



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

EL TÍTERE, LA ESCULTURA EN TRANSICIÓN

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRO EN ARTES VISUALES

PRESENTA:
RODRIGO ORDUÑO BUCIO

DIRECTOR DE TESIS
MTRO. HORACIO CASTREJÓN GALVÁN
(ENAP)

SINODALES

DRA. ALFIA LEIVA DEL VALLE
(ENAP)

MTRA. LAURA ALICIA CORONA CABRERA
(ENAP)

MTRO. JUAN MANUEL MARENTES CRUZ
(ENAP)

LIC. NORMA ANGÉLICA BARRAGÁN GÓMEZ
(ENAP)

MÉXICO, D.F., NOVIEMBRE DE 2013



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mis papás Francisco y Delfina, por su amor, su apoyo y constante entusiasmo e interés en mi proyecto.

A mis hermanos Francisco, Claudia, Diana y Ana, por su apoyo incondicional.

Gracias Diosito.

Agradezco infinitamente el apoyo e interés de mis profesores a esta investigación, una vez más gracias por su tiempo y por su generosidad.

Horacio Castrejón Galván.

Alfia Leiva del Valle.

Laura Corona.

Norma Barragán.

Juan Manuel Marentes.

Lorena de la Peña, gracias por tu apoyo de siempre, por compartir tanto y por tu motivación.

Ismael Vargas, gracias por estar presente en esta etapa de mi investigación.

Índice.	
Introducción.	1
Capítulo 1. Estructura e imagen escultórica, carne y espíritu.	4
1.1 Materia expresiva y forma creada.	4
1.2 La transferencia del “yo”, una actitud pigmalionesca.	10
1.3 El Movimiento y su presencia en el objeto escultórico.	14
Capítulo 2. El devenir del títere.	19
2.1 Como objeto mágico.	19
2.2 Rasgos de una definición.	21
2.2.1 Tipos de Títeres.	23
2.3 Una breve historia del teatro de títeres.	24
Capítulo 3. Sinergia plástico-escénica.	41
3.1 La descentralización y el desbordamiento escultórico.	41
3.2 El espectador de la representación artística.	44
3.2.1 Pacto de ficción, la invitación del títere.	46
3.3 Manipulación y acción escénica.	48
3.4 La Supermarioneta y su estado de catalepsia.	51
Capítulo 4. Propuesta plástica: “El Títere, la Escultura en Transición”.	53
4.1 Nacimiento de “Escultíttere”. Proceso creativo.	53
4.2 Análisis de la propuesta plástica.	58
4.2.1 Pre-iconografía.	59
4.2.2 Iconografía.	60
4.2.3 Iconología.	63
4.3 Los hermanos de Escultíttere.	67
Conclusiones.	72
Fuentes de Investigación.	76

Introducción.

El siglo XX concretizó numerosos cambios en la forma en que se pensaba y hacía la escultura; se cruzó el umbral de la lógica del monumento e incluso el acto logró cobrar gran importancia, no solamente la obra.

Rosalind Krauss en “La escultura en el campo expandido”, menciona que la producción escultórica operaba con relación a una pérdida de lugar, produciendo entonces el monumento como una abstracción, funcionalmente desplazado y en gran manera autorreferencial. Señala también que estas características en la escultura, son las que declararon una condición, significado y función esencialmente nómada; dando muestra de su propia autonomía a través de sus propios materiales o el proceso de construcción.

Haciendo referencia a la relación de una serie de términos culturales, para los cuales cualquier medio pudiera utilizarse, encontramos que este pensamiento permeó a otras actividades culturales y artísticas. Tal es el caso de una tradición con un gran poder de evocación, el títere, por el que he sentido una gran atracción, a causa tal vez de mi interés en el ámbito escénico del que queda como registro mi tesis de licenciatura “El papel del Papel en la escena”.

En lo consecuente expongo cómo el cuerpo del títere también presentó esa búsqueda de lugar en un campo expandido. Específicamente en Occidente fue protagonista de cambios generados por las visiones renovadoras de gente de teatro. Pero, ¿cuáles son los motivos de considerar una relación entre ambas manifestaciones, títere y escultura?

Resultan muy interesantes algunos paralelismos que se presentan con oportunidades de relacionarse mutuamente.

Pensando en el vínculo que el lenguaje del títere ha tenido con ciertas manifestaciones artísticas, en el mencionado ejercicio incluyente y necesario en busca de una capacidad de renovación, al igual que sucedió en el ámbito escultórico, podríamos formular un cuestionamiento: ¿Nos encontramos frente a una fase de disolución de identidad de género? ¿O como en el caso de la escultura, estamos siendo testigos de una muestra extraordinaria de elasticidad del término “títere”? Como una exhibición en la que un término cultural puede extenderse para incluir casi cualquier cosa.

Didier Plassard menciona al respecto: *«la ambigüedad fundamental del teatro con títeres reside en el hecho de que no se distingue del resto de la creación teatral en el plano de la expansión, sino a lo sumo en el plano de las estrategias de producción y difusión planteadas»*.¹

Habrá que analizar qué pasa entonces con la aparente pérdida de sus signos característicos, y que parecieran desvanecerse en esta expansión constante del género. No es necesario construirle límites impenetrables —algo imposible y sin sentido—; sin embargo es necesario reconocer sus señas de identidad; esas que siempre han estado ahí, en el alma latente de su origen ritual. Y es desde la consideración y reflexión de las mismas, que podemos contribuir al enriquecimiento y propagación de este arte a través de propuestas plásticas, para las que la disposición de creer que tenga el espectador, será fundamental.

Es objeto del presente estudio reflexionar en la posibilidad de encontrar en el vínculo títere-titiritero una extraña retroalimentación, una sinergia, incluso codependencia de voluntad que se unifica y manifiesta una falta de lugar sustentado también en la carga primigenia de su ser desplazado y autorreferencial por él, y que además exige la más concentrada atención del artista plástico hacia su obra. Es cierto, hay que estrechar paralelismos, esto se realiza a través del análisis de las características culturales y temporales que suscitaban estas convergencias.

Vayamos atrás en el tiempo, y es el primer capítulo en el que hago referencia al encuentro del hombre con la materia; el como la dotó de significación y se suscitó una preocupación

¹ Didier Plassard, “El cuerpo estremecido del Hombre” en *Paso de gato, revista mexicana de teatro*.

escultórica propiciada por sus más básicas necesidades y temores, y que le llevaron con el paso del tiempo a profundizar en conceptos como la materia, el movimiento, entre otras.

En el segundo capítulo analizo el probable origen del títere con el fin de presentar convergencias con el ámbito escultórico y así plantear una misma raíz; que sería la que aún en la actualidad logra concretizar una presencia a través de la representación escénica. En la misma línea es importante comprender que la construcción de un títere se concibe como un todo, los materiales para su elaboración, las formas, la intención; pero todo esto no funcionaría sin la realización de ese alguien que comprenda y se inspire por lo anterior; se describe entonces el por qué es que el artista plástico recurre cada vez más al teatro de títeres para expresar sus ideas.

El que tales inscripciones sean valiosas en contenido se debe en parte a ciertos conceptos escénicos y a fundamentos escultóricos, esos que fueron ofrecidos a favor de la ya mencionada renovación. Es precisamente en el tercer capítulo donde los perfilo con el fin orientarlos hacia mi propuesta plástica, para que sea el cuerpo del títere el espacio destinado a la experimentación, a partir de una materia, una forma y de su eventual manipulación y así generar múltiples posibilidades de expresión a partir del terreno de la plástica, evidenciando una reciprocidad entre varias disciplinas.

En el cuarto capítulo la presente investigación revela un proceso plástico detallado mediante un registro basado en el desarrollo de los temas escénico-escultóricos tratados, para ser plasmados en mi propuesta plástica que consiste en la creación de "Escultitere"; tomando en cuenta aspectos técnicos (movilidad, contrapeso, etcétera) reparando en los materiales con los que fue hecho, y que contribuyen a dar personalidad y carácter a la pieza en este proceso de investigación-producción.

Presento también un análisis iconográfico e iconológico de mi pieza final, basado en los estudios hechos por Erwin Panofsky, dada la premisa de evidenciar la existencia de valores plásticos e iconológicos que habían pasado inadvertidos, o que es necesario exaltar; con el fin de dar mayor fundamento a mi propuesta plástica y en consecuencia a la presente investigación.

Capítulo 1. Estructura e imagen escultórica, carne y espíritu.

*La escultura da un sentido a la materia,
y literalmente la humaniza.*

Luc Benoist.

1.1 Materia expresiva y forma creada.

El hombre primitivo se vivía proyectado en el universo, debido a una falta de conciencia del “yo”, en consecuencia ese universo se humanizó, incluso se antropomorfizó. Ese estado de desdoblamiento es el que le otorga la posibilidad de ser actor y espectador de los actos de su propia vida.

Apenas un destello de inteligencia apunta en la mente humana, la ilumina con un acto de fe en la vida universal. El hombre percibe dentro de sí una fuerza secreta inmaterial, que no depende del cuerpo, y a la que el cuerpo obedece. Esa alma que desea, que espera, que deplora o que sueña, cree el hombre reconocerla semejante a la suya en los seres que le rodean, en los animales, en las plantas, en las criaturas todas, que no concibe diferentes a él.²

Así, el progreso del conocimiento humano, ha consistido en poder diferenciar el “yo”, y “no yo”, es decir entre sujeto y objeto; y también para saberlo usar a conveniencia, despertándose su actividad creadora, como consecuencia de sus necesidades vitales y posteriormente aludiendo a las fuerzas misteriosas que conformaron su existencia.

Resulta interesante descubrir los esfuerzos que, obedeciendo ya sea a razones de índole religiosa, estética, o meramente lúdica, se pueden desplegar para tratar de “reproducir” la vida, o al menos algunos actos aislados.

² G. Baty y R. Chavance, *El Arte Teatral*, México, Ed. F.C.E., p. 9.

Recordemos que las primeras manifestaciones de la escultura, corresponden a piezas talladas o modeladas por el hombre del paleolítico hacia el 40.000 a. C. Esta actividad era esencial para la subsistencia del hombre por sus aplicaciones directas en la caza y para su propia seguridad. Al reflexionar en lo que fue la manufactura primigenia de estas figurillas, encontramos ya una preocupación plástica, específicamente con referencia a la escultura; por ejemplo al pensar en la elección de la materia, la cual desde siempre ha jugado un papel muy importante aun cuando dicha elección estuviera sujeta en primera instancia a lo que el entorno ofrecía como cierto tipo de arcilla de la región o el uso de huesos de alguna especie abundante.

Los primeros materiales utilizados por el hombre fueron la madera, la piedra, el cuerno, el hueso, el marfil y la piel. Incorporándose posteriormente la acilla, la lana, fibras vegetales, y ya en época más reciente los primeros metales. No obstante, han sido la madera por sus connotaciones cálidas, el barro y el bronce, por su adaptabilidad a moldes previos y registro de las formas, la piedra, por el sentido de perpetuidad y nobleza en su comportamiento, los materiales más utilizados a lo largo de toda la historia del ser humano hasta la revolución industrial (figura 1).



(Figura 1) “Venus de Brassempuoy”, talla en marfil, hallada en Francia con antigüedad de unos 23000 años.

«La escultura (y la artes en general) anhelaban eternidad, deseo de perpetuidad, y estos materiales poseen todas las características de un buen envejecimiento, adquiriendo casi “solera” con el paso de los años»³, puesto que otorgaron un carácter algo sólido, inerte, pesado, resistente y duradero, para compensar la evanescencia de las ideas.

³ Elena Blanch González en *Conceptos fundamentales del lenguaje escultórico*, Madrid, Ed. Ediciones Akal, 2006, p. 57.



Colgante oval de cobre procedente de Shanidar, actual Irán, con una antigüedad de 9500 a.C.

Entonces el hombre comenzó a tallar objetos cotidianos hasta llegar a las primeras esculturas; empezó centrándose en la copia o reproducción de la naturaleza, especialmente de la figura humana, por ejemplo representaciones de formas femeninas.

*«Luc Benoist sostiene, que desde la prehistoria el cuerpo humano ha sido modelo por excelencia. Al humanizarse, la materia se aproxima a lo que es apariencia del ser humano y, por extensión a todas las formas de la existencia a las cuales pueda aludir».*⁴

Así, la forma que surgía de la materia que el hombre transformó, encerraba en sí misma una significación de carácter mágico —por esa necesidad de trascender a través de su sentimiento—, que expresaba y evidenciaba la intencionalidad que dio origen al acto creador. Sin embargo lo fundamental ha sido que, ya sea que adquiriera la forma de un animal, una cosa o del hombre mismo, se logre que la escultura haga suyo un estado de apariencia para concretizar la manifestación de su esencia, a través de una forma significativa.

«La función de la apariencia es dar a las formas una nueva encarnación en casos irreales puramente cualitativos, librándose de su incorporación a cosas reales, para que puedan

⁴ Osvaldo López Chuhurra, *Qué es la escultura*, Buenos Aires, Ed. Colección Esquemas, 1967 p. 11.

*ser reconocidas por su propio derecho y libremente arregladas según el interés del artista como esa significación o expresión lógica».*⁵

Esto es que su esencia misma es abstracción de la existencia material, las formas son abstraídas para hacerlas aparentes de manera más clara, y se les dan nuevos usos, como el de convertirse en expresiones del sentimiento humano, recordando que en un principio pudo haber sido el temor.

Así pues, la escultura nace como resultado del **enfrentamiento**⁶ materia-hombre creador. Es decir, el encuentro de dos elementos con gran vigor: « ...*por un lado la materia existente que es poseedora de un cierto potencial expresivo, pero que está en espera de concretizar esa expresividad, y por otro lado está el artista, quien usa su herramienta más poderosa —la tenacidad de su propio ser de artista—*»⁷, la cual se puede referir como se ha mencionado, a esa habilidad de configurar una expresión emotiva a través de la manipulación de la materia, y con la cual invita a reflexionar en el motivo de su obra usándola como elemento de protección, o sobre situaciones que le preocupan, le fascinan, etcétera. Como vemos, este fenómeno de concretización logra por un estado de apariencia que manifiesta su esencia en una forma significativa.

Para entender el proceso, volvamos a la materia, ya que para realizar su pieza el escultor necesita de la adecuada, y la trabaja según las exigencias de una voluntad formal que se impone. «*Al elegir el material que quiere emplear para la forma, ha de respetar sus cualidades inherentes y formales e impregnarlo de su personalidad para transformarlo en algo más que materia*».⁸ Quiere decir que al principio el escultor de alguna manera es sometido por ella, pero a medida que la obra va naciendo él consigue dominarla sin duda gracias al empleo de herramientas que le facilitaron dicha tarea.

*«Cuando el creador elige su materia, ya conoce o intuye el cuadro de posibilidades que ella le puede ofrecer. A pesar de todo, a veces la materia misma es capaz de sugerir estructuras formales imprevistas, las que en ciertas ocasiones resultan ineludibles».*⁹ Por

⁵ Susanne Langer, *Sentimiento y Forma*, México, Ed. Centro de Estudios Filosóficos UNAM, 1967, p. 53.

⁶ Aunque el término “enfrentamiento” conlleva una carga de oposición, es más un reconocimiento y un diálogo con sus inesperados pero enriquecedores altibajos.

⁷ Osvaldo López Chuhurra, Op. Cit., p. 23.

⁸ Elena Blanch González, Op. Cit., p. 15.

⁹ Osvaldo López Chuhurra, Op. Cit., p. 37.

ejemplo, el escultor obedece a la piedra, “des-cubre” a la imagen que estaba oculta, como una necesidad de forma que se revela como una fuerza desde el interior y que se percibe como perteneciente a la materia, pues ella misma la sugiere.

Es importante resaltar que aquí el hombre se presenta como una especie de intérprete y a la vez suplicante de la naturaleza, y dice a través de la materia aquello que la naturaleza a la que él está entregado no puede decir —porque no goza de esa intencionalidad basada en la conciencia que sólo él posee—. *«Aristóteles definió el arte como imitación de la realidad. Aceptando ese postulado, podríamos afirmar que los escultores, a través de un lenguaje personal, han expresado su propia visión de la naturaleza»*.¹⁰

Esto quiere decir que existe una materia de antes y una de después, porque ahora es una materia “intencionada” o que presenta una intención, y que compromete también su forma, pues es causa de su transformación. Estructurar una forma será por lo tanto relacionar y ordenar las tensiones energéticas que habitan en la materia, para provocar la fuerza expresiva que dé vitalidad a la obra.

Y aquella “necesidad de forma” que permanecía por ejemplo en la piedra y que era una energía originaria, se traducirá en una realidad concreta que tiene vida propia. Para hacer más claro lo anterior López Chuhurra maneja dos términos en el proceso de creación escultórica, en el que artista y materia son los protagonistas, me refiero a la “calidad de primer grado” y la calidad de segundo grado”, pero veamos:

Toda materia tiene una calidad que le es propia, porque le pertenece sólo a ella, por lo que se convierte en su naturaleza, es decir, una densidad, una dureza, un color, una temperatura, un olor.

«Gracias a esa calidad primera, existen como objetos naturales, como cosas de la naturaleza. Por ejemplo la piedra, es rica en energías interiores, es vida natural, espontánea, que se hace visible a través de una calidad de superficie, es decir de una textura»;¹¹ podemos considerarla como “carne” de la escultura. Esto es lo que se considera la “calidad de primer grado”.

¹⁰ Elena Blanch González, Op. Cit., p.11.

¹¹ Osvaldo López Chuhurra, Op. Cit., p. 23.

En el caso de que partamos de la forma dada por la materia elegida —y que evidentemente cuenta ya con una fuerza expresiva—, es importante saber que si alguna forma de la materia en la naturaleza nos parece expresiva es porque sin duda ésta coincide con una que el hombre ya conoce gracias a su experiencia como observador y que logra conservar muchas veces de manera inconsciente. Pero en la forma creada se propone el reto de concretizar la realidad en una forma inédita. Podemos ver que existe una pérdida de la primera apariencia formal, «...se provoca el nacimiento de una vida nueva inmersa en una forma que antes no era, y que después de creada “no será más”». ¹² Esta nueva materia vive gracias a una “calidad de segundo grado”, es el “espíritu” que “anima” a la carne, es la misma materia de siempre pero ha cambiado su significado.

Entonces en un principio teníamos al chamán en el que surge una energía primera que lo incita a la creación, e inmediatamente después aparece la materia elegida, (con sus propias exigencias). Se produce una suerte de transferencia que va del escultor a la materia que está dispuesta a transformarse. A través del gesto, que va de la mano con el carácter matérico, se puede sumar al valor más elevado de la vista esa suerte de encarnación que es la escultura.

Podemos pensarla como una estructura plástica que mientras se iba “con-formando” desde el momento de su génesis —es decir esa etapa en que surge la idea—, fue participe un acto de entrega por parte de su creador y que ahora se ofrece como una obra de arte que se proyecta y se entrega al contemplador, que viene a ser un estímulo valioso que la hace vivir un presente sin tiempo, ese que habla de su permanencia.

Gracias a este “desprendimiento vital” que el creador efectúa en la materia (el cuerpo físico del ser que “es necesario” crear), es que se puede ver a sí mismo en la obra realizada, es ya una “**materia espiritualizada**”*, y está íntimamente relacionada con el término de “calidad de segundo grado” no sólo por el proceso de manufactura, sino por ser objeto en que proyecta sus deseos.

¹² *Ibíd.*, p. 25.

1.2 La transferencia del “yo”, una actitud pigmalionesca.

El paso del tiempo hizo que se llegara contundentemente a un punto trascendental, la conversión de la escultura en un ser vivo. «*El arte es una llama que consume al creador y el producto de sus desvelos es un fragmento vivo de su experiencia creativa*». ¹³ Ante esta suerte de transferencia vital vale mencionar a Pigmalión, el rey y escultor fenicio de Chipre quien convivía con una estatua de marfil de Afrodita diciendo estar enamorado de ella; luego, en determinado momento la estatua cobra vida gracias a la intervención de la propia diosa, convirtiéndola en una bella joven, Galatea, y entonces el rey la desposa.

Desde aquí podemos intuir como es que a partir de esta preocupación, intencionada por la obra artística, y a la mencionada transferencia del creador a la materia, se puede revelar e incluso alentar un amor, pasión u obsesión desmedida del artista por su obra. En este relato son dos los seres que contribuyen a la creación final de Galatea: Pigmalión esculpe la estatua, pero Afrodita le infunde el alma que le da vida.

Como lo explica Facundo Tomás: «*hoy Pigmalión es el símbolo del enamoramiento de la propia obra, del cariño al producto del trabajo, del ensimismamiento en la producción*». ¹⁴ Evidenciando la habilidad técnica de un hombre al servicio de su máximo poder conceptual: la imaginación. Manifestando de manera clara lo que podemos entender como «*el poder omnímodo que alcanza el creador si se aplica con pasión a su oficio*». ¹⁵

Como ya se ha visto, a partir de un elemento natural se puede crear una existencia “no-natural”. El hombre es el único ser que puede realizar el lapso que va de lo natural a lo artificial, de la naturaleza al arte, es decir, lograr «*la condición anfibia de un ser que surge de sus manos y que es a la vez artificio y naturaleza*». ¹⁶

Cuando se elige un determinado material es porque se ve en él el “médium” para descargar un “sentimiento vital”, para lograr así el objetivo consciente de dar vida a lo creado. Es tratar a los elementos emotivos como cualidades de un objeto concreto algo

¹³ Facundo Tomás en *Pigmalión o el amor por lo creado*, Barcelona, Ed. Anthropos, 2005, p. 174.

¹⁴ *Ibíd.*, p. 12.

¹⁵ José-Carlos Mainer en *Pigmalión o el amor creado*, Barcelona, Ed. Anthropos, 2005, p. 171.

¹⁶ *Ibíd.*, p. 171.

que este objeto inanimado “tiene” de alguna manera. Así pues, la expresión del verdadero sentimiento humano por medio de un objeto no humano pareciera una idea contradictoria.

Ante la enigmática consideración que se puede tener del arte; esto haciendo referencia a la encarnación del espíritu en la materia, nuestra mente verá en el objeto la expresión de sentimiento, y entonces recurrirá al pensamiento más habitual, que es buscar sentimientos dentro del contenido presentado, como un aspecto integral a su carácter y a su naturaleza, así vemos cómo esa actividad artificial del hombre puede potenciar lo que parece expresivo de su naturaleza.

*«El sentimiento “expresado” en el arte es el sentimiento o emoción presentado como el carácter cualitativo del contenido imaginario».*¹⁷ Pero la relación del arte con el sentimiento es evidentemente algo más sutil que la pura catarsis o el estímulo. De hecho se puede tratar de manejar el aspecto emotivo de una obra, como integral a ella, algo tan objetivo como su forma física, color etcétera; para tal fin la presencia de la materialidad nos sirve como ese elemento que no nos permite del todo el subjetivismo, gracias a su presencia misma (la antes mencionada “calidad de primer grado”).

Podría considerarse como una especie de placer del espectador proyectado al objeto que lo causa. Sobre lo que Susanne Langer menciona *«...llevar así los contenidos emotivos del mundo al reino del conocimiento objetivamente válido es tarea del arte».*¹⁸ Es decir, una actividad mental intencionada.

Como ejemplos de proyecciones en los objetos escultóricos, cabe entonces hablar de dos historias que Isabel Justo presenta en un capítulo del libro “Pígalión o el amor por lo creado” y que plantean actitudes *pígalionescas* en cada uno de los protagonistas de sus respectivos relatos. El primero es Octavien, personaje de una historia titulada “Arria Marcela”, de Théophile Gautier escrito en 1852.

Octavien es un estudiante francés quien en un viaje por Italia descubre en un museo napolitano una roca volcánica que llamará poderosamente su atención; y es que durante el desastre en Pompeya, una joven (Arria Marcela) fue cubierta por la lava, de tal modo

¹⁷ Susanne Langer, Op. Cit., p. 59.

¹⁸ *Ibíd.*, p. 28.

que se petrificó el negativo de su cuerpo. Esta experiencia lo obsesiona tanto, que se pasea por las ruinas de la ciudad, e incluso cree ver a la joven con vida. Octavien no logra recuperarse de esta aturdidora experiencia.

Aproximadamente cincuenta años más tarde, el escritor alemán Wilhelm Jensen publicó su relato “Gradiva: una fantasía pompeyana”, historia en la que presenta a Norberto Hanold, reconocido arqueólogo que en un museo vaticano, encuentra un relieve que le causa tanto interés, que decide encargarse de una reproducción de dicho objeto para poderla llevar a Alemania con él; le llama “Gradiva” y empieza a cuestionarse por su origen, aunque en el relato se evidencia al final, que este objeto era un contenedor en el que depositó su amor por Zoe, su vecina a la que acaba pidiéndole matrimonio.

*«Norberto Hanold no reconstruye en absoluto científicamente la historia de la mujer representada en el relieve hallado sino que crea para ella —más bien para sí mismo— un pasado, una identidad. Es él quien le infunde vida».*¹⁹ Es ir más allá de dotar vida a partir de un momento en el presente, pues al crearle un pasado, se logra con mayor contundencia la posibilidad de una vida que trascienda.

*«Octavien protagonista de “Arria Marcela”, no se dedica a dotar de alma y personalidad al trozo de lava [...] afirma que es su primer y último amor, entre los dos, Octavien y Arria Marcela conformarán una sola obra de arte, una obra de arte única y una sola “vida”».*²⁰

En los relatos anteriores, ambos protagonistas funguen como espectadores, evidenciando ese placer del espectador proyectado al objeto que lo causa. Ambos personajes infunden vida sin haber creado ellos mismos dichos objetos, de tal modo que se vuelven espectadores y Pigmaliones.

Lo anterior no hubiera sucedido sin el constante diálogo —que se presenta a veces con tintes de aspereza, desatención o ingenuidad— entre un “yo” y un “tu”, que hace posible el nacimiento y la existencia de una forma expresiva. Y que ahora se proyecta y se entrega al contemplador, un tercero con igualdad de importancia. *«La ejecución artística entrega una parte palpitante del autor a la consideración grosera de los demás y enajena*

¹⁹ Isabel Justo en *Pigmalión o el amor creado*, Barcelona, Ed. Anthropos, 2005, p. 126.

²⁰ *Ibíd.*, p. 126.

*un trozo de nosotros mismos».*²¹ Entonces para poder manifestarse como lenguaje, la escultura necesita del espectador, pues para que sea una realidad eso que expresa es imprescindible la presencia del interlocutor.

En este caso Joseph Kosuth, filósofo artista y antropólogo, afirmaba que el significado de una obra de arte es constituido por el espectador individual. De tal suerte que comprenderla se vuelve una situación que incluye al espectador a través de innumerables evocaciones o invalidaciones. Pues cuando contemplamos una escultura, ésta se está expresando con un lenguaje único y particular; el lenguaje que habla del sentimiento del ser humano, que se ha hecho carne en una materia dotada también de posibilidades expresivas.

Por ejemplo los personajes antes tratados, Octavien y Norberto despreciaban a las mujeres de su tiempo, distantes de los ideales clásicos, además lejanas la pureza del mármol. En el relato, reflexiona Norberto:

*Sólo percibía muy vagamente el hecho de que, además de los objetos de un pasado distante, había asimismo un presente que lo rodeaba; para sus sentimientos el mármol y el bronce no eran minerales inertes, sino lo único realmente viviente, aquello que expresa el objeto y el valor de la vida humana.*²²

De tal manera que la pieza que contemplamos involucra una época histórico-cultural, que en su momento se manifestó en el presente, pero que es capaz de ir atrás en el tiempo llevando al contemplador a un presente que es histórico, evidenciando una realidad temporal. Es claro entonces pensar que la creación artística hablará de formas y sistemas de un periodo. Así, podemos llegar a la deducción de que esta manifestación se vuelve distintiva de una época.

Pero la posibilidad de plasmar imágenes, dialogar con ellas y comunicar esas conclusiones, producto precisamente del encuentro entre el pensamiento y la materia, esta sólo al alcance de unos pocos. Para decirlo mejor, una escultura es obra del hombre

²¹ Facundo Tomás, Op. Cit., p. 174.

²² Isabel Justo, Op. Cit., p. 129.

creador, al que podemos llamar Demiurgo —ese ente que logra no nada más la presencia, sino la permanencia de la expresividad en una creación—.

*«En realidad, no sólo forma y materia, sino sujeto y objeto, exterior e interior se elaboran mutuamente. No sólo la materia sino nuestros deseos y culturas se incorporan a esta dialéctica. Por eso, no podemos considerar la materia como un instrumento sino como una mediación».*²³ Al fin y al cabo en la medida en la que uno vive, se enriquece la materia prima (la experiencia del autor) para la escultura.

Pero la diferencia entonces con otros objetos es la relación no sólo por la manipulación, también por la intencionalidad con que fueron hechos, que es resumible con el concepto de “superpigmalión” que acuñara Juan Antonio Ramírez y al que se refiere como:

*...fundir la fabricación de un ente admirable, mejorado, con la persona misma del artista [...] Creador de sí mismo, Pigmalión y Galatea al mismo tiempo, alimenta las fantasías demiúrgicas sin abandonar su propia persona, que es tratada fundamentalmente como “personaje”.*²⁴

Evidenciando que la escultura es, y está en el artista porque sin él lo artificial de la creación no sería entonces una realidad, y de este modo se da prioridad a *«la peculiar relación que se establece entre el creador y lo creado, una vez alcanzada la autonomía por parte de éste».*²⁵ Y que manifiesta ya una carga intencionada; así el escultor podría convertirse en intérprete de sí mismo.

1.3 El Movimiento y su presencia en el objeto escultórico.

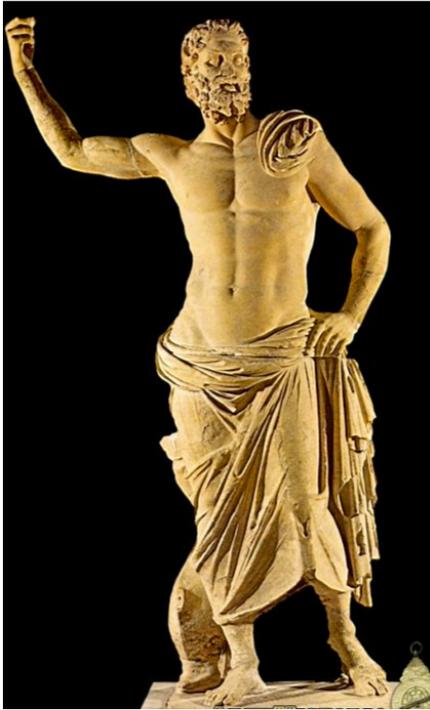
Aunque tradicionalmente la escultura ha sido algo inmóvil, si consideramos su estructura formal como un juego de fuerzas, tensiones y direcciones, que animan la totalidad de una masa y cuyos perfiles ofrecen dinamismo al espacio circundante. Por ejemplo a través de una ondulación dinámica del cuerpo gracias a la inclinación de la cabeza y la torsión del tronco, que hará a la figura más “animada”. Esta idea fue retomada en el *anchenment*

²³ Consuelo de la Cuadra, en *Pigmalión o el amor por lo creado*, Barcelona, Ed. Anthropos, 2005, p. 47.

²⁴ Juan Antonio Ramírez, en *Pigmalión o el amor por lo creado*, Barcelona, Ed. Anthropos, 2005, p. 243.

²⁵ José-Carlos Mainer, *Op. Cit.*, p. 171.

(desplazamiento de la cadera), de los escultores florentinos del siglo XIV contra el aplanamiento e inmovilidad de las figuras del arte bizantino y medieval. Aunque este tipo de disposición en la estructura escultórica ha estado presente ya en otros momentos. La dinámica del movimiento en torno a un eje central ha constituido desde siempre la idea de vitalidad.



Esta estatua de Poseidón, del 130 a.C., presenta las características, de un juego dinámico en su postura.

Podemos así descubrir la presencia del movimiento, en una auténtica manifestación plástica, aunque en un sentido aparental, puede ser el ilusorio que percibimos gracias a la indicación del flujo de líneas y formas en la escultura *«...todo objeto da a conocer por medio de sus líneas, de qué manera se disgregaría si siguiera las tendencias de sus fuerzas interiores. Esta descomposición no está sometida a leyes fijas sino que resulta de la esencia característica del objeto y de la emoción de quien la contempla»*.²⁶ Se vuelve a considerar en tal caso la importancia del conocimiento previo de las formas de los objetos por parte del espectador como factor primordial en la apreciación de la dinámica de las imágenes.

²⁶ Pablo de Arriba del Amo, Op. Cit., p. 112.

Sin embargo, el movimiento puede estar presente de otra manera. Cada vez que nos enfrentamos con una escultura necesitamos un tiempo de contemplación, el tiempo que “elaboramos” nosotros mismos para “permanecer en ella”. Por su parte la estatua solicita ese tiempo para que realicemos un movimiento de traslación, la rodeemos y la conozcamos. En este caso somos nosotros los que avanzamos a través del espacio y nos movemos en él. Y entonces estas piezas «*invitan al usuario a una intervención activa, a una decisión motriz en favor de una poliedricidad del punto de partida*».²⁷

El término "movimiento", entonces, puede tener distintas acepciones. En ese sentido el siglo XX mostró una nueva faceta en la escultura, de las que el escultor extrae los recursos gracias a los cuales se puede construir una obra en la que el movimiento se transforma en elemento esencial de la imagen; no sólo como elemento al que se hace alusión, sino como medio al que se alude. Ante tal circunstancia es claro que se hace presente la dimensión temporal, y es así que el movimiento se interpreta con auténticos movimientos, por medio de un lenguaje que no es propiamente el escultórico y que se acerca al ámbito teatral.

El movimiento como componente formal de la misma, intrínseco, como un factor que participa de la existencia activa de la escultura. Situación de gran relevancia si estamos aludiendo a una pieza que se manifiesta como un ser vital.

Estos tipos de movimiento son claros en la obra de Alexander Calder, quien trabajó con formas abstractas, y articuladas provistas de motores. Entre 1932 y 1939 Calder adquirió fama mundial por la creación de sus *mobiles* impulsados por el viento. En este caso, las formas lograron convertirse en una “obra en movimiento” (figura 4). «El *mobile* —dice— tiene un movimiento real por sí mismo, mientras que el *stabile* representa la antigua idea pictórica del movimiento implícito. Hay que caminar alrededor de un *stabile*, o a través de él; en cambio el *mobile* baila frente a nosotros».²⁸

²⁷ Umberto Eco, *Obra abierta*, Barcelona, Ed. Ariel; Planeta-Agostini, 1992 , p. 90.

²⁸ Gyorgy Kepes, en *El Movimiento: su esencia y su estética*, México, Ed. Organización Editorial Novaro, 1970, p. 116.



“Mobile”, construido de madera, metal y alambre, en 1932 y con dimensiones de 15 x 20 x 20 cm., es una de las piezas más representativas de Calder.

Así ambos movimientos, el de la escultura y el del espectador, logran dar composición a la pieza. Es decir los móviles que en su mayoría son composiciones abstractas tienen un movimiento real, exigiendo que sigamos con nuestra vista el trayecto de dichas formas al expandirse por el espacio.

Ante tales circunstancias cobra importancia la siguiente aseveración: «La inclusión del movimiento real en la creación plástica del siglo XX manifiesta un carácter de ruptura o apertura».²⁹ Pero hay que analizar a qué se refiere dicho enunciado y qué propició.

En la actualidad, parece ilusorio pretender establecer fronteras inaccesibles entre expresiones que desde hace siglos se han complementado y enriquecido; pues no hay que olvidar que las manifestaciones culturales devienen en el mestizaje, la apropiación, la expansión y la resignificación de éstas a conveniencia y voluntad del hombre mismo. Éste es el caso de los títeres.

Por ejemplo, *«el títere o marioneta que representa a un determinado personaje mediante una composición volumétrica concreta. Se puede considerar como una pieza escultórica, ya que los medios expresivos utilizados para crear esa imagen son propiamente*

²⁹ Pablo de Arriba del Amo en *Conceptos fundamentales del lenguaje escultórico*, Madrid, Ed. Ediciones Akal, 2006, p. 126.

*escultóricos... ».*³⁰ Este tipo de representaciones comprometen movimientos reales, es decir, no insinuados sino ejecutables en el espacio y en el tiempo como ya se mencionaba.

De tal modo que la apertura de la que anteriormente se hizo alusión, se refiere a la consideración formal de dos tipos de lenguaje, «*los medios totalmente escultóricos atienden a la representación de la figura de forma que el público reconozca en esos volúmenes al personaje que se pretenda presentar; por otra, los medios específicamente teatrales entran en juego a la hora de utilizar esas formas para presentar una acción*».³¹

Es una relación de dos ámbitos que presentan convergencias desde su génesis, en el que la calidad matérica comprometía un carácter ritual y hierático. Revisemos pues, la figura del títere que se sustenta además en su posibilidad de manipulación, y sin duda en un potencial lúdico y expresivo.

³⁰ *Ibíd.*, p., 124.

³¹ *Ibíd.*, p., 124.

Capítulo 2. El devenir del títere.

Un teatro de marionetas es uno de los sitios del mundo de donde han volado mayor número de ensueños.

Gaston Baty.

2.1 Como objeto mágico.

Para muchos, el teatro de títeres tuvo su origen en los ritos y los fetiches que daban forma al fundamento mitológico del hombre primitivo. La naturaleza era el factor determinante, y era la base de las concepciones míticas y religiosas del ser humano.

Lo narra Platón, en su Alegoría de la caverna, en la madrugada de la especie, reunidos junto al fuego, los hombres vieron proyectarse la propia sombra y creyeron estar viendo dioses y demonios; hasta descubrir que dichas sombras provenían de su encuentro con el fuego: así nace la primera voluntad de animación, por ello consideramos que ese fue el momento primigenio de este arte.³²

Eso que parecía un misterio, si bien estaba presente durante el día, era más intenso por la noche, pues se volvía sagrado ya que era el momento en que los espíritus habitaban las almas y posteriormente, bajarían los dioses. Entonces se cree que el hombre, en algún momento descubrió su propia sombra y comenzó a manipular ese misterio que le seguía a todos lados.

Gordon Craig consideraba a los títeres como descendientes de una noble familia de imágenes, representaciones antropomórficas con los atributos específicos del dios o de la diosa a los que estaban dedicadas, las cuales eran hechas a semejanza del dios y poseían un movimiento rítmico. Todo esto provocaría el desarrollo de lo mágico

³² Sonia Iglesias y Guillermo Murray, *Piel de papel, manos de palo, Historia de los títeres de México*, México, Ed. ESPASA CALPE, 1995, p. 18.

consecuente de la actitud del hombre de interpretar los procesos naturales como resultado de la acción de un dios o de un espíritu sobrenatural.

Gaston Baty y R. Chavance, mencionan en su libro "El arte teatral", que las almas de los animales a cazar podían ser atrapadas más fácilmente, si se les ofrecía como cebo una imagen animada. Gracias a esta noción, podemos pensar en el movimiento y la animación de figurillas articuladas, que representaban al dios para obtener por medio de él sus favores y rendirle homenajes; más tarde para poder reproducir por ese medio los hechos del dios.

El mago o chamán, es quien recibe en este caso la necesidad social del pensamiento mágico como principio de juego reflexivo, este brujo es tan imprescindible para la comunidad como lo es el cazador. Según Gaston Baty:

Cuando las fuerzas sobrenaturales reciben nombre y se vuelven dioses, no demoran en ser figurados y el Ídolo preside las ceremonias mágicas. Encontramos por todos lados estatuas móviles cuyas cabezas y brazos están movidos por cuerdas y contrapesos, que representan al dios. La magia primitiva se basa sobre la analogía: un gesto de la imagen traerá el gesto correspondiente de la divinidad que ella representa.³³

Es así como nace el concepto de magia animista, porque si el alma podía existir independiente al cuerpo, también se le podría capturar fuera de este, para dominar a través de esa alma el cuerpo que pudiera poseerla. Si pensamos que los seres semejantes se atraen unos a otros, podemos entender la necesidad de plasmar en las pinturas rupestres e incluso en figurillas modeladas, los rasgos distintivos de los animales a cazar. De este modo es como podemos considerar el inicio de las artes plásticas.

El títere al ser un medio de la expresión del hombre, puede transmitirnos a mundos de magia y de mitos, a través de un carácter ritual y hierático, o al ámbito de la liturgia de un rito sagrado en un universo religioso. Se vuelve así, un objeto mágico capaz de llevarnos con él, del mundo de los seres vivos al de los objetos inanimados.

³³ Aida Rodríguez y Nicolás Loureiro, *Cómo son los títeres*, Uruguay, Ed. Losada, 1971, p. 8.

Como ya se ha mencionado, en un principio el desarrollo de este tipo de ceremonias devino no solamente en presentar el temor hacia sus dioses o la piedad de éstos a los pobladores; pues notaron que durante el transcurso de las mismas, se sentían identificados, y lograban así una catarsis, liberando sus sentires, al dejarse llevar por sus instintos, convirtiéndose en aficionados en busca de un propio placer. De esta manera podemos vislumbrar el inicio del teatro. Espacio en el que se ha conservado la esencia de los ritos que le dieron origen; porque es precisamente lo que aún hacemos con el cuerpo del títere: animarlo, infundirle un alma a través de hilos.

2.2 Rasgos de una definición.

Filósofos, dramaturgos y poetas no han titubeado en poner de manifiesto su simpatía por los títeres y marionetas, y en distintas ocasiones han dedicado encendidas loas. Platón, Aristóteles, Shakespeare, Goethe; expresaron en términos inequívocos el placer o deleite que experimentaron al contemplar sus graciosas evoluciones. Lord Byron declaró sin embargo que el que no ama a los títeres, no es digno de vivir. Gaston Baty confesó que un teatro de marionetas es uno de los sitios del mundo de donde han volado mayor número de ensueños.³⁴

El que manipulemos y usemos a diario toda clase de objetos no es suficiente para considerarlos como títeres. Se les debe establecer una intencionalidad, y darles una personalidad; y teniendo ya un personaje hay que interpretarlo, ubicarlo en un lugar y organizarlo en un contexto. «Un títere es cualquier objeto que se anima en función dramática»,³⁵ con esta frase llena de contenido vemos que pudiera ser entonces cualquier objeto que participa de un conflicto. Este juego de dramatización que usa objetos a modo de títeres es ancestral, tanto como el *homo faber*, por eso es necesario precisar tal definición, pues dentro de la representación el *atrezzo* o algún objeto no necesariamente antropomórfico se vuelve un objeto escénico que pudiera volverse un títere pero que no necesariamente lo es.

Los juguetes son una especie de títeres a los que se les da vida de manera simbólica, por medio de la proyección de las emociones. Los niños desde muy temprana edad usan

³⁴ Sebastian Gasch, "Títeres y marionetas", España, Ed. Argos, p. 18.

³⁵ Ariel Bufano citado por Cecilia Andrés en "Un género olvidado que nos sobrevivirá", en *Paso de gato, revista mexicana de teatro*.

muñecos para simular una acción, para reproducir o imitar sus propias experiencias, proyectando sus emociones. En esencia, son unos volúmenes esquemáticos que reconstruyen las formas de una figura humana o animal, sugiriéndonos el origen del teatro de títeres y manifestando su universalidad.

*«Cuando el niño juega con un trozo de arcilla, modelando una figura, a menudo no se conforma con la elaboración de un esquema elemental que le permita obtener un sustituto en barro del personaje representado, sino que, de forma fluida, sin solución de continuidad, parece seguir “modelando”, al darle vida».*³⁶ Sin embargo este juego, es realizado por y para el niño, y es importante mencionarlo porque hay que pensar en las condiciones que debe haber para considerar a algo formalmente como títere.

*Para que un títere exista deben estar presentes al menos tres elementos emisor, receptor y medio. El medio es un objeto animado por el emisor. Además necesita establecerse una condición sine qua non: el receptor colaborará al suspender momentáneamente su juicio de realidad y creer que en verdad dicho objeto vive o al menos está vivo en el momento de la representación, sin importar que su naturaleza sea inanimada. A este fenómeno lo denominamos pacto de ficción, tal y como lo denomina Jacqueline Held, en su libro “Los niños y la literatura fantástica; función y poder de lo imaginario.”*³⁷

Esta ficción que resulta tan atractiva, consiste en entender al personaje como un ente que logra hacer lo que al que representa no puede hacer en la realidad. *«Todos los aspectos que definen al teatro de títeres como un género de las artes escénicas parten en sí de una sola condición; la doble ficción que constituye su definición; su objetivo consiste en superar las limitaciones humanas a las que estamos atados por nuestra naturaleza y que no podemos cambiar o superar ».*³⁸ De manera que se vuelve un medio fantástico a través del cual superamos las limitantes inherentes a nuestra condición humana.

³⁶ Pablo de Arriba del Amo, Op. Cit., p. 124.

³⁷ Sonia Iglesias y Guillermo Murray, Op. Cit., p. 16.

³⁸ William Fuentes García, “Títeres, metáfora y esencia” en *Paso de gato, revista mexicana de teatro*.

2.2.1 Tipos de Títeres.

Existen varias maneras a partir de las cuales podemos dividir la extensa familia de los títeres, por ejemplo a partir de su volumen: títeres planos, de sombras o tridimensionales. O por su sistema de manipulación: hilos, varillas, la mano al interior del títere, incluso a través de medios electrónicos parte robots y parte seres conformados por emociones humanas transmitidas al y por el muñeco. También los podemos catalogar según la posición de su manipulador cuando los maneja, ya sea desde abajo, desde arriba o por atrás.

Pero el concepto formal del títere en las artes teatrales no sólo ha abierto posibilidades plásticas y escénicas, sino también ha dado cabida a complicaciones en su definición:

*Títeres y marionetas... Las dificultades empiezan aquí. Ante todo es necesario decir que la marioneta ya constituye un pretexto para la discordia. Pequeños comediantes de madera a los que el hombre presta el movimiento y la palabra con arreglo a técnicas variables.*³⁹

Títere,⁴⁰ no es un término que menosprecie a los muñecos que son animados directamente la mano del operador; pues también gozan de gran reconocimiento como el de los movidos por hilos.

Existe la consideración de que la sencillez del títere accionado directamente por la mano, lo hace más accesible como medio de expresión que la marioneta; pues al no tener cordeles (cuya confusión sea preciso evitar), se vuelve menos exigente porque desprovisto de articulaciones. Agregan que el títere es más vivo y activo que la marioneta, puesto que participa de la vida del hombre y es parte del mismo, mientras que la marioneta, por hábiles que sean quienes la muevan, nunca puede apartarse de su condición de muñeco. «*La palabra sánscrita que designa al director de escena es “sutradhara”, traducida literalmente como: quien maneja los hilos*».⁴¹

³⁹ Sebastian Gasch, Op. Cit., p. 10.

⁴⁰ He optado por utilizar el término “títere” como genérico que incluye al de “marioneta”.

⁴¹ Sebastian Gasch, Op. Cit., p. 20.

Por el contrario, quienes defienden a las marionetas, afirman que, al no depender de quienes las mueven más que por unos hilos ligeros y casi invisibles, rozan apenas el suelo como si estuvieran a punto de tomar el vuelo. Los títeres de mano, en cambio, se encuentran atados al suelo precisamente por esas raíces humanas. Lo que hace pensar en un posible entierro más que en una ascensión, no pueden como las marionetas, moverse en todas direcciones, evolucionar libremente en el espacio.

De cualquier modo, con sus métodos de expresión distintos, todos los títeres, son actores que, con más o menos virtuosismo expresivo, interpretan papeles y representan obras que interesan en mayor o menor medida al espectador.

El nacimiento de los títeres se pierde en la antigüedad, pero sabemos que fueron usados por las primeras civilizaciones, gracias a la evidencia de documentos escritos, que aunque escasos, junto con hallazgos de figurillas de tierra cocida, madera, o piedra, permiten dar fe de su existencia desde tiempos muy remotos; dando cabida a la idea de que junto al hombre siempre ha habido un títere para apoyarle a crear y entender su cosmovisión desde el inicio de su existencia.

Las primeras figuras articuladas de Asia, América y Europa, datan de muchos siglos antes de Cristo. Si bien podemos entenderlas como objetos descendientes de la caverna, la técnica de manipulación se ha perdido. Tampoco está claro cuál fue el propósito original; aunque como se ha mencionado, se cree que algunas se emplearon como objetos sagrados, rituales y litúrgicos, sin descartar que muchas fueran sencillamente juguetes infantiles.

2.3 Una breve historia del teatro de títeres.

A continuación presento una breve descripción de lugares y fechas, con el fin de ejemplificar la anterior división de los tipos de títeres, así como de establecer referentes de mi proyecto plástico.

China.

En China existen leyendas con una antigüedad de 30 siglos. Por ejemplo, hay relatos del siglo X a. C., donde se habla de un fabricante de que los elaboraba de paja y laca. Se comenta también de un emperador de la dinastía Chou mandó ejecutar a un marionetista por narrar en su retablo romances de la emperatriz.

Ya para el siglo II a. C., se habla de que se daban representaciones con títeres de guante, de hilos y de sombras, en los palacios de los emperadores y en otros lugares más populares, dejando en evidencia la importancia que cobraron en la vida social del país.

Aparece Kvo, títere de guante, un héroe popular, que se burla de los poderosos de este mundo y se desenvuelve con gran vitalidad. Los textos usados y que son transmitidos oralmente o improvisados, están llenos de situaciones de la localidad, de política y también de garrotazos.⁴²

Se sabe que existían sombras chinas ya desde el siglo X, y en el resto de Asia por los siglos XIII y XIV. Este tipo de títeres estaban hechos de piel de asno o de carnero, a la cual se le calaba, pintaba y barnizaba; tenían articulaciones en los hombros, codos y cintura. Se manipulaban por medio de tres varillas, una unida al cuello y las otras dos a las manos, las formas representaban cuentos y dramas populares por medio de cantos y danzas, acompañadas con música de percusiones y flautas; reforzado con vistosos decorados.

⁴² Aida Rodríguez y Nicolás Loureiro, Op. Cit., p. 12.



Títere de varillas proveniente de la República Popular China. Museo Nacional del Títere, Huamantla, Tlaxcala en México.

África.

El Louvre y los museos del Cairo y Turín tienen dentro de sus colecciones muñecos de barro cocido, madera o marfil, con brazos, piernas y cabezas articuladas. Las figuras con dichas características han sido halladas en numerosas excavaciones en Egipto.

*A principios del siglo XX, el arqueólogo francés Albert Gayet halló, junto a la momia de la célebre danzarina egipcia Jelmis, una hermosa nave y en el centro de ésta se elevaba un castillo provisto de puertas que se abrían para poner a la vista un teatro de títeres.*⁴³

En **Antinoe**,⁴⁴ en la tumba de una bailarina se encontró una pequeña barca, con una cabina cerrada por dos pequeñas puertas; en la barra de madera que la atravesaba por arriba, había todavía hilos finos, las figuras hechas con madera y marfil, se encontraban a

⁴³ *Ibíd.*, p. 20.

⁴⁴ Antinoe, cerca de lo que actualmente es El Cairo.

cada lado. La hipótesis sobre este hallazgo del siglo II es que eran parte de espectáculos de carácter religioso, como el tema de la muerte de Osiris y su resurrección. Si bien el coro estaba compuesto por hombres y mujeres, los personajes del drama podrían haber sido títeres.

India.

Desde el siglo XI antes de nuestra era, se encuentran señas de espectáculos religiosos que empleaban títeres. También de otro tipo de representaciones: *«los espectáculos populares tienen por héroe a Vidouchaka (figura 6), deforme, sensual y astuto; golpea a todo el mundo. Vemos aparecer aquí el tipo de personaje popular común a todas las civilizaciones, pues se asemeja mucho al que luego sería el Karagios turco y al personaje europeo Polichinela»*.⁴⁵



Títere de hilos proveniente de la India. Museo Nacional del Títere, Huamantla, Tlaxcala en México.

⁴⁵ *Ibíd.*, p. 10.

Escenas míticas e históricas han constituido por generaciones la diversión en la población rural de la India. Son espectáculos en los que el titiritero manipula las figuras detrás de un telón, mientras se entonan canciones apoyadas con percusiones de tambores. Por esas regiones, la más famosa de las leyendas es la de la diosa Pavarti, quien se pone celosa de una muñeca de la que Shiva, su esposo, se había enamorado. La muñeca termina volviéndose humana e incluso inmortal.

Java.

En Java, Wayang significa teatro. Es de los hindúes —quienes colonizaron la isla en el siglo III—, que recibieron este tipo de representaciones, imprimiéndole características muy propias, en cuanto a la plástica y la manipulación.

Los títeres tradicionales de la región son variados: tridimensionales, planos o sombras; sin embargo presentan las mismas características por ejemplo, brazos largos con articulaciones en hombros y codos que son accionados por medio de una varilla, mientras que las piernas no están articuladas. Las figuras de unos 30 a 40 centímetros siempre se presentan de perfil; los de mayores dimensiones representan a demonios y los pequeños a hombre y a dioses. «*Los argumentos de Wayang son complicados y de larga duración; algunos extraídos del Mhahabarata, libro clásico hindú, familiar a todos los javaneses; otros temas son leyendas y cuentos locales*». ⁴⁶



Títere de sombras proveniente de Java, Indonesia. Museo Nacional del Títere, Huamantla, Tlaxcala en México.

⁴⁶ *Ibíd.*, p. 10.

Turquía.

*En la región hay registros de títeres de sombras con varios siglos de antigüedad y cuyas representaciones responden a motivos religiosos. «Se sabe de la existencia de las sombras turcas desde el siglo XVI, según testimonios de viajeros. Éstas responden al modo de expresión impuesta por el Corán, que prohíbe toda representación humana en tres dimensiones».*⁴⁷

Con pieles de búfalo recortadas, caladas y pintadas elaboran los personajes que suelen medir de 20 a 30 centímetros; los cuales se proyectan en color sobre la pantalla. Tienen articulaciones en la cintura, piernas y algunas veces en los brazos. El titiritero, de pie, manipula las figuras que pega a la pantalla. Como se mencionaba anteriormente, aparece en esta región lo que parece ser un descendiente de Vidouchaka, Karagoz, el héroe de las historias que los turcos se encargaron de imponer a lo largo del Mediterráneo musulmán.



Títere de varillas proveniente de Turquía. Museo Nacional del Títere, Huamantla, Tlaxcala en México.

⁴⁷ *Ibíd.*, p. 11.

Japón.

La aparición de títeres en Japón, esta fechada en el siglo XII, fueron los chinos quienes enseñaron a elaborar muñecos a los japoneses. Los más populares son los títeres de hilo y la forma especial del teatro Bunraku, que significa: «*Apto para cambiar el espíritu del árbol o Apto para dar vida a la madera*». ⁴⁸ Los dramaturgos más reconocidos de la época escribían para dichas representaciones que estaban llenas de vitalidad, y que alcanzaron su mayor apogeo en el siglo XIII; superando incluso, al teatro tradicional japonés, que en comparación se apreciaba rígido.



Actores japoneses durante la manipulación escénica de los títeres.

Los títeres, con una altura de poco más de un metro, presentan gran movilidad, tienen en la espalda —por donde son manipulados— un complejo sistema de hilos que permiten mover la cabeza, los ojos, las cejas y la boca, así como brazos y piernas. Cada muñeco era accionado por tres hábiles manipuladores.

Grecia.

Grecia conoció a los títeres no sólo en su aspecto sagrado sino también en el teatral. Se han encontrado restos de muñecos de barro cocido, con brazos y piernas articuladas, suspendidos de una barra para su manipulación. Hay información de Jenofonte y de Aristóteles sobre representaciones religiosas que se celebraban en los templos, utilizando

⁴⁸ *Ibíd.*, p. 13.

estatuillas llamadas **neuropastas**,⁴⁹ movidas ingeniosamente, mientras un locutor explicaba al público las escenas.

*«Aristóteles se refirió a esos muñecos diciendo que se trata de figuras que se hacían mover tirando de unos hilos que daban vida a la cabeza, ojos y boca y que el gesto del cuerpo acompañaba a la acción del rostro».*⁵⁰ Poseían un mecanismo a base de una especie de nervios, que se extendían con los cambios de temperatura, dando al rostro distintas expresiones.

Roma Antigua.

Aquí el origen también fue religioso, aunque rápidamente los títeres se convirtieron en entretenimiento del pueblo. Marco Aurelio los consideraba en la categoría más baja de las distracciones populares. Este tipo de representación *«sería de carácter satírico y el personaje Maccus presenta aspectos muy similares a los ya citados en otras regiones».*⁵¹

La muñeca de juguete o *puppa* y el neuropasta o marioneta, tenían diferencias claras, el uso que se les daba era totalmente distinto. Y fue durante siglos que los espectáculos de títeres se realizaran sin diálogos hablados, por temor a causar disgusto a los Césares, lo que fue causante de que se desarrollara la pantomima.

Edad Media.

De antes del siglo XV se saben pocas cosas con relación al títere, por ejemplo, en Europa Occidental el títere de guante era más popular, mientras que el de hilos lo era en Oriente. Este desconocimiento se debe a que durante el cristianismo naciente, se estaba en contra del antropomorfismo pagano, por lo que las marionetas, las máscaras fueron prohibidas. Tiempo después y gracias a algunos Santos Concilios, se pudo realizar presentaciones con títeres siempre y cuando fueran temáticas religiosas, pastorelas o incluso autos de fe. Durante el siglo VII fueron muy recurrentes las representaciones de pasajes de la biblia o de la Pasión.

⁴⁹ Figura de palo, títere, muñeco de figura humana, accionado por medio de una cuerda oculta. Diccionario universal latino-español.

⁵⁰ Sebastian Gasch, Op. Cit., p. 18.

⁵¹ Aida Rodríguez y Nicolás Loureiro, Op. Cit., p. 14.

Así pues se recurrió al títere para la evangelización y poder crear más fieles, por lo que volvió al templo, pero ya no como objeto mágico.

Cuenta la leyenda que al inicio del siglo XIII, Francisco de Asís quiso arreglar una gruta para celebrar el nacimiento de Cristo, el Retablo de Navidad; el ragazzo se aureoleó con un brillante halo de luz y sonrió al Poverello. Algo de verdad debe de haber en ella, pues se supone que la palabra “marioneta” proviene de María, de la Virgen María de los nacimientos navideños. Marionnette tiene connotación de “pequeña María” en francés e italiano.⁵²

El juglar desde su retablo relataba las escenas apoyado con ángeles, diablos, caballeros, la Virgen, entre otros personajes. Por Europa, a títulos como: “José vendido por sus hermanos”, “El sacrificio de Abraham”, “La tentación de San Antonio”, “El Paraíso perdido”, se les dio el toque propio de cada región según se presentaran.

El repertorio de obras se enriqueció a partir del siglo X con la adaptación de leyendas y epopeyas; para el siglo XV desde el siglo XV se imponen clásicos del género como “Genoveva de Brabante” o “Lancelot”.

La gesta de Carlomagno fue particularmente fecunda; la ocupación de Sicilia por los normandos y angevinos en el siglo XIII, la introdujo allí dando el tema favorito de los títeres sicilianos hasta hoy: “Al son de un organito, las altas y pesadas marionetas revestidas de armaduras deslumbrantes, intercambian fuertes golpes en una batahola ensordecedora, mientras el manipulador golpea el piso con su pie, para marcar el ritmo y, a la vez, acrecentar el carácter aterrador de la batalla.⁵³

Nuevamente la Iglesia censuró o prohibió estos espectáculos debido a que los temas sagrados se fueron desvirtuando. Los títeres eran muy populares, por lo que al estar el Concilio de Trento en 1545, en contra del fetichismo, se les acusó de fomentar la magia

⁵² Guillermo Murray y Rocío Mijares, “Teatro de varillas y Marionetas”. México, Ed. Árbol Editorial, pp. 222.

⁵³ Aida, Rodríguez y Nicolás Loureiro, Op. Cit., p.15.

negra, por lo que gran parte de los títeres terminaron en la hoguera; al igual que pasaría con muchos títeres mexicanos durante la Colonia.

La idea de que el títere estimulaba la magia negra se debía en gran medida a la sagacidad con que operaban los titiriteros, lo que fomentaba esa idea de autonomía de las figuras durante las representaciones, así como el interés de renombrados escritores por crear textos para dichas representaciones.

En Europa, lejos de ver su fuerza menguada por la represión eclesiástica, aparecieron por vez primera, en la pluma de grandes escritores y dramaturgos, obras dedicadas exclusivamente a este arte. Miguel de Cervantes Saavedra incluyó en su obra “El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha”, un episodio donde se narra la destrucción del retablo de Maese Pedro. Tema que luego sería trabajado incontables veces por titiriteros y músicos de la altura de Manuel de Falla.⁵⁴

Europa, siglos XVI al XIX.

Entre los títeres de hilo, el personaje de Pulcinella, fue de los más populares, y estaba relacionado íntimamente a la *Commedia dell’Arte*, forma teatral que surge en Italia en 1500, sobre un esquema escrito o guión, que el actor —especializado en un personaje con máscara y traje característico— improvisa. De personalidad burlona, y muy astuto; también se le puede considerar descendiente del Maccus romano. En la primera mitad del siglo XVII, llega a Francia donde se le conoció como Polichinelle.

Los títeres de la Gran Bretaña fueron importados de Italia entre los siglos XV y XVI. El nombre de “Punch”, el célebre fante inglés debe ser una degeneración de “*Pulcinella*”. De él dice Jonathan Swift, el célebre satírico y literato: Punch es único. Llena toda la escena. La narizota y sus sátiras son cónicas.⁵⁵

⁵⁴ Guillermo Murray y Rocío Mijares, Op. Cit., p. 122.

⁵⁵ Sebastian Gasch, Op. Cit., p. 23.

Para 1670, en Inglaterra, hacen su aparición como títeres de hilo, Pucinello —a quien luego se le llamaría Punch—, y Judy, su esposa. *Al mismo personaje se le llamaría Cristóbal Polchinela*. En España, adopta el nombre de Cristóbal Polchinela.

*En Rusia, sin que pueda hablar de influencia, aparece Petrushka en el siglo XVIII, con su jactancia vulgar. Tiene no sólo rasgos físicos comunes a los Polichinellas, sino también esa crueldad tranquila que lo lleva a desembarazarse de sus adversarios con un garrotazo mortal, el público tiene conciencia de que esas muertes hay que tomarlas en broma. Petrushka tiene la misión de expresar la rebelión física brutal del individuo contra los imperativos del poder que soporta difícilmente a lo largo de los años y de la vida. Significativa apariencia de los Polichinellas, agobiados a menudo por desgracias físicas o sociales, empujados a superarlas a fuerza de espíritu y astucia o por la violencia. En ellos se encarna la terrible condición del hombre sometido a la ley de la selva.*⁵⁶

Es evidente como por varios países de Europa, un mismo personaje se presentó en espectáculos que comprometían distintos niveles de dramatismo, reflejando la situación de la sociedad de su tiempo.

Durante el siglo XIX se impusieron algunos personajes, con el fin de manifestar el arraigo de las tradiciones y la identidad de cada región, o bien, ser voz de los pueblos sometidos para expresar su inconformidad; por ejemplo en Lyon, Francia, el Pulcinella napolitano fue suplantado por Guignol, personaje representante de los obreros de la seda de aquel lugar, que combate con su ingenio y su garrote.

Gracias a la naturalidad con que los títeres de hilo se desenvolvían en el escenario, consecuencia del perfeccionamiento técnico y la destreza en la manipulación, lograron incursionar en el campo de la ópera y el ballet; con títulos como “Bastión y Bastiana” y “La flauta mágica”. Haydn ya había compuesto para ellos algunas operas breves. Los “Piccoli” de Podrecca y las marionetas de Salzburgo son testimonios modernos. Dichas representaciones motivaron el interés de públicos restringidos y selectos, pero esto no extinguió el interés de la gran audiencia.

⁵⁶ *Ibíd.*, p. 39.

México.

En México, se conservan figuras de cerámica articuladas de la cultura teotihuacana, que podrían ser considerados títeres de la época precolombina. Sin embargo estas piezas, por ser encontradas en excavaciones hacen suponer su uso en ritos o ceremonias.



Figurilla femenina estilo teotihuacano, elaborada entre el 200 y 600 d. C., hallada en el centro ceremonial Xicoténcatl; se cree que era usada para propiciar la fertilidad del campo. Museo Nacional del Títere, Huamantla, Tlaxcala en México.

La idea de considerar a los muñecos articulados representaciones de los fallecidos se basa en dos aspectos: el primero es que todos los muñecos articulados completos, se han encontrado en entierros cuyos restos humanos y ofrendas están quemados y asociados con grandes masas de carbón. El segundo corresponde al hecho de que en ningún entierro no quemado se han encontrado dichas piezas. Por lo que los arqueólogos consideran la posibilidad de que los muñecos articulados representaran una especie de objetos mágicos usados en los rituales funerarios.

Con el paso del tiempo, en diversos lugares del continente los títeres dejaron de presentarse en los atrios de las iglesias y volvieron espectáculos con temáticas diversas. Entretenían y divertían al público con sus burlas a la autoridad y a la falsedad de las buenas costumbres. Y en México, durante el inicio del movimiento de Independencia, marionetas como don Folías, el Negrito, la Mariquita, Juan panadero y el Diablo, se

volvieron muy populares, aunque provocaron con sus actos constantes multas a los titiriteros.

Poco después, en Huamantla, Tlaxcala —donde actualmente existe el Museo Nacional del Títere—, nació la compañía de autómatas de los hermanos Rosete Aranda, la cual ha llegado a tener en su acervo un elenco de cinco mil muñecos, que eran manipulados a través de un sistema de hilos único, por lo que se considera una de las colecciones más importantes y fructíferas; referente obligado del teatro de títeres occidentales y del mundo entero, gozando de renombre internacional. Los titiriteros ambulantes presentaban sus espectáculos en mesones, plazas, patios de vecindades o al aire libre. Pero en años posteriores, el interés por estos espectáculos en nuestro país y a pesar de festivales y muestras relacionadas con el tema, pareciera que se ha venido desvaneciendo, a comparación de otras regiones del mundo.



Títeres de hilo. Museo Nacional del Títere, Huamantla, Tlaxcala en México.

Siglo XX a la actualidad.

En nuestros días la marioneta mexicana está muy descuidada, en contraste con países europeos, donde ha resurgido con fuerza renovadora. Desde la revolución generada por el checoslovaco Joseph Skupa hasta hoy, el tránsito es impresionante. Marionetistas de la talla de Albrecht Roser, Michael Meschke, Vojo Stankovski, la reordenación de compañías tradicionales como la de la Tía Norica o la de Carlo Colla, la reinauguración de los Piccoli o Podrecca, el apoyo a la gran

*familia Siciliana de los Cuticchio, las presentaciones del teatro de marionetas de Salzburgo, las puestas checoslovacas, búlgaras, polacas y exsoviéticas nos permiten asegurar que el arte vive y está en evolución.*⁵⁷



Josef Skupa, diseñador y titiritero, aparece en la imagen con dos de sus personajes.

Tal comparación hace referencia a buena parte del siglo XX, pero podría extenderse a la situación actual; al ver el desarrollo de las marionetas en otros países como Japón o Estados Unidos, en donde se les ha promovido en medios como la televisión y el cine.

Cabe mencionar el trabajo del mexicano Alberto Mejía Barón “Alfin”, quien realizaba sus propios títeres, poseedor de una colección, la cual ha sido considerada una de las más importantes del mundo, y para quien los títeres eran como instrumentos musicales, pues están montados en cuerdas, tienen que estar afinados y requieren un cuidado excelso. También le dio importancia a la duración de sus piezas, pues consideraba que el espectador apreciará todo el camino que se hizo para llegar a terminar la obra, descubriendo cómo fue hecho y cómo fue manipulado el material.

Si bien las representaciones de títeres han pasado por momentos de menos esplendor en diversas regiones —al igual que otras expresiones artísticas en ciertos momentos de su

⁵⁷ Didier Plassard, “El cuerpo estremecido del Hombre” en *Paso de gato, revista mexicana de teatro*.

historia—. También es cierto que muchas personas de talento, formadas en el teatro o en las artes plásticas, han sido atraídas por el títere como medio de expresión; retomando algunas formas tradicionales para potenciar su contenido, comenzaron búsquedas marcadas por la influencia de las nuevas formas de expresión plástica.

En Francia a partir de 1945, Yves Joly y Georges Lafye, se inclinaron por la búsqueda de personajes determinados fundamentalmente por el movimiento, evitando casi por completo el uso de la palabra, limitándose a onomatopeyas rítmicas, acompañadas con sonidos; redescubriendo las dinámicas de un accesorio humanizado.

En “Teatro de papel” Yves Joly traza, en cinco minutos, una historia inspirada en una anécdota conocida: Adán, Eva, la manzana y la serpiente (representada con un enorme plegado de acordeón), son siluetas de papel recortadas; no tienen ya esos gestos precisos de los títeres de guante o de hilo. Son solamente indicaciones generales, movimientos dibujados por el personaje entero que “cuentan” la acción; sintetizados a menudo por una sola articulación extremadamente simple, expresan admirablemente algunos sentimientos que Joly ha conservado para ellos. Uno se encuentra frente a una manipulación que se acerca al dibujo animado.⁵⁸

George Lafaye creó “Tiempo”, un ballet compuesto por ritmos, colores y formas abstractas apoyadas por música. Y Joly exhibió las aventuras emocionales de un paraguas y una sombrilla, animando estos objetos cotidianos y dándoles las características de personajes principales.

Lafaye, por ejemplo, a través de la técnica del teatro negro, presentó una relación amorosa entre un sombrero de copa y una boa de plumas. Las búsquedas más originales se refugiaron en los cabarets, iban dirigidas a un público adulto. Como en los demás países de Europa Occidental, los títeres tenían pocas posibilidades de presentarse en salas donde se les permitiera un verdadero enfrentamiento con un público más variado. Sin embargo, la evolución del títere no se detuvo ante tales circunstancias.

⁵⁸ Aida Rodríguez y Nicolás Loureiro, Op. Cit., p. 21.

«Podríamos definir a la marioneta hoy día como una especie de ópera-taller de las artes. Un espacio que desde este punto de vista, parecería como un cruce complejo e incesante de lenguajes diversos, configurando una situación de mestizaje artístico y fecundo». ⁵⁹ Es de este modo que Toni Rumbau denomina la conjunción y experimentación con diferentes disciplinas como las artes plásticas, seducidas por una comunicación esencialmente artística, directa y teatral, para expresar sus ideas, dando cuenta de lo relevante de su contemporaneidad.

Un referente importante a cerca de propuestas recientes que encuentran en el cuerpo del títere un medio de expresión plástica es la exposición del 2009, “The puppet show”, una muestra colectiva de carácter internacional, que reunió a artistas como: Guy Ben-Ner, Nayland Blake, Louise Bourgeois, Maurizio Cattelan, Anne Chu, Nathalie Djurberg, Terence Gower, Pierre Huyghe, Dan Graham, Japanther, la Compañía de Marionetas Handspring, Mike Kelley, Cindy Loehr, Paul McCarthy, Annette Messenger, Matt Mullican, Bruce Nauman, Dennis Oppenheim, Walker Kara, y Charlie White entre otros. Se muestran temas relevantes como la manipulación y la miniaturización a través de video, escultura y fotografía. La exposición muestra un interés en presentar cómo tanto en el arte contemporáneo como en la cultura occidental en general, el títere actúa como un sustituto psicológico, un cronista político y social, e intérprete de entretenimiento.



Imagen de la animación del 2004 “Still from This is not a time for dreaming” de Pierre Huyghe; para la exposición “The puppet show” en el museo Frye.

⁵⁹ Toni Rumbau, “Algunos aspectos de la marioneta” en *Paso de gato, revista mexicana de teatro*.

Sin embargo, ante lo que parece una expansión constante de su género —un hecho en común con el devenir de la escultura—, ¿se compromete entonces la pérdida de sus signos característicos, como algunos estudiosos del tema lo han manifestado? Pareciera perder su calidad de lenguaje independiente para convertirse en un instante fragmentado. Dicha situación se analizará posteriormente. De cualquier modo el carácter primigenio del títere, en las propuestas actuales, debe permear su ser, para poder constituir a partir de éste una configuración válida.

Se ha visto ya, que el ámbito teatral (a través de la figura del títere) y el escultórico pueden estar estrechamente relacionados. Pero ahora desde una perspectiva teatral, revisemos algunos aspectos que dan contundencia a esa relación y como logran potenciarla y enriquecerla para lograr una sinergia con igualdad de oportunidades.

Capítulo 3. Sinergia plástico-escénica.

Si pudiese hacer de tu cuerpo una máquina o un pedazo de materia inerte como la arcilla, y si eso te pudiera obedecer en todo movimiento por todo el tiempo que estás frente al público, y si pudiera poner a un lado el poema de Shakespeare, estarías en facultad de crear una obra de arte, con lo que está en ti.

Gordon Craig.

3.1 La descentralización y el desbordamiento escultórico.

En las primeras décadas del siglo XX, las vanguardias se dedicaron a cuestionar y objetar convenciones que, a lo largo del siglo se vieron transitadas, traspasadas y fusionadas. El campo escultórico se vio entonces renovado a través de la expansión de la que fue objeto.

Estas configuraciones artísticas cumplen un doble cometido: ensanchar el campo de acciones de la escultura, renovando importantes aspectos formales y conceptuales; « ...la escultura no es más que un término en la periferia de un campo en el que hay otras posibilidades estructuradas de una manera diferente».⁶⁰

Precisamente en la década de los setenta se dio una generación de escultores que se dedicaron a reflexionar sobre los fundamentos escultóricos a través de su trabajo, gracias a su formación integral en el rubro de las artes, es el caso de Robert Morris uno de los más reconocidos de ese momento.

Refieren sus investigaciones a una nueva estilización del antropomorfismo y a un desbordamiento físico y mental del objeto escultórico, en beneficio de cosas o estructuras

⁶⁰ Rosalind Krauss, en "La escultura en el campo expandido", *La Posmodernidad*, editado por Hal Foster, Ed. Kairós, p. 65.

específicas. Lo que se refiere a la superación modernista de la escultura como una obra autónoma en un espacio estético específico, y que tiene la posibilidad de apoderarse del espacio que le rodea para incluso completar su significado o resignificarse.

Ello aclara al mismo tiempo el silencio sobre aquellas otras esculturas que todavía se repliegan sobre la estructura de sus relaciones internas, sobre su propia intimidad. En cambio, los análisis fluyen desde aquellas experiencias en las que esta intimidad del objeto escultórico, sin ser anulada por supuesto, es neutralizada por una prolongación en el espacio, convirtiéndose así en un eslabón de una cadena virtual.⁶¹

De tal modo, cuando se contempla una estatua antropomórfica la escultura atrae hacia sí las miradas. Psicológicamente podemos identificarnos o hallarnos en ella, es decir componemos la obra.

Pero, la idea de crear esculturas que por su disposición, permitan rodear al espectador, es decir, situarle a éste como centro de la obra, está relacionado con algunas experiencias anteriores desarrolladas en el mundo del teatro. Pensemos por ejemplo en que la carencia de centro se puede lograr por una suerte de extensión que (como en el caso del títere) va de la forma escultórica al titiritero por medio de los hilos y que se concretiza por la posibilidad de desplazamiento; relacionándose íntimamente con el espacio.

La escena a la italiana, es un concepto en el que la representación se realiza frente al público, pero separado de ella, logrando que se canalice la mirada del espectador en la escena, se centra la visión siguiendo una forzada perspectiva que hace inequívoco el lugar hacia el cual dirigir la atención. Así pues, resulta fácil pensar que Robert Morris se aproxime al mundo del teatro. Como sucede en su obra de 1974 titulada "Voice" (figura 11), donde es la obra la que altera el espacio de la galería; para conseguirlo, además de pensar en la disposición de sus piezas en ese espacio, dota a los volúmenes escultóricos con voz.

⁶¹ Javier Maderuelo, *El espacio raptado, interferencias entre Arquitectura y Escultura*, Madrid, Ed. Biblioteca Mondadori, p. 58.



“Voice”, instalación minimalista de 1974.

*Si en la obra “Columns” se pretende la identificación de columnas prismáticas sin otra referencia al cuerpo humano que su proporción alargada, el dotar ahora a estos inertes y geométricos prismas de voz significa dotarles inequívocamente de un carácter antropomórfico simbólico, como el que tienen las columnas en los órdenes arquitectónicos.*⁶²

La descentralización de la obra escultórica, con su efecto asociado de desbordamiento logra apoderarse del espacio que le circunda, incorporándose éste a la obra. Entonces los espectadores se relacionan íntimamente con la instalación por el hecho de estar dentro de ella, la relación arte-artista-público adquiere nueva significación.

Vemos pues que, la idea de espacio escultórico se ha ido transformando a lo largo de la historia, según la capacidad de asimilación que del hecho espacial ha tenido el hombre. Por ejemplo, en la época prehistórica se concebía al espacio como algo subjetivo; y con una presencia poderosa sobre este hombre. Los creadores en esa época pensaban en lugares concretos pero llenos de valor emocional y simbólico, parecido a la noción que tenemos del teatro; una suerte de: «...“espacio expresivo o artístico”, que es el creado por el hombre para expresar la estructura de su mundo».⁶³

⁶² *Ibíd.*, p. 74.

⁶³ Elena Blanch González, *Op. Cit.*, p.11.

Para tal fin es importante pensar que los espacios de representación tales como los teatros, las salas de concierto, entre otros, suelen ser para los artistas espacios espirituales. Analicemos lo que sucede ahí, en un espacio para la **representación artística**.⁶⁴

El Odin Teatret por ejemplo, se caracteriza por su uso diferente del espacio; los actores, a diferencia de lo que sucede en el teatro a la italiana, no se adaptan al espacio dado sino que modelan a la arquitectura del lugar, adquiriendo nuevo significado, los actores se sitúan en distintos puntos de la sala y el público vive la acción desde dentro.

Son a fin de cuentas, lugares considerados como espacios sagrados destinados al culto, y que han sido adecuados para albergar experiencias de representación no necesariamente religiosas. Sin embargo esa misma capacidad de crear experiencias espirituales y de conmoción, puede estar también presente en otros lugares de representación, como plazas, calles o techos; así como en los artistas y en los públicos que en ellos se reúnen.

3.2 El espectador de la representación artística.

El conocimiento del público como un grupo, como una entidad colectiva debe empezar por reconocer al individuo, lo que éste aporta a la representación, y la forma en que sus antecedentes y sus experiencias individuales pueden influir en la experiencia de dicha representación artística —el público esta compuesto por personas de diferente edad, sexo, ocupación, educación o gusto, entre otras—.

Por ejemplo, el espectador se encuentra en un momento determinado, se sitúa en un lugar específico donde se reunirá con otros tantos espectadores casi todos desconocidos para él. No obstante, ese público logra adquirir una identidad y un carácter propio, distintos de cualquiera de sus miembros componentes. Ahora bien, ¿cómo es que esa relación con los otros individuos contribuye en el comportamiento y la respuesta ante tal representación?

⁶⁴ Término que usa Kent Foster para referirse a una exhibición artística, como en una escenificación teatral.

En la experiencia de la representación artística, es la capacidad de conexión simultánea con los otros individuos en el espacio compartido, lo que la distingue de manera fundamental de otras tantas experiencias artísticas.

La demostración abierta de lágrimas o risas, expresiones de júbilo compartidas con los que nos rodean, dolores y penas demasiado intensas y demasiado profundas para ser expresadas o compartidas incluso con nuestros confidentes mas cercanos; todo eso puede encontrar su lugar, y de hecho lo encuentra, en la experiencia de la representación artística.

Por eso es que volvemos a asistir a las representaciones, para volver a vivir ese momento de conciencia espiritual, aun cuando sentimos que es irrepetible.⁶⁵

Y es que suele suceder que sólo a través de estas experiencias nos permitimos expresar una emoción, al reconocer que esa “realidad lograda” nos permite reaccionar de forma excepcional.

Es claro entonces que podemos proyectarnos en el cuerpo de la marioneta, al igual que el hombre ante su aparición en el espejo. «Pero es que ahora esa imagen del espejo puede despegarse de él, se ha hecho transportable, ¿Y adónde se la transporta? Ante el público».⁶⁶ Para que una obra se presente con una carga de espiritualidad debe de sacarnos de nosotros mismos, y al mismo tiempo meternos muy adentro de nuestro ser. De tal manera que se cree un vínculo intenso entre artista, arte y público.

A pesar de que es de este modo en que podemos concebir a un público en general; el que un espectador sea quien genere desde su individualidad el significado de la obra — gracias la apertura de la misma—, es debido a que se logra tener una interesante experiencia solitaria en público. En este punto, vale recordar aquella afirmación de Kosuth que refiere a que el significado de una obra de arte viene a ser un evento que localiza e incluye al espectador a través de innumerables evocaciones o invalidaciones.

La representación también puede influir emocionalmente de un modo más profundo, al vivir una experiencia espiritual que ponga en juego a nuestra comprensión, al tratar de precisar con el paso del tiempo esa experiencia aunque no logremos definirla.

⁶⁵ Kent Foster, *Programación de las Artes Escénicas*, Ed. INBA, 2001, p. 78.

⁶⁶ Walter Benjamin, *Discursos interrumpidos*, Ed. Taurus, 1973, p. 10.

3.2.1 El Pacto de ficción, la invitación del títere.

Podemos encontrar en toda obra de arte, la cualidad de ser un objeto abierto a una infinidad de sensaciones, porque una obra se supone como una fuente inagotable de experiencias centrándose en ella —no necesariamente porque sea sólo un pretexto para poner en juego la sensibilidad subjetiva que en el momento presenta el espectador—, gracias al acto de la percepción.

El crítico norteamericano Oliver Wendell Holmes, al usar el esterescopio « ...se descubrió a sí mismo en una exaltación de ensueño en la que parece que abandonamos nuestro cuerpo y nos sumergimos en sucesivas escenas desconocidas... »⁶⁷ Oliver Wendell sabía, al hacer este viaje, en donde se encontraba en realidad. Es este principio, lo que abre las puertas a la posibilidad de disponernos a creer. Pero, ¿por qué en la figura del títere está tan presente? La siguiente definición establece una base para entenderlo con mayor claridad.

*El títere al comunicarnos con el mundo de los seres inanimados y a la vez con el de los seres vivos, se transforma en un objeto mágico, un fetiche, luego en cosa, es decir en algo inmóvil, y luego en un objeto transitorio, no es ya un objeto inanimado, pero tampoco algo vivo, y en su carácter de virtual tiene la posibilidad de transportarnos a un universo de fuerzas originales y mágicas.*⁶⁸

El cuerpo del títere como vemos se presenta con enorme poder evocador, y con una versatilidad que es en cierto modo creada por el espectador, esa complementación es en realidad un fenómeno, que se presenta a nuestra percepción y se logra sin duda gracias al llamado « ...“pacto de ficción” en el que el receptor colaborará a suspender momentáneamente su juicio de realidad y creer que en realidad dicho objeto vive, o al menos esta vivo en el momento de la representación sin que su naturaleza sea inanimada». ⁶⁹

Dentro de las múltiples posibilidades que nos pueden provocar las mejores experiencias de representación artística, se tiene lugar algo más profundo que esa manifestación que

⁶⁷ *Ibíd.*, p. 139.

⁶⁸ Sonia Iglesias y Guillermo Murray, *Op. Cit.*, p. 18.

⁶⁹ *Ibíd.*, p. 16.

se hace presente a nuestra consciencia y a la que Coleridge llamó *suspension of disbelief* (suspensión de la incredulidad); « ...el espectador es transportado, entregado al cuidado del artista, llevado en un viaje multisensorial en el que se involucran totalmente el intelecto, las emociones y el espíritu. Es un momento de intensa calidad humana, en el que el individuo no sólo se siente presente y conectado sino también vivo y consciente». ⁷⁰

Así pues, el espectador debe someterse a dicha experiencia a través de la desconexión con el exterior —esa debe ser una premisa—. Sin embargo, la voluntaria suspensión de la incredulidad nunca es tan completa que destruya la conciencia del público de que todo es simulación. Pues el individuo suele tener una clara consciencia de su entorno, y ello no interfiere para la experiencia de la representación artística y el ambiente en el que aquélla está siendo creada. De manera que el hecho de que el espectador no pierda contacto con la realidad, incluso es esencial para la experiencia ya que éste, puede entregarse, y disfrutar de lo que sabe que es únicamente una ficción.

El estado de consciencia funciona para tener claro aquello sobre lo que se nos invita a reflexionar, logrando así conectar ambas realidades, sin percibir el paso del tiempo. A veces la necesidad por reflexionar y articular con cuidado la idea de una pieza es muy fuerte; puede pasar un momento, horas o días, antes de que se complete el proceso intelectual, aunque para entonces la experiencia artística pudo haber despertado numerosas interrogantes. Previo a esto, siempre debió existir una fuerza que captara su atención, un estímulo seductor.

Ante tales circunstancias afirma Elmer Rice:

No hay nada más asombroso que ver a un público que ha sido desgarrado por la representación de una escena muy emocionante romper en estruendosos aplausos a la terminación de la misma, expresando así su gratitud por haber sido llevado a tan alto grado de excitación. ⁷¹

Es este elemento de participación del público y su constante interrelación a través de sus reacciones, es lo que mantiene vivo al teatro y que hace que cada función tenga un no sé qué de aventura. Dichas reacciones son la base física del pacto de ficción. «Tal

⁷⁰ Kent Foster, Op. Cit., p. 61.

⁷¹ Elmer Rice, *El Teatro Vivo*, Buenos Aires, Ed. Losada, 1962, p. 253.

*consistencia puede designarse con el término cinestesia, el sentido que permite a los espectadores “sentir” en su cuerpo, a pesar de la aparente inmovilidad, impulsos físicos que corresponden a los movimientos de la escena».*⁷²

Con base en lo anterior, cabe analizar la idea de lo “natural”, en este contexto no tiene que ver necesariamente con la fidelidad a la experiencia de lo que puede ser nuestra vida cotidiana; más bien la idea es construir un comportamiento escénico que es artificial, mimetizado bajo la apariencia de lo verosímil. Es crear un efecto de que lo que sucede es coherente, —no necesariamente real—. Para obtener una apariencia tan natural que por momentos el espectador olvide lo artificial del actuar escénico, creando un fragmento de naturaleza.

La ilusión tiene su soporte físico en acciones reales; pues no sería del todo apropiado dejarle la tarea al “pacto de ficción”. Por lo que el manipulador debe valerse de su pericia, para conseguir que el espectador ignore la simulación y asuma como verdad lo que allí se presenta —y que no es más que ilusión—. Quiere decir que el reto es hacer empatar la ilusión con la situación real, para lograr que la semejanza sea tal, que la simulación pase desapercibida para el espectador.

3.3 Manipulación y acción escénica.

Además de transferirse vitalidad al cuerpo del títere en el momento del diálogo entre escultor y materia, lo que termina de darle identidad es su ya mencionada posibilidad de movimiento; pero, ¿cómo es que éste último se logra articular?

Partamos de la consideración del títere como un objeto que se **anima**⁷³ y participa dentro de un conflicto, entonces resulta necesario pensar en el potencial expresivo del lenguaje escénico. Veamos el caso de los títeres de hilo o marionetas.

⁷² Edgar Ceballos, *El arte secreto del actor*, México, Ed. Escénica, 2009, p. 85.

⁷³ Proveniente del término animus, (en latín: aire, aliento) muy usado en la antropología teatral, considerado como un viento continuo que animaba el movimiento y la vida del animal y el hombre. Según Edgar Ceballos en *El arte secreto del actor*.

Aquí el manipulador o titiritero será otro artífice que le proporcione vida al títere, es quien lo animará para la función dramática, por lo tanto su habilidad interpretativa contribuirá a fortalecer nuestra experiencia durante la representación; de él dependerá en gran medida lo expresivo de su lenguaje.

A pesar de que se ejecuten en un contexto caracterizado por la ficción, las acciones que presenta el títere originadas por su manipulador, tienen que ser substancialmente reales, auténticas acciones —que comprometen una energía física y mental capaz de permear en el ser del espectador—, y no sólo gestos vacíos.

«Un peso de cien kilos sobre la balanza no lo percibirá el público si parece que tiene la ligereza de una libélula»,⁷⁴ claro ejemplo de que el manipulador —que podemos considerar como un actor por la habilidad expresiva que debe poseer—, sigue a hasta este punto, modelando la materia durante la función dramática.

Son en definitiva volúmenes en un espacio títere y titiritero, y por lo tanto, pertenecientes también al ámbito de la escultura, ya que en este caso el cuerpo del titiritero no se entiende sólo como una figura humana, sino como una forma en el espacio, forma que también cambia, como cambia la configuración del propio títere, y resulta evidente si pensamos en el tipo de representaciones en las que el cuerpo del manipulador está a la vista del público.

Lo anterior, reforzado por el concepto de *proxemica*⁷⁵ —esa distancia entre dos cuerpos y que en este caso suele ser tan íntima—, hace que podamos considerar a los títeres como actores, pues dotados por el manipulador de una mímica tan elocuente (gracias al cuidadoso estudio de los movimientos y posturas pensadas para cada personaje), se refuerza la idea de un solo ente que existe en la escena, aunque el foco sea la figura que se anima. Y que logra con distintos niveles de habilidad expresiva, interpretar y representan obras que interesan en mayor o menor medida al espectador. Para dicho efecto es necesario considerar la importancia de las técnicas de articulación, uno de los

⁷⁴ Rudolf Arnheim citado por Edgar Ceballos en *El arte secreto del actor*, México, Ed. Escénica, 2009, p. 265.

⁷⁵ Aunque el término adoptado por el antropólogo Edward T Hall, se refiere en el estudio la comunicación en las sociedades de distintas culturas, es perfectamente aplicable en el este tipo de representaciones.

recursos más antiguos para intensificar la ilusión de la presencia corpórea, pues logran difuminar los límites entre un cuerpo natural y uno artificial.

En el teatro y la danza, el término “orgánico” se usa como sinónimo de algo “vivo” o “creíble” (sabemos de su importancia para dar sustento al llamado pacto de ficción). Entonces el que el manipulador logre ese efecto de organicidad hará que el espectador perciba en la marioneta un cuerpo en vida.

Ante tal panorama, se puede considerar como una acción a un fin de eventos y situaciones que ocurren en un espectáculo teatral. Sin embargo la que aquí resulta útil es la que se refiere a los objetos que se transforman y adquieren significados alternos o diversas tonalidades emotivas, a través de cambios en la configuración del volumen escultórico que realiza el titiritero y que nos remite al movimiento en su esencia, sin necesariamente tener connotaciones anecdóticas o narrativas. Se reproduce un movimiento como tal, sin que haya que articularse con otros movimientos para construir un suceso.

Dario Fo, conocido por sus características de actor-dramaturgo compone sus personajes al seleccionar atentamente determinadas acciones y reacciones físicas o incluso sólo fragmentos de acciones. *«Omite por tanto todos los pasos de explicación y comportamiento necesarios para entrelazar estas acciones y fragmentos; es decir, opera una síntesis dramática en la que él mismo es material, instrumento y autor»*.⁷⁶ Que mejor situación para ejemplificar lo que sucede en el teatro de títeres.

Y si lográramos ver a través de una lupa notaríamos que es una acción verdadera (por mínima que sea), la que produce un cambio de tensiones en todo el cuerpo del personaje en la escena.

⁷⁶ Edgar Ceballos, Op. Cit., p. 228.

3.4 La Supermarioneta y su estado de catalepsia.

La acción en la escena —que lleva implícita la manifestación del movimiento— es un elemento fundamental, pero qué pasa entonces cuando el muñeco está inmóvil, ¿acaso está muerto? o es que, ¿tenemos que dejar de considerarlo títere?

«Para Meyerhold, la plástica —palabra clave para él— es el dinamismo que caracteriza la inmovilidad o el movimiento»⁷⁷, de modo que si pensamos que el títere tiene una naturaleza escultórica, se le podrá considerar como un objeto plástico con una vitalidad incluso en su carácter de inmóvil.

Por ejemplo en las tradiciones orientales el verdadero maestro es quien está vivo en la inmovilidad. En las artes marciales, la inmovilidad es señal de prontitud para la acción. En esta inmovilidad la energía recorre el cuerpo y no necesariamente se determina por el empleo de movimientos. *«Otra inspiradora sentencia taoísta dice: “la quietud que está quieta no es verdadera quietud”. Podemos concebirla como una quietud dinámica»⁷⁸.*

Esa vitalidad puede estar tan inmersa que el títere pareciera estar muerto, entonces la respuesta a la pregunta puede ser “sí”, o más bien presentar un estado de catalepsia, pero no por eso compromete su falta de movilidad y por consecuencia su identidad de títere, lo anterior resultará más claro si se revisa el concepto de “Supermarioneta”.

La necesidad de una renovación de las artes teatrales, que surgió en las primeras décadas del siglo XX, por una serie de hombres de teatro como Gordon Craig, trajo como consecuencia la noción de Supermarioneta, un concepto teórico, una especie de figura ideal que sirve como modelo de orientación para el trabajo del actor tradicional, es un término aplicado al arte del actor, para su propio cuerpo, a esa relación entre actor y director; sin embargo es retomado aquí para describir la posibilidad que tiene el títere de manifestar vida aún en la consideración de su probable muerte. Su ideal es el cuerpo en catalepsia.

⁷⁷ *Ibíd.*, p. 170.

⁷⁸ *Ibíd.*, p. 104.

Con la figura de la Supermarioneta Craig nos propone un “Teatro de la Muerte”. Se trata de partir de una lejana visión de aquél espíritu que llamamos muerte, para evocar (como ha sido su naturaleza) con ello un sin fin de cosas del mundo imaginario. Craig rechaza la idea de que por muertas las cosas tengan que ser frías, y refiere que éstas se ponen más cálidas y más vivas que lo que se ostenta habitualmente como en “vida”. Incluso que si se consideran por bastante tiempo las cosas de la vida se advierte que son inertes y desabridas, y que van incluso en contra de todo calor.

En cambio, dice que son las cosas muertas, esas que poseen una vida misteriosa, una vida de sombras e incertidumbre, donde no es cierto que todo sea oscuridad como comúnmente se cree; se pueden obtener colores, formas claras, en reposo, invitadas y dispuestas a la ejecución de un movimiento armonioso. A diferencia del hombre, que con sus preocupaciones livianas se vuelve inhumano. Por lo que la anterior situación, no es motivo para que deje de cumplirse una función dramática, incluso la sola presencia del títere a la cual alude Craig, nos puede proponer la idea de liberación del manipulador y por consiguiente de sus cargas psicológicas, dando oportunidad a que el espectador se involucre de manera más intensa con lo que percibe.

De esta idea de la muerte, puede llegar la fuerza inspiradora que motiva a lanzarnos a ella con entusiasmo. *«Así la Supermarioneta, como cuerpo en catalepsia, aspirará a vestir con una belleza similar a la muerte, aun cuando emane un espíritu lleno de vida».*⁷⁹

Después de décadas, tales reflexiones ofrecen, un campo amplio y fértil de experimentación en el arte teatral, en estrecha relación con las artes visuales, y que no debe ser desaprovechado por los creadores.

A pesar de todo, Craig presume que quizá los títeres vuelvan a ser otra vez el medio de expresión fiel de los pensamientos del artista. De aquí vale mi propuesta plástica; en la que evidencio las relaciones del ámbito escultórico con el escénico a través de la figura del “Escultítere”.

⁷⁹ Hector Levy-Daniel en *Historia del actor II, del ritual dionisiaco a Tadeusz Kantor*, Buenos Aires, Ed. Ediciones Colihue, 2009, p. 217.

Capítulo 4. Propuesta plástica: “El Títere, la Escultura en Transición”.

Para andar no hace falta la cabeza.

Rodin.

4.1 Nacimiento de Escultítere. Proceso creativo.

La imagen escultórica puede considerarse desde dos puntos de vista distintos: sosteniendo que ella nace desde los estratos más profundos del ser del artista o aceptando que está inmersa en la materia que el creador ha elegido para hacer su escultura. En ambas circunstancias el escultor elige su materia para organizar una nueva estructura formal.

El acto de la elección en la creación escultórica es fundamental, porque en él está implícito el nacimiento de la obra que preocupa: en este caso, elegir la piedra es haber encontrado un cuerpo físico del ser que es necesario crear para descargar un sentimiento vital.

Pero, ¿qué puede ofrecer la piedra? la piedra es rica en vida, en energías interiores, es espontánea y eso se hace visible a través de una calidad de superficie, es decir de una textura; son tales elementos los que darán fuerza vital a una escultura. El carácter que la piedra da para la creación de la forma escultórica en mi trabajo es contundente. Resulta curioso hablar de un “carácter” en la piedra, algo que le da personalidad, tal como lo que sucede con un personaje.

Pero, ¿hay otra manera de dotarla de vida? Algo más cercano al concepto de ser vital, que pudiera ser algo literal y que literalmente la humanice. Lo más cercano es una manipulación directa, entendiéndola como parte del proceso escultórico en la que el artista comienza el contacto con la materia a conformarse y que en lo sucesivo será complemento de la manipulación en escena. Vale pues el describir ese proceso de nacimiento y evolución de “Escultítere”.

Ante tales circunstancias, qué mejor escenario que el mundo de los títeres. Lugar en el que a lo largo del tiempo se han suscitado las más maravillosas historias. Y así precisamente comienza ésta.

Una nueva vida emergería, pero, ¿en qué iba encarnar? Tenía la posibilidad, ventaja increíble de elegir un cuerpo para ese ser, un cuerpo que transformar, sabía qué piedra quería, basalto, una roca volcánica porosa con cuarteaduras.

El reto era crear con ese material una presencia dinámica, cándida y curiosa, trabajar con las características del material para lograr un aire primigenio, una vida nueva y vieja.

El pedregal de Coyoacán fue el lugar al que recurrí en búsqueda de esa materia que me dijera que estaba dispuesta a la transformación.

Fue justamente la textura, la que de primera impresión me invitó a detenerme frente a una piedra, a sentirla con la vista y saber si es lo que buscaba, observé y permanecí allí; esto sucedió con algunas otras más tratando de escucharlas, visualizándolas e incluso llegando a suspender el tiempo atraído por una sensación de placer. Así fue como encontré la piedra; si bien, sabía qué necesitaba gracias a un boceto previo, fue la roca quien me dijo que esa forma estaba ahí, dentro de ella. Fue hasta entonces que establecí contacto físico con ella; la tomé con decisión y la cargué, a pesar de ser porosa, su peso era considerable para poder llevarla con facilidad entre los brazos. Le sacudí un poco la tierra y la metí en mi mochila. Ya la tenía conmigo, nació en mí la indudable sensación de satisfacción y compromiso, surgieron también expectativas.

Ese día pasó la noche afuera, en una jardinera, como si se despidiera por un tiempo de ese contacto tan directo con la tierra.

Al día siguiente la llevé al taller de piedra de la Academia de San Carlos y comencé a esculpir. Sí, era una roca caprichosa delicada y fuerte.



Roca volcánica (basalto), con los trazos previos al proceso de devastar.

En una ocasión, al golpear con el cincel se quebró más de lo que esperaba y es que eso de establecer un diálogo con el material, escucharlo, es tan cierto; hay que conocerlo y más si como en este caso sus cuarteaduras poros y grietas exigen un trabajo de precisión contundencia pero suavidad, sin embargo eso no me eximió de que sucediera un “accidente feliz”, lo cual provocó que se modificara el diseño planeado, como si desde ese

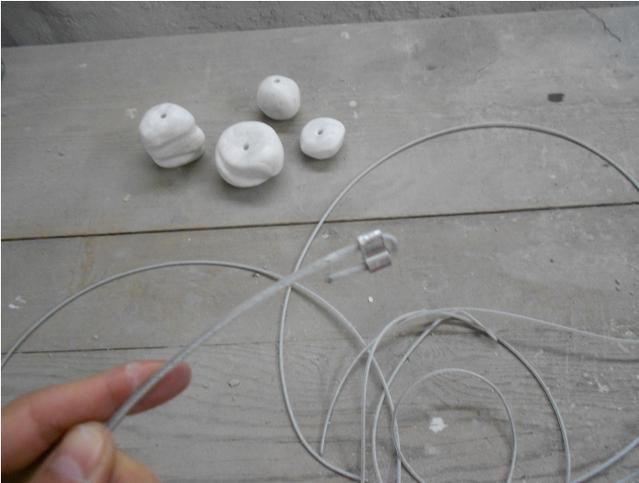
momento la materia me dijera que no se sometería por completo a mi voluntad y comenzaba de alguna manera una insurrección con tintes de travesura, que había que considerar.

Utilizar ciertas herramientas resultaba una sensación extraña, pues por ejemplo, el usar esmeriladora, y a pesar de resultar un procedimiento agresivo, era motivador el deshacerse rápidamente de esos excesos que le hacían a “Escultítere” permanecer confinado en esa materialidad. Como si de un parto se tratara, tuvo que vivir esa experiencia de dolor para nacer.



Marcas de la esmeriladora para eliminar porciones grandes de material.

Después de esculpirla, de reconsiderarla formalmente aunque sólo en detalles, hubo que proporcionar redondez a la pieza, y colocarle los hilos de mando y para unir también los pies, elaborados con mármol blanco, con lo que se estableció un contraste visual entre colores y texturas, con relación al basalto.



Los hilos de mando fueron hechos con cables de hacer, así como el hengarzado a los pies; esto debido al peso de la pieza.

No era necesario esconder los cables pues establecían una relación con su manipulador y daban contundencia a la apariencia de marioneta.



La pieza previa al proceso de pulido.

Escultítere estaba listo para su primera aparición en público como parte de las piezas presentadas en la exposición “Interrelaciones de la piedra con otros materiales”, en la Academia de San Carlos; donde tuvo su primer contacto directo con la gente. Dicho contacto fue literalmente directo; pues durante la muestra, hubieron visitantes que se acercaron, lo tocaron e incluso lo movieron; evidenciándose lo lúdico de la pieza.

Su segunda exhibición al público fue en una instalación de pieza única, en la explanada del Museo Nacional de Antropología e Historia; para dicha exhibición me inspiré en un capítulo del libro “Las aventuras de Pinocho” en el que las marionetas de un espectáculo al que asiste el protagonista se reconocen en Pinocho y viceversa; dada la perspectiva escultórica abordada en esta investigación-producción, ahora esta pieza no va al teatro de títeres, sino se aproxima a dicho museo, donde se reconoce en la figuras de origen prehispánico ya sea en forma, en materia o concepto. Ahí permaneció dispuesto de otra manera, sentado, sólo, como esperando entrar, inquieto, con las piernas colgando pues no alcanza el suelo; en esa ocasión también fue abordado por un niño, quien lo tocó de manera efusiva y se sentó a un lado de la pieza. Estas situaciones fueron consideradas para establecer mis conclusiones.



Escultítere en la explanada del Museo Nacional de Antropología.

4.2 Análisis de la propuesta plástica.

El explorar nuevas formas e ideas de expresión suele estar relacionado con el afán de profundizar en el proceso creativo, entendiendo lo enriquecedor del mismo y disfrutando de lo descubierto.

Quienes se sienten seducidos por lo anterior, logran una apreciación reflexiva profunda, capaz de incitar nuevas relaciones con otros creadores disciplinas que también experimentan lo mismo, motivados por las posibilidades creativas que conlleva el proceso.

Dentro de los ejercicios de actuación que sirven para la creación de un personaje existe uno que consiste en considerar un objeto específico para elaborarle un pasado y saber por ejemplo a través de su materialidad y de su producción de dónde vino y cómo es que llegó a nuestras manos —algo así como lo que hizo Norberto Hanold en la historia de “Gradiva: una fantasía pompeyana”—, sabemos que un actor cuenta con su cuerpo y su propia historia, pero al interpretar a un personaje se le esta otorgando una historia nueva, distinta, tal vez parecida pero no igual a la suya, lo mismo quise hacer en este punto y las posibilidades son más abundantes pues se trata de dotar a una materia que si bien cuenta con una historia previa antes de llegar a nuestras manos, esta libre de la carga psicológica que podría tener un actor al otorgarle las bases para crear un personaje, pero que sí necesita de ese alguien que le acabe de dar significación y que deposite en él parte de su ser.

Que mejor referencia que lo que sucede con Pinocho por lo que a través de una narrativa acompañada de imágenes muestro el proceso creativo de “Escultitere”. Pieza fundamental de esta Investigación-producción. Pero ahora me baso en los estudios propuestos por Erwin Panofsky, para comprender y dar mayor sustento a mi propuesta plástica y por consiguiente a esta tesis; así pues, a continuación presento una descripción pre-iconográfica, posteriormente un estudio iconográfico y por último una interpretación iconológica. Ya que con este estudio se puede identificar la pieza por medio de su materialidad, su forma, composición, postura y su probable manipulación atendiendo aspectos relacionados con la anatomía, con lo antropomorfo y lo antropomórfico.

4.2.1 Descripción pre-iconográfica.

Es una talla directa en roca basáltica color gris de forma oval, con las siguientes dimensiones, 30 x 21 x 13 cm. Está suspendida con un cable de acero, y de la cual penden a cada lado dos piedras de mármol de Carrara de aproximadamente 5 cm. de altura, trabajadas en talla directa y colocadas una sobre otra a modo de pies, los cuales rozan el suelo, a través de un cable de acero que atraviesa la pieza.

La pierna izquierda esta proyectada al frente.

La obra se observa en monocromías, que van del blanco a los grises en diferentes tonalidades.

En conjunto se presenta como una figura antropomorfa que presenta la llamada ley de frontalidad, por lo que en general es una forma simétrica bilateral, considerando un eje vertical. Para el montaje en la exposición en la Academia de San Carlos, se colocó un círculo blanco de acetato rodeado con polvo de carbón.

Por la suspensión a través de cables, se le percibe como una marioneta, que está dando un paso al frente, en actitud de andar, mientras flexiona la pierna derecha (figura 17).



Escultítere, en la exposición "Interrelaciones de la piedra con otros materiales", en la Academia de San Carlos.

4.2.2 Análisis Iconográfico.

Es importante insistir en que los conceptos aquí retomados, incluso aquellos que emanan del cuerpo del títere o que encontraron inspiración en él, podrían responder a objetivos no necesariamente pensados para el enriquecimiento de este arte. Pero es mi labor por medio de esta investigación hacerlo, para potenciar una propuesta plástica elaborada a partir de la multidisciplina y poder así articular de forma explícita los lenguajes en juego.

“Escultítere”, tiene un referente en la Venus de Willendorf, figurilla de unos de 10,45 cm., con una antigüedad aproximada de 20000 años. Tallada en piedra caliza con anatomía femenina, de rostro imperceptible y brazos delgados sobre los pechos; se ha relacionado con cultos domésticos a la fertilidad, la representación de clanes, o un canon de belleza femenino. Era objeto de culto hecho para tenerse en la mano y carecía de base. Herbert Read menciona que estas figuras pudieron surgir del amuleto. La escultura es táctil por lo que sus rasgos podían ser íntimamente sentidos por las manos.

Por otro lado me baso en Pinocho, la marioneta de madera protagonista del libro de Carlo Collodi “Las aventuras de Pinocho”, publicado en 1882, el cual narra las aventuras de una marioneta con una conducta traviesa y desobediente que después de algunas peripecias corrige su proceder y se vuelve un niño de carne y hueso.

Por otro lado, en las figuras mexicas talladas en piedra volcánica que representan a los sapos de la región.

A pesar de la frontalidad de la pieza, presenta un ligero desplazamiento lateral de la cadera, sugerido por la protuberancia del lado derecho a esa misma altura. Los cables en tensión que suspenden la pieza funcionan como a lo que llamaría Eugenio Barba un “eje fijo del cuerpo”, que resulta paradójico si consideramos en el momento de su manipulación. El apoyo del equilibrio sobre un solo pie adelantado en comparación con el otro, evoca la posición que un actor debe tener al estar parado en un escenario para romper con la simetría e insinuar un eventual desplazamiento.

El ovalo es la forma más evidentes dentro de su composición general; « *...la elipse, según Aby Warburg es esa figura creativa, porque sus dos polos son característicos del universo: controlan los movimientos del cosmos y son el símbolo del hombre con su estructura polar de espíritu y alma, pues donde hay vida se manifiesta la dualidad del los polos...* ».⁸⁰ Por medio de esta consideración integro tan profundamente a la pieza (como si fuera una calidad de primer grado) dos conceptos: “energía *anima*” y “energía *animus*”, que el actor debe saber dosificar una y otra cada vez. La primera como energía suave, y la otra más vibrante. Boccaccio se refería a “anima” como un viento vivo e íntimo y que se vuelve “animus” cuando tendía hacia el exterior y deseaba algo.

⁸⁰ Rudolf Arnheim, *El poder del centro. Estudio sobre la composición en las Artes Visuales*, Madrid, Ed. Alianza Editorial, 1982, p. 63.

En un ovalo, dispuesto de modo vertical, el peso del foco superior ayuda a reforzar la percepción del dominio de la cabeza en esa ubicación, aun cuando no existe físicamente. Pero esta disposición también compromete una acentuada conexión con el suelo, para lograr lo contrario, se propone una especie de amarre propio de la pieza, a través de la organización de sus formas; como una especie de centros intrínsecos de la misma.

Sabemos que todo movimiento ascendente exige una aportación especial de energía mientras que los descendentes pueden llevarse a cabo soltando o quitando el apoyo que impedía que se viniera abajo. En este caso el secreto de Escultítere está en la estética, la inmovilidad, y posteriormente la destreza para evitar que la inercia de la materia desbarate el trabajo, para ello todo movimiento de la marioneta debe nacer desde su centro y luego dirigirse a sus extremos.

La segmentación del cuerpo corresponde al concepto de la doble articulación de Marco de Marinis, en el que se trata de descomponer el cuerpo en varios fragmentos (un deshacer para rehacer, que ha estado presente desde la transformación de la materia por el escultor), para recomponerlo en una anatomía artificial y a través del cual se logrará un cuerpo “extracotidiano”. Para dicho efecto existen dos principios fundamentales:

1. La primacía del tronco propuesto como centro expresivo.
2. Independencia de los segmentos, para considerarles una acción autónoma.

Eugenio Barba dice que una acción verdadera tiene origen el tronco. Entonces desde el torso es donde se origina cada impulso dinámico. Lo que para él, es una de las condiciones para que conseguir una acción orgánica. Por ejemplo, Rodin para lograr lo esencial en sus esculturas, buscó entre sus obras la fuerza de los fragmentos y redujo sus propias estatuas al mero torso.

Ahora bien, todo ser implica cierto actuar y todo actuar precisa de un vehículo. Dicho vehículo son los cables que llegan al centro del títere y del que emanan las palpitations que animan la pieza, creando un nodo que interrelaciona a la pieza y que a la vez apunta hacia direcciones diferentes.

La pieza se puede considerar una unidad gracias al trabajo de los amarres antes mencionados, una especie de vectores que conectan a los segmentos, operando a través de fuerzas dirigidas. Y concibiéndose como una constelación de fuerzas que se encarnan en los objetos que conectan.

Los elementos de mármol que están en contacto con el suelo tienen formas redondeadas que les hacen tocar en un solo punto el suelo y dan la sensación de un desplazamiento suave por el espacio. Arnheim creía que la redondez es la forma propia de los objetos que pertenecen a todas partes y a ninguna; evitando la apariencia de un enraizamiento con el suelo. Ese mínimo contacto de los pies con la superficie remite a un andar de puntas, un movimiento que potencializa la tensión corpórea, y con ello su dinamismo.

Pero no hay que dejar que la relación con el titiritero pierda relevancia pues ambos cuerpos se pueden complementar. Por ejemplo, la búsqueda de un equilibrio extracotidiano en el manipulador exige un mayor esfuerzo físico sobre todo considerando la materia de la que esta hecha mi pieza, y es en función de dicho esfuerzo que las tensiones de su cuerpo se dilatan y el manipulador parece entonces vivo incluso antes de manifestar el movimiento real. Esto no es cosa menor si consideramos que esa situación se transfiere a través de los cables de su cuerpo al de la marioneta y viceversa.

De esta y otras ideas sobre el equilibrio Eugenio Barba acuña el término “equilibrio en acción” en el que diferentes tensiones en el cuerpo del títere (y que ahora sabemos que fueron concebidas desde el momento del enfrentamiento materia-hombre creador) logran generar un “drama elemental” una especie de conflicto entre estas fuerzas y que, ¿por qué no se han de volver su propia función dramática intrínseca en la marioneta? De esa manera ninguno de los conceptos que le dan identidad habrán desaparecido.

4.2.3 Interpretación Iconológica.

Cuando la escultura es una realidad y ocupa un lugar en el espacio, es cuando se le puede contemplar, y es justamente esta actividad la que lleva implícito un deseo de encuentro y de comunicación. El mismo deseo que posee un títere expectante antes de salir a escena.

El “Escultítere” tiene validez como materialización de procesos vivos: gestos circulando de un cuerpo a otro compartiendo tiempo y espacio convirtiéndose en interprete del conflicto del hombre y el mundo que lo rodea. Teniendo la posibilidad de representar en si al cosmos y su origen; a través de este reflejo, lo individual es el universo y el universo vive en la forma individual.

De este modo se encuentran en él los rasgos que le dieron origen, pero reinventando formas y materiales. Al dotar a la piedra (elemento convencional para la creación escultórica, no así para elaboración de marionetas) de una humanización no sólo por el trabajo escultórico sino por la inclusión de los atributos primigenios como el antropomorfismo, e incluyendo su manipulación.

Mi pieza se presenta como metáfora sobre la conciencia del hombre que adquiere la facultad de ser actor y espectador de los actos de su vida. Ya que es esa la forma en que contemplamos nuestro mundo, pues no nos situamos frente a él como espectadores, estamos dentro de él y de él formamos parte y por ello lo contemplamos parcialmente y desde una perspectiva privada, participamos activamente en nuestro mundo tratando de contemplarlo al mismo tiempo con la distancia de un observador. Como el manipulador que observa a su creación recorrer la horizontalidad del espacio, aunque más allá de la idea del espacio como contenedor de cuerpos materiales, lo pienso como escenario de los actos de la vida.

De igual modo que la Venus de Willendorf es una inmersión a lo primigenio para exponer uno de sus rasgos de identidad, es decir su carácter ancestral (basado en los ritos y cultos para explicarse el origen del mundo). Propongo ese mismo carácter a través de tonalidades monocromas para evocar el momento de incertidumbre y misterio de esa vida que despertaba al mundo.

Por medio del relieve, sugiero la existencia de extremidades superiores para que sea la materia es decir el basalto —que posee gran fuerza expresiva y que evoca a la intensa calidez de su origen, es un pedazo de lava—, la base para dar carácter a un personaje que es “simbólico”, debido a la pérdida de identidad como sucede con la anatomía de la Venus de Willendorf. Esta última al no presentar una base refuerza la idea de una

descentralización, de un tránsito por distintos escenarios. Como lo manifiesta mi pieza a través de la forma y disposición de sus pies al cruzar el círculo de carbón.

De modo que como sucedió con el paso que dio Pinocho de títere a niño de carne y hueso, perdiendo lo fresco y genuino, el hombre primitivo tomó consciencia sabiéndose como ser individual a lo demás creado. Aunque mantiene esa necesidad de volver al juego de ser espectador y actor ahora de manera consiente.

Volviendo al asunto de su posible manipulación, recordemos que una acción física supone otra fuerza contraria que la resiste (un contrapeso). Y así todo pesa. *«La vida (el ser) es un constante trabajo (hacer), y la acción una constante lucha contra la gravedad física del cuerpo y las cosas. Levantarse, caminar, empujar, tirar, levantar objetos. Grandes, pequeños, pesados, ligeros ...reales o metafóricos»*.⁸¹

Vencer la resistencia del peso es una experiencia fundamental de la libertad humana. El menor movimiento representa una considerable victoria que repercute en la totalidad de la masa, sobre todo cuando esta última se caracteriza por su pesantez. Por eso lograr el dinamismo y la levedad en una pieza de basalto compromete un reto escultórico y de manipulación.

Mostrando que con una sinergia escénica y escultórica —lejos de hacer que pierdan cada una su traza de su traza de lenguaje específico—, se logra exhibir una misma naturaleza, con una identidad incorruptible pero prolífica y generosa. Sin que la aparente fase de disolución de identidad por las que han atravesado ambas disciplinas afecte su poder de evocación; asumiendo inquietudes, aspiraciones y conflictos de su tiempo. Mostrando al títere como una escultura en transición.

Esto sirve como explicación al porqué el hombre y la sociedad humana ofrecen el espectáculo de un retorno a las formas elementales de expresión, y por qué no, también de representación, a través del arte plástico.

⁸¹ Etienne Decroux, *Palabras sobre el Mimo*, México, Ed. Ediciones El Milagro, 1963, p. 74.

Con Escultítere a través de la referencia a la famosa marioneta, exalto valores como lo primigenio, lo espontáneo y lo fresco, características de su etapa de muñeco.

Carente de manipulación, en ese estado de catalepsia «*está como el reverso de una moneda, la posibilidad de su rebelión, lo inanimado y dependiente cobra aliento y voluntad*».⁸² Y esa sensación esta presente aunque mi pieza se organice en la posición más estática, pues gracias al recuerdo de la postura normal del objeto podemos pensar en su inminente y sorpresivo movimiento, aún más si es antropomórfico.

Cuando se contempla una escultura con dichas características, la escultura atrae hacia sí todas las miradas, porque tiene un eje que resulta evidente y que psicológicamente ejerce como centro sustentado en la Psicología de la Gestalt. Por eso la importancia de su posible manipulación, ya que se evidencia una suerte de extensión de la pieza al titiritero, además de que la posibilidad de transitar, e incluso rodear al espectador, es decir, situarle a éste como centro de la obra se crea un vaivén dinámico.

Otro elemento que favorece la mencionada “liberación”, es su vehículo de acción, es decir, los cables que pasan a ser vestigios de una vínculo con el manipulador. Y con quien, después de tantos años de coexistencia (heredados a Escultítere por su carga primigenia), más que una relación ríspida, ha de ser de amistad, incluso gratitud, pues es quien le enseñó a andar por el escenario de la vida. Y seguramente hará lo posible por volver a él del mismo modo en que revolvemos los recuerdos para saber de dónde venimos.



⁸² Hugo Hiriart, “La rebelión de los muñecos” en *Paso de gato, revista mexicana de teatro*.

4.3 Los hermanos de Escultítere.

A la par de la pieza antes descrita, realicé otras dos. La primera, “Marioneta, el cuerpo de la tragedia” y la segunda titulada “Mi Canacol, ente a voluntad”. Cada una corresponde a preocupaciones y asuntos específicos que a continuación presento con el fin de complementar a través de la experimentación la presente investigación-producción.

“Marioneta, el cuerpo de la tragedia”

A partir del proceso de investigación producción, surgieron nuevas reflexiones, relacionadas a la transmisión de sentimientos a través de la manipulación del títere. Las cuales dieron lugar a la creación de otra pieza escultórica, a continuación se profundiza al respecto.

La relación del arte con el sentimiento claramente va más allá de la pura catarsis o el estímulo. De hecho se puede manejar el aspecto emotivo de una obra, como integral a ella, algo tan objetivo como la forma física, el color etcétera.

Para lo anterior propongo la construcción de una marioneta en la que la trama esté presente tan íntimamente en el cuerpo de la marioneta, que se pueda percibir a través de la narrativa dada por la manipulación de la misma.

Lo anterior basado en un texto de Otto Baesnch publicado en 1932, titulado “Arte y sentimiento”, donde explica que el sentimiento que parece expresarse en una pintura, puede ser el mismo que el sentimiento objetivo inherente a la obra misma, pero que no necesariamente tiene que ser así; pudiendo ser uno y otro, completamente distintos.

Una forma de acercarnos a los sentimientos, es relacionarlos con sucesos descriptibles que aludan a ellos; pensando antes en cómo capturarlos, detenerlos y manejarlos.

Una solución que plantea el propio Baesnch es intentarlo creando objetos en los que dichos sentimientos, estén incorporados de modo tan definitivo, que cualquier sujeto confrontado con tales objetos, y empáticamente dispuesto pueda percibirlos.

Para lo anterior una herramienta con gran potencial es el mundo de los títeres a través del ya mencionado pacto de ficción, he aquí el interés y valor de mi propuesta plástica.

Todas las expresiones, gestos; manifiestan sentimientos, creencias, condiciones sociales; que son a fin de cuentas expresiones y acontecimientos de la vida diaria, aunque no se halle escrito ni escenificado ni representado formal o convencionalmente. Para el desarrollo de esta propuesta es importante comentar sobre la narrativa, su fuerza motora es el suspenso, que provoca la necesidad de conocer y saber lo desconocido a través de un ordenamiento cronológico.

También es importante mencionar a la trama cuya materia prima es la vida, llena de incógnitas, de sorpresas de incertidumbre; la trama es a fin de cuentas la narración con algún añadido; el cual ocasiona una nueva disposición de los sucesos para conseguir el efecto deseado. Es justamente este elemento el que direcciona lo que el autor quiere detonar en el espectador.

Y de lo anterior lo que más impacta, atrae o conmueve, está en la semejanza con la vida que es lo que se plantea a través de la representación, al ser la trama una imitación de nuestros actos. *«Objetos que contemplamos en sí mismos con pena nos causan placer cuando los vemos reproducidos con escrupulosa fidelidad. Así, la razón por la que el hombre siente gozo en apreciar la semejanza es el que se encuentran a sí mismos diciendo “Sí, es él”».*⁸³

Entonces, una obra llega a su máxima efectividad cuando la representación crea una ilusión de realidad tan grande, que permite al público identificarse de algún modo con los personajes y compartir sus penas, alegrías, perplejidades etcétera.

Incluso las palabras no son necesarias para la comunicación del drama, pues muchas veces el espectador lo puede vivir intensamente, sin que esté expresado en su idioma.

*Conforme a la clásica definición de Aristóteles, una tragedia (es decir, una obra teatral) es una imitación de una acción. La misma palabra tragedia significa literalmente canto de cabra, con referencia al parecer, bien a un antiguo ritual religioso en el que se sacrificaba a una cabra, bien a las pieles de cabra que los actores usaban.*⁸⁴

⁸³ Eric Bentley, *La vida del drama*. Ed. Paidós, 1982, p. 21.

⁸⁴ Elmer Rice, *Op. Cit.*, p. 23.

Ahora con esa fidelidad al lenguaje original del títere, exploro lenguajes compuestos, que se inscriben en la lógica misma de su evolución, de la cual forman parte las artes plásticas.

El uso de piel para la construcción del títere, evoca el aspecto primigenio de la palabra tragedia (conociendo ya su significado). Este material opone una resistencia a la manipulación de la marioneta lo que potencia el concepto del drama a través de la manipulación. Al ser uno sólo, personaje y marioneta, nos enfrentamos a esa fuerza que se le impone, y contra la cual se rebela con orgullo insolente. Debido a su manipulación, cada puesta en escena es una experiencia incierta; lo que se vuelve un valor suplementario en esta configuración de lenguajes.



"Marioneta, el cuerpo de la tragedia" Piel de borrego y cartapesta. 40 x 40 x 45 cm. 2012.



"Mi Canacol, ente a voluntad"

La presencia del Canacol existe aún en la zona maya de nuestro país. Es tradición colocar en los sembradíos una figurilla humana hecha con cera de abeja; en un ritual preparatorio que incluye colocar semillas a modo de dientes y ojos, verter una gota de sangre del dueño del terreno sobre la palma de la mano de Canacol, e indicarle cuales serán sus obligaciones. Colocar la figurilla en el sembradío tiene como fin el que ésta se convierta en un guardián que cuide y proteja el terreno de ladrones, así como de animales que buscan comida; tendrá que ahuyentarlos con pedradas. Ya en la época de cosechas Canacol es derretido y con la cera se elaborarán cirios que serán llevados a la iglesia para dar gracias por la cosecha obtenida.

La figura del Canacol juega un papel muy importante como ya se ha mencionado, el retomarla como precisamente un objeto que es creado con un objetivo específico y que esté a voluntad de su amo es premisa para considerar una manipulación más allá de hilos y cables; no hay un contacto directo pero si es un ente sumiso, sin consciencia de una autonomía.

Lo retomo precisamente rescatando lo anterior y dejando a un lado el cometido de su uso original por uno que se relaciona a lo tangible, el material tiene gran importancia, la cera ahora si es tangible, pues su manipulación ahora si es directa; si se deforma, irá cobrando cierto carácter reflejo del paso del tiempo, de su vida. Aquí el personaje se va construyendo y su carácter responde a la manipulación del que va siendo objeto.





“Mi Canacol, ente a voluntad”. Vaciado en cera y modelado directo. 50 x 20 x 18cm. 2012.

Conclusiones.

Durante la presente investigación mi interés fue el de establecer un paralelismo entre la práctica escultórica y el teatro de títeres, pues este último al igual que la escultura pasó por lo que pareciera una fase de elasticidad del término títere. La importancia de esto fue fundamentar que dichas expansiones no corresponden a un evento que circunscribe sólo a una práctica artística del siglo veinte, e incluso, al vincularlas considerándoles un mismo origen, se puede entender que es parte del devenir de ambas prácticas culturales y artísticas, y así los rasgos que les dan identidad cobran más fuerza al evidenciar una necesidad de convergencia que han estado presentes desde su origen, pues en tal caso, las convergencias y expansiones les son inherentes.

Dicha convergencia permitió ampliar el campo en el cual desarrollar mi propuesta escultórica, gracias al recurso de una práctica cultural y artística, con la cual invoqué a lo desterrado, lo desplazado, lo transitorio; fundamentado en las propuestas renovadoras del ámbito teatral que propiciaron una pasión por el retorno y lo que se ha dejado atrás. Esto permeó a mi propuesta plástica, aludiendo a un recuerdo ancestral, el cual la escultura tiene la capacidad de rememorar.

Es importante aclarar que la presente conclusión está basada también en el resultado de otras piezas realizadas dentro de esta investigación, y que se produjeron en una reciprocidad teórico-práctica, dichas piezas aparecen en el apartado de Anexos.

Sin embargo para realizar esta propuesta plástica fue importante reconocer las características que diferencian al títere con otros objetos. Con lo anterior, el que entre dichas prácticas se establezcan sinergias, generó posibilidades de abordar el ejercicio escultórico en pos de una renovación constante que no mengua su carácter original, al igual que sucede con el cuerpo del títere.

Más que la sustentación de un trabajo práctico con base en lo teórico, me basé en la reciprocidad de ambos. Enfocándose mi propuesta en imprimir a la escultura aspectos teatrales a los que le dio entrada el concepto de títere, evidenciando por ejemplo la relación de una pieza escultórica con el movimiento del cuerpo de una manera íntima como sucede durante la manipulación de dicho objeto, y con una significación que va más allá del momento de la representación, y que le acompaña a cualquier lugar en donde continúe en función dramática. Mostrando que tal circunstancia logra estar presente y de manera contundente en el cuerpo de Escultítere gracias a la reflexión que conlleva el ejercicio escultórico.

Es una pieza creada para ser movida pero también para moverse, es decir, considerar la posibilidad de moverse por sí misma, por eso tiene relación y potencial con el teatro de la muerte y la idea de una sublevación.

En cuanto a la materialidad de la pieza, la talla de la roca basáltica se torna complejo ya que es una piedra dura pero porosa lo que la vuelve propensa a “accidentes” al momento del tallado, sin embargo más allá de alterar o devaluar el resultado de la pieza, se enriqueció, no sólo al buscar opciones y alternativas a los antes citados “accidentes” en la pieza, sino también al establecer un diálogo con la materia y escuchar lo que expresaba para lograr mayor efectividad.

Con lo anterior prioricé a la materia como elemento formal para creación de la identidad del personaje, y que el manipulador logra percibir por ser una pieza táctil, pues implica el contacto directo para el desenvolvimiento escénico, proyectando un lenguaje que implica forma y sentimientos.

Entonces, a partir de la considerar al arte como un medio de expresión, de sensibilidad y de emotividad, es importante ver el aspecto dramático de un acontecimiento, lo que significa tanto percibir los elementos en conflicto como tener una reacción ante ellos. Esta respuesta emocional consiste en asombrarse o conmoverse ante el conflicto, y para tal efecto, debe haber entonces alguien que lo vea; es decir, el espectador, quien posee conocimientos y características socioculturales que influyen en la construcción de la imagen que él percibe, relacionándolos con estructuras que tiene ya registradas, a eso se debe la importancia de la apreciación del dinamismo en la pieza escultórica, gracias al

conocimiento de la forma previa de los objetos. Por lo que es tan útil, correlacionar nuestros sentimientos con sucesos que se pueden describir, que los contienen o los expresan, por ejemplo como sucedió con el niño en la instalación del Museo de Antropología e Historia, que anteriormente describí.

Todas nuestras actitudes, gestos, acciones, creencias, expresan sentimientos. Y muchas veces corresponden a un instinto de imitación desde nuestra infancia. Así, durante la representación, la interacción está determinada por el arte y la psicología individual del espectador, y podemos crear un significado mediante la representación cuando existe la voluntad para involucrarnos psicológica e intelectualmente con lo emocional, para ir más allá, logrando la comprensión de nuestros sentimientos con ayuda del mencionado pacto de ficción.

Así como la escultura se expande y encuentra otras ventanas a un público más variado y extenso sin que por esto pierda su esencia. Es evidente entonces que el títere ofrece la posibilidad de un espacio abierto a la convergencia de distintas disciplinas artísticas debido a su constitución primigenia; mostrando un cuerpo con un potencial expresivo de enorme magnitud.

En este sentido, la transición se refiere a la posibilidad de ser un objeto sin ataduras a un lugar específico, a esa posibilidad de expandirse, creando caminos por los cuales pueda entenderse como un objeto con un potencial expresivo en el terreno escultórico y escénico, igual yendo de la galería, al espacio público, al escenario; teniendo la esencia del títere, por lo que es un objeto mágico que nos vincula y transporta con un mundo de entes potencialmente "vivos". Pero que plásticamente refleja una preocupación formal y matérica que le confiere la cualidad de objeto escultórico respaldado por su aura original. Por lo que en cada uno de estos espacios y aun cuando no esté en movimiento sigue siendo títere y escultura, sigue siendo Escultítere.

A lo largo del tiempo la aproximación del hombre con una materia o un gesto, ha sido con el fin de asumir las inquietudes, o anhelos de su tiempo, aun cuando lo que se trate es un evento del pasado, pues corresponde a una necesidad actual. El resultado de dicha situación da la posibilidad de transformarse en un verdadero lenguaje plástico.

Es complicado hablar de la época en la cual se está viviendo, y más si es tan dinámica

como la nuestra, por lo que resulta aventurado emitir un juicio acerca del alcance e importancia de los movimientos plásticos que se van sucediendo ininterrumpidamente. Incluso Escultítere, como pieza plástica terminada, alude a un tiempo de ejecución. De tal manera que la pieza, al contemplarla involucra una época histórico-cultural, que ha tenido un presente pero que también es capaz de ir atrás en el tiempo llevando al contemplador a un presente que es histórico. Es claro entonces pensar que la creación artística hablará de formas y sistemas de una época. Así, podemos llegar a la conclusión de que esta manifestación se vuelve distintiva de una época.

La exaltación de un proceso escultórico para la creación de mi pieza, da como resultado una valoración para el enriquecimiento del ámbito de la escultura, entendiéndolo como un objeto propicio para la experimentación y expresión plástica; percibiéndolo como cuerpo en constante transición; donde los distintos signos escénicos y escultóricos, pueden relacionarse en una sinergia prospera. Y Así, lograr entre otras cosas, una lectura diferente por parte del espectador, (quedando implícito su carácter social) que se traduce según sea el caso en la transmisión de conceptos a través de un arte tradicional; que como resultado de esta investigación y producción plástica se dio, dando fomento a esta tradición a través de la creación artística, que recupera al lector de imágenes por medio de la comprensión y la emoción.

Confirmando que la escultura es, y está en el artista porque sin él lo artificial de la creación no sería una realidad, y haciendo alusión a la frase de Mainer que dice: *«la peculiar relación que se establece entre el creador y lo creado, una vez alcanzada la autonomía por parte de éste»*.⁸⁵ Así, podemos reforzar la consideración del escultor como interprete acabado de sí mismo.

⁸⁵ José-Carlos Mainer, Op. Cit., p. 171.

Fuentes de Investigación.

Bibliográficas:

- ARNHEIM, Rudolf. "El poder del centro. Estudio sobre la composición en las Artes Visuales". Madrid, Ed. Alianza Editorial, 1982, pp. 250.
- BATY, Gaston y CHAVANCE, R. "El Arte Teatral". México, Ed. F.C.E., Traducción de Juan José Arreola, pp. 295.
- BENJAMIN, Walter. "Discursos interrumpidos". Ed. Taurus, 1973.
- BENTLEY, Eric. "La vida del drama", Ed. Paidós, 1982, pp. 328.
- BETTETINI, Gianfranco. "Producción Significante y Puesta en escena". Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1977, pp. 156.
- CAMI, y Santamera, "Escultura en piedra, la técnica y el arte de la escultura en piedra explicados con rigor y claridad; colección artes y oficios". Barcelona, Ed. Parragón Ediciones, 2000.
- CEBALLOS, Edgar. "El arte secreto del actor". México, Ed. Escénica, 2009, pp. 397.
- DE LA CASA, Concha. "Títeres de Hispanoamérica". Madrid, Ed. Centro de documentación de títeres de Bilbao, 2001, pp. 399.
- DECROUX, Etienne, "Palabras sobre el Mimo", México, Ed. Ediciones El Milagro, 1963.
- DUBATTI, Jorge. "Historia del actor II, del ritual dionisíaco a Tadeusz Kantor", Buenos Aires, Ed. Ediciones Colihue, 2009, pp. 488.
- ECO, Umberto. "Obra abierta". Barcelona, Ed. Ariel; Planeta-Agostini, Traducción de Roser Berdagué, 1992, pp. 163.
- FLYNN, Tom. "El cuerpo en la escultura". Madrid, Ed. Akal ediciones, traducción de Isabel Balsinde, 1998, pp. 176.
- Foster, Hal. "La Posmodernidad". Ed. Kairós, traducción Jordi Fibla, pp. 240.

- FOSTER, Kent. "Programación de las Artes Escénicas". INBA, 2001.
- FRANCASTEL, Piere. "La realidad figurativa I, El marco imaginario de la expresión figurativa". Barcelona, Ed. Paidós Estética. Traducción de Godofredo González, 1988, pp. 253.
- GASCH, Sebastian. "Títeres y Marionetas". España, Ed. Argos, pp. 53.
- HERNÁNDEZ, Roberto et al. "Metodología de la Investigación". Colombia, Ed. Mc Graw Hill, 1991, pp. 501.
- IGLESIAS, Sonia y MURRAY, Guillermo. "Piel de papel, manos de palo, Historia de los títeres de México". México, Ed. ESPASA CALPE, 1995, pp. 223.
- KRAUSS, Rosalind. "Pasajes de la escultura moderna". Madrid, Ed. Ediciones Akal, Traducción de Alfredo Brotons Muñoz, 1997.
- KEPES, Gyorgy. "El movimiento: su esencia y su estética". México, Ed. Organización Editorial Novaro, 1970, pp. 175.
- LANGER, Susanne. "Sentimiento y forma". México, Ed. Centro de Estudios Filosóficos UNAM, Traducción de Mario Cárdenas y Luis Octavio Hernández, 1967.
- LÓPEZ, Chuhurra Osvaldo. "Qué es la escultura". Buenos Aires, Colección Esquemas, 1967, pp. 79.
- MADERUELO, Javier. "El espacio raptado, interferencias entre Arquitectura y Escultura". Madrid, Ed. Biblioteca Mondadori, pp. 297.
- MIRZOEFF, Nicholas. "Una introducción a la cultura visual". Ed. Paidós.
- MATÍA, Martín Paris, et. al. "Conceptos fundamentales del lenguaje escultórico". Madrid, Ed. Ediciones Akal, 2006, pp. 214.
- MATÍA, Martín Paris, et. al. "Procedimientos y materiales en la obra escultórica". Madrid, Ed. Ediciones Akal, 2009, pp. 207.
- MOLES, A. "Teoría de los objetos". España, Ed. Gustavo Gili, Traducción de Laura Pla Bacín, pp. 191.
- MORRIS, Charles. "Fundamentos de la Teoría de los signos". Barcelona, Ed. Paidós, 1985, pp. 120.
- MUNARI, Bruno. "¿Cómo nacen los objetos?". México, Ed. G. Gili, 5ta. edición, 1993, pp. 385.
- MUNARI, Bruno. "El arte como oficio. Barcelona". Ed. Labor, 2da. edición, Traducción de Juan Eduardo Cirlot, 1973, pp. 175.

- MURRAY, Guillermo y MIJARES, Rocío. "Teatro de varillas y Marionetas". México, Ed. Árbol Editorial, pp. 222.
- PANOFSKY, Erwin. "El significado de las Artes Visuales". Madrid, Ed. Alianza, 1955, pp. 375.
- R. BENÍTEZ, José. "El Mundo de los títeres, Morfología de los títeres del mundo". pp. 76.
- RICE, Elmer. "El teatro Vivo". Buenos Aires, Ed. Losada, Traducción de Miguel de Amibilia, 1962, pp. 287.
- RODRÍGUEZ, Aida y LOUREIRO, Nicolás. "Cómo son los títeres". Uruguay, Ed. Losada, 2da. edición, 1971, pp. 113.
- SAURAS, Javier. "La escultura y el oficio del escultor". Ed. Ediciones Serbal, Barcelona, 2003.
- TOMÁS, Facundo, et al. "Pígalión o el amor por lo creado". Barcelona, Ed. Anthropos, 2005, pp. 370.
- TORRIJOS, Fernando. "Sobre el uso estético del espacio". Barcelona, Ed. Anthropos, 1988.

Hemerográficas:

- Andrés, Cecilia. "Un género ignorado que nos sobrevivirá"., Hiriart, Hugo. "La rebelión de los muñecos"., PLASSARD, Didier. "El cuerpo estremecido del Hombre"., Rumbau, Toni "Algunos aspectos de la marioneta"., Paso de gato, revista mexicana de teatro. México, Anónimo Drama EDICIONES, julio-septiembre 2002, p. 79, año 3, número 18.
- Fuentes, William. "Títeres, Metáfora y esencia". Paso de gato, revista mexicana de teatro. México, Anónimo drama EDICIONES, noviembre-diciembre 2002, p. 47, año 1, número 5.
- Jiménez, Izquierdo Juan. "Los títeres en México". Tramoya. México, enero-marzo 1978, p. 49, número 10.
- Mante, Elvia y Tavera, Cesar. "Los títeres, ¿Una tradición?". Paso de gato, revista mexicana de teatro. México, Anónimo drama EDICIONES, julio-septiembre 2004, p. 37, año 3, número 18.

- Sontag, Susanne. "Un argumento sobre la belleza". Letras Libres, México, 2003, p. 12-15.
- Villegas, Juan. "Panorámica del títere en Latinoamérica". Gestos. México, Ed. Centro de documentación de títeres de Bilbao, Noviembre 1995, p. 191, año 10, número 20.