: "un momentito, ellos tienen que venir a ti, saca la marioneta". Y solitos vienen a ver el muñequito.

¿Hiciste algo en televisión después de Yola?

Con el venezolano Popy en Canal 5. Allí trabajaba con Clipo. Popy se tiraba al suelo y lo besaba y tenía una relación bonita con Clipo. Yola también se tiraba al suelo, pero ese pata era más loco, es que era payaso pues, hasta me qui-



Circo de Marionetas en Centro Fundación telefónica, fotografía Martín Molina.



Circo de Marionetas en la Casa de la Literatura Peruana, fotografía Guillermo Amancio Caballero.

so llevar a Venezuela. Bueno, he hecho un montón de entrevistas y el año pasado hice una secuencia con Clipo en el programa de Fátima Saldonid, *A Jugar*.

¿Y cómo llegaste a A jugar?

Me llamaron. Recuerda que yo no toco puertas, seguiré esperando a ver quién viene a buscarme. Una de las buenas relaciones que tengo es con Kusi Kusi, si alguien le pregunta por un espectáculo de marionetas ellos me los mandan. Claro que no todos funcionan porque el precio es caro, pero hay mucha gente que

dice que es barato. Hay quien quiere dar más de lo que cuesta y me lo dan.

¿De dónde viene el nombre Picolino?

De un libro que me prestó la madre. En el centro de salud donde trabajaba no había luz en las noches, así que leíamos con un amigo. Leíamos la historia de la pequeña María y también de los pequeños Piccolini. Después las volví a leer en la tesis de la madre. De ahí salió "Picolini". Cuando empecé a trabajar con Yola se llamaba "Picolini", pero como era chiquito, ella le decía "Picolinito" y se quedó con "Picolinito" y después, "Picolino".

¿Y Clipo?

El Clipo tiene su historia, tiene su librito. Es un muñeco que trabajó en Estados Unidos en la televisión hace mucho tiempo. Después siguió trabajando en televisión, pero en programas de apoyo psicológico. Clipo tiene sus amiguitos: una cholita que hizo la madre y otras marionetas que tengo ahí, las que heredé.

¿Tú heredaste a Clipo?

Sí, a Clipo y a toda su mancha. Él era un títere de fábrica que la madre compró en Arizona, en una tienda que hasta ahora quiero ubicar. He mandado a comprar por todo el mundo, pero hasta ahora no me traen, me dicen que ya no fabrican así como consiguió la madre. Tampoco hay como el Pinocho que trajo de Inglaterra. También tenía una muñequita y una parejita de baile a la que yo les puse patines. Cuando se malograban me los arreglaban bien bonito en Breña, allí me arreglaban los muñecos las hermanas Lobatón. Ellas hacían los retoques, los ponían hermosísimos. Una era costurera, la otra pintaba, la otra arreglaba.

¿Ellas también eran titiriteras?

Sí, ellas tenían un grupo y daban funciones. Kusi Kusi las conocía, yo las conocí a través de ellos.

¿Tú también te presentaste en teatros?

Sí, con un grupo de teatro, no con espectáculos de títeres.

¿Cuáles son los espacios entonces en los que te presentas?

Clubes, fiestas infantiles, eventos abiertos, privados, en colegios, en el Congreso, en el Palacio de Gobierno, en

embajadas. He conocido muchos clubes, hay gente de otros grupos que me recomiendan.

¿Cómo te conocen?

Ah, es que yo soy el inventor de las fiestas infantiles con animadora, de los payasos con micrófono. Antes la música siempre era la misma, yo cambié todas esas cosas, formé a cuatro o cinco chiquitas, les dije lo que tenían que hacer y de ahí salieron un montón. Gracias a ellas es que también tengo trabajo a veces. Antes yo las llevaba, ahora ellas me llevan. Ahí está Patty Bedoya, que es famosa, su hermana Rossy Bedoya, la primera, que fue Roxana. También hay otras, que han salido en televisión. Una de las últimas está ahora en televisión, Sofía Franco. Yo tenía un grupo con lo mejor de Lima y nos iba muy bien, teníamos hasta cinco funciones diarias con animación y marionetas.

¿Tus espectáculos son generalmente números circenses?

Sí, pero como yo digo, todavía estoy ensayando el mismo número desde hace 30 años. Hasta ahora no me sale bien, por eso no puedo ponerlo en escena, en un teatro.

Eso es mucha modestia, tú eres muy bueno.

Sigo ensayando todavía.

¿Pero qué quieres si tu trabajo es muy bueno?

Es que soy bien exquisito, yo soy perfeccionista. He tenido cinco bolsas de madera ya lista, cortadita, prensada, cinco bolsas de marionetas, y volvía y volvía a hacerlas, hasta que se picaron las maderas, se oxidaron los clavos y las boté.

¿Qué más has hecho?

He hecho cortos para enseñar cómo cuidar los dientes y comerciales, pero para el extranjero.

¿Y la corrida de toros?

En la época de las ferias había corridas de toros con marionetas, por eso las hice, pero la vendí rápido, me la pidieron para Arequipa o Cuzco. Vinieron a mi casa, me pidieron los títeres y los vendí porque me los compraron. Mis marionetas las vendo bien caras. Quería hacerlas otra vez, pero ahora la gente es más brava con eso de los toros. Si las hacemos humorísticas podría ser. La idea ya está avanzada, pero tengo que ir a buscar las cabezas porque yo no voy a hacer muñecos, las caras nomás hay que buscar, el resto es lo de menos. Se ve bonita la corrida de toros, cuatro trabajábamos ahí.

En ese y otros espectáculos, ¿con quienes trabajabas?

Con mis hermanos. También fueron pasando un montón de personas que nos ayudaban. Antes me iba yo y el taxista nomás, que era mi ayudante a veces, con él armábamos todo, era el que me pasaba los títeres. Ahora sigue trabajando mi hermano Fernando, Farolito.

¿Ha sido difícil ser titiritero?

Es que yo tengo otro trabajo, un tiempo renuncié, pero luego volví. Todo lo demás fue gracias a Picolino, a la madre y a todos los amigos que me ayudaban.

¿En qué lugares prefieres presentarte, hay algunos que te gusten más?

En los colegios es hermoso. ¿Sabes cuándo me gusta? Cuando la gente aplaude, cuando saben. Cuando están ustedes es un termómetro. Así como ese día cuando aplaudieron (*N.R. se refiere al Primer Encuentro con los Títeres, en 2004, cuando entre el público había titiriteros*), ahí lo que más me emocionó fue oír la risa de Gastón (de Kusi Kusi). Hacer reír a Gastón con mi trabajo fue maravilloso, un honor para mí. También me emociona mucho saber que trabajé para una generación, que trabajo para esta y la que viene. Me emociona que vengan y me digan: "Señor, usted fue a mi fiesta", gente que ahora tiene 18, 19 años, o están casados.

¿Los niños quieren tocar los títeres?

Y yo los dejo, sobre todo a los chiquitos. Los más grandecitos agarran la marioneta, su cara, sus piernas, la abrazan, la besan. Hay niños más especiales, le dicen "Picolinito", con ternura. Pero los que se dan cuenta son los de un año, agarran los hilos de la marioneta, nunca agarran al muñeco, agarran los hilos y te miran. No sé por qué, algo más debe haber ahí, en las cosas siempre hay algo más.

Avanza el tiempo, implacable, y aunque todavía hay mucho por hurgar entre esos mágicos costales de recuerdos es hora de irlos cerrando. Entonces se invierten los papeles y ahora el maestro pregunta.

¿Por qué a mí?

¿Por qué a ti? Porque me deslumbraste la primera vez que te vi en el escenario.

Porque tus títeres viven con tu vida y porque tú vives con la suya.

Porque a través de ti vi claramente lo que alguna vez me decía Daniel Huarocc, de Concolorcorvo, aquello de que "los títeres de hilo tienen las venas expuestas". Sí pues, vi tus venas y las de tus títeres, uniéndolos indisolublemente, permitiendo que por ellas, en ida y vuelta, fluyan tu sangre y tu alma hacia Picolinito, Clipo, Pinocho y hacia nosotros, tu público.

Porque al final de la conversación quedé convencido de lo que me dijiste: esto debe venirte de otra vida, esa magia no es tan reciente.

Porque como dices, eres capaz de emocionarte de tus propias emociones.

Porque eres grande maestro.

Por ser tú...

Cactus

Entrevista realizada
a Maruja García Naranjo
y Estela Huamán, 2005

Estela Huamán y Maruja García Naranjo.
fotografías archivo Cactus.



Mi impericia en las entrevistas me hizo difícil diferenciar la voz de Estela Huamán y la de María Angélica García Naranjo en la grabación. Por ello, casi en la totalidad del texto, las respuestas no consignan a la emisora, salvo aquellas en las que era imprescindible y para las que se antepone sus nombres respectivos.

¿Cómo se conocen y cómo se inician en los títeres?

Estudiamos en la escuela de Bellas Artes, allí nos conocimos el 68 o el 69. Estudiamos Pintura y Dibujo de formación magisterial. Luego entramos a trabajar al Ministerio de Educación, desde donde nos fuimos metiendo en los títeres.

¿Cómo surge el interés por los títeres?

En el Ministerio de Educación existía el Instituto Nacional de Teleducación (INTE). En la producción de educación artística y la producción de materiales educativos había la necesidad de hacer visualización de los materiales, diri-

gidos a niños. Entonces empezamos con una producción de materiales de animación, de dibujos animados. Algunas animaciones las hicimos volumétricas: cabecitas, manitos, personajes extraños, de todo.

¿Con qué empezaron en los títeres de televisión?

Estela: En *Pasito a Paso*, el 71. Era un programa de educación a distancia en Canal 7. Teleducación se llamaba en ese tiempo. Estaba dirigido a niños de tres a cinco años. Allí había títeres de guante que se intercalaban con actores. O sea, los títeres que se hacían eran parecidos a los actores. Había dos niñitos, Martín Moscoso y la otra niña, no me acuerdo el nombre... Maruja hizo dos muñecos identikitos a ellos. Ellos actuaban primero y otras escenas las hacían con los muñequitos, para cámara negra.

Maruja: Pero eso no ha sido para *Pasito a Paso*, eso ya ha sido para *Titeretambo*. Mira, yo entré ahí como dibujante, porque estudié en Bellas Artes, entré para hacer dibujos, escenografía y también ilustraba cuentos. Todo lo que era necesario para visualizar los programas educativos de inicial. También hicimos programas para adultos, pero nos concentramos en el programa de inicial porque requería más intensamente material audiovisual, sobre todo material visual. Había un programa que se llamaba *Chiquilines* y el otro era *Pasito a Paso*. Las secuencias eran como programas animados, bonitos, para niños. Salía una chica disfrazada de brujita, otro niño disfrazado de mago. Estaban allí Cecilia Zapata, Ismael Contreras, Ronald Portocarrero.

Toda esa gente era de cine, de teatro, todos confluimos en estos programas para niños. Cecilia Granadino también estaba, pero ella vino después.

Estela: El programa tenía varias secuencias; había dos personajes, un niño y una niña que eran títeres de guante y que intervenían en *Chiquilines* y en *Pasito a Paso*. Estos personajes salían y hacían sus diálogos, eran títeres de otros programas antiguos, creo que los hicieron los Aramayo. Eran de papel maché, se los vendieron al Ministerio de Educación para hacer esos programas que venían de antes del 71, unos programas educativos por televisión, pero no muy conocidos. A esos personajes los jalaron para estos otros programas. Tenían una pequeña secuencia, dialogaban con los profesores, con el chico que se vestía de mago, con la brujita. Era bonito, entretenido. En esa época la televisión era en blanco y negro y estas secuencias se acompañaban con unas escenografías especialmente diseñadas, un trabajo bien interesante que solamente se podía hacer en televisión porque en vivo es otro tipo de trabajo. La televisión da más posibilidades en algunos aspectos, aunque también tenía sus limitaciones. No hay como la comunicación interpersonal, directa, de los títeres con los niños.

Después entramos ya en otra etapa, cuando cambió la tecnología de la televisión. Se hicieron más versátiles la edición, las escenografías. Viene otra propuesta donde el títere era el personaje principal dentro de toda la secuencia. Aparecieron programas como *Titeretambo* o *La Casa de Cartón*, que fue un poco antes; aunque en esta el títere estaba un poco diluido como personaje. También había muñeques, muñecos chiquitos, grandes, cabezones. De todas las técnicas se juntaron muñequitos de papel, de cartulina. Era una propuesta mucho más dispersa.

Elenco Grupo Cactus,
fotografía archivo Cactus.





Diseños para Títeres del grupo Cactus.

¿Participaron en el programa *La Casa de Cartón*?

Sí, pero la propuesta la hizo este chico Watanabe, el escritor, que era bien creativo para estas cosas audiovisuales. Parece que no era su intención proponer una cosa tan teatralizada, con el títere como un elemento casi teatral dentro de la televisión. Su propuesta era más de tipo audiovisual, simbólica. Trabajaba más la parte de la semiótica, la imagen, muy bonita su propuesta. Lo único malo era que requería mucho tiempo para su realización porque era un trabajo bien delicado, era como hacer un dibujo animado, como hacer cine por televisión. Eso hacía que cada programa de media hora se haga en tres o cuatro meses, era bien difícil, pero muy bonito a nivel audiovisual, artístico y educativo.

Después ya vino otra propuesta, *Titeretambo*; el director era Coco Chiarella. Él hizo la propuesta televisiva, bien creativa también. Se propuso esta forma de presentar los contenidos educativos a través de un grupo de niños, que eran títeres. Se desarrollaría en un barrio determinado, donde se darían una serie de aventuras con esos niños. Allí fue que nosotras entramos a tallar más directamente a la producción misma. La propuesta de Coco fue integral, todo el mundo se empapaba de los objetivos, de los contenidos, de toda la propuesta educativa que era el programa de televisión.

¿Ustedes qué hacían en el INTE?

Hacíamos la parte plástica, lo táctil, animábamos y diseñábamos, le poníamos el color y la escenografía. Los demás hacían la parte de la literatura. Chiarella era muy bueno, pues no solo manejaba el aspecto teatral sino también entraba en la parte tecnológica, la integraba perfectamente a la parte artística, tanto plástica como literaria. Era un genio, lograba que se integren también las personas. Generalmente hay mucho conflicto entre los especialistas, pero Coco tenía una habilidad para que la gente se integre. Todos ponían lo mejor que tenían, era excelente director y persona.

¿De qué tipo eran los títeres que hacían?

De espuma plástica, tallados, eran de guante, de varilla. Nos encargábamos del diseño de la escenografía, de hacer los muñecos, de moverlos. Después, cuando el trabajo se fue especializando, se contrató un grupo para que mueva los muñecos, nosotras los creábamos, otros hacían los guiones. Fue una experiencia linda, ahí se integró él a las necesidades educativas y a la parte didáctica de la educación. Se cuidaba el diseño de los muñecos, estaba todo previsto, desde su tipología, su raza, sus ojos, su manera de hablar.

Cada personaje representaba a un sector y tenía una función determinada dentro del programa. Uno de los valores de esta propuesta fue que fácilmente incluyó el títere en programas televisivos de niños de primaria.

¿Quién diseñaba los títeres del INTE?

Carlos Tovar, el que hace las caricaturas, Carlin. Él era el responsable de la unidad audiovisual donde trabajábamos como ocho o diez personas.

También me habían comentado algo de Matemtijuego.

Sí, era un programa de matemáticas para niños de primaria. Había varios programas donde se utilizaban títeres como *Palabra Mágica*, un programa educativo para comunicación y lenguaje en primaria. Allí hicimos *El Bagre-cico* de Panchito Izquierdo Ríos. En esa época Magdalena García era la productora e hizo el guion, esto también fue dentro del Ministerio. Para que se desarrollen todos esos programas tuvieron que pasar como diez años. Paralelamente a este trabajo, teníamos el entusiasmo de producir, porque teníamos que ajustarnos al ritmo de trabajo que significa producir un programa de televisión. Nosotras queríamos desarrollar de forma un poquito más acelerada nuestras expresiones e hicimos el grupo Cactus.

¿Cuándo fue eso?

En el 73. Ahí fue cuando empezamos a producir y a participar en festivales, queríamos hacer una propuesta un poco diferente con la experiencia que habíamos desarrollado en la televisión, donde incluso trabajamos con Federico Giolí, que trajo los títeres de cámara negra como Topo Gigio.

¿Federico Giolí estuvo en Lima entonces?

Sí, él vino con el grupo de Topo Gigio de Italia. Él se quedó y el grupo siguió su camino, no sé a dónde fueron. Él acá fundó otro grupo con la familia de su esposa y empezó a hacer producción de títeres en cámara negra para televisión.

¿Él estuvo viviendo aquí?

Sí, la verdad no sabemos cuánto tiempo, pero del tiempo que estuvo acá trabajó con nosotras, en el Ministerio, como dos años. Era bien profesional, trabajó en el Canal 5 y de allí pasó al Ministerio de Educación para enseñarnos la técnica. Todo el trabajo era en espuma: cabezas, manos, pies.

¿Ustedes aprendieron a hacer los títeres en estos programas del Ministerio de Educación?

Se puede decir que sí, ahí aprendimos una serie de técnicas, pero no todas las aplicamos en Cactus. Allí hacíamos nuestros muñecos diferentes, porque una cosa son los muñecos para televisión y otra, para lo presencial, para la relación interpersonal con los chicos.

¿Después de Titeretambo el Ministerio siguió haciendo programas con títeres en televisión?

Estela: Sí, pero no como antes. Yo hice los títeres para *Cholito en los andes mágicos* de Oscar Colchado, el 87 u 88. Esto formó parte de la serie *Cuentos Infantiles* que también era del Ministerio como parte del Proyecto Multinacional Expedición Andina, en el marco del Convenio Andrés Bello. Pero con *Titeretambo*, prácticamente quedaron los muñequitos allí. Solamente se comenzaron a reproducir las cintas y se asignaban a los colegios. En esa época creo que a cada colegio le dieron un módulo de televisión, aún ahora se puede conseguir. Lo que no hay es *La Casa de Cartón*, se malograron las cintas, estaban en otro sistema, en unos carretes inmensos.

Volviendo a Cactus, ¿ustedes trabajaron con otras personas?

Estela: Sí, éramos como ocho. Nosotras nos encargábamos del diseño y de la confección de los muñecos y por las voces teníamos que tener ocho personas, cada uno manejaba su muñequito.

Maruja: Nos fuimos complementando. Por ejemplo, mi hermano Javier estudiaba Escenografía y lo integramos, él hacía la iluminación. Con la música nos ayudó Jaime Lértora. También participó mi hermana, Eliana García Naranjo, que estudió Educación, hacía la parte de comunicación con los niños. Ella cantaba, bailaba, era un complemento antes y después del espectáculo. A veces lo hacía durante el espectáculo, como una presentadora que animaba a los chiquitos. Después entró Lupe López Leiva, la enamorada de Javier, que estudiaba Actuación en la Escuela de Arte Dramático. Ella animaba y hablaba detrás del teatrín, tenía una voz muy fuerte. También estaba Martha, una amiga de Bellas Artes que tenía una voz muy especial y era bien creativa para la confección de muñecos.

¿Cuál fue la primera obra que hicieron?

El gigante egoísta. Los muñequitos eran de espuma con alambre y papel. Había unos que tenían su movimiento porque el alambre era acerado. Otros temblaban. Para el movimiento aprovechábamos las características del material, para darle expresividad al personaje o la situación que queríamos lograr. Los hacíamos temblar porque el material se prestaba. Si era un material brillante lo usábamos para ciertos efectos. Creo que eso salió de nuestra experiencia plástica, que enriqueció nuestro trabajo.

Luego vinieron otras obras como *Los animalitos del bosque*, que era con muñequitos de cartulina. Resaltaban los colores, lindísimos, en la cartulina canson. Le poníamos luces especiales y se veían bien bonitos. El búho lo hicimos celeste, azul.



Títeres de boca articulada, fotografía archivo Cactus.

¿Eran títeres planos?

No, eran en volumen pero en cartulina. En un comienzo eran planos, pero luego se armaban circulares y el cuerpo tenía volumen. Por dentro les poníamos cositas con espuma, por allí pasaba el palito que sostenía la cabeza. Bailaban un poco, las patitas eran como resortes, solitas se iban moviendo. El cuerpo era cilíndrico, pero le hacíamos unos cortes horizontales y por abajo movíamos de modo que parecía que caminaba, se encogía, se inflaba.

¿Qué más utilizaban aparte de la cartulina?

La espuma plástica era una propuesta bien interesante porque nos servía como un resorte. El ir y venir de la espuma nos daba cualquier cantidad de posibilidades. Pero por expresión plástica la espuma la forrábamos con tela de colores, con cartulina, yute, papel arrugado,

¿Y la cartulina en que contribuía?

Era un color brillante y limpio, le daba una sensación de una cosa diferente. También ayudaba para el traslado, porque desarmábamos los muñecos, los poníamos planos y cuando íbamos a actuar los enganchábamos, los hacíamos volumétricos y salía el muñequito. No era frágil porque por



dentro la forrábamos con tela, pero a su vez mantenía la textura de la cartulina que era dura, permitía ciertos movimientos que no eran exactamente de trapo. Había un poco más de control en el movimiento.

¿De dónde sacaron eso?

De la misma necesidad, era nuestra intención resolver las obras a nivel visual, plástico visual y con movimiento. Yo pienso que nuestro cariño por los títeres salió por la parte de la plástica, el color, la forma pero

en movimiento, esa fue la base de nuestro trabajo. La música se sumó a esa parte visual. Nosotras trabajamos principalmente la parte visual, ese era nuestro encanto, lo demás era como un apoyo, incluso no entrábamos mucho a la parte de los discursos, de las palabras. No había mucho diálogo más que en los momentos en que necesitábamos dirigirnos a los niños, que hablábamos con ellos, que los hacíamos cantar. El argumento siempre lo tratábamos de resolver a través de la imagen visual. Nos gustaban mucho, por ejemplo, las películas de Fellini, quien, como dicen, es el pintor del cine, nos influenció bastante.

¿Eso era vanguardista para la época?

Sí, era vanguardista ese afán de hacer efectos visuales, yo creo que ese fue un aporte de Cactus. Cuando entramos a trabajar a la televisión, la producción tenía una estructura muy discursiva, más literaria porque venía de la radio. Pero en la televisión tenemos la parte visual, que no estaba trabajada, predominaba lo discursivo-literario. Los pri-

meros que trabajaron en los medios fueron los literatos, que fueron de la prensa a la radio y de ahí a la televisión. La parte visual quedó en la parte fotográfica, en la fotografía fija, pero la parte visual es imagen con movimiento. Cuando los plásticos entramos, imagínate, veníamos con toda una formación de la imagen fija, pero ya teníamos solucionado el movimiento. Para pasar esa concepción a la televisión había que articular con las personas que tenían otro tipo de formación, y eso era difícil. La propuesta tenía que ajustarse al que venía de la literatura, del periodismo y a los profesores que tienen una formación en lectura, escritura y discursos. Ese era el gran conflicto que nosotras tratamos de solucionar en la propuesta de Cactus.

¿Trabajaban con un teatrín o alguna estructura de ese tipo?

Trabajábamos con una especie de bastidor grande como con patas de gallo. Le pusimos un mantel que decoramos con unas flores y en la parte de arriba iban los títeres. Nosotras estábamos cubiertas y manejábamos los títeres hacia arriba, pero no hicimos la clásica ventanita. Allí arriba pusimos un tronco con un árbol y escenografía en varios planos. No usábamos la ventanita porque teníamos que entrar varias personas y pensábamos ¿cuál es la función de la cajita? darle un encuadre a la escena. Quisimos que sean los personajes mismos los que creen el entorno y también la escenografía y la iluminación. También considerábamos que así, abierto, el chico podía ver cómo se integra más a la obra, con más comunicación.

¿Cómo sintieron el paso de la televisión a los escenarios?

Más libertad. Es que en la televisión hay que trabajar con 50 o más personas para una sola cosa, eso te restringe un poco.

¿Y el hecho de tener al público enfrente?

Te enriquece. El público te exige otras cosas, más comunicación. Los niños te hacen preguntas, hay que improvisar un poco más. En la televisión nadie te replica, planteas y te vas de corrido.

¿Cómo manejaban esta cuestión de la imagen cuando los chicos intervenían en una secuencia que era solo de imágenes?

Los chicos miraban nomás, se encantaban y miraban. Después, si en alguna cosa ellos respondían, no interfería porque la imagen está allá permanente. Cuando el niño contesta o habla o pide una explicación, tú le respondes con el diálogo, pero la imagen está ahí y la puedes tener más tiempo, reducirla, avanzarla. El niño acepta incondicionalmente la parte de la imagen y rápido.

¿Cuántas obras trabajaron en Cactus?

Cuatro o cinco.

¿Qué obra es la que recuerdan con más cariño, la que más les satisfizo?

El gigante egoísta, que fue adaptación del cuento, y *Los animalitos del bosque*, que fue creación nuestra. Fueron lograditas de comienzo a fin, todo lo que queríamos lo llegamos a poner; expresó lo que queríamos, el mensaje, a nivel de técnica visual con sonido. Algo que salió de *Los animalitos del bosque* fueron las máscaras; hicimos unas iguales a las cabezas de los personajes, pero para los niños. Se las regalábamos para que jueguen y les encantaban. Quisimos hacer máscaras para vender, de todas las obras y nos robaron la idea. Sacaron las máscaras de la

televisión y todos los chiquitos las compraban. La idea era repartirlas a los chicos y que ellos las reproduzcan, que también puedan hacer sus propias máscaras. La máscara era plana, pero se cortaba y al ponérsela se levantaban las orejas o el pico. Aplicábamos lo que llamaban *la ingeniería del papel*, así como los libros de cuentos animados.

¿Por qué no hicieron más obras, demandaba mucho tiempo hacer muñecos?

No, no tanto. Lo que pasó es que nos casamos y ya teníamos que cumplir nuestras obligaciones de trabajo. Uno de los factores por los que no seguimos en Cactus fue porque encontramos trabajos mejor remunerados y ya no podíamos dedicarnos a los títeres como antes. Cuando éramos más muchachas nos dedicábamos a los títeres mañana, tarde y noche, nadie nos pagaba nada, sacábamos de nuestra plata y hacíamos nuestra producción, comprábamos el material, montábamos la obra y nos íbamos a trabajar gratis a toda partes. La primera vez que montamos *El gigante egoísta*, que fue en el Teatro Manuel Beltroy de Barranco, había como cinco o seis personas. Queríamos llenar la sala, así salimos con los muñecos al parquecito, a la lagunita, a hacer un poco de bulla. De pronto vino un manchón. Los primeros que entraron pagaron, pero luego dijimos: para qué vamos a hacer la presentación así, si hay un montón de gente que puede verla aunque sea gratis. Así trabajamos en colegios, pueblos jóvenes, fiestas infantiles, parroquias. Era para satisfacer nuestra necesidad de expresión, pero luego el trabajo mejor remunerado nos absorbió.

¿Qué trabajo?

En el Ministerio, colegios, en diseño gráfico, ya no podíamos dedicarnos a los títeres en Cactus.

¿En los colegios les pagaban por las funciones?

No, nos invitaban y nosotras, para que nos conozcan, al comienzo íbamos gratis, sobre todo a los pueblos jóvenes. Hacíamos obras de acuerdo a lo que nos requerían. Por ejemplo, una vez fuimos a una parroquia donde había un grupo de gente con espíritu de cambio de la problemática social. Les montamos la obra *La Madre*, de Gorki, bien bonita salió. Lo gracioso fue que hicimos la obra y después les enseñamos a hacer títeres y ellos hicieron sus muñecos y sus propias obras.

¿Ese fue un trabajo para adultos?

Sí, esa era una de nuestras inquietudes: llevar el títere para los adultos. En esa época aquí no había la idea de que los títeres podían ser para adultos. A algunos grupos a los que les enseñamos a hacer títeres les mostrábamos algunas obritas, aprendían y luego hacían trabajos para adultos. Buscaban temas más serios con ciertas inquietudes sociales. La gente veía, les gustaba y aplaudían la propuesta.

¿Por qué el nombre Cactus?

El cactus es una planta que crece en cualquier parte, en el terreno más inhóspito que pueda existir. Nos hicimos un logotipo de un cactus y su florcita, un cactus que florece. Nosotras dijimos que íbamos a trabajar pase lo que pase, por eso trabajábamos gratis.

¿Se presentaron en otros teatros aparte del Bel-troy?

En el Pardo y Aliaga del Ministerio de Educación, pero no más. Nosotras nos proyectábamos más a los pueblos jóvenes, escuelas. Ahí teníamos más acogida, más faci-

lidades. Además que no había muchos teatros, apenas los festivales que organizaban. También fuimos a la Hacienda Huando. Hacíamos docencia y enseñábamos a la gente a hacer títeres porque los veíamos como un medio de comunicación que puede llevar muchos contenidos. Hemos enseñado a profesores de educación inicial y primaria, pero no hicimos ninguna publicación, aunque teníamos material.

¿Está como posibilidad la publicación?

Todavía está bien verde, no está muy sistematizado el trabajo. Había la intención de sistematizarlo y plasmarlo, pero otras ocupaciones lo impidieron.

¿Ante de Cactus, o en paralelo, vieron teatro de títeres?

A los Aramayo de Kusi Kusi, después *El Muky* de Vilca y a grupos de afuera, cuando venían. Antes de que nosotros entremos al mundo de los títeres no conocíamos de esto, prácticamente toda nuestra experiencia ha partido de la televisión, del Ministerio de Educación.

¿En televisión también participaron en Juntos pero no revueltos?

A ellos les hicimos los títeres por contrato. El director del programa era el señor Michael Gómez, él nos pidió el servicio de producción de muñecos. Carlos Tovar hizo los diseños gráficos y nosotras esculpíamos los muñecos. Eso fue para Canal 9. En esa época hicimos a los personajes políticos que estaban en la palestra: Barrantes, Diez Canseco, Alan, Vargas Llosa, Fujimori. Hicimos como veinte muñecos trabajando *full time*. En menos de una semana

sacábamos tres personajes. Todos los títeres eran de espuma y tenían la cabellera de lana. Eran *humanettes* porque una persona manejaba la cabeza y otra las manos.

Ustedes me han hablado mucho de Felipe Rivas Mendo. ¿Cómo es su relación con él?

Felipito fue nuestro maestro también, con él aprendimos bastante. Estuvimos en *La Casa de Cartón* con él, era el guionista y trabajaba en el área de producción con toda su experiencia. Felipe es una Biblia; como él manejaba los muñequitos, teníamos que adecuarnos a su mano. Nosotros hacíamos los muñecos y él apoyaba en el manejo, porque también había un grupo que los manejaba.

¿Ustedes han hecho títeres para Felipe?

Uno o dos creo, de guante, de espuma plástica. Él tiene muñecos hasta el cansancio.

¿Y para otros titiriteros?

Bueno, para Ernesto Ráez, pero él no era titiritero. Con él también hemos trabajado en algunas cositas y bastante hemos aprendido. Hacíamos muñecos cuando nos pedían, pero no necesariamente para grupos, más bien para colegios, escuelas.

¿Qué les dejó Cactus?

Estela: La felicidad de haber tenido esa experiencia muy linda. Nos ha enriquecido mucho en nuestra vida personal. Yo pienso que fue como cuando los niños hacen las tareas del colegio y juegan, igualito. Para nosotras fue como jugar con cosas serias, importantes, reales, eso nos ha enriquecido. Ha sido una experiencia creativa y recrea-

tiva. Llegar a los niños y a las personas que se encantan contigo, que se acercan y te preguntan: "¿cómo los haces, cómo los manejas?". Me parece que ese contacto humano te da bastante alegría, te motiva. Es lo más grande de todo esto.

Maruja: Es una experiencia bien completa a nivel afectivo, emocional, intelectual, físico. El trabajo con los títeres es una de las expresiones artísticas más completas y requiere de toda tu persona, te hace participar en forma integral, hasta la última de tus pestañas creo que está concentrada en un trabajo así. Yo pienso que es una de las más ricas porque pone en ejercicio todas tus capacidades.

¿Después del final hubo la intención de retomar?

Maruja: No, al menos yo no. Podría retomararlo pero para apoyar a un grupo de jóvenes, Cactus no. No tengo la misma energía, se necesita de eso y sobre todo de tiempo.

Estela: El tiempo es importante cuando tienes personas que todavía dependen de ti.

Maruja: Estuvimos conversando sobre la posibilidad, nos planificamos, incluso ya estábamos concretando los personajes. Vimos que esto lo podíamos hacer, pero con otras personas jóvenes, empezar a empujarlos para que ellos lo realicen. Apoyarlos, buscar que se fortalezcan, que se capaciten, buscarles becas, trabajos, presentaciones. Trabajar con chicos interesados para después soltarlos. Trasladarles nuestra experiencia en la medida que ellos quieran, pero ejecutar nosotras mismas ya no, se necesita mucha energía.

Pero ustedes la tienen

Maruja: Sí, pero no tanta, hay que entregarse para hacer ese trabajo, 24 horas al día.

Estela: Porque al final no hay otra compensación más que el ejercicio mismo de la actividad. Esa es la única compensación que tienes. Lo que queda es la experiencia que hemos tenido y eso ya no te lo quita nadie.

¿Cómo ven el teatro de títeres que se hace ahora?

Los chicos tienen bastante creatividad. Lo único que necesitan es que se promueva la fundación de una escuela y que reciban apoyo profesional y del Estado, que financie, que apoye con profesores, ambientes, materiales. También se debe ir construyendo un público para que consuma. Aunque ahora he visto que la producción de títeres se ha extendido, pero dentro del campo comercial, con esos muñecotes que andan por todos lados. No sé si eso se puede reorientar hacia una propuesta con un poco de contenido, porque carecen de él. Si lo tienen es comercial o extraño a nuestros intereses y necesidades educativas o sociales.

¿Conservan sus títeres?

Maruja: Se los dimos a mi hermano, el que trabajaba con nosotras. Él fue a trabajar a Cerro de Pasco, lo llevaron para hacer un programa de televisión educativa, allá conoció a personas que se ocupaban de los títeres. Le hicimos algunos muñequitos, le hicimos un Muky y otros personajes. Después nos pidió nuestros muñecos y se los llevó todos, el teatrín, los fierros. Pasó el tiempo, le pedimos los títeres y él nos decía que nos los devolvía mañana, que pasado mañana. Hasta que un día nos contó una

historia: se le dio los títeres a un pata que estaba haciendo títeres, este le dijo que en la noche los muñecos se movían solos, así que los agarró, los botó y los quemó todos.

¿Pero tienen fotografías, algún registro?

No, nosotras no tomábamos fotos, solo a veces nos tomaban o salían en el periódico.

¿Estela, cómo es eso de que te casaste gracias a los títeres?

A través de los títeres conocí a César Vega Herrera (dramaturgo peruano). Él quería un muñeco como parte de la escenografía de su obra *El padrino* y así nos hicimos amigos. Le atraían mucho los títeres, nos iba a ver cuando nos presentábamos.

¿Cómo tomó su familia el trabajo con los títeres?

Maruja: Mi mamá una vez me dijo: "No me explico cómo ustedes pueden tener tanta energía". Nos veían entrar y salir, no nos decían nada, pero no participaban tampoco, ni nos acompañaban. Eso era cuando estábamos todavía con nuestros padres. Cuando me casé no había aceptación por parte de mi esposo, no participaba en nada, no ayudaba y cada vez que nos desaparecíamos no ponía buena cara.

Estela: Como César estaba involucrado en el teatro me apoyaba bastante. En ese tiempo él trabajaba en el Correo, entonces se quedaba con los chiquitos en el día, y en la noche se iba a hacer de corrector en el periódico. Cuando murió mi papá, buscando en sus cositas encontré que él recortaba todo lo que salía en el periódico, mis catálogos, todo lo iba juntando. Esa era una forma de apoyarme, de demostrar que le gustaba lo que yo hacía.

¿Algunas palabras para las nuevas generaciones de titiriteros, para los que están en actividad, para los que vienen, para los que están por irse?

Que no se preocupen, que nunca se va a arrepentir de lo que están haciendo y que tomen fotos y guarden sus muñecos, desde el primero, para que no sufran lo mismo que estamos sufriendo.

¿Y para los que quieren irse?

Que se van a arrepentir.

¿Alguna vez se arrepintieron ustedes?

Sí, claro. Siempre es un sentimiento, la nostalgia de ver que no has podido continuar o que no has querido o que no has tenido la suficiente terquedad. Para seguir en una actividad como esta tienes que ser más terco que el mar, es la única forma, ser persistente y constante, contra viento y marea.



Marionetas Marroquín

Entrevista realizada
a Marcela Marroquín, 2006

Marcela Marroquín. intervención a fotografía
perteneciente al archivo Marionetas Marroquín.



¿Cómo fue tu inicio con los títeres?

Fue con el comienzo de nuestra infancia, dentro del juego. Comencé a los 10 años haciendo títeres, como una forma recreativa. A los 12 años ya teníamos el espectáculo y toda la familia entró en el grupo, hasta que comenzamos a dar funciones entre amigos intelectuales que nos pagaban. Sacábamos ya una porción de dinero.

¿Cómo aprendieron?

En la familia todos eran artistas plásticos. Mi hermano mayor, de 20 años, ya era famoso en hacer caricaturas. Los amigos intelectuales contemplaban que hacíamos cosas y también nos apoyaban. Yo, por ejemplo, no he tenido de quién aprender. Al comienzo veía algunas ilustraciones, luego aprendí por medio de libros, el de Alfredo Bagalio y el de Villafañe. Comencé a hacer títeres, pero no caricaturescos sino realistas. Empecé a hacer obras porque tenía el libro de Javier Villafañe, comencé a modelar las cabezas de *El caballero de la mano de fuego*, una historia po-



Pinocho, fotografía archivo
Marionetas Marroquin.

pular europea sobre un rey que tenía una hija que fue raptada por un brujo. Ese argumento un poco fantástico nos gustó y lo hicimos, fue la primera historia que hicimos con argumento de un poeta. Después hicimos una serie de Otto

Freitas, el uruguayo, y otra de Alfredo Bagalio. Eran obritas simpáticas. Ahora ese método de hacer temer a los chicos por medio de saltos de los brujos es un poco irrisorio, pero en esas épocas sí surgía una fantasía simpática. Por medio de ese conocimiento de libros, yo trate de interpretar y modelar las figuras. A mis 15 años me llamaron del Ministerio de Educación para enseñar a los docentes que venían a Lima por el Teatro Escolar. El Teatro Escolar estaba fundado en que el profesor que lo estudiaba, tenía como incentivo un aumento de 20% en su haber. Durante 17 veranos estuve enseñando; me llevó Porfirio Meneses, que en la actualidad es un señor mayor, de 88 años, es pedagogo. Él veía que yo tenía condiciones, me propuso enseñar a docentes y yo dije que sí.

¿Cómo tomaban los maestros que una chica de 15 años les enseñe?

En una sola clase yo tenía 300 alumnos, en La Cabaña. Tenía alumnos de 60 años y de 20, eran docentes de primaria que por el incentivo venían. Ahí conocí a Vicky Morales (de Kusi Kusi), fue mi alumna en uno de esos grupos. Cada año *La Cabaña* cambiaba de director, todo el mundo se quitaba ese puesto. Hasta que por fin en esos años me llamó Walter Peñalosa. Este doctor me propuso enseñar en la Universidad Cantuta, yo le dije que no podía porque estudiaba en Bellas Artes y ya no tenía tiempo, pero él me insistió, dijo que podía estudiar en la mañana y enseñar en la tarde, y

así hice. Desde ahí apliqué la enseñanza de las artes plásticas en la educación. Como tenía escuela de aplicación, que era la primaria, trabajé con ellos recreándome, con los alumnos también. Era una experiencia novedosa. También trabajé en el Instituto Pedagógico de Varones.

¿Y los espectáculos?

Hacíamos espectáculos en varios sitios de Lima. La ANEA nos proporcionó la sala para hacer exposición. Después, desde el 58, siguieron los espectáculos para hacer televisión en Canal 4. Mi trabajo se repartía en los espectáculos en locales y la enseñanza. Éramos cuatro hermanos que nos dedicábamos a esto. Luego me tenía que dar tiempo para los espectáculos particulares. Después del Canal 4, la gente nos llamó para hacer espectáculos familiares. Las familias que nos buscaban eran judías y nos decían que éramos como los artistas de Europa, donde siempre estaba presenta el espectáculo con marionetas. No eran títeres de guante, eran marionetas.

Empezaste con títeres de guante. ¿Cómo pasaste a los de hilos?

Si, estuve cuatro años haciendo títeres de guante hasta que me cansé. No tenía ningún libro para aprender a hacer títeres de hilo, pero comencé a estudiar el esqueleto humano para hacer las articulaciones. De esa forma empezamos a trabajar una marioneta con movimiento de hilos. Luego conocí a una persona que me proporcionó un libro de Checoslovaquia, de títeres de hilo y de guante del artista plástico checoslovaco Jiri Trnka, que había sido médico en sus inicios y que a los 40 años se dio cuenta del encanto de las marionetas y dejó la medicina para dedicarse a lo otro. Una señora checoslovaca que era esposa de un doctor que vivía en Lima me dijo que su hermano conocía a Jiri Trnka y que le podía pedir un libro. Así

lo conseguí. Tenía unas cosas preciosas de argumentos diferentes. Yo me hice el propósito de hacer marionetas con movimientos de ojos y de boca, de cuerpo articulado. La primera que hice fue *La Cenicienta*. Luego trabajamos todos los cuentos que habíamos conocido desde chicos, los europeos: *Hansel y Gretel*, *La caperucita roja*, *Blanca Nieves*, una infinidad de cosas trabajábamos. Yo no dejé la educación, no dejé la televisión, no sé cómo, a veces me acostaba a las tres de la mañana.

¿Cómo llegan a la televisión?

Ya éramos conocidos porque hacíamos espectáculos en instituciones, de allí nos llamaron. Creo que empezamos el 58 y después el 60 o el 62. Lo primero que hicimos fue cuentos clásicos en *Maravilandia*. Trabajábamos los programas por episodios de 20 minutos cada uno. Seis u ocho conformaban un cuento, éramos cuatro hermanos, más dos personas. Nos costaba ensayar y sobre todo a mí me costaba fabricar las marionetas. Mi hermano hacía la escenografía y la utilería.

¿Quién los dirigía?

En la televisión no te dirigen, solamente llegas, viene el productor, acepta lo que estás ensayando y ensayábamos. Por suerte nos tocó un productor español.

¿Recuerdas su nombre?

No, no sé si era su nombre real, porque tú sabes que algunos huyeron de España. Pero era un tipo muy culto que sabía apreciar las cosas, durante los dos o tres años que estuvimos logramos hacer algo. Pero los directores por lo general son una gente improvisada. No seguimos porque nos cansamos. Cuando hacíamos giras por provincias el público nos decía que ya había visto

el espectáculo por televisión. Entonces no quisimos seguir más, no nos pagaban. De esa manera nos apartamos.

¿Qué otras cosas hicieron en la televisión?

Otro programa con títeres de guante que se llamaba *Fabulandia*, porque en *Maravilandia* eran títeres de hilos. Esto fue en el Canal 4. También trabajamos con el Tío Jhonny.

¿En Chile estuvieron una temporada larga?

El 64 nos fuimos a Chile, estuvimos dos años por allá haciendo televisión. Teníamos mayor acogida que acá, fuimos por un mes y nos quedamos dos años. En Chile incentivamos el interés por los títeres, allí decían "esto es una cuestión familiar, casera", pero vieron que las cosas bien puestas valían el respeto de una dirección, de unos críticos, nos apreciaron bastante. Con decirte que vivíamos solamente de hacer espectáculos y recorrimos todo Chile hasta Puerto Mont, de allí regresábamos y en Santiago volvíamos a hacer espectáculos, había bastante trabajo. Entonces existía el Instituto Chileno de Cultura, uno egresaba de la escuela después de tres años de estudios, tenían el instituto para hacer montajes grandes. Ellos nos apreciaron, dijeron que era dable hacer certámenes y comenzaron a hacer el primer festival, el del 66, al cual fuimos y que fue organizado como internacional, no como concurso, sino para recrear. Participaron varios grupos de Chile que eran muy menospreciados, algunos tenían



Lucinda Marroquín y personaje de la Nueva Ola, fotografía Martín Molina.



Títere realizado por Marcela Marroquín,
fotografía Martín Molina.

cierto valor, pero les faltaba fundamentarse más. Yo aprendí la jerga chilena, que era tan popular en los títeres, es una forma de acercamiento al pueblo. Nosotros no teníamos ese tipo de espectáculos, sino montábamos obras clásicas. Queríamos que algunos peruanos escribieran sobre títeres, pero no había el interés.

¿Ustedes hicieron el Retablo de Maese Pedro?

Sí, el 79 hicimos el montaje de *Maese Pedro* por la llegada de los reyes de España. Ellos vinieron, y la Escuela de Música, con el director Garrido Lecca, nos preguntó si podíamos hacer esa pieza para títeres y la hicimos. No era fácil porque no había texto en todo, la pieza musical estaba interpretada por la Orquesta Sinfónica y se hizo con un director de orquesta que nos indicaba qué muñecos debíamos mover, era complicado. Durante tres meses de ensayo logramos la interpretación, trabajábamos con una grabación de la Orquesta Sinfónica. Fue un éxito, hicimos una función primero para todo el grupo artístico de Lima y luego para los reyes de España en el Segura. Después debió haberse presentado en *La Cabaña*, estaba publicado, pero el grupo de la Orquesta Sinfónica dijo que ellos no podían rebajarse a ir a tocar a *La Cabaña*. Entonces te imaginas cómo yo considero a esos músicos ignorantes, por más que pertenezcan a la Orquesta Sinfónica. Faltos de cultura. Después de dos días fue la ceremonia en la Embajada de España, fue una recepción para los reyes. Veíamos gente con tanta ceremonia, con traje largo, los hombres con corbata michi, con terno.

¿En el grupo solo tú hacías los títeres?

Sí, porque no era fácil, hacer una marioneta o un títere es bastante trabajo.

¿Estudiaste escultura?

No, yo estudié pintura, para mí la escultura ya era demasiado fácil.

¿Enseñabas confección de títeres a los alumnos de la Escuela de Arte Dramático y la Universidad de Educación La Cantuta?

Sí, a la ENSAD yo entré el 70, para enseñar Historia del Arte, después Historia de la Cultura Peruana y después se programó los títeres en Pedagogía Teatral.

¿Cuántos cursos eran de títeres?

Eran tres. Yo enseñaba Confección de Figuras Humanas con títere de guante. Eso era lo único que se podía dar para educación. En el segundo semestre enseñaba Confección de Animales y en el tercero Montaje con las fábulas de acuerdo a creaciones. Era difícil porque había pocos alumnos y no tenían habilidad.

¿Habilidad plástica?

Claro, eran teóricos y la habilidad plástica cuesta. Yo soy muy exigente.

¿Qué piensas de la plástica de los titiriteros peruanos?

Que están pininando.

Pero, ¿te gusta el trabajo de algunos?

Ninguno, bueno los Aramayo (Kusi Kusi) han logrado avanzar un poco con esfuerzo. Yo no trabajaría como ellos, entregados a eso nomás. Piensa que no hay mucho público que asista a un espectáculo. Son arriesgados de vivir de eso nomás, ese es el problema en el país.

¿Algunos de tus alumnos llegaron a convertirse en titiriteros?

No, porque aquí no hay. No alcanza para subsistir con este arte. Es difícil para la mayoría. Imagina, de los egresados de Arte Dramático yo he estado 28 años allá y 25 en La Cantuta. De ocho o seis alumnos que egresan por profesión, yo no los veo buscar el lado del teatro, o sea, está muerto. No hay capacidad creativa, nadie se arriesga, no hay habilidad. La televisión surgió más por el lado comercial, alienante de las obras y deja de lado a los espectadores.

¿Conociste a Javier Villafañe?

Sí, logré conocerlo en una temporada corta que vino, estaba de paso hacia Ecuador. Allí me dio su libro con muchas obras lindas que luego yo puse en escena. Me decía que admiraba la habilidad que yo tenía con los muñecos. Vi los que él tenía, eran de pequeñas calabacitas, pero parece que él no los hacía. Él tenía la simpatía del juego dramático para presentar sus obras y como tenía fama de poeta, lo admiraban. En el Ministerio de Educación de su país le dieron el programa ese para recorrer todas las escuelas; creo que hasta se jubiló de titiritero, o sea que había más aprecio que acá.



*Titeres realizados por Marcela Marroquín.
fotografía Martín Molina.*

Marcela falleció el año 2014. Era la titiritera viva más antigua en Perú y se fue, como suele suceder, sin recibir el justo reconocimiento por todo lo entregado a nuestro arte. El 21 de Marzo del 2014 el grupo Kusi Kusi le organizó un homenaje póstumo. Allí se expusieron dos títeres suyos así como algunas fotografías y recortes. Ese día nos enteramos que no se expuso más material porque casi todo estaba sumamente deteriorado.

El año 2015 se hizo una exposición en homenaje a Marcela en el Centro Cultural CAFAE-SE. Se exhibieron muchos más títeres, que habían pasado por un proceso de restauración. Actualmente, dos de ellos forman parte de la colección de un museo en Cuba y algunos están expuestos en la sala del grupo Kusi Kusi.

Lucinda Marroquín es la única sobreviviente de la compañía. Si bien Marcela dirigía el grupo y por eso es a quien más se le reconoce, este también estuvo conformado por sus hermanos y hermanas, Lucinda es una de ellas. Una de nuestras titiriteras mayores, ella es parte de nuestro patrimonio titiritero vivo y merece un lugar como tal.

Títeres Amigos

Entrevista realizada
a Azucena Arrasco, 2014

Azucena Arrasco,
fotografía archivo Títeres amigos.



¿Cómo y cuándo empezaste con los títeres y con el grupo?

Cuando tenía 13 años asistí a un curso de vacaciones útiles donde aprendí a hacer títeres. El grupo Amigos lo iniciamos mi hermana Silvia y yo. Todo fue de manera accidental. Recuerdo que una señora muy conocida en el medio me vino a buscar a la casa para contratarme para una función de títeres, ya que era el cumpleaños de su hijo. Eso fue, si no recuerdo mal, un 26 de junio del año 1976, hasta el día de hoy que no hemos parado.

¿Quiénes conforman y/o conformaron el grupo?

Primero lo formamos mi hermana Silvia y yo. Luego se integraron David Céspedes, Carlos Guanilo, José Atto, Carlos Chang, Zoila Cabrejos, Milagros Neco Arrasco, mis hijas Wendy y Nadia Céspedes Arrasco, con quienes trabajamos actualmente.

¿Qué formación o preparación recibieron?

En un inicio tomé un curso de vacaciones útiles en Chiclayo, que dictó el profesor Felipe Rivas Mendo en el año 1966. Luego en 1974, un curso-taller en Argentina, en Córdoba, dictado por Alberto Cebreiros. En el año 1988, la Embajada de Francia y la región de Trujillo auspiciaron el "Taller Sudamericano de Marionetas" que lo dictó el profesor Philippe Genty. Ese taller duró 30 días y tuvo categoría internacional, vinieron 40 titiriteros de Brasil, Perú, Chile, Bolivia, Ecuador, Argentina y Uruguay. El año 2011 llevé un taller con Adriana Sobrero de Argentina, un taller internacional organizado por la región Callo.

¿Qué técnicas o tipos de títeres utilizan? ¿Por qué?

Las técnicas que utilizamos son las de guante, bocones y varillas. El guante lo utilizamos más para niños de inicial; los bocones y varillas, para todo público, porque es la técnica que más dominamos, donde siento que llegamos más al público.

¿Con que materiales trabajan sus títeres? ¿Por qué?

Depende de la técnica, trabajamos con material reciclable en la mayoría de la veces, otras con esponja, papel maché, tela velour para algunos bocones.

¿Cuántas obras han montado? Háblanos sobre algunas de ellas. ¿De dónde provienen sus obra?

Hemos montado más de 100 obras, la mayor parte son creadas por nosotros y otras son adaptaciones de cuentos clásicos. Entre las obra creadas tenemos *Pepita, la mentirosa*, *El ratón desobediente*, *La bruja Maruja*, *El color de la alegría*, *La bruja odia la Navidad*, *Lito, el sapito vanido-*

so, *El lápiz soñador*, *Colerín, el malo*, *El gorrioncito*, *Carlos, el cazador de lobos*, entre otras. Todas estas creadas por mí.

¿A qué público van dirigidas sus obras?

A todo tipo de público, ya que nos hemos abocado a trabajar más con las familias. Es por eso que participan niños, adolescentes, adultos y hasta personas de la tercera edad.

¿Qué temas les interesa tratar? ¿Qué buscan transmitir o generar desde su trabajo como artistas?

Como docente de educación primaria y artista, los temas que me interesan tratar son sobre valores, ya que estos se están distorsionando. También algunos problemas relacionados con los niños que presentan algunos trastornos neurológicos, como TDH, dislalia, etc. Lo que deseo generar como artista al realizar mis presentaciones es dejar un mensaje al público que le sirva para reflexionar.

Alguna obra en especial que les haya dado más satisfacciones

Sí, *Pepita, la mentirosa* y *El ratón desobediente*.



Azucena y sus títeres,
fotografía archivo Titeres amigos.



Azucena con el elenco del proyecto itinerante "El Arriero".

Alguno de tus títeres en especial, algunas experiencias en relación a él.

La bruja Maruja, los niños la odian porque es una tonta. Una vez un niño se sacó el zapato y llorando se lo tiró a la bruja, diciéndole que él

nunca había hablado lisuras. En una de las funciones un niño se acercó al teatrín y le dijo a la bruja que quería que vaya con él a su casa para que desaparezca a sus papás porque ellos lo maltrataban mucho... Y así hay muchas experiencias con otros títeres como la Pepita y el ratoncito.

¿Qué influencias de otros titiriteros, artistas o artes reconocen en su trabajo? ¿Por qué?

De Felipe Rivas Mendo, ya que él me impulsó el amor por los títeres.

¿Qué titiriteros o grupos admiras? ¿Por qué?

A mi primer profesor Felipe Rivas Mendo, porque fue el primer titiritero que me incentivó a seguir con este arte que practico desde que tengo 13 años. Agradezco sus consejos para los montajes de mis obras y su sencillez para decir las cosas. También admiro al profesor Francés Philippe Genty, ya que a pesar de su dureza y exigencia, aprendí mucho, sus técnicas y ver otro panorama con los títeres. Hay muchos grupos de títeres que admiro por su trabajo y perseverancia, ya que para mantenerse en este arte hay que luchar un espacio. Luchar contra la corrupción y la indiferencia de nuestras autoridades.

¿Algún(os) montaje(s) de títeres que hayas visto y que te hayan impresionado o gustado más? ¿Por qué?

Me gustó mucho el montaje *El señor del mar* del grupo Madero, por sus técnicas y el contenido de la obra. La obra *Juancha y Mariacha*, de Tárbol, por el mensaje de la obra y la habilidad que tienen para interrelacionarse con el público. Me gusta la técnica que utiliza el grupo colombiano El Lagarto Azul para la manipulación de títeres de mesa.

¿Algún libro de títeres que te haya o aportado? ¿Cómo ha sido tu acceso a libros o revistas especializados?

El libro de Aquiles Hinojosa, que él mismo me regaló, *El títere y el maestro. Títeres*, de Mané Bernardo, que lo compré en una librería. La revista *Juancito y María*, de Córdoba, Argentina, que me obsequiaron unos amigos que estuvieron de gira.

¿Cómo es ser un titiritero en Chiclayo? ¿Cuáles son las principales dificultades y ventajas?

En realidad hemos vivido mucho tiempo de los títeres, gracias a Dios que aún tenemos un espacio en los colegios y en algunas animaciones en fiestas infantiles. Actualmente, la dificultad es no tener un espacio propio para las presentaciones y la ventaja es que casi todos los fines de semana tenemos funciones en algún colegio y fiesta infantil.

¿Dónde se presentan, cómo llegan a esos espacios?

En el Ministerio Descentralizado de Cultura (ex Instituto Nacional de Cultura) con un oficio al director para separar fecha.



Azucena recibiendo la Medalla de la Cultura del Ministerio de Cultura en Chiclayo (2014).
fotografía archivo Titeres Amigos.

Ustedes dictan talleres a niños, adultos, docentes. Cuéntenos algo acerca de esa experiencia.

Dictamos talleres para niños, adolescentes, adultos, también a docentes. Durante el año lo hacemos con niños en el colegio donde laboramos. En verano, en algunas empresas o en el ministerio, para niños, adultos y docentes. El trabajo que se realiza en el colegio es muy interesante, ya que los niños de grados superiores se encargan de ofrecer funciones de títeres a los niños de los grados inferiores.

¿Qué otros grupos hay en Chiclayo y en el norte del país? ¿Cómo es su relación con ellos? ¿Cómo ven la escena titeril Chiclayana?

Existen el grupo de Wilbur Tirado, Pakca, el de Pepe Atto, Mueca, y Nena y sus Amigos, Titeres Amigos. Con la mayoría de ellos nos reunimos con mucha frecuencia, ya que, aparte de ser compañeros de trabajo, somos amigos. Por ejemplo con Mueca nos reunimos para confeccionar títeres, ver los montajes corriendo y sugiriendo tanto en confección como en el montaje.

¿Cómo es su relación con titiriteros de otras partes del país y del extranjero?

Nos comunicamos con algunos titiriteros de otra parte del país como Tito Cárdenas de Trujillo, Marionetas Tayka de Cajamarca, Granito Cafecito, Felipe Rivas Mendo y otros grupos por medio del Facebook y el correo electrónico.

¿Cómo es su relación con la gente del medio teatral?

Por ser una de las más antiguas, tengo buena relación con gente teatral de los diferentes grupos, pero no tengo acercamiento y relaciones con los nuevos grupos y jóvenes de teatro por muchas razones de tiempo y de distancia.

¿Cómo es el público de Chiclayo?

Por algo llaman a Chiclayo "La ciudad de la amistad". Es un público amable, cálido. Si hablamos de los niños, son un público que desborda emociones.

¿Cómo es la relación en el trabajo de las instituciones públicas y privadas de Chiclayo con los títeres?

De las instituciones públicas mejor no opinar. Las instituciones privadas son las que apoyan más.

¿A qué otras actividades te dedicas aparte de los títeres? ¿Las relacionas de alguna manera?

Soy docente de educación primaria, pero actualmente dicto el curso de Titeres y Teatro en Educación Artística en el colegio donde laboro hace más de once años.

¿Cuál es la mayor satisfacción y lo más duro de su experiencia como titiriteros?

La mayor satisfacción: que he arrancado una sonrisa y lágrimas a niños y adultos de la sierra: Inkahuasi, Penachi, Cañaris, donde nunca han visto títeres. Lo más duro: cuando he visitado con mis títeres a niños con cáncer en los hospitales.

¿Conservan sus títeres desde los inicios? ¿Qué ha sucedido con ellos? ¿Cuentan con un archivo sobre su trayectoria: fotografías, afiches, programas, recortes?

Cuento tan solo con cuatro títeres, los demás se han ido deteriorando. Claro que sí, tenemos fotos, afiches, algunos programas y recortes.

¿Cuentan con información sobre titiriteros de Chiclayo anteriores a ustedes? De ser así, ¿podría darnos algunos nombres o contarnos al respecto?

No, pero antes de Amigos existió Pepín, el grupo que dirigía mi hermano Pablo.

Un balance sobre Títeres Amigos a sus 38 años.

Títeres Amigos recorrió Costa, Sierra y Selva, hemos trabajado con algunas instituciones como el Banco Central de Reserva del Perú (BCR), empresas como la cervecera Backus, la de gaseosas Concordia. Realizamos funciones apoyando la salud en la campaña contra el cólera, hemos visitado colegios dentro de Chiclayo como fuera de él. También hemos hecho una gira fuera del país. Nos hemos capacitado con talleres nacionales e internacionales, dictamos talleres para niños, jóvenes y adultos. Organizamos festivales de títeres y teatro para niños en nuestra provincia, hemos asistido a festivales de títeres en diferentes lugares del Perú y fuera de él.

¿Alguna(s) experiencia(s) que hayas tenido como titiritera fuera de Títeres Amigos?

Cuando trabajé en SINAMOS con el teatro de títeres y mimo llamado El Arriero, recorriendo Costa, Sierra y Selva. Lo más impactante fue viajar dos días en bote por el río Marañón para llegar a Yutupiza a la tribu de los aguaurunas. Dicté talleres de teatro, de títeres *ad honorem* en el Establecimiento Penal de PICS para 40 reos, durante dos meses y durante un año en el Centro Juvenil José Quiñones (ex reformatorio).

A estas alturas, ¿cómo definirías ser titiritera?

Tengo tanto que agradecer a los títeres que han sido mis hijos, mis confidentes, mis hermanos, hasta mis padres... No sé cómo definirlo. Cumpló este 26 de junio 61 años, de los cuales 48 me he dedicado a los títeres. ¿Qué puedo decir?

¿Qué proyectos vienen?

Formar mi propio espacio para presentaciones de títeres y poder recibir a todos los hermanos titiriteros que pasen por este camino. Preparar nuevos montajes de títeres de punto fijo, si Dios me da la vida.

Algo más que quieras contarnos.

Con tantos años de experiencia, hay tanto que contar, pero la mente es muy ingrata. Me gustaría que el día que tenga que partir junto a mi hermano, Mario Herrera, Lucho Valdiviezo, y muchos compañeros más, mis títeres no dejen de hablar.

Títeres y Marionetas Rivas Mendo

Entrevista realizada
a Felipe Rivas Mendo
por Martín Molina
y María Laura Vélez, 2015

Felipe Rivas Mendo y Pincho,
fotografía Martín Molina.



Tú viste a Amadeo de La Torre. ¿Qué recuerdas de esa experiencia?

Fue en Chiclayo, donde nací. Tenía cinco años. No recuerdo la obra ni los personajes, salvo un cantante con sombrero. Lo que más me impresionó fue un telón rojo, alumbrado por tachos de luz y salí despavorido de la carpa, pensando que se estaba incendiando. Era en una carpa en una feria, no es que Amadeo tuviera una carpa que iba de pueblo en pueblo, sino que alguien lo llevó.

¿Eso te impactó de alguna manera, para hacerte titiritero?

No, porque lo olvidé. Años después, en los cincuentas, vi *Los cuentos de Doña Mariquita*, programa estelar que hacía el maestro Solari en el inicio de la televisión. Las voces eran de los mejores actores de radio, los libretos del mejor libretista del momento, Pedrín Chispa, los títeres eran de hilos y los manejaba el maestro Solari y cuatro ayudantes. Doña Mariquita era una abuelita que



Felipe en sus inicios.
fotografía archivo Titeres y Marionetas Rivas Mendo.

en su mecedora le contaba historias a su nieto. Hasta que vino Gaspar Pumarejo, un productor cubano que trabajaba en Puerto Rico, vio a Solari y se lo llevó, y yo me olvidé del tema. Yo retomé los títeres cuando leí el libro *Historia general de los títeres*.

¿Cómo llegaste a ese libro?

Tenía que enviarle información de cómo hacer títeres a un profesor de Chiclayo. En la biblioteca pedí un libro sobre títeres, pero en vez de darme uno de cómo confeccionar me dieron uno de la historia de los títeres. Me atrapó desde el primer momento. No solo hablaba de la historia, sino de su aplicación moderna en cuatro áreas: recreación, educación, comunicación alternativa y ludoterapia. Definitivamente esas cosas no se veían. Cuando finalmente pedí información sobre cómo hacer títeres, me dieron una revista, copié la fórmula de la masa, hice los dibujos y se los mandé a mi amigo. Entonces, con 18 años tomé la decisión de hacerme titiritero.

¿No tenías proyectado algo diferente para tu vida?

Terminé la secundaria en 1956 en el colegio Melitón Carbajal y no quise postular a ninguna carrera tradicional. La idea que tenía desde tres años antes, era ser pionero pero no sabía de qué, hacer algo que faltara hacer en el país. El director del colegio, el poeta Emilio Champion, trataba de jalar a los alumnos que les veía vocación docente para seguir la carrera. A mí me detectó un día que me vio exponiendo, pero yo no pensaba ser maestro. Un año después de terminar el colegio, volví y le comenté que mientras pensaba qué hacer, trabajaba administrando un

bazar de mi familia. Entonces me propone trabajar en el colegio y me pusieron como ayudante del departamento de impresiones. A los tres meses pasé a ser auxiliar de educación, al mes me dijeron que como me gustaba tanto leer, me encargaría de lecturas literarias. Así pasé mañana y tarde leyéndoles a los alumnos en las horas que tenían libres.

¿En esa época llegan los títeres?

Sí, me enviaron con los alumnos a una excursión al norte ya que yo era de allí, fuimos a la hacienda Pátapo, tenía una escuela primorosa con jardines, museillo, concha acústica hecha con caña y barro, jardín botánico y dos aulas: una techada y una al aire libre para los días de mucho calor. Incluso tenían mecheros para hacer alfabetización a los trabajadores por las noches, ya que la hacienda tenía luz pero no les daba. Al terminar la visita le reiteré mi felicitación al profesor y le dije una cosa absurda que hasta ahora no entiendo por qué se la dije: "Que pena que usted no haga títeres". Y con la humildad de un verdadero maestro me respondió qué no sabía cómo hacerlo y me comprometí a enviarle información. Cuando llegué a Lima me sentí avergonzado y como no sabía nada fui a la Biblioteca Nacional. Años después dicté un taller en la Universidad de Lambayeque y él estaba allí, llegó a ser director de INC. Se llamaba Alberto Vértiz Arroyo.

¿Cómo afrontas tu formación a partir de allí?

Mi idea simplemente era hacer títeres por aquí y por allá, busqué dónde aprender y no había ningún sitio. En esa época era el más joven contertulio del grupo Palermo. El Palermo era un bar en Colmena, cerca de la Universidad de San Marcos. Allí iban intelectuales y artistas, allí vimos actuar a Acuña antes que saliera a la Plaza San Martín. Allí Oswaldo Reynoso leía sus cuentos antes de publicarlos.

Eleodoro Vargas Vicuña leía sus poemas antes de ganar el premio nacional. José Antonio Bravo también contaba. Ahí soñaban con sacar la revista *Narración*, los cineastas soñaban con hacer la película *Kukuli*, ahí cantó Susana Baca, iban Juan José Vega, el poeta Omar Aramayo y muchos más. Cuando dije que quería ser titiritero estallaron en risa, sin embargo con el tiempo se interesaron.

En el Palermo alguien me dijo que busque al doctor Manuel Beltroy porque él había hecho títeres. Averigüé y fui a la Casona de San Marcos. Bajó de un carro un tipo que parecía una mezcla entre Chaplín y Eguren, delgadito, con chaleco. Los alumnos lo rodearon porque era un maestro querido. Antes que entre a su clase le dije que quería hacer títeres. Y él me dice: "Jovencito, si usted quiere hacer títeres en Perú, ¿sabe quién es Ño Valdivieso?". "No, doctor", le respondí. "¿Sabe quién fue Amadeo de la Torre?". "No, maestro". "Si usted quiere hacer títeres en Perú tiene que conocer a sus antecesores, qué hicieron, qué quisieron hacer y no pudieron, cuáles fueron sus sueños y, una vez que usted se ubique históricamente, puede empezar este camino", me dijo. Esa fue la lección más completa y más breve que jamás he recibido en mi formación.

Volví a la Biblioteca Nacional y al pedir información sobre Ño Valdivieso, me enviaron por el libro *Rasgos de Pluma* de 1898, pero no estaba disponible. Me dieron *Una Lima que se va*, de José Gálvez. Amadeo había muerto hacía tres años y encontré un excelente artículo que se llamaba "Amadeo y Dios" de Manuel Jesús Orbegoso. Volví donde Beltroy y le dije que ya sabía quiénes fueron Ño Valdivieso y Amadeo de La Torre. Además había averiguado que hubo dos movimientos titiriteros importantes en Cusco y Cajamarca. Entonces él me dijo que yo necesitaba un taller para empezar y si no lo tenía, podía hacerme un espacio en su casa de Barranco. Le agradecí, pero mi abuelo ya me había dado un espacio. Años después me enteré

de que en su inmensa casa cobijaba a intelectuales y artistas jóvenes para que se dediquen a crear. Esto fue certificado en un homenaje por los 25 años de su muerte. En el discurso de orden, Hernando Cortés dijo que sus primeras obras teatrales las escribió en la casa del doctor Beltroy, gracias a su mecenazgo.

¿Cuál fue el siguiente paso?

Pensé que lo más cercano era ser actor, pero no pude entrar a la Escuela de Arte Dramático porque yo trabajaba de día y me matriculé en el Club de Teatro de Lima y en el Teatro Universitario de San Marcos porque eran horarios distintos. Cuando Reynaldo D'amore me entrevistó en el Club de Teatro, me preguntó para qué quería estudiar teatro y le dije que para ser titiritero pues estaba seguro que la formación de actor me serviría. Eso causó cierto comentario, y tiempo después Salazar Bondy, que era cofundador del Club, me llevó a tomar un café. Él acababa de volver de Japón y se pasó dos horas contándome del *bunraku*.

Desde primaria había hecho teatro escolar y había dirigido obritas en la parroquia de mi barrio. Cuando trabajaba en el Melitón Carbajal, Sergio Arrau era profesor de teatro de cuarto y quinto de secundaria y sus obras se presentaban en el patio. Yo tenía a los chicos de primero que también querían actuar y como estudiaba teatro me pidieron hacer una obra, empecé a dirigirles, pero no era el elenco oficial del colegio. Por ese entonces Jorge Basadre, cuando fue Ministro de Educación, dio una ley para que en secun-



Pinocho, fotografía Martin Molina.

daria se lleve teatro como desarrollo humano, no como educación artística solamente, pero fracasó porque no había profesores. Entonces del Ministerio surge la idea de formarlos y convocan a docentes que conozcan algo de teatro y que lo hagan en sus colegios para capacitarlos. El director del colegio me envía al curso. Era dos años en verano, de ocho de la mañana a seis de la tarde, de lunes a sábado. Así cada vez conocía más cosas y allí aprendí algo de títeres. Enseñaba Marcela Marroquín; en un primer verano enseñaba a hacer el títere nada más, y el segundo verano uno tenía que acreditar más muñecos y llevar una puesta en escena, pero no daban libretos. Una de las debilidades de toda la formación teatral en el Perú era que no enseñaban dramaturgia. Hice las dramatizaciones que se hacían en el Club de Teatro Pirandello y cosas así, y me di cuenta que eso no funcionaba, era otro lenguaje. Tampoco me dijeron que tenía que interactuar con el público. Eso lo fui aprendiendo a porrazos.

¿Cómo fueron tus inicios dando funciones?

En marzo de 1961 debuté en el Teatro Talía del jirón Azángaro con la obra *Pinocho vuelve a mentir* y algunos otros números que no me acuerdo muy bien. Era un titiritero de fin de semana, pues seguí trabajando en el colegio. Tres años después renuncié para dedicarme de lleno a los títeres sin tener nada al frente, solo mis muñecos, mi compañía y saber que iba a actuar por aquí y por allá.

Mi primer teatro lo diseñé solo. Pesaba 32 kilos, era de fierro y por los viajes tuve que aligerarlo. Cuando llegaron los tubos de aluminio fue una bendición y finalmente los de plástico. En un festival en Colombia me hicieron un reportaje. Yo venía de una función con mis cosas; la periodista, al descubrir que ahí estaba todo mi equipo, me preguntó cuánto pesaba. Como no sabía, pidió una balanza, lo pesó y tenía ocho kilos. Tituló el artículo "Ocho kilos de ensueño".

¿Cómo empezaste con los talleres?

Yo pensaba que únicamente actuando iba a difundir los títeres, pero en un momento vi que eso no iba a funcionar. Después de doce horas a caballo con un arriero llegué a Pacaritambo, una comunidad de Paruro. Ya era tarde y estaba oscuro, fuimos a una posada donde nos esperaban con un plato de sopa y me dicen que la actuación sería hoy. Me quedé dormido hasta que me despertó el griterío de los niños y a pesar de que era de noche, todo estaba iluminado por la luna. Así di la función; al final, a medio año, me invitaron a la fiesta patronal y volví. En el camino el arriero me dice que esa noche había títeres pero no los que yo llevaba sino títeres de Pacaritambo. Cuando llegué, el profesor que no estuvo en la función anterior me agradeció por haberle enseñado a los niños a hacer títeres, pero yo no les había enseñado. A la voz de "¡los títeres!", los niños vinieron y se sentaron frente a las ventanas por las que salieron los hermanos Ayar a fundar el Imperio.

Ellos ni siquiera habían examinado un títere, solo los habían visto de lejos, entonces hicieron una bola de barro pero pesaba mucho, hicieron una armazón de paja que aún pesaba y la hicieron más delgadita, pero seguía pesando, por eso solo hicieron la cara y atrás lo cubrieron con crin de caballo. Hicieron *La bruja Trampa Trompa* y *Tiriñawi*, que eran narraciones orales del lugar. Les quise cambiar un títere mío por uno de ellos pero no quisieron. Me quedé pensando: si solo con ver habían aprendido, ¿cómo sería si les enseñara? Pero vi que mejor sería enseñar a los maestros. Esto fue cuatro años después de mi debut, pero empecé a enseñar dos años después porque me fui al Norte, a Ecuador, Colombia, Venezuela, Panamá, entre otros países.



Felipe con su esposa Teresa Belloso y sus hijos en el elenco familiar, fotografía archivo Titeres y Marionetas Rivas Mendo.

Seguía teniendo el problema de hacer de esto una profesión y fui a Argentina en busca de los Di Mauro que tenían una escuela de verano y resulta que se acababa de casar uno de ellos y ese año no hicieron taller. Contacté a otros titiriteros pues me interesaba ver otras técnicas y sus modalidades de trabajo.

¿Cómo surge el Instituto Peruano de Teatro de Titeres?

En el país no me tomaban en serio, me presentaba como

director de la compañía de titeres pero la idea de director era una persona de mucha edad. Yo tenía 20 años y me preguntaban si me había mandado mi papá, que cómo iba a ser yo el titiritero. Si había pedido un monto, me querían dar la mitad y no después de ver el espectáculo sino solo por ver mi fachada. Encontrándome en ese problema, viajé a Ecuador donde conocí a Enrique Avellán Ferrés, un viejo hombre de teatro que era director del Instituto Internacional de Teatro del Ecuador. Él me dijo una cosa impactante que años después se la escuché también a Acuña: "En nuestros países no solamente hay que ser un artista, uno tiene que ser una institución. Es más: tiene que ser una institución poderosa, somos muy pegados a las instituciones". Y se me quedó eso.

Ya de vuelta al Perú, la Universidad Técnica de Cajamarca, para celebrar su primer año, nos contrata a Acuña y a mí. Yo les dije que viajo a provincia para actuar y para enseñar a los maestros, no por una sola cosa. Aceptaron

y se dio el taller. La inscripción del taller se hizo en la Supervisión de Educación y el curso fue en la universidad, auspiciado por la universidad. Al finalizar, no sabían cómo dar el certificado pues la universidad no lo podía dar porque no eran estudios formales. El abogado me dijo que hubiéramos evitado este embrollo si fuera una institución.

En Lima, Pepe Velásquez me invitó a una charla al Pedagógico Nacional, que luego fue la Universidad de Educación La Cantuta. Allí un muchacho me invitó para hacer un curso en Cañete, yo lo contraté como secretario para que se encargue de todo.

Cuando llegó el día, tenía 42 inscritos y después de haberlo autorizado, el supervisor quería anular el curso porque no tenía autorización del Ministerio. Fui a la supervisión y cuando me preguntan: "¿De parte de quién?", sabiendo que el supervisor estaba detrás de la luna, levanté la voz y dije: "Dígale de parte del director nacional del Instituto Peruano de Teatro de Titeres". Abrió la puerta, me invitó a pasar y salió el curso. Y también salió el instituto. Primero salió el nombre. En el Ministerio de Educación me dijeron que tenía que alquilar un local, pizarra, carpetas y con todo eso me daba la autorización, pero yo lo que quería era viajar. El antropólogo Fernando Fuenzalida me dijo que viajara y que hiciera como en Cajamarca, buscar el auspicio del pedagógico, la universidad, la parroquia, la supervisión, el municipio, el club social. Porque tenía dos ventajas: el ambiente y el prestigio local de la institución y podía firmar el documento conjuntamente con ellos, amparado por la ley porque la constitución dice que hay libertad de enseñanza, y que para referencia en Lima alquilara un apartado de correo. Y eso hice: apartado 113 en Miraflores, y ya para darle más consistencia al tema, me contacté con amigos. Uno fungía de asesor artístico, otro de asesor pedagógico y otro, administrativo.

¿Y cómo es que lograbas hacer cuatrocientas funciones al año?

En el Palermo yo contaba lo que hacía. Oswaldo Reynoso me recomendó con un amigo supervisor de educación de Huaral. Él me piloteó muy bien. El día de pago de los profesores no había clases, era en efectivo y se concentraban en un gran coliseo, les daban una charla, hacían cola para cobrar y se iban a comer. Yo iba allí y anunciaba el curso para la siguiente semana. Como los profesores tenían plata, se inscribían y pagaban, y además decía que iba a dar funciones, y como estaban los directores, me contrataban.

En los veranos llegué a tener hasta 800 maestros en tres escuelas en Lima, Trujillo y Chiclayo. Ponía personal encargado de la organización en cada sitio.

En Lima, en la Biblioteca Nacional, tenía un curso de ocho a diez de la mañana, el segundo de diez a doce. Los encargados separaban cinco o seis personas de cada grupo para invitarlos a almorzar y con un grupo pequeño podíamos conversar, me hacían preguntas y a su vez me invitaban a sus localidades en provincia. Ellos venían de todo el Perú pues no se hacía estas capacitaciones por parte del Estado y había todo un mercado independiente que ofrecía cursos. En la tarde también había dos grupos. A las siete de la noche nos íbamos a comer. Ocho y treinta tomaba un taxi y me iba a Lince a ver a mis padres para tomar un café. Luego tomaba un taxi y me venía al Palermo, y a las 11:50 me acompañaban a tomar el bus. Llegaba a Trujillo a las seis de la mañana de frente al hotel, me bañaba e iba a tomar desayuno con mi representante, que me informaba.

Hacía exactamente lo mismo que en Lima y a las ocho partía en colectivo a Chiclayo. Al día siguiente volvía a Lima, de frente a la Biblioteca Nacional. Ahí me cambiaba, me bañaba, ahí tenía mi terno guardado porque en esa época había que ir con terno y corbata. Todos los días viajaba: lunes, Lima; martes, Trujillo; miércoles, Chiclayo; jueves, Lima; viernes, Trujillo; sábado, Chiclayo, y el domingo lo pasaba con mis padres en Lima. En esa época no estaba casado.

Con las funciones había épocas en que tenía mucho trabajo y podía darme el lujo de decir, por ejemplo, "este año solo trabajo para inicial", y si me llamaban para primaria mandaba a un colega. Enviaba 100 cartas semanales y tenía 10 funciones vendidas esa semana, de lunes a viernes mañana y tarde, viernes daba a las tres de la tarde la última función y luego me iba con mi familia a Huampani.

¿Cuándo te casaste como hiciste con los viajes?

Seguí viajando. Cuando me casé tenía trabajo en Arequipa y Tacna, cursos y funciones. Arrau me dijo que había una exposición internacional de títeres en Arica. Al terminar mi curso fui para allá, a la universidad, y como la exposición había sido hace meses, pregunté si tenían un afiche o programa. No tenían, pero al ver mi interés, me envían con el director, quien me dice que estaba por ir a verme pues se había enterado por los periódicos que estaba en Tacna y necesitaban un profesor de títeres en Arica. Con Teresa nos quedamos allí un año. El trabajo era de tres semanas alojados en la residencia universitaria para profesores. Había un curso para las alumnas pagado por la universidad, un curso para el magisterio pagado por cada profesor. También había funciones. Todas las ganancias eran para mí, ellos coordinaban todo

pero no se quedaban con un centavo. Cuando faltaban tres días para terminar todo, me dicen que me estaban esperando en Iquique, en Antofagasta, y así.

Después, cuando ya nacieron los hijos, igual. Jairo y Sergio han cumplido dos meses viajando, uno nace el veintitantos de diciembre y a la quincena de febrero ya estaba viajando a Piura, por tierra, a un festival internacional de verano que lo hacía la Fuerza Aérea. Mi preocupación era el calor, pero el pediatra me dio indicaciones, y todo bien. En los viajes todos se involucraban en el trabajo, era una compañía familiar. Con mis hijos viajábamos mucho en verano, hasta que terminaron la secundaria y entraron a la universidad.

¿Qué otros recuerdos de tus viajes?

En Tacna hice cursos y estuvo como alumno David Ortiz, que entonces era un niño. Después, ya joven, llevó otro curso. Me invitó cuando fundó La Pandilla y después para los veinte años del grupo.

Había un promotor cultural en Tacna que por hacer teatro me brindó un gran apoyo consiguiendo funciones fuera de Tacna, llevándome y trayéndome en su carro y hasta hizo de boletero un día. Largas charlas tuve con él, y hasta me dio la casa de su tía para que me quedara un mes. Era Grober Pango, que después fue ministro de Educación y desde ahí somos amigos. Él habló en la presentación del libro que me hizo Rosa León.

Grober me hizo un homenaje por mis 25 años, citó a todos los directores incluido el del INC, primaria, secundaria, especial, física y dijo: "Felipe Rivas Mendo no solo es un titiritero, es una institución, pero el país no entiende esto, somos burócratas. Si él llegaba a una provincia y decía que era Felipe Rivas Mendo nadie le daba bola, entonces sacaba de su bolsillo su sello del Instituto Peruano

de Teatro de Títeres y todos se alineaban. Pero llegó un momento en que ya su nombre se volvió una institución y ya no necesitaba el sello". He conocido tanta gente, porque viajaba y no me aislaba. Por pequeñito que fuera el pueblo preguntaba si había un artista. Entonces lo buscaba y lo invitaba a mi función.

¿Tu primer grupo como se llamó?

Pinocho. El segundo fue Retablo Peruano, porque quería darle más énfasis a lo nacional y empecé a poner obras peruanas y del grupo Palermo, como *La Pascualinacha* de Eleodoro Vargas Vicuña. Títeres Rivas Mendo lleva mi nombre, no porque yo lo quise sino porque los periódicos lo ponían y quedó.

¿Cómo sale la palabra titiritis?

Yo estaba en una plaza en Cusco después de actuar, unos niños me buscaron y me preguntaron: "¿Señor, esta noche *titiritis* va a haber?". Me gustó y quedó. Después hice un premio a la trayectoria de titiriteros y lo llamé El Titiritis de Oro. La primera persona a la que se lo entregamos fue a Mané Bernardo.

¿Cómo desarrollaste tu habilidad para la gestión?

Avanzó el tiempo y el grupo Palermo editó la revista *Narración*, que se presentó en la Asociación Nacional de Escritores y Artistas. Fui de maestro de ceremonias porque



Felipe en una presentación callejera en la plaza de armas de Barranco, fotografía archivo Títeres y Marionetas Rivas Mendo.

estudiaba teatro y era obligado maestro de ceremonias en cuanta morisqueta había. Ellos escribían novelas y cuentos, pero en una gacetilla se enredaban, así que ese era mi papel. Cuando salió *En octubre no hay milagros* y ningún periódico lo mencionaba, se hizo reunión de emergencia en el Palermo y yo propuse hacer otra presentación. Era una herejía, casi me matan, pero expliqué por qué y propuse que se presente en Chosica para que fueran los alumnos de La Cantuta; se hizo y se vendió más que en Lima.

Luego se hizo en Huacho y después en el Instituto Tecnológico Miraflores, que hoy es la Universidad Ricardo Palma, donde Reynoso también enseñaba. Yo me encargué de todo y antes de la presentación ya había vendido como 60 libros. Después, el director me invitó a animar un conversatorio y fui el primer director de extensión cultural gratis. Mis amigos del Palermo llegan a dirigir instituciones y me llaman para que los ayude.

Yo entro a la burocracia por Pedro Gjurinovic, director del Museo de Osma. Le habían ofrecido ser director del Museo Nacional y le dije que no acepte pues al ser director de un museo privado no podía serlo de uno público. Luego le ofrecieron el Instituto Nacional de Cultura y le dije que acepte pues la museología nacional estaba años luz de retraso y podía mejorarla. Entonces me nombró director nacional de actividades culturales del INC. El cargo no me era ajeno ya que conocía de todos los lenguajes artísticos pues he hecho ballet, teatro, artes plásticas, música. Trabajaba de lunes a viernes en el INC, y sábado y domingo con los títeres,

Dejé el INC después de tres años porque el alcalde Renato Lértora me elige regidor de Barranco. Después ya no acepté las invitaciones que me hacían distintos alcaldes por razones económicas. No solo no se ganaba sino que costaba el cargo, faltaban cosas y tenían que salir del bol-

sillo, y yo con hijos en edad escolar no podía darme ese lujo. Más adelante Fernando Andrade me llevó a Miraflores; igual me llamaron en San Miguel y en el Callao.

Llegó un punto en que me gustaban esos cargos porque podía atender dignamente al artista; de hecho, donde he trabajado siempre he puesto espectáculos para niños, he hecho festivales. Titiritero que llegaba a Miraflores se iba con cuatro funciones y yo nunca actué en ningún sitio donde he sido autoridad o funcionario.

¿Cómo es que decidiste trabajar en el Parque de Barranco?

Yo he seguido la trayectoria del mimo Acuña desde que imaginaba salir a la calle en el Palermo, allí ensayaba, he estado en sus primeras presentaciones. Lo he ayudado a contar las monedas y al ver que no rendía, ahí es cuando se le ocurre imprimir y vender los cuentos que narraba, con eso sacaba más que con la actuación.

Después que muere el maestro Solari la viuda me entrega las marionetas en un acto público simbólico. El grueso los recogí de su casa, eso fue en la Biblioteca de Barranco. Di un discurso con la trayectoria del maestro porque tenía todos sus archivos. Fue el alcalde Pedro Alemán y se comprometió a darme un local del municipio, pero pasó un año; yo seguía viajando y no salía la autorización y eso que pedía que me lo alquilen. Por razones políticas me lo denegaron.

Era un año muy duro. La Universidad Villarreal quería un taller de seis horas para maestros y me pagaban un equivalente a tres soles la hora para alrededor de 200 profesores. No acepté. Me llamaron de la Municipalidad de Lima, querían que haga talleres en verano para cobrar en mayo, por eso quería la autorización para hacer funciones

todos los días, y como no me autorizaron salí al parque el primero de enero para dar una función de protesta. Protesté, no cobré y volví a mi casa. Al día siguiente me tocan la puerta porque había gente en el parque esperando la función y salí. Al tercer día lo mismo y decidí empezar a cobrar pero no sabía cuánto, nunca había pasado el sombrero en mi vida, y ahí es que se me ocurre ponerle un precio a mi trabajo.

Desde el comienzo tenía un rigor teatral, empezaba a las cinco en punto y terminada a las siete en punto, iba bien vestido, jamás le discutía a ninguna persona. Colgaba los muñecos en una verja, presentaba el primer número gratuito, explicaba cómo era la marioneta, presentaba a todos los muñecos y había un letrero que decía: "Elija un personaje, abone tres soles y diviértase". Así ya tenía tres soles cada tres minutos, sin gasto alguno porque mi casa quedaba a 120 metros. Como era novedad, pues por primera vez sacaba las marionetas a la calle, me dedicaron mucha prensa. Vinieron a contactarme de otros distritos pero cuando les decía mis honorarios, querían que sea igual que en el parque.

La vida en la calles es impresionante. Allí se ve lo positivo y lo negativo, la gente más generosa y la más roñosa. Un día pasa un peruano que viene de Nueva York con su mujer y sus dos hijos, me quería comprar los muñecos pero le expliqué. Me pagó y escogió un personaje pero había más personas y me preguntó por ellos. Le dije que eran espectadores, a lo que me responde: "Quiere decir que yo pago y ellos ven, ¿cómo se llama eso?". Le respondí: "Eso se llama solidaridad". Después me dice: "¿Usted cree que soy un imbécil?". Se metió la plata a la cartera y se fue. Otra vez viene una señora en un carro Mercedes con chofer, baja un niño impecablemente vestido, ella muy elegante. El niño quería ver un personaje que el público no elegía, le compraba helados muy caros a su niño pero se lo llevó a rastras y no pagó los tres soles. Así también

había gente que me preguntaba: "¿cuánto cuesta todo?". Pagaban y me decían: "póngaselo a los chicos". Veían un número y se iban, y yo seguía actuando para los niños.

Una vez pasa una monjita, me ve, y al día siguiente viene con cuarenta chicos. Hice mi primer número gratuito. En eso llega gente, entonces la monja le habla a la gente y pasa el sombrero. Le dio a la chica que iba con ella para que me pague por todos los números y el resto se lo guarda, así que encima ganó. Cinco años trabajé en el parque todos los días y los fines de semana. Salía de cinco a siete de la tarde, para los niños, y de siete a 11 de la noche, para los adultos, no por el tema sino por la destreza de los personajes. A un niño no le interesa un arpista paraguayo, prefiere un payaso.

Algunos grupos teatrales iban a verme porque querían aprender mi sistema para cobrar, hasta el cura fue a preguntarme una vez.

¿Cómo llegó la herencia de los títeres de Solari?

Yo sabía que Solari estaba fuera del país, lo había visto con *Los cuentos de Doña Mariquita* y nada más, hasta que un día vi un afiche anunciando su función. Fui y después de ver la función me presenté y me dijo que me estaba buscando, pues como estuvo muchos años fuera estaba desconectado del medio. Lo conecté con La Cabaña, la Feria del Pacífico y a veces le pasaba funciones de escuelas. Desarrollamos una relación muy intensa pues sus hijos se despreocuparon de él y se apoyaba más en mí. Un día vino a mi casa para agradecerme por una función que le pasé en un jardín y me dijo que era la última función que haría. Tenía 84 años y ya no podía estar tanto tiempo en pie, y Carola, su esposa cubana, por su reumatismo, no podía sostener los muñecos. Seguíamos viéndonos, todas las semanas venía a mi casa. Un día me enteré que

lo iban a operar, fui a verlo al hospital y me dijo que sabía que iba a morir, pero que no me preocupe porque sus hijos, los títeres, iban a seguir con vida en mis manos. Al día siguiente falleció y la viuda me entregó los muñecos, a pesar que le dije que los vendiera pues recibió tres ofertas. Eran cincuenta marionetas y de acuerdo a lo que él me dijo, ya no se llamó compañía Marionetas Solari sino Marionetas del Barranco. Él vivía en Barranco, nació en Arica, pero se hizo peruano en el plebiscito. Luego vino el largo aprendizaje con cada muñeco.

Yo llevaba 25 años con los títeres, cuando recibí esta herencia. Ahora hago más marionetas que títeres porque no hay tantas marionetas como títeres. Por ejemplo, cuando voy a Punta del Este, contratado para un encuentro de escritores, la tarde está dedicada a los niños escritores de Uruguay y la organización los premia con un espectáculo que no hay allá y me llevan a mí. Ha mermado la difusión de la marioneta desde la desaparición de las grandes compañías de marionetas.

Ahora que hablas de desaparición, antes había titiriteros tradicionales en los pueblos pero también desaparecieron, ¿qué pasó?

Había un mayordomo de títeres que un mes antes iba con banda y cohetes desde su casa hasta la casa del titiritero para contratarlo. Llevaba coca, tabaco y alcohol, le pagaba por adelantado y volvía a su casa con la misma fanfarria. El día de la función volvía nuevamente con banda y cohetes y el titiritero, su familia y los vecinos. Si faltaban manos, salían con los títeres hasta la plaza en cuyas cuatro esquinas había castillos de fuegos artificiales y en el centro del castillo una ventanita para una presentación de una estampa del santo que estaban celebrando, luego pasaban a la otra esquina y así sucesivamente. Al final volvían a la casa del titiritero donde este le ofrecía una cena

al mayordomo. Las mayordomías van desapareciendo por razones económicas, se quedan solo las que sirven para vestir a la imagen y pagar los aspectos religiosos y lo único artístico que queda es la banda.

Háblanos sobre tus libros.

Un día estaba en la casa de un amigo y escucho "¡Gol!" Me asomé a la ventana y los niños estaban jugando a la pelota con la cabeza de un títere. Mi amigo me contó que había comprado unos títeres en Oechsle, pero no sabían manejarlos y por eso los pateaban; eso me motivó para escribir mi primer libro, *Juguemos a los títeres*, para enseñar a los niños a jugar con los títeres. Propuse a Oechsle que vendieran los títeres con el libro, pero como no les interesó los importé del Japón. Venían seis muñequitos en una cajita. Por primera vez escribí libretos para títeres como para que hagan los niños, eso fue en el año 65. Se vendió todo en 33 días, ayudó el que saliera en diciembre. Hice preventa con descuento y luego algunas cosas de suerte también intervinieron. Le mande a una amiga que era directora de la normal de Ayacucho y me invitó a presentarlo y que hiciera un taller. Me pidió 90 juegos que ya estaban vendidos y después tuve que mandar más.

Luego saqué *Títeres en el aula*, dedicado a los maestros, y con ese libro me fui a recorrer América del Sur. Después, para el Ministerio de Educación, hice guías didácticas, fascículos *autoinstructivos*, entre otras cosas.

Hay un libro pendiente llamado *Títeres, arte y aula*, que curiosamente me lo compró el Ministerio de Educación. Está pagado pero no lo editan. Cambian funcionarios y el que viene me dice lo voy a editar, pero nada. Sin embargo, el libro más importante de títeres en pedagogía que se ha escrito en Perú está inédito y es de Ernesto Raéz. Yo hice el prólogo y está en espera para ser publicado.

¿Cómo ves el panorama de los títeres ahora en Perú?

Auspicioso. A veces vienen alumnos desanimados, pero les hago notar que pudieron debutar en *La Cabaña*, mientras que yo demoré 17 años para actuar allí. En esa época decían que los niños malograban las butacas, que si subían al escenario iban a malograr la escenografía de la siguiente función, hasta que vino Atahualpa del Cioppo y dio su famosa conferencia en la sala Alcedo a la que asistió toda la gente de teatro y dijo que en Perú encontraba una superior del teatro, pero que no había la inicial ni la primaria del teatro. Que había que hacer teatro para niños, y los grupos empezaron a hacer teatro para niños. Hasta el Teatro Nacional Popular. Eso fue en la época de Velasco.

De esa época también es el INTE y Titeretambo. ¿Qué nos cuentas de eso?

Para empezar, el Instituto Nacional de Teleducación no hacía programas de televisión sino eran de teleducación. Antes de eso yo también fui llamado por la televisión para hacer otros programas, pero los auspiciadores querían que los cuentos terminen con el tesoro que sea el producto que auspiciaba y no aceptaba. Hasta que me llama Coco Chiarella y me dice que se haría un programa de teleducación con títeres en apoyo a la educación inicial, lo que siempre soñamos. Que se pasaría por todos los canales en todo el país, con temas como la solidaridad, cuestionando el consumismo, defensa de los derechos ambientales, entre otros temas. Era un equipo polivalente: había un antropólogo, un sociólogo, un educador, un politólogo; los libretos pasaban por todos y finalmente iban al CAME (Comité Asesor del Ministro de Educación). Una vez aprobado, allí se filmaba, se probaba en centros pilotos y después recién se emitía. Cuando me llamó Chiarella pensé que era para manejar muñecos, pero era para ha-

cer guiones y acepté por un mes. Si no rendía me iba, y me quedé cinco años. Hice los guiones del programa *La Casa de Cartón* y después *Titeretambo*. Chiarella era el director y hacía las canciones; Carlin hacía los diseños. Para mí el INTE fue una universidad.

Todo ese material desapareció. Lo de siempre: pasa de un régimen a otro y borran lo anterior. También lo hacían por economía: si no hay para comprar cintas, borran las antiguas y re-grababan.

Cuéntanos acerca de la Casa del Titiritero.

Cuando yo me casé estaba asegurado con los cursos que hacía. Pero cuando volví de Chile encontré las reformas de Velasco y los profesores ya no compraban cursos porque el Estado los hacía gratis, daba materiales, libros y hasta les pagaba por asistir. El teatro de La Cabaña estaba en exclusiva para el teatro nacional popular, y encima se dio una ley que prohibía espectáculos que demandaran dinero a los padres de familia en los colegios. Yo ya tenía un hijo y decidí dedicarme a los negocios, pero mi esposa me dijo que me conocía como titiritero y tenía que seguir siendo titiritero, que era lo suficientemente creativo para inventar algo. Vi que lo que tenía era mi casa, así que hice La Casa del Titiritero. Sin pedir permiso puse un letrero de *collage* y anuncié en la prensa. Lancé mis cursos. No vendrían 600, pero vendrían cuatro, cinco o seis profesores. Hice cursos que había hecho en diversas partes de América, pero no aquí. Cursos para niños sordos, ciegos, con retardo. Hacía funciones sábados y domingos, no entraban más de 30 personas, sin embargo un día entraron 44. Tengo mis registros de todo eso.



Felipe y sus títeres de Marinera puneña,
fotografía Martín Molina.

En la Lima de esa época, con pocos sitios donde llevar a los niños, La Casa del Titiritero hizo tal noticia que salieron muchas notas de prensa. El Ministerio me echó ojo y envió a una persona que me invitó para participar en un seminario a tiempo completo, pero al preguntarle por el presupuesto me dijo que era parte de la reforma educativa y nadie iba a cobrar. Entonces una persona que estaba de visita en mi casa interviene. Le dijo que yo venía de Chile y estaban tratando de convencerme para que fuera y sea director nacional de los teatros de títeres y cómo acá en mi tierra me pedían que trabaje gratis. El funcionario se paró y se fue. Por mi parte no acepté ir a Chile. Acababa de ganar Allende, yo no había trabajado en la campaña y creía que en Chile había muy buenos colegas que podían asumir ese cargo. Ese señor que había venido desde Chile era Hugo Cerda, quien me dedicó un libro. Sin embargo, yo nunca me molesté, lo tomaba con buen humor, pues asumía que mi responsabilidad era educar a la autoridad, al funcionario, al docente. Afortunadamente, mi carácter me ayuda.

A estas alturas y después de todo tu proceso, ¿cómo crees que debería enfocarse la formación del titiritero en estos tiempos?

Yo creo que ya se puede hacer dentro de la Escuela de Arte Dramático, o si se quiere puede ser teatro para niños y títeres. Un binomio, como fue en el comienzo de la educación inicial llamado dramatización infantil y títeres.

¿Y el componente autodidacta que siempre está presente?

De hecho, ahora es mucho más fácil por los medios y tienes una información cuantiosa. En mi caso, aparte de la formación familiar, el remate en cuanto a las normas de conducta fue el Club de Teatro de Lima. D'amore tenía dos columnas vertebrales en su quehacer pedagógico: la ética y la estética, que no siempre marchan juntas. Yo he conocido gente que he admirado mucho por sus obras, pero que personalmente me ha decepcionado. Jouvett decía: "Tanto vale el hombre, tanto vale el actor". Eso ha sido una constante en mi desempeño y creo que eso hace que tanta gente me valore y me recuerde.

¿Tienes alguna predilección entre tus títeres?

Pinocho fue el primero. Ya tiene 57 años, ha sido reparado algunas veces, pero ahí está. Entre mis marionetas, está el payasito al que se le sale la cabeza. Siento que a través de él me conecto con el maestro Solari.

¿Y alguna de tus obras?

Un esposo para una ratoncita estuvo en temporada durante tres años en La Cabaña, llegué a dar ocho funciones semanales. La llevé de gira, tuvo crítica teatral de diver-

sos medios, hasta la de Hernando Cortés. Telba me invitó a participar en un festival con un estreno. Tenía el texto hace años e hice la adaptación. Tula Espinoza hizo los muñecos, Jaime Lértora la selección de la música. Trabajé con mi esposa y mis hijos e incluso con algunos sobrinos. Tenía ocho promotores que peinaban 80 colegios semanalmente. He traído gente de Chosica, del Cerro El Pino, bajaban familias enteras. Había grupos de teatro que venían a preguntarme cómo hacía y no me creían. Les decía que frente a un estímulo hay una respuesta. Si a tu santo invitas a 10, ¿cuántos vienen? ¿Vienen los 10? Igual es en el teatro. Por eso manejaba volúmenes enormes.

¿Has hecho trabajos para adultos?

Me inhibí de hacer trabajos para adultos porque consideraba que el adulto tenía muchas cosas y el niño no. Me parecía que el tiempo que les dedicara a los adultos le restaba a los niños, incluso en épocas difíciles me han llamado para hacer café-teatro, hasta para hacer títeres porno con un seudónimo, pero no quise pues afectaba mi imagen.

Pero he hecho algunas cosas para adultos como la obra de Vargas Llosa *Pantaleón y las visitadoras*. Fue un trabajo por encargo. Cuando Mario cumplió 50 años me llamaron para que haga una obra de él, pero me dieron una semana de plazo. Era imposible y presenté un programa que tenía. Veinte años después me llamaron nuevamente y me dieron un mes que igual era poco. La versión la hizo Alonso Alegría. Él no manejaba el lenguaje de los títeres, y aunque me decía *así*, yo hacía *asá*. Se mandó a hacer un teatro lo suficientemente grande, armé un elenco con Flor Castillo, Madero, Patato, Mónica Villalba, mi mujer y yo. Tuve que recurrir a tres talleres distintos para que hicieran los títeres porque no alcanzaba el tiempo. Se hizo una sola función en la Huaca Pucllana para 500 invitados, organizada por los amigos de Mario. A Vargas Llosa le

gustan los títeres, incluso tiene artículos sobre títeres. La primera vez que me vio actuar me preguntó si era cierto que yo vivo de los títeres y siempre que venía me invitaba a sus presentaciones.

¿Qué tan flexible has sido respecto al tema de cuanto cobrar y por qué, y que tan estratégico es ser flexible en eso para mover el trabajo?

El que te contrata no siempre es el mismo. Curiosamente, yo a veces he cobrado exorbitantemente para no hacer la función y me han aceptado. Una vez me entrevistó un gerente extranjero de un banco, muy déspota, y me quiso rebajar, pero le dije que era mi tarifa, aunque le había recargado cinco veces; entonces le pregunté si él aceptaría descontarme el interés que pagaría por un préstamo en su banco y me fui. A la semana me llamó y me contrató.

Otra vez una institución binacional me contrató para una función y lanzó un afiche que estaba lleno de grandes auspiciadores. La víspera me llamó la directora para decirme que había un problema de presupuesto y que no podían pagarme lo acordado. Le dije que no se preocupe, que me saque de la lista pues no quería atentar contra la economía del Ministerio de Cultura de su país, y todavía tuvo el cuajo de preguntarme si era mi última palabra. Di mi función, me felicitó, me pagó y me ofreció contratarme más funciones y hasta talleres. Por supuesto nunca me llamó. Con la gente déspota yo no puedo.

¿Cómo ves a los títeres en estos momentos de su historia?

En auge, nunca ha habido tantos grupos, viajes, puestas en escena. Donde hay un bajón es en el sector educativo. Desde que se parte en dos el horario hay menos

tiempo para todo y a su vez han sumado nuevos cursos y siempre se resta al arte, aunque eso mismo se podría hacer a través del arte.

¿Cómo ves al Estado Peruano en relación al fomento del arte?

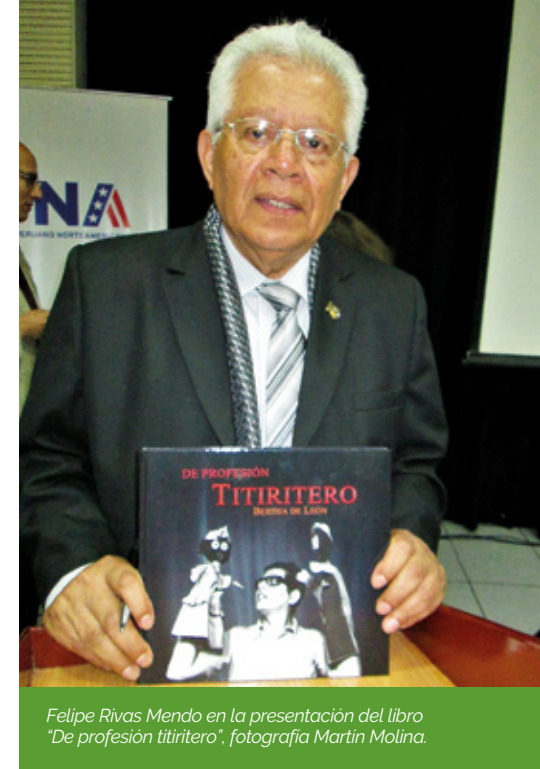
Hace dos años en Colombia conocí al director de una compañía que tenía un local, ese titiritero fue premiado el mismo día que yo acá, el 27 de marzo de 2013. A los dos nos dieron un diploma y una medalla, la diferencia era que a mí me premiaba el Estado y a él, el Municipio, pero además de la medalla y el diploma le daba 22 500 dólares. Aquí ni soñar con eso. Como dijo más de un prestigioso actor: acá el Estado solo se acuerda de nosotros para cobrar impuestos. Todavía no entienden que también tienen que invertir en cultura. Es un caso dramático.

¿Crees que se pueda hablar de un gremio de titiriteros en Perú?

El problema no es el gremio de los titiriteros, porque podríamos hablar lo mismo de los actores, los mimos, etcétera. No hay que olvidar que es el telón de fondo, es todo el sistema. Como me decían en México: allá han luchado, han hecho marchas, pero no solo la gente de teatro, sino todos: los cineastas, los libreros, los cirqueiros, todos. Una revolución cultural luchando por sus derechos. Acerca del gremio, ha habido varios intentos. Se ha hecho la Asociación Nacional de Titiriteros, el Círculo de Titiriteros, pero como dice Carlitos Gassols en sus memorias, la gente que estaba sindicalizada, cuando él fue dirigente, no pagaba porque el sindicato es para defender derechos, pero no consigue trabajo. Hay diferentes tipos de asociaciones para diferentes cosas y eso se confunde.

¿Qué proyectos tienes?

Estamos gestando una fundación que se encargue de todo el material que tengo. Ante la imposibilidad de tener un museo, he hecho uno itinerante que se mueve poco, pero lo estoy moviendo. Consta de una exposición de personajes diversos, de técnica, con charlas y pequeñas proyecciones, y finalmente un taller. Esta exposición va generalmente a colegios durante una semana, porque no hay otras instituciones que puedan interesarte. Una vez se hizo en la Universidad Católica y otra en Tarapoto.



Felipe Rivas Mendo en la presentación del libro "De profesión titiritero", fotografía Martín Molina.

De otro lado, si bien el libro de Rosa León ha causado impacto, la gente que me conoce me dice que tengo que contar mis propias anécdotas, cosas que no están en el libro. Yo tengo el mismo problema que Acuña: soy un narrador, soy de contar las historias. La única vez que he escrito cinco anécdotas fue porque me lo pidieron para una revista. Creo que la gente se conoce por sus anécdotas y un poco es ese el peso que en mi vida le he dado a las anécdotas.

¿Qué le dirías a los titiriteros que están empezando?

En primer lugar, que tienen que tener dos ideas bien claras: que esta sea verdaderamente su vocación y que con esta actividad sirvan al país. Los titiriteros japoneses hacen sus dos años iniciales en la escuela sin hablar con nadie, solo se dedican a preparar el té y limpiar los baños,

es una escuela de humildad. He venido al teatro a servir, no a ser servido. He venido a aprender, no a ser famoso. Que amen su profesión; si uno quiere y su vocación está clara, superará los problemas y encontrará soluciones. Y no deben olvidar que a la par de la estética tiene que estar la ética, para trascender verdaderamente.

Pocos días después de mi debut, el periodista César Augusto Dávila escribió un artículo que decía: "Los titiriteros tienen la hermosa misión de dar juguetes a los niños que no los tienen, sueños a los hombres del mañana, esperanzas a los niños olvidados". Con eso entendí que mi labor era de tipo social. Por eso incliné la balanza hacia los niños que no podían ir al teatro. Yo tenía que ir al encuentro de ellos.



Paco Yunque

Entrevista realizada
a Pepe Borja
por Martín Molina
y Juancho Valdivia, 2015

Pepe Borja y el Pango,
fotografía Martín Molina.



¿Dónde fueron tus inicios, en el teatro o en los títeres?

Soy arequipeño. Aquí crecí y aquí vivo. De pequeño mi abuela me llevaba a unas actuaciones en el colegio Salesiano. Hacían veladas literario-musicales, yo miraba y me despertó la curiosidad de cómo hacían eso. Cuando crecí, se presentó un taller de teatro en la universidad y me inscribí. Por curiosidad entré al grupo de teatro GUTE. El profesor Pepe Mejía pasó asistencia. Como todo era práctica pidió voluntarios y yo me metí debajo de la carpeta para no salir. Los que salían hacían fábulas como *El león y el ratón*, *El león y el mono*. El profesor explicaba, daba unos minutos para preparar y a actuar; y yo volví a hacer lo mismo en las siguientes clases.

Cuando terminó el curso el profesor nos dio el libreto de *Pedida de mano* de Chéjov y nos invitó al teatrín de la universidad. Al pasar lista no me llamó, me miró y me preguntó si había asistido y se desconcertó pues en más de un mes no me había visto, pero igual me dio el libreto. Cuando terminaron de ensayar, por fin había visto dirigir. El



Pepe cuando era parte del elenco del grupo Kusi Kusi, fotografía archivo Kusi Kusi.

profesor me dijo que, si me gustaba, podía seguir yendo, y seguí acompañándolos durante un año. Yo estaba feliz de la vida armando la escenografía, llevando las maletas con la ropa y la utilería cuando iban a diferentes sitios.

Un día en el Colegio de la Independencia Americana, mi ex colegio, fuimos a hacer una actuación pero faltó un gendarme y adivinen quién lo reemplazó. Me puse el vestuario y ya sabía el libreto. Cuando se abrió el telón

sentía que estaba en el aire. La obra era *Farsa y justicia del señor corregidor*.

Se me pasó el susto y seguí acompañando al grupo. Tenía veintitantos años. Nos invitaron a Yarabamba y faltó otro actor y fui reemplazo de nuevo. Esa vez interpretaría a un sastre y ya era con parlamento. Me dieron el libreto, dejé las cosas y me dediqué al estudio porque no me valieron de nada mis súplicas para no salir. Leí y leí, me baje del carro leyendo, llegamos al sitio y estudiando, me pusieron el vestuario. Yo seguía estudiando y cuando me tocó salir, estaba con la letra. Después de cada ensayo me iba con el director a tomar un café. Esa vez también fuimos, pero él no me decía nada. Le decían *Loco*, era un tipo genial para la producción. Él me dijo que yo era versátil, porque lo que presentamos era una farsa y yo no había hecho nada de comedia ni farsa. Yo le pedí que tenga en cuenta que había sostenido el diálogo y que debía felicitarme, pero él estaba fastidiado. Después de eso no fui una semana, pero luego volví. Ya me había picado el bichito ese. Seguí ensayando y ya por precaución miraba mejor las actuaciones, por si cualquier día me tocaba reemplazar.

De ahí salí actor. Después ya me dio papeles. Reemplazaba a todos los actores en sus roles. Con ellos estuve años, no importaba que falte alguien si ahí estaba Pepe. En Lima estuve en el Club de Teatro, pero poco tiempo. Yo estaba solo y no conocía nada. Yo no quería actuar, solo quería conocer cómo era todo el mecanismo.

¿Viste títeres de chico o joven?

Muy poco hasta que conocí a un amigo, Pedro Valdivia, al que le decíamos Perico Valdivia. Él siguió la tradición de su padre, que hacía títeres de hilos que tocaban guitarra y cantaban yaravíes y música arequipeña. Con eso el público quedaba contento y satisfecho. Vi a Perico manejando eso y me gustó, nos hicimos amigos, conversábamos hasta que desapareció. Lo vi de joven, antes de que yo empezara. Él se presentaba en el teatrín de la municipalidad. De chico no tengo mayores recuerdos.

También vi a las hermanas Marroquín. Fue en Arequipa, cuando era joven. Verlas despertó mi curiosidad. Gracias a ellas me puse en contacto con los títeres. Dije: "Qué bonito, qué interesante, cómo se mueven".

¿Cómo fueron tus inicios con los títeres?

Llegó a Arequipa Jaime Gonzáles Portal, un titiritero boliviano, tenía su camioneta y viajaba con su familia. Él hizo un taller aquí auspiciado por SINAMOS y yo me metí. Me llamó la curiosidad. Hizo dos actuaciones, vi cómo hacía su trabajo. Cuando hizo el taller yo tenía más curiosidad. Se inscribieron como 140, fue en un local que ahora es un Museo en el Parque San Francisco. Conversando con él nos hicimos amigos y me llevaba a donde lo contrataban y ya me dejaba ver la función desde atrás. Cuando empezó el curso nos mostró cómo con el papel periódico y engrudo se hacía un muñeco. Durante el curso me pidió

que llevara mis muñecos. Yo no había hecho, pero por la amistad no podía decirle que no, así que me amanecí haciendo, aprobé el curso y me dieron mi certificado.

De los 140 solo quedaron 20. Hizo cuatro grupos de cinco, nombró directores y a mí me nombró director de mi grupo. Teníamos que presentar un espectáculo, así que hice unos muñecos y preparé actuaciones. Ese momento fue maravilloso para mí. Así empecé la carrera.

Jaime terminó su contrato y se fue, yo me quedé con los muñecos y empecé a organizar espectáculos. Me busqué dos amigos, ellos por curiosidad y yo porque ya le sentí un gustito especial, hacíamos obras y las presentábamos a veces en la calle para los más chiquitos. Hacíamos una obra de una princesa que pedía auxilio desde una torre y llegaba el héroe a liberarla. Así seguí practicando. Yo hacía títeres, pero muy de vez en cuando y no muy bien que digamos. No era muy formal la cosa, era más una afición.

¿Ahí llega el taller de Kusi Kusi?

Justo un mes después el grupo Kusi Kusi organizó un taller en Lima e invitaba a dos actores por departamento. Eso fue en el 74, más o menos. Un amigo, Valdés Pallete, al que le gustaba el teatro, era el director de Actividades Culturales en Arequipa. Él no hallaba a quién enviar y me avisó un día antes del día en que había que viajar a Lima. Acepté, por supuesto. Estábamos ensayando una obra de teatro, pero entendió que había que cortar los ensayos. Fui con una profesora. El taller duró un mes, era desde las ocho de la mañana hasta las tres de la tarde. Nos dieron alojamiento, comida, todo. Nos alojaron en un hotel en el Centro de Lima. Yo me levantaba temprano y me iba a la azotea para practicar con el brazo levantado, que es lo que nos pedía Gastón. Los otros se

pasaban conversando felices, cada quien de su tierra, pero yo estaba fiel al castigo.

El primer día, Gastón y Vicky pidieron que nos presentáramos. Había una chica de Huancayo. Dijo que era escritora, hacía música, poesía, pintaba, era una genia y debía leerse dos libros diarios por lo menos. Yo leía dos páginas a las justas, hacía cositas como artesano y las vendía. Le dije que era artesano, pero no era un artesano de verdad, yo lo hacía solo para sobrevivir. Solo había recibido el curso de Jaime, ese era mi curriculum. Cuando empezó el curso, empezó la tortura, porque Gastón es un tirano [risas].

Duro nos trataba, no dejaba que bajáramos el brazo, y cuando uno empieza con esto, es fuerte. Acá me consta. Yo no tengo elenco porque cuando empezamos los ensayos, después ya no vienen.

En el taller vimos también la elaboración de los muñecos. Yo conocía un poco de eso porque había experimentado algo con Jaime. Además yo vivía en Miraflores, acá en Arequipa, y al frente vivía una familia de pintores. El papá de Martínez Málaga era un retratista reconocido y sus hijos también seguían su huella, y con ellos ya conocía un poco del color. Yo les preguntaba y me explicaban. En el taller había varios que no sabían porque, más que todo, hacían teatro. Vimos también la escenografía.



*Elenco Paco Yunque,
fotografía archivo Paco Yunque.*



Logotipo del grupo Paco Yunque.

Ese taller fue importante, también porque terminó con el montaje de El sueño del pongo. Cuéntanos acerca de eso.

Todos participamos, hicimos ese cuento de José María Arguedas. Vicky lo adaptó muy bien. A mí me dieron el papel del pongo, y lo confeccioné también, aún lo tengo acá. Cada uno hizo su personaje y se llevó

su títere. Vicky me aconsejó sobre las facciones, porque yo recién estaba comenzando. El montaje salió muy bien, el local de La Cabañita se llenaba, por lo menos cien personas iban. Hicimos toda una semana de funciones.

¿Algunos persistieron después de esa primera experiencia rigurosa?

"Rigurosa" es suave, habría que inventar otra palabra [irisas]. La chica que fue por Arequipa empezó a hacer, pero lo dejó porque trabaja en el Ministerio de Educación como promotora de colegio de niños y se dedicaba más a eso. Que yo sepa, ninguno se dedicó luego a los títeres.

¿Después de eso volviste a Arequipa?

Sí, me vine y seguí haciendo títeres, ya con un poco más de experiencia. Yo estaba peleando por aprender y cuando uno aprende se pega buenas sentadazas, hasta ahora me duelen los riñones. Poco a poco fui aprendiendo, aunque siempre me doy mis sentaditas; siempre hay caídas.

¿Y cuándo te llama Kusi Kusi para su elenco?

Yo empecé a practicar y a modelar muñecos, eso me costó mucho. Al mes que estaba en eso, me convoca Kusi Kusi para que trabaje con ellos y me integré a su elenco; ni bien terminaron de decirme, ya estaba yo en Lima. Poco después entró Charo Verástegui. Montamos *El farol del bichito de luz* y *La gallinita trabajadora*, que era la que más acogida tenía, más personajes, música, ya era otra cosa y ya no estaba sometido a la tortura de Gastón. Con Vicky nos reíamos.

¿Qué recuerdos de la gira a Colombia?

Fue mi primera gira, todo fue aprendizaje, recién vi otros grupos, había un grupo con todo grabado y él solamente movía los muñecos, lo que no es muy recomendable. En la gira alguna vez falló el aparato que reproducía la cinta y empezó a sonar otra melodía en vez del fondo musical y teníamos que seguir para que no se note.

¿Qué pensaste cuando empezaste a recibir dinero por tu trabajo con los títeres?

Que no podía ser. Cuando era actor no me pagaban; empecé a ganar dinero cuando trabajé con Kusi Kusi y empecé a vivir de esto. Nos iba bien, La Cabañita era visitada permanentemente. Estuve trabajando con ellos un año y algo más. Tuve que volver a Arequipa porque acá yo tenía familia, mis hijos. Yo quería quedarme en Lima pero no había posibilidad de llevar a la familia. Trabajar con Kusi Kusi fue un privilegio.

¿Cómo continuó tu trabajo en Arequipa?

El compromiso fue hacer promoción del teatro de títeres, y cumplí porque hice bastantes actos. Armé un

elenco pequeño, trabajaba con amigos que se interesaban, unos se iban y venían otros. Nunca trabajé solo porque me parecía muy limitado después de trabajar con Kusi Kusi, y no me siento muy diestro para trabajar solo. Tampoco me atrevería, hay que ser valiente para eso. Llegué a trabajar con un cura que tocaba guitarra y musicalizaba, yo tenía un muñeco que tocaba guitarra y cantaba y cada vez que había una parte alta se le salía el cuello y la cabeza volaba y salía sin cabeza, perdía la cabeza por querer ser cantante.

Un día llegué al Instituto Nacional de Cultura. El director era el poeta José Ruiz Rosas y le pedí que me aconseje con un nombre para el grupo, lo pensó y al otro día me propuso Paco Yunque. Me pareció interesante, pues es un niño peruano que sufre la injusticia, y me quedé con ese nombre.

¿Dónde te presentabas?

Empecé a ir a cumpleaños, éramos tres los que trabajábamos. Cobrábamos un poco más porque otros trabajaban solos. La gente se empezó a pasar la voz, gente que tenía dinero me buscaba, hasta que vi que estaba haciendo un papel que no me agrada mucho. Uno aprende cómo son esas familias que tienen, generalmente son las mamás las que solicitan y se nota que hay dinero; si dicen que es caro, fijo que es pituca. Iba a la casa, me daban lugar para acomodarme y desaparecían, me dejaban olímpicamente a cargo de los niños, y si un travieso tiraba un papelito, se armaba como una plaga y no hacían caso, hasta que el presentador salía a decir que si seguían molestando nos íbamos. Pero seguían, entonces cerraba la cortina y se acabó. Dos veces corté el espectáculo, pero con advertencia. No me parecía justo. En una época los cumpleaños eran casi básicos porque no conocía otro terreno, y ese era el más fácil.

También iba a colegios pero eran unos pillos. A veces terminábamos bronqueándonos, yo siempre he sido malo para eso de cobrar, y los directores querían el 60% para el colegio y 40% para nosotros porque ellos ponían a los alumnos, pero el director representaba al colegio, o sea que eso era para él. Yo no estaba de acuerdo, era muy poco. Nosotros éramos tres además de la movilidad y otros gastos y así quedábamos mal. Era duro en los colegios, por eso dejé de ir también. También pasé momentos difíciles con los títeres, había malas temporadas a veces. Entonces me llegó el trabajo de la universidad y eso me libró, pues solo me dedicaba a los títeres.

¿Cómo llegó lo de la universidad?

Yo salía en los diarios, me hacían notas porque las historias que hacía eran de acuerdo a los cánones titiriteros y eran movidas, divertidas. Algunas veces en alguna parroquia estaban los periodistas, se daban cuenta y me entrevistaban, otras veces por su cuenta nomás escribían. En la universidad me conocían porque salía en los periódicos. Me llamó el rector y me invitó a incorporarme para que sea parte de la extensión, me contrató la universidad y me pagaba un sueldo fijo, no tenía elenco y estando allí yo buscaba amigos para trabajar y les pagaba de mi sueldo. Yo hacía los títeres, las obras, la escenografía, todo, y les enseñaba.

Enviaban oficios a la universidad solicitando una presentación y nosotros íbamos a nombre de la universidad pero como Paco Yunque, después llegaba el oficio de agra-



Pepe Borja,
fotografía archivo Paco Yunque.

decimiento. Me llevaba bien con la gente de la universidad, me conocían, le daban valor a los títeres. Estuve como once años allí. Llegué a viajar a provincias también, recuerdo que fui a Tacna para hacer un taller. El rector confiaba en mí y yo no le fallaba, ya en esa época casi no tenía trabajos independientes.

¿Viajaste al extranjero con los títeres?

El problema con los amigos con quienes trabajaba fue que no querían dedicarse. Era una complicación. Recibimos una invitación de un festival de Francia, otra de España y hasta de Afganistán, seguro porque alguien que estuvo de pasada me vio y hablaron de mí allá. También me pedían talleres. Entonces yo les decía a los del grupo para ir, pero no querían.

Solo una vez fuimos a Chile, a Arica, porque una poetisa de Calama quería hacer un intercambio para que de acá vayan poetisas y también quería llevarme a mí. Fuimos y nos fue bien, pero las poetisas allá tenían el prejuicio de que los títeres eran solo para los niños y ellas se dedicaron solo a poetizar la vida y no iban a vernos a nuestras presentaciones ni por curiosidad. Advertimos que sería la última función y de repente se apareció una de ellas. Al terminar la función todo el mundo salió, pero ella se quedó meditando, salió a verla y me regaló su libro. No me dijo más.

¿Y a Lima has ido?

Poco, dos o tres veces. Una vez al encuentro nacional que hizo Kusi Kusi en el 78 y después al Festival de la Universidad Ricardo Palma. Allí llevé *La guerra de las estrellas y Los erizos de mar*, ya en el dos mil y pico.

Cuéntanos acerca de La guerra de las estrellas y Los erizos de mar.

Leí un cuento de Jorge Díaz Herrera, creo que es de Cajamarca, pero vive en Lima. Me pareció apropiado para adaptarlo a los títeres y lo hice. Yo conocía más o menos el efecto de la luz negra, curioseando, ayudándole a un amigo a adaptar un local nocturno, y con Kusi Kusi conocí más, entonces la hice con luz negra.

A un amigo que estaba estudiando en la universidad le propuse que haga un papel, no quería porque nunca había hecho teatro. Le propuse dejarlo solo para que practique, que busque la voz del caracol renegón pero buena gente, y cuando regresé ya lo tenía. Primera vez en su vida que hacia teatro y él fue el titular del caracol que es importante en la obra. La estrella se la di a mi hija Beatriz y yo hice el erizo, porque sale de escena y me da tiempo para estar aquí y allá. Eso fue en el ochenta y tantos, pedí el auditorio del INC, pero no me lo dieron. Busqué un local en el parque San Francisco, lo que ahora es el Museo Municipal; había una sala desocupada, vacía y grande, y me la dieron; la anuncié, fue público y gustó mucho, hasta compré una garrafa de vino grande para el estreno, y ahí empezó la guerra. Esa vez fue una actuación nada más, después ya empezaron a comentar y un periodista me buscó y la presenté más y se quedaron lelos. Eran unos muñecos chiquititos, ahora han crecido.



*Presentador del grupo Paco Yunque,
fotografía Martín Molina.*



Títeres realizados por Pepe Borja.
fotografía Martín Molina.

Los del INC antes ya me habían hecho una jugada. Había un puesto vacante como promotor cultural y no me dijeron nada y yo les reproché porque no me avisaron y a la semana ya estaba trabajando en la universidad. Cosas de la vida.

Una experiencia formidable fue cuando el grupo de teatro Los Audaces de Arequipa hizo un festival de teatro. Nos invitaron y yo les dije que no era un festival de títeres, pero insistieron y como eran amigos fuimos a colaborar con *La guerra de las estrellas*. Empezó con una introducción, primero las letras y la gente aplaudía, después otra partecita como introducción para que sientan que están en el fondo del mar y otra vez los aplausos. Y empezamos de repente, otra vez aplausos. Quería decirles: "ya pues, dejen trabajar". Al terminar salimos a agradecer y había puro extranjero: alemanes, franceses, italianos, norteamericanos. Y todos se metieron al teatrín y comenzaron a agarrar los muñecos, y los muñecos están hechos por ejemplo de eso donde sirven gelatina, que es de plástico pero fosforescente, otros de espuma. Agarraban y no podían creer que eso era lo que habían visto.

Una vez el director del Peruano Alemán me la pidió, dijo que la había visto tres veces y que la quería ver de nuevo. Es la obra con la que he conseguido más satisfacciones, sobre todo por el mensaje y el gusto de decirlo. Una vez la presenté y un amigo pituco al día siguiente va a mi casa me toca la puerta, ni me saluda y me dice que cómo se me ocurría presentarle ese espectáculo a los niños. Ni me dijo por qué. Le respondí que yo no decía que era espectáculo para niños, porque yo no hago para niños sino para todos y en segundo lugar, ¿por qué me decía eso? Se dio media vuelta y se fue, nunca explicó pero supongo que le molestaba el hecho de decir que hay un loco que le gusta la guerra y que se lleva las riquezas y el petróleo, y hay guerra porque le gusta a ese loco. En ese tiempo estaba Bush y empezó la guerra en Medio Oriente.

¿Cómo pensaste esto en relación con la lectura que los niños y el público en general iban a hacer de tu obra?

Mis hijos estaban chiquillos y me preguntaron: ¿por qué hay guerra? Les dije que a veces por la ambición y en eso llegó el cuento e hice la adaptación.

¿Cómo enfocas el tema de los contenidos en tus obras?

Procuro que tengan un mensaje siempre. Por ejemplo, en mi obra *Pedrito, el pescador*, un personaje va a pescar y le pide ayuda al amigo; después unos sapos se llevan la pesca, entonces los amigos pelean y ahí interviene el público. Les dicen que no peleen, que fueron los sapos, y los amigos se disculpan por haber peleado, dicen que para la próxima primero averiguarán.

¿Cómo cuantas obras habrás hecho?

Pocas. Recuerdo *La guerra...*, *Pedrito, el pescador*, *Orejitas y Chanchín*, *Pelusín*, *Fin de fiesta*, *Dos buenos vecinos*, *Pipo*. Yo creaba mis historias, basadas en la realidad.

¿Qué tipo de títeres utilizabas?

Sobre todo de guante, porque son los más adecuados para coger objetos, para transportar objetos, pero en *La guerra...* había otros tipos, también porque todos son peces, entonces ahí no hay necesidad de que cojan objetos.

¿Has visto trabajos de otros titiriteros?

Pocos, porque no llegan acá.

¿Alguno de los que trabajó contigo en el grupo luego continuó el arte?

Uno, un amigo bien allegado que es el que hizo el Caracol. Le enseñé a hacer teatro, a manejar la voz, a trabajar todo. Ahora es actor independiente. Quiso hacer títeres una vez, con una obra que empecemos a prepararla, dijo que la iba a presentar pero nunca más volvió a hacer títeres. Es que no es lo que se imaginan, una cosa es teatro con actores y otra es teatro con títeres. Es mucho más complicado, más difícil, más sutil.

Tú hiciste teatro primero y después entraste a los títeres. ¿Por qué dejaste el teatro?

Porque los títeres me parecieron mucho más interesantes. Acá hay que crear todo porque no hay nada hecho, hay que ingeniárselas y eso me parece que es algo muy especial.

¿Tu esposa se involucró en el trabajo con los títeres?

No, lamentablemente la cosa no fue como debería ser, no hubo comprensión, no entendía. Muchas veces me amanecía yo haciendo cosas y la otra parte decía: ¿y yo que soy? Hubo incompatibilidad, ella trabajaba en una oficina.

¿Y tus hijos?

Tuve tres. Digo tuve porque se casaron y ya pues, cada uno tiene su hogar y listo. Uno está bien ubicadazo en una financiera, tiene un cargo de administrador de una agencia, ha estado en un banco, algo así como gerente. El arte nunca pasó por ellos. La mujercita sí, ella tiene tres hijos, pero me ha ayudado. Ella hizo el papel de la Estrella en *La guerra...*, y lo hizo bien.

¿Tus nietos te han visto haciendo títeres?

Sí, me acompañaban cuando eran chiquillos, ahora ya están grandecitos ya tienen sus enamoradas. Uno tiene 20, el otro 18. Ya no es cosa de ellos.

¿Ahora haces funciones de títeres?

No, lo malo es que no hay quién quiera hacer títeres, me falta elenco.

¿Qué ha sido lo más bonito y lo más difícil de ser titiritero?

Lo más bonito es escuchar la risa, de repente la respuesta, la reacción de un chiquillo, el comportamiento, como por ejemplo en el caso de *Pedrito, el pescador*. Una vez salió una vocecita que lo llamaba una y otra vez, nosotros

no compartíamos con los chicos porque nos aplastan, pero ante tanta insistencia, Pedrito le pregunta qué quiere y el niño le dice: "espérame un ratito, voy a hacer un pis y ahorita regreso". Pedrito le dijo que vaya nomás, rápido, y nosotros nos mirábamos con los muñecos y decían: "tenemos que esperar, pues". Por ejemplo, eso es muy diferente al teatro con actores.

¿Y lo más difícil?

Todo en la vida es difícil, todo en la vida es motivo para luchar, no hay nada fácil, pero recibes mayor satisfacción que otras profesiones. Por ejemplo, aquí en Congata tenemos ingenieros trabajando en Cerro Verde, es una profesión muy buena, son talentosos en matemáticas, eso sí les envidio como ellos envidian en mí la capacidad para manejar títeres. Pero yo creo que la cosa está mal porque ellos dependen de un jefe, de un patrón, trabajan para el patrón y el polvo que resulta del trabajo de explotar la mina contamina a todo el mundo. No sé si tendrán conciencia los ingenieros, pero la contaminación es verdadera. Son ellos los que disponen dónde se explota la cosa.

A estas alturas, con toda tu trayectoria y lo que ha significado tu papel en la cultura arequipeña, ¿has tenido algún reconocimiento del medio artístico cultural de aquí?

Sí, tengo ahí bastantes diplomas, y alguna vez la Municipalidad de Arequipa me dio un Diploma de Cultura.

¿Qué piensas de esos reconocimientos?

Yo creo que es un mea culpa, quisiera saber qué hacen las autoridades por la cultura y específicamente por el teatro, y, dentro del teatro, por el teatro de títeres.

¿Cómo ves el papel del Estado y las instituciones públicas en relación al arte?

Yo creo que la relación que les interesa a ellos es la relación con el dinero. Dicen que las autoridades deben ser mejor pagadas, los alcaldes deben ser mejor pagados, que los regidores se mueren de hambre con los sueldos que ganan. Yo creo que esa es la relación que existe entre las autoridades y la cultura, pero si se aproximan vacas gordas cuando hay época de elecciones y vamos a recibir promesas, los postulantes se acuerdan de la palabra cultura y después la tienen dormida cuatro años.

¿Has hecho títeres para adultos?

Siempre. Siempre he hecho para adultos porque lo que yo hago es títeres para todos, porque son situaciones reales pero caricaturizadas, que es uno de los principios. Uno de los elementos básicos del teatro de títeres es caricaturizar, y el público se ha sentido identificado, y lo que han hecho es reírse, decir que son muñecos nada más. ¿Se habrán analizado que son ellos?

¿Qué le dirías a los jóvenes que tienen inclinación por los títeres?

Que hagan todo lo posible por satisfacer esa curiosidad, que traten de encontrar algo en el teatro de títeres, por lo menos que lo intenten. Sería bueno, porque pedir que se dediquen a ello es otra cosa; por lo menos que intenten, que descubran qué cosa es, que conversen sobre lo que son. ¿Acaso los títeres no requieren mayor imaginación, que se ha perdido ahora con la televisión? ¿Acaso no requieren de creatividad? Por supuesto, esa creatividad que ha sido lamentablemente apagada por la calidad de mensaje que nos envían. Sería bueno aprender a ser libre, aprender a pensar como una persona libre, no influenciada.

¿Crees que un titiritero es un ser libre?

Sí, claro que sí.

¿Cómo ves los títeres de aquí hacia el futuro, en estos tiempos de apabullamiento de la tecnología y todas esas formas de entretenimiento?

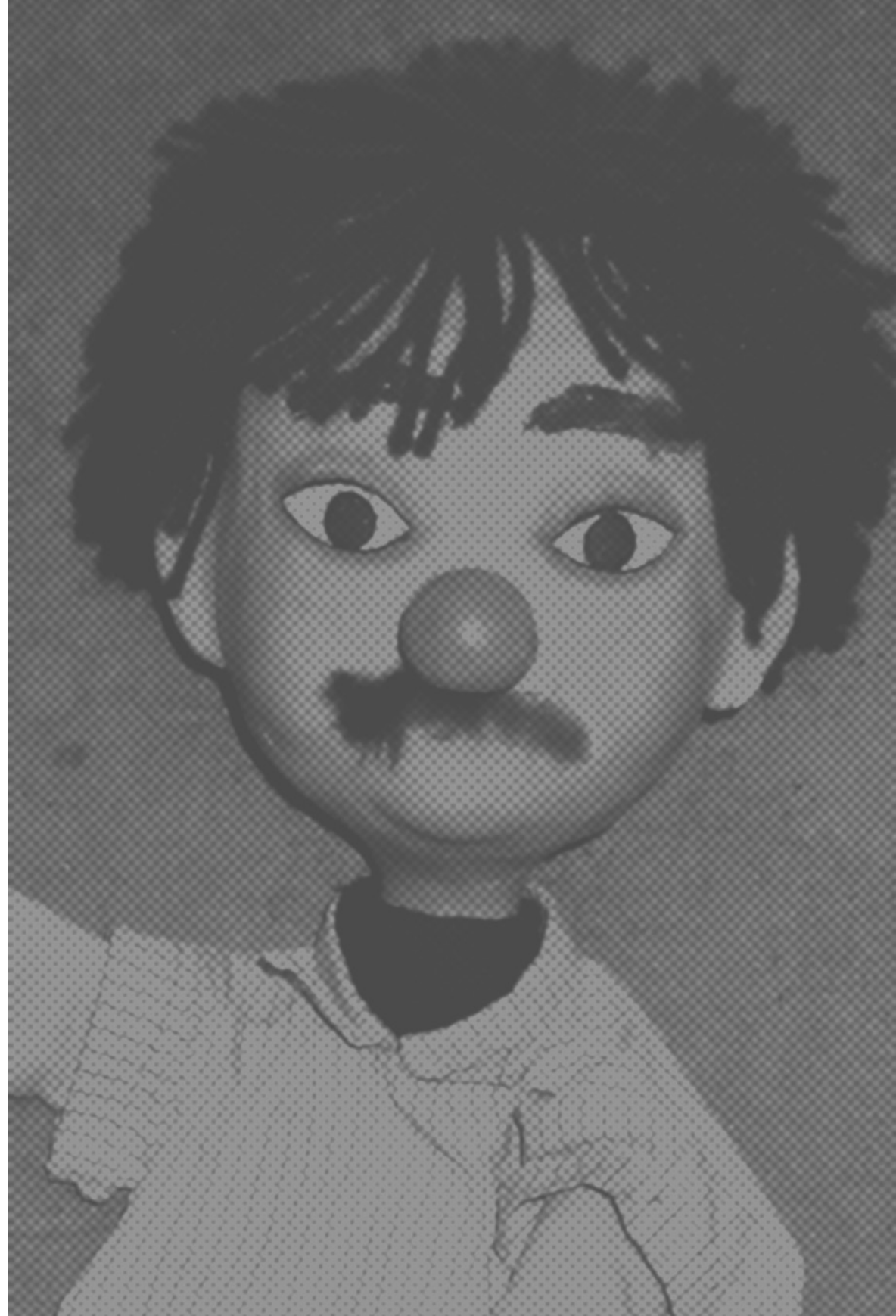
Me parece que los títeres no tienen mucho porvenir, pero no solo los títeres, sino que todo el futuro de la juventud está en duda. No se puede asegurar qué va a haber. Que cada joven piense con seguridad en un futuro porque, y disculpa que repita lo que dicen los diarios, creo que la corrupción está por encima de la educación, por encima de todo, y lo raro es que no se tomen medidas. Que por lo menos intenten solucionar eso.

¿Qué papel tienen los artistas en ese panorama tan sombrío?

Los artistas, si son libres, deben hacer todo lo posible por transmitir esa libertad, porque esa libertad está basada en la honestidad. No es una libertad porque sean unas letras, no es solo la palabra, es algo que se siente, que se vive. Los artistas están encargados de eso.

¿Cómo ves el futuro de Pepe Borja, qué proyectos personales o en relación a los títeres tienes?

Ahí sí, más bien que no sé qué será, ya tantas cosas he vivido; creo que lo único que puedo decir es igual que esa canción: "Qué será, será, será lo que habrá de ser, el futuro no puedes ver, lo que será, será".



Títeres Antarita Mario Herrera Asín

*Mario Herrera y Esther Álvarez con personajes
de la obra Basurón el monstruo del basural.
fotografía Martín Molina.*



Artista y maestro. Maestro y artista, con todo lo amplio y hermoso que ello implica. Artista destacado en diferentes disciplinas y con una especial pasión por los títeres. Maestro en todo el sentido de la palabra, con la generosidad a flor de piel, siempre dispuesto a compartir y con la grandeza para continuar aprendiendo. Comprometido a toda prueba con su práctica artística y con la docencia, con su comunidad, con su país. Luchador incansable, a pesar de las adversidades propias de ser artista en un país donde el arte tiene que hacerse a pulso y con las propias fuerzas, pues es más que un sueño contar con apoyo o reconocimiento oficial. Luchador alegre siempre con una sonrisa en los labios y los títeres en alto, con talento, dedicación y dignidad. Así es Mario Herrera Asín, nuestro Mario que hoy recorre rumbos por ahora ajenos a nosotros.



Mario y Oshta,
fotografía Martín Molina.

Contaba Mario que su fascinación por los títeres empezó a germinar cuando de niño vio el nacimiento animado que en Navidad se exhibía en la sala parroquial del Hospital Santo Toribio de Mogrovejo, en su natal Barrios Altos, Lima. Allí y en la Iglesia de las Mercedarias tuvo su primera aproximación a los muñecos animados. Fascinado, contemplaba cómo esas figuras cobraban vida ante sus ojos, sin imaginar que años más tarde dedicaría su vida a este por entonces misterioso arte.

Más adelante, decide hacerse educador y emprende su formación en la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle, La Cantuta. Títeres y educación estuvieron vinculados en su vida universitaria: se los vuelve a encontrar en el año 1966, esta vez a través del curso de títeres que dictaba la maestra Marcela Marroquín; desde entonces no se separó más de los títeres, que lo acompañaron fielmente por el resto de su vida.

Mario decía sobre los títeres:

Envuelven todos los aspectos de mi vida. En el aspecto social, me permiten entregar mensajes educativos, revalorar las costumbres de mi patria, defender mis principios y valores morales, defender mi libertad y la de los demás, ayudar, prestar servicios. Defender los derechos del niño y de todo compatriota. Amar, preservar, difundir, orientar, promover y defender la cultura y el arte popular de nuestra patria. Defender el aspecto social y humano de todo peruano sin discriminación alguna.

En el aspecto psicológico, me permiten expresar todo lo que siento, sacar todo lo que hierve dentro de mí, liberarme de las tensiones, de los miedos, de las frustraciones, enfrentar los peligros. Despiertan mi imaginación, mi fantasía y mi creatividad. Me siento muy feliz de hacerlos, todo lo que es títeres llama poderosamente mi atención. Puedo estar sin comer, sin dormir, por estar con ellos. Es mi pasión.

En el aspecto biológico o físico, alivia mis movimientos, me los agiliza, mejora mi respiración y mis funciones de circulación. Estar con los títeres mejora mi funcionamiento orgánico, me siento bien. La coordinación motora me la tiene en acción. Aunque la resistencia y la fuerza desmejoran por el paso inexorable de los años, se pueden hacer todavía algunos esfuerzos, pero sin exorbitarse como antes, por mis dolencias cardíacas.

El trabajo de maestro lo lleva al norte chico del país, allí conoce a Esther Álvarez, maestra como él, con quien contrae matrimonio en 1972. Con Esther comparte a partir de entonces su vida y también su amor por el arte, pues empiezan juntos un proyecto de títeres. En 1974, ya con hijos, la familia se establece en Huacho, pequeña ciudad al norte de Lima. Allí, el 30 de Agosto de 1976 fundan Antarita Centro de Teatro de Títeres y Cultura, dando así inicio a una hermosa y comprometida aventura en las rutas del arte. En los inicios fueron presentaciones familiares, luego mostraban sus trabajos en el barrio, para después llegar a escuelas y otras instituciones y, claro, los teatros y festivales.

Antarita inició realizando montajes con títeres de guante, técnica que siempre estuvo presente, pero pronto empezó la experimentación y la incursión en otras técnicas incorporando también títeres de hilos, mixtos, de varillas, muñeques, muñecos de ventrilocuo, títeres de mesa y títeres de sombras. Nacieron así más de veinte montajes entre los que destacan *Oshta y el duende*, *El capitán pelicano*, *Paco Yunque*, *Los negritos de Libertad*, *Auqui-Auqui*, *Historia de un fantasma*, *El zorro y el cuy*, por nombrar algunos. Mención especial merece *Basumón*, obra con recorrido que hace tiempo atrás llevó al escenario la preocupación por el cuidado del medio ambiente. Esta obra es la que acompañó a Mario en los últimos meses de intensa actividad, tanto en Huacho como en Lima, donde fue presentada en una temporada en el Centro Cultural Peruano Japonés.

En esas funciones no solo recibió el reconocimiento del público sino también de sus colegas del teatro y los títeres, parte de las nuevas generaciones que recién veían su trabajo.

El lema de Antarita es: "Siempre unidos por los hilos del arte", y Mario, con sus propias manos, tejió esos hilos. Trabajó mucho por la organización de los titiriteros en Perú. Primero fue parte del Movimiento de Teatro Independiente (MOTIN). Participó activamente en la organización de eventos que finalmente desembocarían en la creación del Movimiento Peruano del Títere (MOPET). Del cual Antarita es fundador. Se hizo miembro de UNIMA Perú, y siempre estuvo atento a cualquier posibilidad de congregarse a los colegas, a pesar de lo difícil que puede resultar.

Mario fue titiritero, dramaturgo y director de teatro de títeres. Talentoso y versátil, también incursionó con acierto en otras artes. Fue un apasionado cultor del folklore afroperuano, guitarrista, percusionista de cajón, ejecu-



Mario y Basumón.
fotografía Martín Molina.

tante de flauta dulce, zampoña, quijada y cajita, director de danzas folklóricas costeñas, compositor de música criolla y de otros géneros.

Como docente, trabajó en escuelas y desempeñó importantes cargos en instituciones públicas. Fue un entusiasta impulsor de la incursión de los títeres en ámbitos educativos y transmitió sus conocimientos a gran cantidad de maestros y estudiantes de pedagogía. Fue también catedrático en la Universidad Nacional Faustino Sánchez Carrión. Sin embargo, en octubre de 2010, tras salir de una hospitalización, se encontró con la ingrata noticia de que había sido despedido. Eso le trajo perjuicio económico y anímico, pero Mario no se dejó abatir. Decidió con su esposa dedicarse íntegramente a los títeres y así lo venían haciendo, a pesar de tener la salud afectada con las consiguientes limitaciones físicas.

Los últimos fueron meses de mucha actividad para Antarita. El 19 de agosto del año 2011, Mario da sus dos últimas funciones en una escuela. El 21 es hospitalizado y

el 28 fallece. Su sepelio fue el 30 de agosto, el mismo día en que su querido Antarita cumplía 35 años de actividad dedicándose a los títeres.

Mario tenía mucha ilusión de celebrar este aniversario de Antarita. Si bien su partida nos deja una profunda tristeza, estamos seguros de que a Mario le alegraría mucho saber que Antarita sigue en pie, que su familia continúa con ese hermoso sueño.

Mario Herrera Asín se ganó el respeto y el cariño de cuantos lo conocimos, como a continuación podemos ver:

En verdad, más que una función de títeres es una clase maestra que cumple con todos los requisitos de la puesta en escena de un teatro de títeres que sincroniza coordinación, soltura y destreza. Los Antaritas son duchos en sintonizar lúdicamente con la sensibilidad, identidad y fantasía de los párvulos y de los que todavía tenemos nuestro niño vigente. Faltaría espacio para hablar de la labor de Mario. Él se nos va, pero quedan vivos sus personajes, su Basumón y sus bellos argumentos.

Tomás Temoche
Asociación Cultural Yawar

Mario Enrique es probablemente el titiritero más transparente que tenga el país hermano y una de esas personas en las que se puede confiar con los ojos cerrados. Hacedor de festivales, trabajador por la unión de los colegas, es de las personas que hacen mucha falta en nuestro movimiento.

Quique Di Mauro
El Telón - Argentina

El maestro y yo, después de muchos años carteándonos, conseguimos hacer realidad nuestro encuentro el año pasado, en Callao-Perú, en la celebración del Taller Internacional de Teatro de Títeres en Educación, y pude conocer su gran personalidad. En ese encuentro me manifestó lo que tantos años había sentido: su amor y respeto por nuestra profesión.

Concha de la Casa
Centro de Documentación de Títeres de Bilbao

El domingo 17 de febrero trepé el colectivo rumbo a Huacho. Allí estaban con sus títeres Mario Herrera y su familia, quien organizó una función para mayores. A la hora de la función, la sala estaba repleta. Fue una de las mejores funciones que recuerdo.

Héctor Di Mauro
Maestro Titiritero Argentino

Mi querido profe, con usted se fue una persona que marcó mi vida no solo como mi maestro, sino también como amigo; mi amor y respeto por la música y el arte se los debo a usted. Nunca olvidaré sus consejos, ni su cariño y apoyo; en los momentos más difíciles de mi vida me dio ánimo para seguir, a pesar de que también eran épocas duras para usted. Siempre lo llevaré en mi corazón. Qué orgullo haber sido su alumna.

Karina Silva
Exalumna de Mario

Se nos fue un gran maestro y un querido amigo, pero el hombre no muere cuando su obra y su recuerdo perduran. Nos quedan hermosos recuerdos y valiosos aportes, con el consiguiente compromiso de continuar, de seguir abriendo el camino. Por todo lo hecho, por todo lo vivido, gracias, Mario. Hasta siempre, compañero.

Títeres Pepín

Juan Pablo Arrasco

*Juan Pablo Arrasco Ruiz y sus Títeres,
fotografía proporcionada por Azucena Arrasco.*



A inicios del mes de octubre del año 2011 falleció el titiritero Juan Pablo Arrasco Ruiz, del grupo Pepín, de la ciudad norteña de Chiclayo.

Juan Pablo quizá no era muy conocido en la actual escena titeril peruana que, lamentablemente, como casi todo en nuestro país, pareciera que se limita a la actividad limeña, lo cual de ninguna manera es justo pues desde siempre luchadores titiriteros y titiriteras de todo el país han llevado este maravilloso arte allí donde el sistema tan solo ofrece las espaldas.

Juan Pablo se inició muy joven en el arte de los títeres, desarrollando una larga e importante trayectoria desde sus tempranos 15 años de edad y que mantuvo hasta su fallecimiento el año 2011. Su primer maestro en los títeres fue Felipe Rivas Mendo; más adelante, en Argentina, continuó su proceso de aprendizaje con el profesor Alberto Cebreiros.



Fundación de la Asociación Nacional de Titiriteros en la que participó Juan Pablo Arrasco, Arequipa-1972.
fotografía proporcionada por Azucena Arrasco.

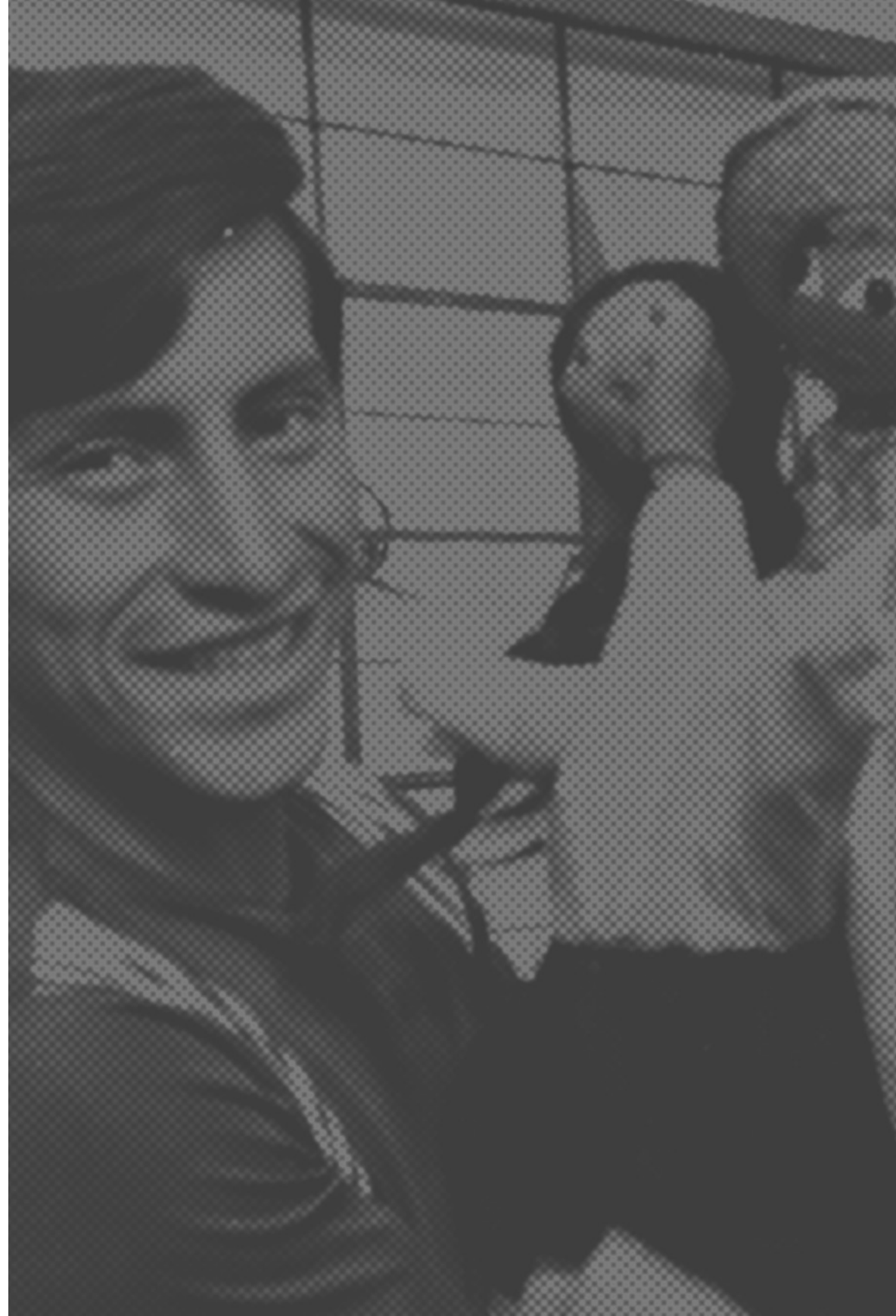
Recorrió con su arte diversos puntos del país, también llevándolo más allá de nuestras fronteras a otros países, como Argentina y Ecuador.

Integró el célebre teatro de títeres rodante El Arriero, dirigido por Walter Zambrano. Dirigió el programa infantil para televisión *Mi mundo mágico*, en Canal 4 de Chiclayo, del cual era animador El Cuervo, uno de sus títeres.

Su última función la realizó en la inauguración del Museo de las Marionetas de Cajamarca, en el mes de julio de 2011, con un hermoso baile de marinera que llenó de alegría a los presentes. Además de titiritero fue músico, profesor de educación primaria y veterinario, actividades en las que ponía de manifiesto su amor por la vida.

Vaya desde aquí nuestro humilde reconocimiento y gratitud por todo lo aportado, por todo lo hecho, que se inscribe en la historia de los títeres de estas tierras nuestras.

¡Buen viaje, compañero, a llevar los títeres por el cosmos!



Los Títeres de Inga

La Gringa Inga

Ingeborg Zwinkel,
fuente: <http://www.andina.com.pe>



Ingeborg Zwinkel, ampliamente conocida por su personaje televisivo la Gringa Inga, también fue titiritera y yo puedo dar fe de ello, puesto que gracias a ella vi por primera vez un espectáculo de títeres. Fue en mis primeros años de primaria. Había una gran expectativa, era todo un acontecimiento que un personaje de la televisión fuera al colegio.

Todos hablábamos de la visita de la Gringa Inga sin tener claro para qué iría. Simplemente iba y con eso era suficiente. Pero, una vez que estuvo en la escuela, nos sorprendió armando su teatrín en el aula; era todo un misterio lo que hacía, y de ese misterio nació la magia: *Los tres chanchitos*. Aún tengo clara la imagen de los chanchitos construyendo sus casitas y ese gracioso acento extranjero con que hablaban.

No podría decir que esa experiencia me llevó a hacerme titiritero, pero sí que me dejó un bellissimo y cálido recuerdo. Y bueno, quizá sí, quizá allí empezó a tejerse

este camino que ahora es mi vida al lado de los títeres. Viéndolo a la distancia, sí que fue un suceso para mí.

Ingeborg fue alemana, pero sus padres emigraron a Estados Unidos cuando ella tenía seis años de edad. La recesión económica truncó su sueño de ser periodista; además, ella solo tenía estudios de primaria. Pasó gran parte de su vida en el país del Norte, en la ciudad de Nueva York, donde conoció a quien sería su esposo, el diplomático peruano Luis de La Torre. Luego, la que tenía planeada como una corta visita a nuestro país, se convirtió en una estadía para toda la vida. Ya en Perú tuvo varias incursiones televisivas en la década del 60. Con Kiko Ledgard, Humberto Vilchez Vera e inclusive tuvo, por un corto periodo, un programa propio en el que enseñaba inglés.

No sabemos cuándo ni cómo ingresó al mundo de los títeres, pero ya en 1964 participó en el programa *El Tío Jhonny en TV*, en un segmento en el que el Tío Jhonny recibía la visita de niños a quienes invitaban dulces en una cabaña. En ese momento, Ingeborg, al llamado de *Duendecillas*, traía unas marionetas animadas por ella, que eran las encargadas de vigilar los dulces y compartirlos solo con los niños que tenían buenas notas.

A fines de los sesentas, Ingeborg se acerca a Panamericana Televisión para proponer hacer un programa de televisión en el que enseñaría inglés con títeres. El proyecto no fue aprobado, pero en esas gestiones la conoce Augusto Ferrando, quien ve el potencial humorístico en esa mezcla de inocencia y castellano mal pronunciado. La incorpora a su elenco y así pasó a convertirse en el personaje más simpático de ese nefasto programa que fue *Trampolín a la Fama*. Definitivamente, me quedo con su recuerdo de titiritera.

Ya siendo titiritero, me surgió la necesidad de buscarla, conversar con ella, conocer más de su relación con los títeres, entrevistarla, contarle mi devenir desde aquella función en una escuelita de El Agustino, pero nunca lo concreté. Los años pasaron y con ellos llegó la demencia senil, los recuerdos se le fueron y luego se dio su partida. Ingeborg falleció en su casa de Chaclacayo, el 21 de Junio de 2015 a los 95 años de edad.

Muchas gracias, Ingeborg. Buen viaje hacia las estrellas.

Vicente Correa

Títeres realizados por Vicente Correa.
fotografía Martín Molina.



La primera vez que lo vi entraba a un mercado tras una alegre tropa de pequeñas criaturas bailarinas. No quedaba claro si él las llevaba a ellas o ellas a él. A primera vista, se descubría que eran títeres, entre bellos y extraños. Transmitían una calidez inigualable: los títeres y él.

Me acerqué. Le compré algunos títeres y marché con ellos, pero al rato tuve la necesidad de volver, de que este encuentro no quedara allí, y volví y volví, y así empecé a descubrir a ese fascinante ser hacedor de títeres: el maestro Vicente Correa.

Pude conocer de cerca su trabajo, le compraba los títeres y para eso iba a su casa, que al mismo tiempo era su taller. Estaba en Manzanilla bordeando La Cachina, una de las zonas más peligrosas y al mismo tiempo más interesantes de Lima, espacio donde, en una gran feria al aire libre y recovecos, confluyen lo reciclable, lo desechado y lo robado. Espacio propicio para su trabajo, pues él hizo del reciclaje su fuente de materia prima.



*Títere realizado por Vicente Correa,
fotografía Martín Molina.*

Luego vino una amistad de largas conversaciones. No recuerdo si alguna vez tuvo un trabajo convencional. Creo que desde siempre se dedicó a dos actividades complementarias: crear y vender sus creaciones. Norteño de nacimiento, tenía una alegría chispeante que lo acompañaba todo el tiempo, a pesar que la vida supo serle dura. La necesidad le avivó el ingenio y llevó a que de sus manos, y con pocos recursos, nacieran cosas bellas que luego él mismo vendía en las calles de sectores populosos de Lima y provincias. Era un vendedor nómada, de esos que no esperan a que se le agote un mercado.

Hasta que, como tenía que ser, llegaron los títeres. Empezó con tinas y baldes de plástico viejos y rotos, encontró herramientas y desarrolló la técnica para trabajarlos. De ellos obtuvo las siluetas de perfil en una pieza de cabeza y tronco de sus primeros personajes. Hombres y algunos animales antropomorfos: perros, pájaros y cocodrilos. Con el mismo material hizo pies y manos, resolvió brazos y piernas con alambre forrado con delgadas mangueritas de plástico, con fuego agujereó el plástico del cuerpo para introducir el alambre que, además de instalar las extremidades, cumplía el papel de eje. También con fuego fijó pies y manos al alambre, y cerraba pintando los detalles. Así logró un personaje que balanceaba sus extremidades. A un orificio en la cabeza le ató un hilo de colores que en el otro extremo estaba atada a un palito de helado, que hacía las veces de mando de este pequeño títere de un solo hilo que no pasaba los once centímetros.

Pasó el tiempo y descubrió que cuerpo y cabeza podían tener volumen. Las cabezas las hizo con unos cilindritos de madera que, unidos a muchos otros, formaban estructuras que usan los choferes para sentarse en ellas y recostar su espalda. Un orificio en los cilindros facilitó fijarlos con un alambre al cuerpo que era un trozo de sogá de colores hecho con material sintético; deshilachando la sogá al otro extremo formó una faldita para los personajes femeninos. Les puso cabello con pedacitos de peluche y a algunos les hizo sombreros con fichas de ludo, botones o algo similar.

El títere resultante era fácil de animar a través de movimientos del palito de helado. Logró buen balance, equilibrio, estabilidad y dinamismo, de modo que podían pararse, sentarse, arrodillarse y, desde luego, bailar de lo lindo. Eran muy simpáticos y con una linda energía, ideales para niños, y ofrecían una gran ventaja en cuanto a títeres de hilo: teniendo un solo hilo era casi imposible que se enredaran.

Él mismo los vendía. Iba a mercados los fines de semana y entresemana a las puertas de los colegios a la hora de salida, y también a eventos masivos como procesiones o ferias. Tenía la maña para reducir el costo de materiales a su mínima expresión. Eso sí: demandaba bastante trabajo, pero aun así los vendía a un precio bastante bajo. Los planos a S/ 0.30 (treinta céntimos de sol) y los de sogá y cabeza de madera a S/ 0.50 (cincuenta céntimos de sol). Los niños eran sus clientes y decía que no podía venderlos a más pues era muy poco lo que llevaban de propina.

Siempre creativo, desarrolló nuevos personajes. Con huevos de plástico como cuerpo hizo unos gorditos a los que llamó Tongo, por el cantante, pero pronto dejó de producirlos pues vio que en manos de los niños se aplastaban



*Títere realizado por Vicente Correa,
fotografía Martín Molina.*

fácilmente y decía que no podía hacerle eso a un pequeño. También hizo Chavitos con juguetes de plástico, del Chavo del Ocho dentro de su barril. Les puso piernas y brazos, duraron hasta que desaparecieron los juguetes.

Trabajaba para vivir, tenía necesidades y había que cubrirlas con dinero, pero también trabaja porque le gustaba. Era un apasionado de crear, le gustaba producir, disfrutaba saliendo a la calle a vender; pero al mismo tiempo tenía una sabiduría natural que le permitía ver que en la vida no todo era trabajo ni mucho menos dinero; trabajaba solo lo ne-

cesario. "¿Para qué? Si no necesito más", decía. No quería acumular por acumular, no quería más de lo que pudiera necesitar, quería disfrutar de la vida y en su humildad sabía que la vida no se disfruta solo con dinero y posesiones materiales. Vivía con lo justo, pero vivía. No sobrevivía.

Tuvo esposa e hijos. El matrimonio se rompió, los hijos crecieron y fueron a hacer sus vidas. Vivía en compañía de dos perros, algunos patos y pavos en la parte posterior de su casa y ocasionalmente algunos pichones de palomas que habían caído de sus nidos y él cuidaba hasta que pudieran emprender vuelo.

Cuando por primera vez vi sus títeres, me fascinaron. Se los comprábamos y los vendíamos después de nuestras funciones. Los llevábamos también en nuestros viajes y se los regalábamos a cuanto colega conocíamos y que igualmente compartían la fascinación por ellos. Le di-

mos unos a Sarita Bianchi para el Museo del Títere en Argentina y la expresión en su carita fue maravillosa, ternura pura por ambos lados.

Él ya estaba avanzado en años, sin embargo mantenía una vitalidad admirable, pero a pesar de ello sabíamos que la vida tiene sus ciclos y el final de esta ha de llegar en algún momento. Eso es algo natural y, aunque duela, tiene que suceder. Pensando en eso, me preocupaba lo que pasaría con esos títeres cuando él ya no estuviera. Siendo el creador y realizador, sin él los títeres ya no se harían más, desaparecerían. Empecé a pensar en alguna manera de que continuaran. Él tendría que transmitir la técnica y la pasión pero no había discípulo a la vista, hasta llegué a pensar en tomar yo la posta pero tengo una vida hecha que ya bastante me demanda y mi camino no iba por allí. Me fascinaba su vida, su manera de pensar, su natural y profunda filosofía de la vida. La simpatía que me generaba pronto se convirtió en aprecio, cariño y en profundo respeto y admiración.

Tenía pendiente hacerle una entrevista para *Mil Vidas*, filmarlo mientras hacía su trabajo, registrarlo y guardarlo así para la memoria de los titiriteros, pero ni siquiera alcancé a hacerle una fotografía. No llevaba la cámara fotográfica a su casa pues vivía en un lugar muy peligroso y en casa nunca la tuve a mano cuando venía a visitarnos.



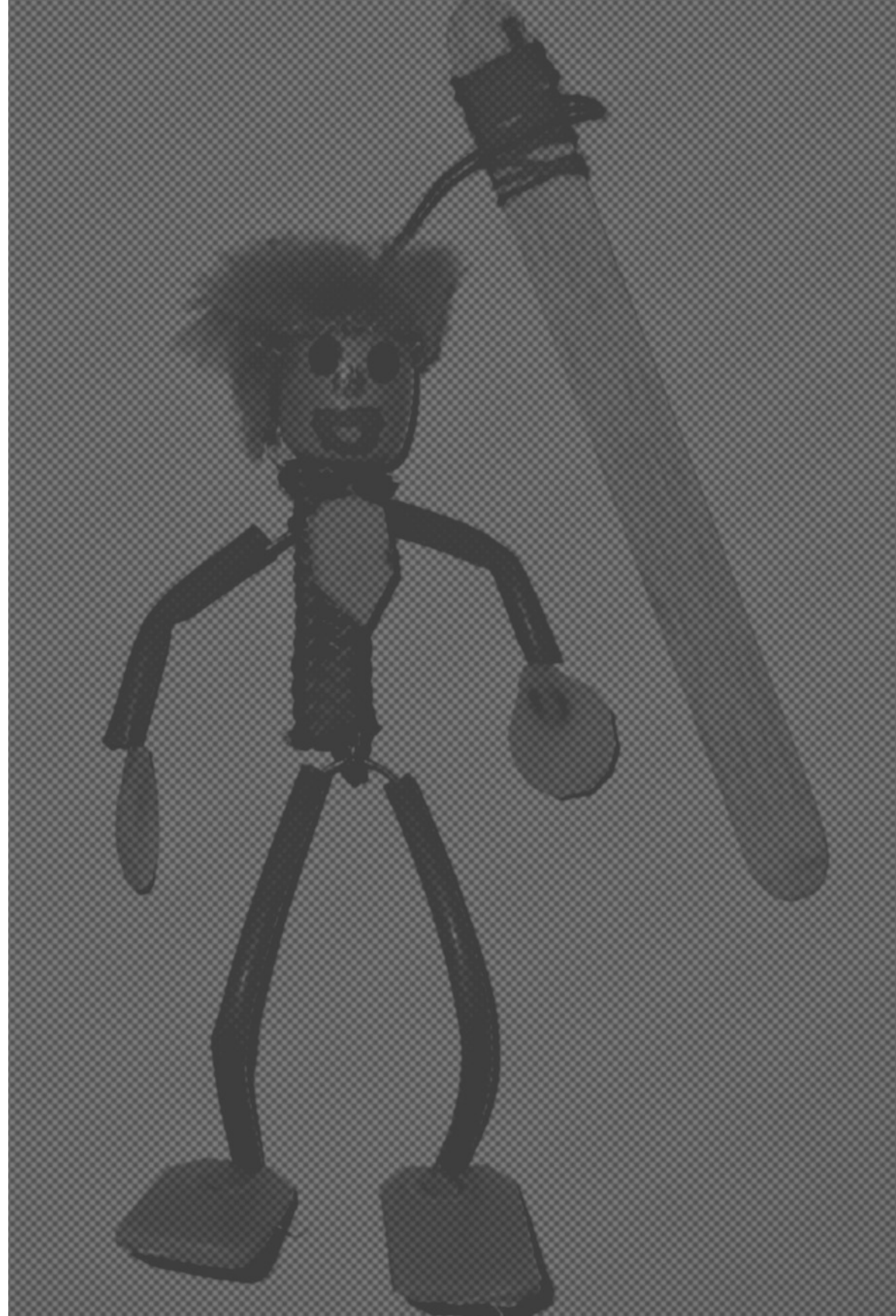
*Títere realizado por Vicente Correa,
fotografía Martín Molina.*

A inicios del 2014, lo llamé para ir a visitarlo, pero el teléfono estaba fuera de servicio. Llamé a su hermano que vive cerca y me enteré de que don Vicente había fallecido. No esperaba que fuera tan pronto. Me dejó sin la entrevista, sin el video, sin siquiera una fotografía y sin la posibilidad de asegurar la continuidad de sus títeres.

Una vez más me queda la lección de no postergar. Los caminos de la vida son demasiado inciertos como para proyectarse indefinidamente en ellos. Me quedó también dando vueltas una reflexión acerca de la permanencia y la no permanencia en los títeres, y lo que pasa con ellos cuando el titiritero parte.

Quizá se nieguen a ese tipo de trascendencia, quizá lo efímero sea parte de su naturaleza, quizá por eso se nos escaparon tantos nombres, tantos datos en una historia de cientos de años, quizá reclamen que se les deje ir, quizá. Pero igual aquí van estos ejercicios de trabajar por la memoria de los titiriteros de estos tiempos.

Gracias, don Vicente, por todo lo compartido, por todo lo transmitido. Me quedo con hermosos recuerdos, lecciones de vida y con algunos de sus títeres que ahora son un pequeño tesoro.



BIBLIOGRAFÍA



Acuña, J. E., (2013). *Aproximaciones al teatro de títeres*. Córdoba, Argentina: Juancito y María Ediciones,

Amorós, P; Paricio, P., (2015). *Títeres y titiriteros, el lenguaje de los títeres*. Zaragoza, España: Pirineum Editorial.

Bagalio, A., (1959). *El teatro de títeres en la escuela*. Buenos Aires, Argentina: Ed. Kapelusz.

Bernardo, M., (1970). *Títeres = Educación*. Buenos Aires, Argentina: Ed. Estrada.

Bernardo, M.; Bianchi, S., (1987). *Títeres para jardineras*. Buenos Aires, Argentina: Ed. Estrada.

Cerda, H. y E., (1994). *El teatro de títeres en la educación*. Santiago de Chile, Chile: Ed. Andrés Bello.

Converso, C. (2000). *Entrenamiento del titiritero*. México: Escenología A.C.

Curci, R., (2007). *Dialéctica del titiritero en escena*, Buenos Aires, Argentina: Colihue Teatro.

Escalada Salvo, R., (1991). *Taller de títeres*. Misiones, Argentina: Aique Didáctica.

Espina, R., (2012). *Obras incompletas*, Córdoba, Argentina: Juancito y María Ediciones.

González, E., (1996). *TETEOTL, TETEU y TÍTERE DANZAR como esencia*. México DF, México.

Hinostroza, A., (1988). *El maestro y los títeres*. Lima, Perú: Ed. Lima.

Lloret, J.; García, C.; Casado, A., (1999). *Documenta títeres*. Alicante: Festitíteres 99

Meschke, M., (1988). *Una estética para el teatro de títeres*. España: Instituto Iberoamericano.

Morales, V.; Aramayo, G., (1985). *El teatro de títeres: Dos experiencias, en educación y comunicación popular en el Perú*. Lima, Perú: DESCO.

Núñez del Prado, R., (1990). *Títeres andinos, núcleos de aprendizaje inicial*. Cuzco, Perú: Edición Independiente.

Obraztsov, S., (1959). *Mi profesión*. Moscú, Rusia: Ediciones en Lenguas Extranjeras.

Ortiz Oviedo, D., (2005). *Los títeres, el poder de las emociones*. Tacna, Perú: Edición Independiente.

Paricio, P., (2006). *Títeres y demás parientes*, Zaragoza, España: editorial Pirineum.

Pavis, P., (2007). *Diccionario del teatro, dramaturgia, estética, semiología*. 2da reimpresión, Argentina.

Rogozinski, V., (2001). *Títeres en la escuela, expresión, juego y comunicación*. Buenos Aires, Argentina: Ed. Novedades Educativas.

Rumbau, T. y otros, (2015). *Figures del desdoblament. Titelles, Màquines i fils*. Barcelona, España: Editorial Comanegra.

Santa Cruz, E. y García, L., (2008). *Títeres y resiliencia en el nivel inicial*. Santa Fe, Argentina: HomoSapiens Ediciones

Signorelli, M., (1963). *El Niño y el Teatro*. Buenos Aires, Argentina: Ed. Universidad de Buenos Aires.

Szulkin, C. y Amado B., (2006). *Entretelones, una propuesta para el uso del teatro de títeres como herramienta socio-pedagógica en las escuelas rurales*. Córdoba, Argentina: Comunicarte Editorial.

Vélez, M., (2010). *Estimulación del pensamiento divergente*. Lima, Perú: "Tesis de Investigación Escuela Nacional Superior de Arte Dramático".

Villafañe, J., (2009). *Obras Completas de Javier Villafañe, tomo 1*, Buenos Aires, Argentina: Ediciones Colihue.

Villena, H., (2001). *Títeres en la escuela*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Colihue.

Revistas:

(1965). "El Correo" número 2-3 edición especial, *"Títeres, Mundo Mágico en miniatura"*, UNESCO, París, Francia,

(1991 - 1993). *"Puck, el Títere y las otras artes"*, Centro de Documentación de Títeres de Bilbao, número 1 al 5, Bilbao, España.

(1998 - 2001). *"Teokixtli, revista mexicana del arte de los títeres"*, Baúl Teatro, números varios, Monterrey, México.

Oltra Albiach, M. A., (2013). *Los títeres: Un recurso educativo*. Barcelona, España, Revista Educación Social No. 54.

(2001 - 2015). *"Fardom, revista especializada en Teatro de Títeres"*, números varios, Buenos Aires, Argentina

(2002 - 2016). *"Juancito y María"*, Teatro de Títeres El Telón, números varios, Córdoba, Argentina.

(2004 - 2015). *"Mil Vidas, publicación artesanal dedicada a los títeres"*, Asociación Cultural Tárbol Teatro de Títeres, números del 01 al 11, Lima, Perú.

(2005 - 2006). *"E pur si muove! La marioneta hoy"*, UNIMA, números 04 al 06, París, Francia.

(2015). *"Jornadas de Títeres de Bogotá"*, Asociación Cultural Hilos Mágicos, Bogotá, Colombia, número 10.



