

**Aproximación fenomenológica al cuerpo del títere latinoamericano a la luz de la
filosofía de Merleau-Ponty**

Pedro Pablo Gaibor Acevedo

Asesor

Juan Sebastián Ballén Rodríguez

Universidad Nacional Abierta y a Distancia UNAD

Escuela de Ciencias Sociales Artes y Humanidades ECSAH

Programa

2025

Agradecimientos

Quiero agradecer por su colaboración y resistencia a los siguientes titiriteros y titiriteras:

Gabriela Céspedes, Edgar Gutiérrez, Títeres La Zotea, Eldy Cuba, Fantoques, Caretas -Lelis Sierra y Rodolfo Gómez-, Reynel y Melisa Osorio, Antonio Escudero, Salvador Capizzo, Darío Pío, Orandantes, Punto de Partida, Diego Suárez, Hérmessus, Compañía Guiar, Esteban Ruíz, Edgar Serrano, Ludos Corpus, Camilo de la Espriella, Probeta Teatro, Títeres Matrioska, Casateatro Neiva y por supuesto a mis padres, Néstor Gabriel Gaibor Maldonado y Miriam del Socorro Acevedo Escobar, de quienes heredé el amor por el arte.

Un agradecimiento especial a mi maestro de fenomenología, el doctor Juan Sebastián Ballén, por su gran capacidad para resonar con sus estudiantes y enseñarnos a encontrar nuestra propia mirada.

Asimismo, un agradecimiento especial al jurado, el profesor Jorge Antonio Armesto Sánchez, por su cuidadosa lectura y sus pertinentes correcciones y comentarios.

Por último, gracias al futuro lector.

Resumen

El títere es un arte ancestral, presente en la experiencia de la humanidad desde tiempos inmemoriales. En la actualidad el títere pervive al interior de las artes escénicas, a menudo visto como un arte “menor”. La presente investigación busca realizar una resignificación fenomenológica del títere como fenómeno estético digno de consideración filosófica. Para ello recurrirá a los conceptos de cuerpo, corporalidad y carne en el marco del pensamiento de Merleau-Ponty, para ver en qué medida la lectura del títere en clave fenomenológica abre nuevas perspectivas ante las frecuentes aproximaciones semióticas o antropológicas. En un segundo momento, a partir de una metodología fenomenológica empírica y a la luz de los conceptos merleau-pontyanos llevaremos a cabo un rescate de la experiencia viva de titiriteros latinoamericanos a través de sus testimonios directos en busca de unidades de sentido que permitan localizar el debate de la esencia del títere en nuestras propias coordenadas históricas y geográficas.

Palabras clave: Títere, Cuerpo, Fenomenología, Merleau-Ponty, Latinoamérica.

Abstract

The puppet is an ancestral art, present in the experience of humanity since time immemorial. Today the puppet survives within the performing arts, often seen as a "minor" art. This research seeks to carry out a phenomenological redefinition of the puppet as an aesthetic phenomenon worthy of philosophical consideration. To do so, it will resort to the concepts of body, corporality and flesh within the framework of Merleau-Ponty's thought, to see to what extent the reading of the puppet in a phenomenological key opens new perspectives in the face of frequent semiotic or anthropological approaches. In a second moment, based on an empirical phenomenological methodology and in the light of Merleau-Ponty's concepts, we will carry out a rescue of the living experience of Latin American puppeteers through their direct testimonies, in search of units of meaning that allow us to locate the debate on the essence of the puppet in our own historical and geographical coordinates.

Keywords: Puppet, Body, Phenomenology, Merleau-Ponty, Latin America.

Tabla de Contenido

Introducción	7
Planteamiento, Contextualización y Delimitación del Problema de Investigación	12
Justificación	24
Objetivos	31
Objetivo General.....	31
Objetivos Específicos	31
Metodología	32
La Esencia del Títere, los Cuerpos del Titiritero.	38
La Fenomenología como una Ciencia de Esencias y no de Hechos.....	38
La Vivencia del Animar	40
La Percepción de la Esencia del Títere.....	42
El Títere como Subversión de la Noción Heideggeriana de Técnica	45
La Máquina de Hacer Cuerpos	46
La Diferencia Titiritesca.....	47
Títire y Titiritero: Cuasi-Objeto, Cuasi-Sujeto.....	50
Camino a la Subjetividad del Titiritero Latinoamericano	51
La Esencia en la Corriente de las Vivencias.....	54
El Títere como Sujeto de la Percepción.....	56
El Títere Participa de la Inmediatez del Cuerpo del Titiritero	56
Técnicas Titiritescas	58
Elevando el Cuerpo del Títere Hacia el Mundo del Espectador.....	60
El Movimiento del Títere	61

El Cuerpo Fenomenal del Títere.....	63
Fenomenalidad y Espacio Escénico	65
El Hábito de Tener Muchos Cuerpos.	67
Animar en tanto que Movimiento Abstracto	68
El Títere Percipiente	68
La Corporalidad del Titiritero.....	71
El Cuerpo del Títere Latinoamericano.....	74
La Ambigüedad Constitutiva.....	74
Soñar como Niños: Camilo de la Espriella (Bogotá).	75
Respirar Música: Xavier Pérez (Cuba).....	82
Trasladar el Cuerpo: Alex Torres (Tolima).....	85
Explorar el Nivel Poético: Esteban Ruiz (Ecuador)	88
Imaginar lo Concreto: Diego Suárez (Argentina).....	92
Mezclar los Lenguajes: Eldy Cuba (Cuba).....	96
Hacer Pequeños Mundos: Gabriela Céspedes (Argentina).....	98
Mirar por la Nariz, Hablar por los Ojos, Caminar sin Pies: Néstor Gaibor (Ecuador).....	99
Conclusiones	106
Referencias Bibliográficas	110

Introducción

“El títere de guante habla por los ojos,
mira por la nariz
y camina sin pies.”

(Néstor Gaibor, titiritero ecuatoriano)

La razón de ser de la presente aproximación fenomenológica al títere no sería del todo evidente si no incluyera una pequeña nota biográfica. Esto, a primera vista, parece escandaloso. No es de uso común en la filosofía incluir tal tipo de información. Se la considera accidental, accesorio, banal, ruidosa, inconveniente, incluso incómoda, como con el filo-fascismo de cierto profesor friburgués. Pero en este trabajo la contingencia de mi historia ayuda a justificar el carácter *sui generis* del tema y el abordaje.

Nací en una familia de titiriteros. Mi padre, Néstor Gaibor, es un titiritero ecuatoriano con 42 años de vida artística. Mi madre, Miriam Acevedo, colombiana, ha trabajado igualmente toda su vida asistiendo atrás del teatrino o confeccionando los complicados trajecitos de los guiñoles. Desde que tengo memoria he respirado teatro de títeres. Cuando cumplí 11 años comencé a actuar en algunas obras. Son grandes memorias que no caben en estas páginas: las jornadas acompañando a mi padre a teatros gigantes y pequeños, patios, plazas, parques, salas de banquetes y piñatas... El títere es un arte tan alto como profano, desafía la noción de cultura porque se obstina en irritarla con su socarronería, paseándose tanto por festivales de prestigio como por fiestas infantiles en las comunas del Medellín de 1990. El títere es un arte popular, efímero, que avanza diacrónicamente en una mirada de expresiones dispersas. El títere se mueve en los márgenes.

Aunque mi camino ha sido atravesado por la literatura y la filosofía, mi origen titiritero es también mi presente: actualmente acompaño la gestión del Eco Teatro Sol y Luna, ubicado en la vereda Quebradona Arriba, en zona rural de Jericó, Antioquia. Este es un proyecto dirigido por Néstor Gaibor y concertado con el Ministerio de Cultura y el Instituto de Cultura y Patrimonio de Antioquia. En el Eco Teatro se busca conectar titiriteros de Latinoamérica con el público campesino, estableciendo un circuito de circulación artística y de saberes a través de una programación permanente. Desde aquí sigo experimentando con algunas técnicas y poéticas del títere: guiñol, lambe lambe, sombras.

Debido a mi cercanía con el Eco Teatro durante el tiempo que he cursado la carrera de filosofía en la UNAD, era inevitable que el oficio titiritero impregnara mis reflexiones filosóficas. Después del segundo semestre se iba haciendo evidente para mí una urgencia personal de poner al teatro de títeres en diálogo con las lecturas que iba realizando, en particular lecturas fenomenológicas. En el horizonte avistaba un pensamiento estético-fenomenológico que trajera rendimientos teóricos tanto a la filosofía como a las artes escénicas.

Los titiriteros –y titiriteras- que visitaban nuestro teatro en Jericó comenzaron a verse asediados por preguntas que yo les realizaba: ¿Qué es el títere? ¿Cómo llegaron a él? ¿A qué pensamientos y procesos creativos los ha llevado? Esos diálogos semiestructurados comenzaron a ser registrados en video y subidos al canal de Youtube del Eco Teatro Sol y Luna. Mi padre fungía de entrevistador y yo, detrás de cámara, orientaba las preguntas. De esta manera he consolidado un archivo de 22 entrevistas de titiriteros de todas latitudes, tanto nacionales como visitantes de Cuba, Argentina, Ecuador y Venezuela.

En el desarrollo de esta investigación me fui dando cuenta que ese material era sumamente útil: si quería abordar el títere desde una perspectiva fenomenológica no podía

ignorar esa vivencia del títere tal como es vivido por el titiritero en la corriente de sus experiencias subjetivas. Esas experiencias, en tanto que vivencias intencionales, tienen una validez epistémica propia, es decir, condensan su propia verdad en un saber experiencial, casi transparente, el cual, a menudo, ni siquiera se tematiza explícitamente en el ejercicio del titiritero. A partir de la metodología fenomenológica de Moustakas y Giorgi se hizo posible la integración de las experiencias de los titiriteros en el ejercicio de generación de unidades de sentido por medios fenomenológicos. Aún más, me di cuenta de que con esta indirecta vindicación del titiritero como sujeto epistémico preparaba las condiciones para un pensamiento que, al vérselas con un fenómeno estético marginal, no podía darse más que al margen, de cara a su diferencia radical.

Que la voz del titiritero(a) latinoamericano(a) ha sido invalidada epistémicamente salta a la vista por la poca información que existe del tema. La misma Asociación Internacional del Títere (UNIMA), en su página web (<https://www.unima.org>) carece de artículos significativos dedicados al oficio en nuestro continente, mientras que abunda en datos sobre las genealogías de titiriteros europeos o norteamericanos. La razón de ello no es solo el carácter efímero de las representaciones del teatro de títeres: tiene que ver con una mirada de desprecio ante un arte aparentemente “menor” e “infantil”, que se hace aún más “menor” por ubicarse precisamente en la historia neocolonial del sur global, casi al punto de volverse invisible. Sus únicos o principales testigos son niños, otros grandes olvidados de la *Gestell* tecnocientífica actual.

Está claro que el fenómeno del teatro de títeres acontece en un pliegue carnavalesco y popular, inmune a la teoría y a las academias, en donde la resistencia se teje con risas entre los corazones de los más pequeños. No es nuestra intención sacarlo de allí y ponerlo con alfileres, como a un coleóptero, en el gabinete de las curiosidades metafísicas. Por el contrario, nos

gustaría llevar el ejercicio filosófico a la lumbre de esa fiesta y de ese juego del teatro de títeres. Creemos que esa mirada filosófica, largamente negada a los títeres, ocupada en asuntos más serios como lo podría ser el hilomorfismo aristotélico, ahora encuentra más de un aliciente – fenomenológico, estético, político- para explayarse en ellos. Aún más, diría que hoy en día el títere y la filosofía se necesitan mutuamente: el uno porque sin filosofía se degrada en espectáculo infantil, la otra porque solo un fenómeno que la reclame al margen la puede librar de sus gríngolas.

Ahora bien, así como se iba aclarando el ámbito de la intersubjetividad titiritera latinoamericana en torno de la cual se constela esta investigación, asimismo, conforme avanzaba en mis lecturas fenomenológicas quedaba claro que Merleau-Ponty no era un punto de partida arbitrario para pensar filosóficamente al títere, sino que era prácticamente un puente necesario entre la fenomenología y las artes escénicas, en tanto que un pensador clave de la corporalidad. El argentino Esteban A. García (2022) lo pone en las palabras justas:

En efecto, desde sus primeras obras y hasta sus últimos cursos, la íntegra evolución del pensamiento de Merleau-Ponty podría ser descripta como el paulatino despliegue de una misma y prolongada interrogación acerca del cuerpo viviente y sintiente, ese “cuerpo que somos” (...) Si bien suele afirmarse que el filósofo desarrolló una teoría original acerca de qué es un cuerpo, probablemente sea más exacto decir que lo que mostró es que *“nadie ha determinado por ahora lo que puede un cuerpo”, que hay mucho más para decir y pensar acerca suyo que aquello que nos procuran los discursos y saberes disponibles* [cursivas nuestras]. (García, 2022, p.11)

Pues bien, en el horizonte de posibilidad de lo que puede un cuerpo, emerge el cuerpo del títere, un ensamblaje entre un cuerpo-artefacto y un cuerpo viviente y sintiente. Las consecuencias de este ensamblaje van desde cambios en la percepción –tanto del titiritero, como de la percepción en la modalidad del “como si” [als ob] del títere-, hasta cambios en la

disposición general ante la existencia, como veremos se deriva de los testimonios de los titiriteros. La variada gama de fenómenos que resulta posible abordar de esta retoma fenomenológica del títere abarca todo el espectro de las prácticas performáticas materiales contemporáneas. Un ejemplo es el teatro de objetos (ver Larios), en donde se desanda la noción antropológica de cuerpo para permitir el surgimiento de dramaturgias de base material, incluso archivística, en la interacción entre el actor y la cosa. Contrario a lo que parece, en el teatro de objetos no deja de operar ese cuerpo fenomenológico, puesto que el cuerpo del actor sigue siendo indispensable para imprimir una significación intencional al objeto al interior de la escena. El hecho de que se prescindiera del movimiento antropomórfico no significa que no estemos experimentando el movimiento del objeto desde un cuerpo fenomenal que le otorga a dicho movimiento su marco intencional.

Pero nuestra intención no es crear un concepto cerrado de lo que sea el títere: dichos conceptos son buenos para fundar escuelas, pero no para sostenerlas en un pensamiento auténtico. Más bien lo que queremos es alcanzar un punto del planteo fenomenológicamente problemático del títere a partir del cual se haga evidente la multiplicidad irreductible de su fenómeno. Queremos alcanzar el nudo de significaciones abierta que es el teatro de títeres, y en el cual, lejos de llegar a una descripción exhaustiva de la relación entre el cuerpo del títere y el cuerpo del titiritero, queda claro que dicha relación es siempre radicalmente diferente, siendo como es un arte vivo y en constante transformación. Por eso nuestro interés por localizar esa relación en el corpus vivo de los titiriteros latinoamericanos, porque es en su radical diferencia, en su contingencia material e histórica, que encontramos el impulso para continuar este movimiento del pensar fenomenológico, crítico y estético.

Planteamiento, Contextualización y Delimitación del Problema de Investigación

Para plantear el problema que representa nuestra aproximación fenomenológica al títere es necesario abordar varias aristas. Tomando el consejo de Merleau-Ponty cuando dice que “mi mirada humana nunca *pro-pone* del objeto más que una cara” (Merleau-Ponty, 1993, p.89), dividiremos el planteamiento del problema en tres partes, que iremos recorriendo una por una.

a) El problema del títere como tal, como objeto de tematización teórica, como objeto de investigación.

b) El problema de un abordaje fenomenológico del títere a partir de la concepción de *cuero y carne* en Merleau-Ponty.

c) El problema del rescate del saber de los titiriteros(as) latinoamericanos(as) a partir de una metodología fenomenológica empírica.

Al final de este planteamiento, esperamos haber explorado de manera suficiente las deficiencias en el conocimiento del problema y las condiciones contextuales de la investigación, con el fin de dejar claro la problematicidad de la aproximación fenomenológica al títere.

El primer error que se comete es creer que el títere es poco estudiado, o que no tiene ninguna conexión con el pensamiento filosófico. Es cierto, sí, que la bibliografía, sobre todo en lengua española, es muy escasa. Después de una revisión de archivo, puede constatarse que los libros de títeres frecuentemente traen tan solo dramaturgias, o instrucciones para su elaboración, pero escasamente contienen elaboradas consideraciones teórico-filosóficas. En palabras de Bell (2014):

Los títeres y los objetos escénicos han formado parte de la cultura global desde sus inicios, pero los escritos teóricos sobre este género artístico comenzaron a constituir su propio campo hace relativamente poco tiempo. La teoría de los títeres surgió

inicialmente como observaciones compartidas entre titiriteros, y parece que solo en la era moderna se han escrito teorías sobre el títere para un público más amplio. Quizás este pensamiento surja con una comprensión del género como arte, más que como un ritual o una representación popular. (Bell, 2014, p. 14)

Esta apreciación es muy exacta en lo que respecta al hecho de que la teoría titiritera existe, en efecto, pero no escrita. De ahí nuestra urgencia por recurrir con metodología fenomenológica empírica al testimonio vivo de titiriteros latinoamericanos: es en la oralidad fruto de la vasta experiencia de estos profesionales del teatro de títeres que se han ido sedimentando valiosas intuiciones teóricas desde el sur global. Pero de ello hablaremos más adelante. El caso es que se imponen dos tareas: revisar esa “escasa” teoría, y rescatar aquella que aún no ha sido plasmada, y que amenaza con desaparecer si desde la academia no se insta a lo contrario.

El problema con la primera tarea es que la “escasa” teoría titiritesca no deja de ser vasta. Encontramos toda clase de ensayos, libros y aproximaciones. Mirando al pasado, basta con recordar el célebre ensayo de 1810 por Heinrich von Kleist, en donde de manera velada se habla de esa sutil naturalidad del marionetista para dar vida a sus muñecos, la cual “solo podría lograrse si el titiritero adoptase el centro de gravedad de la marioneta, es decir, si bailara.” (Von Kleist, 2022, p.6-7). Tampoco podemos olvidar los ensayos que Walter Benjamin dedicó a los juguetes (Benjamin, 2015), y en los que asoma la complejidad del fenómeno del títere como poseedor de un aura que hace valer la facultad mimética, lúdica, del mundo infantil ante la monotonía del mundo adulto. También Starobinski (2007) lanza algunas luces sobre el títere analizando “las imágenes del payaso, del saltimbanqui y del ambiente de ferias” (Starobinski, 2007, p.7), en la especificidad del ambiente europeo.

Una fuente en la que abundan las aproximaciones teóricas al títere es el “Routledge companion to puppetry and material performance” (2014), fruto de un congreso internacional organizado por la Universidad de Connecticut y la Unión Mundial de Titiriteros (UNIMA). En él se recopilan 28 ensayos de participantes de 15 países y 5 continentes. Algunos ensayos están orientados más análisis de espectáculos o avances de la praxis titiritera, pero otros son francamente filosóficos, como “The Death of “The Puppet”.” [*La muerte de “el títere”*], de Margaret Williams o “The Co-Presence and Ontological Ambiguity of the Puppet” [*La Co-presencia y la ambigüedad ontológica del títere*], por Piris.

Un argumento a favor de esta investigación lo plasma Bell (2014) en la introducción a dicho libro. Por mucho tiempo, nos dice, el análisis de las técnicas titiriteras y su relación con los humanos estuvo alimentado por los escritores del Círculo Lingüístico de Praga. La inspiración lingüística llevó a una consideración semiótica del títere como representación de una idea, como signo. Con Proschan (1983) se llega a

un momento culminante para la energía de los estudios de la Escuela de Praga y una nueva oportunidad para posteriores estudios sobre el títere y la representación material, que abarcan desde la historia del teatro popular hasta los estudios rituales, la lingüística y la naturaleza de los sistemas de comunicación. Estos semióticos proporcionaron a los estudiosos del títere un modelo teórico y una validación académica de sus investigaciones. La semiótica continúa informando el análisis del títere en la actualidad, aunque se ha visto expandida por el interés en modelos fenomenológicos que van más allá de considerar el títere como un sistema de signos exclusivamente, para considerar su naturaleza experiencial multifacética. (Bell et al. p. 9)

Como vemos, los modelos fenomenológicos de análisis que piensan el títere más allá de su función signica están expandiéndose debido a su capacidad de dar cuenta de su naturaleza multifacética y experiencial. Es desde este ámbito problemático, desde esta urgencia, que

establecemos el problema de la aproximación fenomenológica al títere a partir de Merleau-Ponty.

Tomemos por caso el ensayo de Smythe (2014) “Reading a Puppet Show: Understanding the Three-Dimensional Narrative” [*Leyendo una función de títeres: comprendiendo la narrativa tridimensional*]. En él la aproximación al títere se da desde el enfoque semiótico, barthesiano que ve una polifonía informacional en una densidad de signos pertenecientes a diferentes sistemas (verbales, paralingüísticos, gestuales, proxémicos, sonoros, etc.)

En el arte del títere, el títere en sí mismo es la unidad semiótica básica de significado (Jurkowski 1988: 55-61). Claramente, entonces, si un títere es una herramienta semiótica abstracta que representa una idea en el mundo real, no es lo mismo que un actor interpretando un texto o un diseño derivado de un texto, porque el títere es el texto. Además, como una palabra impresa en una página, el títere es infinitamente reproducible y maleable: múltiples copias del mismo títere son significantes del mismo significado, que puede ser continuamente moldeado por el contexto; sin embargo, el títere es diferente del texto: dado que los títeres también son objetos reales, pueden destruirse y perderse para siempre. (Smythe, 2014, p. 256).

Smythe lee al títere en clave de una “unidad semiótica de significado”, una “herramienta semiótica que representa una idea en el mundo real”, un “texto”. De esta manera separa al cuerpo del títere de la idea que representa, filtra innecesariamente la experiencia de la motricidad expresiva del títere a través de una rejilla de inteligibilidad semiótica. Sin duda, hay procesos de representación en curso, pero lo que alego en mi investigación es que el fenómeno del títere como vivencia intencional, al participar privilegiadamente del cuerpo del artista, apela a una capa no-objetiva, pre-comprensiva, a un no-saber que se relaciona precisamente con el cuerpo fenomenal como ser-del-mundo, como carne o quiasmo. La interpretación del títere de Smythe trasluce una ideología industrial: el títere no es infinitamente reproducible, mucho menos en el

ámbito artesanal del títere latinoamericano. Aun cuando es sujeto de reproducción industrial, el títere permanece incompleto hasta no dar con un titiritero. Así es usual ver cómo un fantoche de plástico en una tienda de artículos importados de la China no toma ese estatus de títere hasta que no es tomado por la mano de un titiritero que lo haga mover, sea esta una actriz de teatro de títeres o una niña en su recámara. Cuando llega a las manos del titiritero, el títere deviene “personaje”.

Por último, Smythe distingue al títere del texto porque, a diferencia de este, “los títeres son también objetos reales que pueden ser destruidos y perdidos para siempre”. Pero ¿Es que acaso los textos no tienen, aún en el caso de la oralidad, un soporte material? Más bien habría que decir que la capacidad de ser atomizado o reducido al infinito que tiene el cuerpo del títere — pues aun cuando sea una sola manito suelta puede seguir lanzándonos sus extrañas punzadas de vida-, es comparable a esa indeterminación del sentido que se abre, por ejemplo, en la palabra enunciada poéticamente.

Respecto al problema de un abordaje fenomenológico del títere a partir de la concepción de *cuerpo y carne* en Merleau-Ponty, en primer lugar quiero señalar que mi propuesta fenomenológica quiere salir de esta lectura representacional, semiótica del teatro de títeres. Por eso, más que en el teatro de títeres, se centra en el cuerpo del títere, en su simbiosis con el cuerpo del actor. El títere no es solo una representación editada de la realidad, como lo pone Smythe: “Podehl, como todos los titiriteros, crea representaciones tridimensionales editadas de la realidad que hacen que el público rellene los espacios en blanco, creando significado a partir de cualquier detalle que perciban.” (ibid, p.256-257). El títere es, de acuerdo con mi análisis, movimiento: de ahí su efectividad comunicativa, su adaptabilidad, su plasticidad. Pero el títere no es sensación

móvil en el sentido de un átomo perceptivo, una mínima unidad de la percepción, sino que se expresa siempre como una relación, una Gestalt, un conjunto, una sarta caótica de relaciones perceptivas, motrices, pictóricas, escénicas y actorales.

En la fenomenología de la percepción de Merleau-Ponty la sensación no es un estado de consciencia o conciencia de un estado. Tampoco el cuerpo ni el yo empírico son objetos, ni estados, ni cualidades, ni consciencia de un estado o cualidad. En el núcleo del pensamiento de Merleau-Ponty se juega el comprender a la sensación, el cuerpo y el yo empírico sin traducirlos a estados de consciencia o conciencia de unos estados, sino aprehenderlos tal y como se nos ofrecen en conexión viva con el mundo, esto es, con una fisionomía motriz, envueltos de significación vital, sobre un fondo vegetativo y motor.

La corporalidad no es una representación, ni el esquema corporal es una especie de homúnculo fácil de ilustrar. Es más apropiado decir que la síntesis representacional del objeto se hace a través de la síntesis del propio cuerpo, al interior de un sistema perceptivo que entrelaza el cuerpo, la cosa y el mundo. En esto Merleau-Ponty es enfático: “Será preciso despertar la experiencia del mundo tal como se nos aparece en cuanto somos-del-mundo por nuestro cuerpo, en cuanto percibimos el mundo con nuestro cuerpo.” (Merleau-Ponty, 1993, p.222). Esa experiencia del mundo tal como se aparece por nuestro cuerpo implica un despertar. ¿De qué? De un letargo representacional, objetual, en el cual la experiencia del mundo es filtrada, como en el ejemplo de Smythe, a través de un sistema de signos que apuntan a unas ideas detrás de ellos. La conexión entre el titiritero y el títere es más inmediata porque es corporal y denota de manera emblemática precisamente esa conexión viva que se da entre las partes de mi cuerpo: “La cosa y el mundo me son dados con las partes de mi cuerpo, no por una “geometría natural” sino en una conexión viva comparable o más bien idéntica con la que existe entre las partes de mi cuerpo.”

(Ibid, p.220-221). Esto es así porque el cuerpo, como la percepción, no se da como un acontecimiento -plenamente representable en sus relaciones de causalidad-, sino como una “re-creación, re-constitución del mundo en cada momento.”. (ibid, p.223)

El proceso de un titiritero para construir una narrativa, entonces, consiste en dejar de usar recursos como marionetas esculpidas para simplemente reproducir los detalles del mundo real y utilizarlas para involucrar al lector en la construcción de la fábula. Este proceso, al inspirarse en la imaginación y la experiencia personal del público, es más impactante que presentar una narración directa y cronológica de los eventos. (Smythe, 2014, p. 258).

Coincido con Smythe en la descripción que hace de cómo el teatro de títeres toma elementos de la imaginación del público y su experiencia personal, aun cuando mi énfasis esté puesto en la corporalidad de dicha imaginación y de dicha experiencia. Comparto con los semióticos el intento de superar el enfoque reduccionista de los títeres como dispositivos que simplemente “reproducen los detalles del mundo real”. Los títeres no reproducen cuerpos reales del mundo real. Nos parece más productivo pensar que los títeres abren un mundo real con su cuerpo, cuerpo en la modalidad del “*como si*” (el husserliano “*als ob*”) que es a su vez uno con el cuerpo vivo del titiritero. De esta manera la autonomía estética del títere se conserva al margen de su función representacional, y su movimiento se interpreta en sí mismo, es el fin de su propia hermenéutica, otorgando a su cuerpo una clave significativa y expresiva, sin remitir a otras instancias de significado. De ahí deriva esa apariencia de totalidad en la práctica artística títerera, como si en su propia gramática el títere rebosara de infinitos significados.

Debo añadir el hecho de que pensar el títere a partir del fenómeno de simbiosis corporal con el actor nos permite conservar en el análisis un poco de su aura cultural –en el sentido benjaminiano. Así, más que una mercancía que, en palabras de Smythe, sería reproducible *ad*

infinitum, el títere latinoamericano aparece como un fenómeno estético que, por habitar ese pliegue carnavalesco y popular, subjetivo e irrepetible, no ha perdido del todo su aura.

La peculiaridad de nuestra aproximación fenomenológica al títere se revela, pues, ante una lectura semiótica. Y es que en el análisis del fenómeno del títere se reflejan las hábitos ideológicos y metafísicos. Así por ejemplo Piris (2014), a propósito de esas técnicas de manipulación a la vista, menciona que:

una co-presencia toma lugar entre el titiritero y el títere. Esta copresencia es particular porque establece una relación de yo con otro entre dos seres ontológicamente diferentes: uno es un sujeto (es decir, un ser dotado de conciencia) y el otro un objeto (es decir, una cosa). Sin embargo, la particularidad del títere es que presenta una ambigüedad ontológica porque es un objeto que aparece en la representación como sujeto. La copresencia enfatiza esta ambigüedad ontológica al confrontar al títere con un protagonista humano. (Piris, 2014, p.30)

La ambigüedad ontológica del títere que postula Piris, aunque atrapada en los términos de la metafísica cartesiana, ya apunta a un instalarse en esa aporía filosófica que abre el títere como objeto y sujeto. Es un problema que refleja toda la tradición filosófica de Occidente. Nos resulta difícil pensar de otra manera a causa de nuestras tradiciones epistemológicas, y la nivelación efectuada en la realidad a partir de la evolución de ellas por parte de la tecnociencia. Pero basta con recordar, con Poulton (2014), que " Los japoneses desde la antigüedad otorgaban un sentido de espíritu o conciencia (ko/wro) a todos los fenómenos naturales, desde las piedras insensibles hasta las plantas y los animales." (citado por Orenstein, 2014, p.3) para reconocer que hay, más allá de la tradición occidental, modos de ser en los cuales la asignación de subjetividad es menos rígida y permite pensar la alteridad del objeto, de lo inanimado, en relación de continuidad con el sujeto, lo animado, el espíritu. El ensayo de Poulton es interesante además porque conecta al títere con problemas del transhumanismo y la robótica. Pero no nos alejemos del problema de la

co-presencia, que es el que nos ocupa ahora. El caso es que para que haya co-presencia tiene que darse por sentada una lectura dicotómica de la relación sujeto-objeto, es decir, Piris se mantiene en el dualismo propio del pensamiento moderno. Merleau-Ponty es enfático en desmarcar su proyecto de ese dualismo moderno: “Es preciso que encontremos el origen del objeto en el corazón mismo de nuestra experiencia, que describamos la aparición del ser y comprendamos cómo, de forma paradójica, hay para nosotros un en-sí.” (Merleau-Ponty, 1993, p.91) Superar esta ontología se hace posible con la noción de *cuerpo*, y posteriormente con la noción de *carne*:

el cuerpo no es un objeto, una cosa, pero tampoco es un sujeto, una conciencia o mera negatividad. Hay una suerte de exceso del cuerpo, de misterio o lado oculto que no puede explicarse en términos rigurosamente corporales. Este otro lado, esta especie de sombra solapada, encabalgada al cuerpo, es el espíritu. Y a la inversa: el espíritu no es una conciencia, no es el sentido inaugurado o fundado en un para sí; el espíritu es el pliegue del propio cuerpo, su repulgo, el secreto que lo desborda y al mismo tiempo lo requiere. El término que permite pensar esta ontología del solapamiento o de la reversibilidad y, en consecuencia, evitar los dualismos propios del pensamiento moderno, es el de carne (*chair*). “La noción esencial para tal filosofía es la de la carne, que no es el cuerpo objetivo, que no es tampoco el cuerpo pensado por el alma (Descartes) como suyo, que es lo sensible en el doble sentido de lo que se siente y lo que siente (Merleau-Ponty 1964a, p. 307). (Prosperi, 2018)

La carne, el concepto que designa lo que en la “Fenomenología de la Percepción” se expresa como ser-del-mundo y la concepción de cuerpo fenomenal, no es otra cosa que una relación de continuidad, solapamiento y reversibilidad entre el sujeto y el objeto, el espíritu y el cuerpo, el ser y el ente, o en términos de Merleau-Ponty, entre lo invisible y lo visible. Por eso se le llama también quiasmo: unión, haz, relación.

Desde el punto de vista de la carne, la ilusión del teatro de títeres no implica que haya escisión ontológica entre el títere y el titiritero. El primero se presenta como una extensión de la

corporalidad viva y sintiente, de la carne del segundo y es en esa medida que el teatro de títeres se esencia y se hace inteligible para el público popular. El títere incita a la mirada a deshacerse del dualismo del pensamiento moderno. La efectividad de su ilusión solo puede entenderse por la alquimia corporal entre el títere y el titiritero. Esa transferencia de vitalidad, de intencionalidad, no es en un único sentido: como veremos, el titiritero también extiende su percepción y descubre otras maneras de ser del cuerpo. Por eso estoy de acuerdo con Víctor Molina cuando dice que “El títere revela... que el cuerpo del hombre no es un espacio que asegure la indisputabilidad de su yo, sino precisamente allí donde el hombre (y con él, el antropocentrismo) se encuentra en disputa.” (citado por Williams, 2014, p.27). El títere aparece pues, en esa disputa de qué es el hombre, pues pone en suspenso su yo, su esencia antrópica.

La idea de cuerpo fenomenal en el temprano Merleau-Ponty, el *Leib* husserliano, o la idea de carne del Merleau-Ponty de “Lo visible y lo invisible”, apuntan, a nuestro parecer, en una misma dirección, al hecho de que el cuerpo es un fenómeno irreductible a concepto, y que para pensarlo hay que avanzar en una ontología de la carne, de la materia viva, de la fusión entre pasividad y actividad, una ontología en el borde: “el quiasmo designa un cero de ser que no es una nada: un borde que posee un mínimo de ser. No sólo se trata de una ontología del borde sino, en cierta forma, de situarse en el borde mismo de la ontología. La carne del mundo no es ni un en sí ni un para sí, sino el borde o la juntura en el que ambos términos, como las dos imágenes en el quiasma óptico, se articulan y se cruzan” (Prosperi, 2018).

Si, como dice Williams (2014), el títere se mueve *en los límites colapsados entre lo vivo y lo inanimado*, (p.5) entonces la idea de cuerpo fenomenal es precisa para describir lo que ocurre en el teatro de títeres, en la sinergia entre el títere, el titiritero y el público. “Como afirma Merleau-Ponty: «Lo que llamamos carne, esta masa interiormente elaborada, no tiene nombre en

ninguna filosofía. Es el medio formativo del objeto y del sujeto». La carne da origen a diferentes polos de subjetividad.” (Dufourq, 2016, p.46). En esa multipolaridad de la subjetividad a la que da nacimiento la carne es posible ubicar al títere, como una puesta en situación de esa multiplicidad que habita en nosotros —es posible que sea esto lo que lo emparenta desde antiguo con la máscara. El actor recurre a la materia para dotarla de significado, porque en el significado que le imprime a lo “inerte” otras subjetividades propias se asoman a la escena. O más bien: el actor trabaja permanentemente lo vivo que subyace al objeto en tanto que pliegue de su propio cuerpo-carne, y por eso, esa vida le sale al encuentro desde un ángulo imposible que el títere vehicula en la escena.

“La carne es materia viva, es decir, una materia que se da —en mí o en otro individuo— como un entrelazamiento entre pasividad y actividad. (...) La carne también instituye su organización y una selección significativamente estructurada de objetos que constituyen el Umwelt de este o aquel ser vivo, un mundo que es especialmente para él. Tal ipseidad es el «dentro», la interioridad que reviste el «afuera» visible, la exterioridad palpable y vulnerable de un cuerpo.” (Dufourq, 2016, p.46)

Por último, trataré el problema del rescate del saber de los titiriteros(as) de Latinoamérica a partir de una metodología fenomenológica empírica. En vista de todo lo anterior sale a la vista que nuestro planteamiento problemático no solo parte de la posibilidad de aproximarnos fenomenológicamente al títere, sino que, para lograrlo, tiene que reconocer en su campo de investigación una carencia de interpretaciones de ese corte, y, además, encontrar los suficientes elementos conceptuales en el aparato merleau-pontyano para subsanar esas carencias y proponer una lectura en clave corporal. Parecería un análisis completo de no ser porque falta lo más importante: los titiriteros(as) latinoamericanos(as). De nada serviría parafrasear aproximaciones teóricas al títere si se refieren, en su gran mayoría, a títeres y titiriteros europeos y

latinoamericanos. La toma de consciencia de mi lugar de enunciación, como estudiante de Filosofía en Colombia, como titiritero latinoamericano, me obliga a movilizarme ante esa aparente ausencia de voces creativas en el teatro de títeres del sur global. El mismo títere nos demanda en esta reflexión una perspectiva descolonial, anti-imperialista y emancipadora. Esa perspectiva sólo la conseguiremos volcando nuestra mirada a la escena del teatro de títeres de nuestros países latinoamericanos, tomando en consideración sus múltiples voces, sus creaciones, innovaciones y apropiaciones, tomando, en suma, a los titiriteros como sujetos investidos de su propia dignidad y autoridad epistémica, con el fin de salirse al paso a la injusticia epistémica que se les ha aplicado como artistas de un arte “marginal”. Nuestro planteamiento problemático incluye, pues, la posibilidad de generar esa aproximación fenomenológica no solo con conceptos fenomenológicos –los de Merleau-Ponty- sino con toda una metodología fenomenológica empírica –la de Moustakas y Giorgi- que posibilita articular filosóficamente los testimonios que hemos recuperado a través de entrevistas semi-estructuradas a más de 20 titiriteros de 5 países de Latinoamérica –Colombia, Ecuador, Venezuela, Argentina y Cuba-.

Justificación

La fenomenología es ideal para aproximarse al fenómeno del títere por numerosas razones.

A un nivel fundamental, la fenomenología proporciona una teoría de la reducción fenomenológica que permite descripciones de vivencias, en este caso en particular la descripción de la vivencia estética del títere como tal. (Husserl, 1972).

La fenomenología husserliana, en tanto que análisis de los actos de conciencia, también proporciona herramientas para abordar el fenómeno de la fantasía en la modalidad del “como si...” (als ob). La esencia del títere consiste precisamente en presentar un cuerpo despojado de vida (körper) como si fuera un cuerpo vivo (leib) (Husserl, 2005). La fenomenología heideggeriana permite leer al títere y al titiritero en el entramado de un mundo, es decir, que en tanto dasein, el titiritero abre un mundo de entes intramundanos, que, junto con el títere, se significan mutuamente, desarrollando un sistema de reenvíos al interior de una totalidad remisional circunspectiva. (Heidegger, 2020).

Gracias a la radicalidad del trazo fenomenológico -el ego trascendental-, es posible ponderar el nivel de radicalidad de la decisión estética: veremos en qué medida hacer títeres es también disponerse fenomenológicamente en una mirada, abrirse a un umbral perceptivo eidético noético-noemático, solo que, en lugar de salir a la búsqueda de una fundamentación absoluta de la ciencia como lo hace la fenomenología, la epojé del artista del títere se detiene en esa fenomenológica “experiencia de la existencia y de la esencia de las cosas: un llegar a ver con el espíritu las cosas mismas” (Husserl, 1996, p.52).

Con su énfasis en la experiencia vivida, la fenomenología nos permite llegar a una concepción del cuerpo vivo (leib) y del cuerpo como un horizonte expresivo, un horizonte de

sentido que nos descubre toda una dimensión a-teórica, pre-comprensiva, que involucra un saber natural, ontopoiético si se quiere, de la vida expresándose a sí misma a través del movimiento y del gesto. Todo esto enriquece el análisis tanto del cuerpo del títere como del titiritero. (Merleau-Ponty, 1993).

La fenomenología heideggeriana indaga en el sentido de la obra de arte, y en esa medida nos habilita para establecer en nuestra reflexión un puente entre el quehacer titiritesco y la verdad. El títere como arte sugiere un tipo de desvelamiento de la verdad a un nivel originario, aletheia que permite hablar tanto de un mundo que se abre como de una tierra (physis) que se retira en su misterio al interior de la obra de arte. (Heidegger, 2010)

Jean-Luc Marion nos proporciona una teoría del fenómeno saturado que pone al títere en perspectiva de la donación, de la penuria que le atribuimos a la percepción en relación a un fenómeno que rebasa cualquier umbral. El títere es aquí un vehículo de esa comprensión de lo que puede o no puede darse, y se convierte en una imagen dialéctica que constela la penuria de un cuerpo que no lo es, y la saturación ritual de su gesto vivo. (Marion, 2005)

Por último, Natalie Depraz introduce a la fenomenología el concepto de “sorpresa” como un fenómeno multivectorial que permite localizar al acontecimiento de ruptura a un nivel a la vez fisiológico –en el corazón-, y fenomenológico –en la corriente unitaria de las vivencias-. (Depraz, 2023)

Pese a los numerosos rendimientos teóricos que, como hemos visto, la fenomenología puede aportar al títere, en nuestra investigación no he encontrado ningún análisis fenomenológico directamente relacionado con éste. Por eso creo que este proyecto de investigación es pertinente y viene a llenar un vacío tanto en la filosofía como en la teoría escénica, ya que aporta de manera multidisciplinar múltiples elementos de análisis.

De igual manera, debido a la gran cantidad de aristas que tiene este problema, me he visto obligado, como se ve en la elección del tema, a escoger una sola de ellos: el problema del cuerpo del títere como eje de todos los demás, aprovechando la teoría del cuerpo fenomenológico desarrollada en la primera parte de la Fenomenología de la percepción de Merleau-Ponty.

Pero aún me falta responder de manera concreta ¿Por qué es pertinente imbricar al títere en una reflexión fenomenológica iluminada por el pensamiento de Merleau-Ponty?

En el horizonte del pensamiento fenomenológico nos movemos, como señala Marion (2011), a lo largo de una serie de epojés o reducciones. La primera epojé, llevada a cabo por Husserl, ponía al mundo y a la actitud natural de la vida cotidiana entre paréntesis para ofrecernos la experiencia de un sujeto trascendental, en lo que llamamos la reducción gnoseológica. La segunda epojé, llevada a cabo por Heidegger, lo que nos entrega es un ente, el *dasein*, el cual está consciente de su mundo en la medida en que interactúa con él de una manera pre-reflexiva. Es lo que llamamos la reducción ontológica. En un tercer momento podemos ver la epojé de Levinas, que reduce el campo de lo dado a la eticidad del encuentro radical con la alteridad insondable y abismal del Otro, no reducible a la ontología y por tanto más allá de la reducción ontológica heideggeriana y de la diferencia ontológica fundamental entre el objeto y el sujeto. Lo que nos resta es preguntar si no es consecuente buscar en una cuarta reducción, en la epojé estética, un camino de reflexión. Mi respuesta es claramente afirmativa: a la manera del amante de Marion (2005) encontramos viable la descripción de la vivencia estética por medios fenomenológicos, llevando a cabo una reducción que sólo nos deja, después de poner entre paréntesis el mundo, la experiencia irreductible de la belleza. La manera de lograr esto no es otra que por vía de análisis estéticos como los que pretendemos en este trabajo. El medio es fijarnos en la obra de arte como aquello que, con Heidegger (2010), abre un mundo y se retira en el

misterio de su tierra. En nuestro caso, esa obra de arte es el títere. Él es el que urde la trama de nuestro ejercicio de reducción estética. Pero para acercarnos a él de manera auténticamente fenomenológica necesitamos, ante todo, vincularlo con el concepto de cuerpo vivido o cuerpo fenomenal, en tanto que unidad mínima de análisis. Por eso se justifica plenamente recurrir a Merleau-Ponty en tanto que gran pensador del cuerpo fenomenal como campo expresivo. Como aclara Horenstein:

En la medida en que un comportamiento no puede ser reducido a mero movimiento mecánico, ni a dinámica química o neuronal, la unidad mínima de análisis a la que podemos acceder fenomenológicamente es el cuerpo vivido o fenomenal (gesto y percepción). El enfoque fenomenológico de Merleau-Ponty ofrece un punto de partida no reduccionista y no dualista para el estudio de las emociones, este es, la postulación de un agente encarnado, cuyo cuerpo es potencia kinestésica expresiva e intencional. En cuanto tal, se constituye como un modelo superador de las limitaciones, en el tratamiento de las emociones y del rol desempeñado por el cuerpo y el movimiento, señaladas hasta ahora. La fenomenología merleau-pontyana parte de un presupuesto básico: "El uso que un hombre hará de su cuerpo es trascendente respecto de este cuerpo como ser simplemente biológico"(Merleau-Ponty, 1945, p. 230), reconociendo así la potencia semántica y simbólica del cuerpo, sin prescindir de este como estructura biológica (Horenstein, 2021, p.225)

De esta manera, vinculando la epojé con el planteamiento acerca del cuerpo fenomenal, el cuerpo del títere, como objeto de nuestra consideración estética, pasa a reclamar su naturaleza expresiva e intencional. Esta es precisamente la problematicidad del títere, su tránsito incesante entre cuerpo fenomenal y cuerpo artificial y espaciotemporalmente determinado, teniendo en cuenta que este cuerpo que consideramos tan vivo es producto de una ilusión intencionada

suscitada por la interacción que en su materialidad tiene con el cuerpo del titiritero al interior de una acción dramática dirigida a un público.

Aún con este aclarado, queda el interrogante central ¿Por qué es necesario pensar al títere desde la fenomenología y a través de una metodología fenomenológica?

El títere tiene el poder de abrir un mundo a través del movimiento de su cuerpo, por eso la fenomenología del cuerpo de Merleau-Ponty resulta idónea para su abordaje, pues lee al títere en tanto que fenómeno que toma del cuerpo su poder expresivo y espaciador. “El mundo está orgánicamente ligado a nosotros y no puede ser pensado como algo ajeno, como un “objeto lejano” que se desarrolla a pesar nuestro; “el mundo está a mi alrededor, no frente a mí”, me “envuelve”, me “engloba” (Merleau-Ponty, 1986:44), es “el horizonte permanente de todos mis pensamientos” (Merleau-Ponty, 1999:13).” (Foschi, 2013, p.13) Podemos decir, pues con Foschi, que la problematicidad del cuerpo del títere se extiende al mundo que abre, un mundo que está articulado con una acción dramática ante un público, y que, por lo tanto, está espaciotemporalmente limitado. El poder del cuerpo títere, parece radicar en esa capacidad de entablar una relación casi existencial con su público a través de la fantasía, relación que refuerza la ilusión de su aparente vida, en tanto que correlato perceptivo de la vivencia del espectador: “Dice Merleau-Ponty: “visible y móvil, mi cuerpo está en el número de las cosas, es una de ellas, pertenece al tejido del mundo, y su cohesión es la de una cosa” (Merleau-Ponty, 1986:17). (Foschi, 2013, p.13) Por eso su filosofía aplicada al títere nos provee de una perspectiva no dualista y no reduccionista con el cuerpo fenomenal en el centro de sus análisis. Mediante su noción de cuerpo fenomenal, Merleau-Ponty va más allá de “las limitaciones de las perspectivas mecanicista y cognitiva del movimiento” (Horenstein, 2021, p.212). La resignificación fenomenológica del títere reclama su desarrollo con pleno derecho, pues gracias a ella dejamos

de concebir al títere desde un punto de vista mecanicista, y pasamos a considerarlo desde el punto de vista dinámico de la vivencia, ya no como una suma espaciotemporalmente determinada de espuma, trapos y papier maché, sino como sujeto con su propio mundo, su propio campo perceptivo, que comparte con el mundo y campo perceptivo del titiritero. Gracias a la fenomenología, el títere sobresale por su radical Alteridad, una que Levinas solo permite reclamar para el abismo inmemorial e irreductible del Rostro del Otro. Lo concebimos como dotado de un cuerpo en la modalidad de la fantasía. Como dice Marion (2005, 1), aún a los fantasmas, para pensarlos, los debemos dotar pensados de carne, de cuerpo fenomenal:

“De ahí esta inevitable paradoja --formulada en la lengua todavía demasiado metafísica de Husserl-- de que " ... un sujeto animado puede por cierto ser pensado tranquilamente sin una carne material [por ejemplo un fantasma][en nuestro caso un títere], pero sin carne no puede ser pensado en absoluto (keinesweg ohne Leib überhaupt)" (Marion, 2005, 1, p.63).

¿Qué otro marco filosófico que no sea el fenomenológico permitiría dar cuenta de la riqueza y complejidad de ese fenómeno?

Ahora bien, ya que la metodología en sí misma será fenomenológica y empírica, este proyecto de investigación tiene una doble relevancia, ya que, además de abordar al fenómeno desde el marco teórico de Merleau-Ponty busca la descripción directa del fenómeno del cuerpo del títere en sí a través de la evidencia científica de las unidades de sentido contenidas en las entrevistas semiestructuradas que venimos realizando a titiriteros y titiriteras de Latinoamérica. De esta manera, la reflexión fenomenológica desatada se reinserta en la dimensión subjetiva y expresiva de la existencia de los titiriteros, propiciando reflexiones nutricias y una práctica estética de mayor raigambre.

Para concluir, en última instancia: ¿Por qué urge la necesidad de dilucidar el cruce problemático entre el títere y la fenomenología? Creo que gran parte de la respuesta yace en

nuestra vivencia subjetiva. Como titiritero e hijo de titiritero, he tenido siempre un gran amor e interés por este arte. Hace cuatro años que vivo en el Eco Teatro Sol y Luna, un proyecto reconocido por el Ministerio de Cultura en el cual se realizan funciones gratuitas de títeres provenientes de todos los rincones de Latinoamérica. El constante intercambio de saberes con titiriteros y titiriteras me ha llevado, en primer lugar, a querer sistematizar sus experiencias a través de entrevistas, y en un segundo momento, a reflexionar con mayor profundidad sobre el cuerpo del títere como un elemento indispensable y sin embargo casi invisible, cuya magia, de tan conocida, se pasa por alto. En estas conversaciones me ha quedado claro que urge una reflexión fenomenológica sobre el cuerpo del títere como condición para la ampliación y profundización de la praxis artística. En igual medida, dicha reflexión ayudaría también a reconocer apropiadamente el alcance pedagógico y terapéutico del títere, o por lo menos abriría el camino para investigaciones ulteriores, proveyendo a los futuros investigadores un firme puente teórico entre las variables “títere” y “cuerpo fenomenal”. La justificación está clara si entendemos el alcance del títere en los ámbitos no solo artístico sino educativo y de la salud y desarrollo del esquema corporal de los niños espectadores: una resignificación fenomenológica del títere es la puerta de entrada a estudios que permitan su implementación terapéutica en trastornos relacionados con el espacio o el esquema corporal.

Objetivos

Objetivo General

Desarrollar un análisis fenomenológico del cuerpo del títere con el fin de resignificar su profundidad filosófica y estética, mediante la conceptualización del cuerpo planteada por Merleau-Ponty en “Fenomenología de la percepción” y el análisis de testimonios de titiriteros latinoamericanos

Objetivos Específicos

Analizar la esencia intencional del cuerpo títere en términos fenomenológicos a fin de reconocerlo como un fenómeno intencional, a través de una descripción de su relación con el cuerpo y el mundo del titiritero.

Identificar los rendimientos teóricos del cruce entre el títere y la fenomenología con miras a producir un diálogo interdisciplinar entre la filosofía y las artes escénicas por medio de un examen fenomenológico de la naturaleza constituyente y expresiva del cuerpo y la intencionalidad significativa del movimiento.

Efectuar un rescate fenomenológico-empírico de testimonios de titiriteros latinoamericanos para ejemplificar la esencia del cuerpo del títere de acuerdo con la corriente viva de las experiencias de los titiriteros, a través de una articulación de estos con el marco conceptual merleau-pontyano.

Metodología

Primer momento: Puesta en Relación de las Variables “Títere” y “Cuerpo

Fenomenológico”

Nuestro propósito es realizar una ampliación fenomenológica al enfoque filosófico de los estudios titiritescos, buscando aportar, con la noción de cuerpo en la Fenomenología de la percepción de Merleau-Ponty, una nueva perspectiva acerca de la esencia del títere y su estructura intencional.

A partir de la evaluación de los diseños para investigación cualitativa propuesto por Sampieri (2014) en su Metodología de la Investigación, el diseño que implementaremos en la presente propuesta es el de TEORÍA FUNDAMENTADA, la cual proporciona categorías del fenómeno y sus vínculos analizando procesos y relaciones entre los conceptos, en nuestro caso entre el títere y el cuerpo.

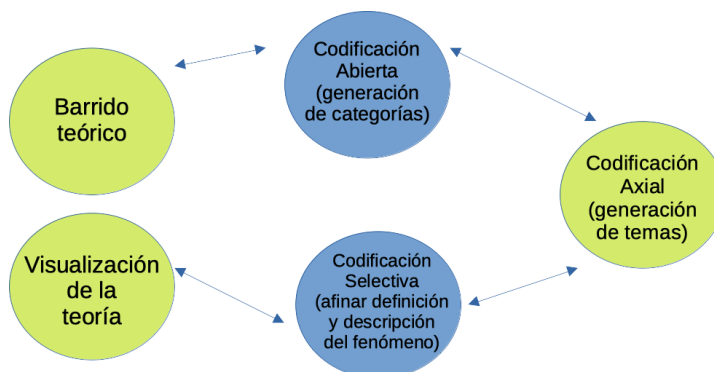
La utilidad del diseño TEORÍA FUNDAMENTADA en esta propuesta es la adaptación de la teoría fenomenológica del cuerpo al contexto de nuestro caso, el títere.

Pasos:

1. Generación de explicación o teoría respecto al fenómeno
2. Desarrollo de la hipótesis y de los conceptos que la integran.
3. Contrastación de la teoría generada con la literatura previa.

El producto esperado es una teoría sustantiva (intermedia, de carácter local, emanada de un ambiente específico y circunscrita a la aplicación de la fenomenología del cuerpo de Merleau-Ponty en el cuerpo del títere) en lugar de una teoría formal, cuya perspectiva científica es mucho mayor.

Presentamos aquí el proceso del diseño sistemático de teoría fundamentada que utilizaremos. El proceso no es lineal, por lo que las flechas se muestran en dos sentidos:



Diseño sistemático de teoría fundamentada. Adaptado de Sampieri (2014)

Segundo Momento: Rescate Fenomenológico-Empírico del Testimonio de Titiriteros Latinoamericanos.

Dado que el fenómeno del títere no ha sido exhaustivamente documentado, nos hemos visto obligados a recurrir a la fuente viva de los titiriteros y titiriteras latinoamericanos, con quienes hemos venido sosteniendo una serie de entrevistas -23 en total- acerca de su arte y sus reflexiones estéticas. Para el desarrollo de esta investigación fenomenológica de la experiencia del titiritero hemos recurrido a la METODOLOGÍA FENOMENOLÓGICA EMPÍRICA propuesta por Moustakas (1994):

Al derivar evidencia científica en investigaciones fenomenológicas, el investigador establece y lleva a cabo una serie de métodos y procedimientos que satisfacen los requisitos de un estudio organizado, disciplinado y sistemático. Estos incluyen:

1. Descubrir un tema y una pregunta arraigados en significados y valores autobiográficos, así como que involucren significados y significaciones sociales;

2. Realizar una revisión exhaustiva de la literatura profesional y de investigación;
3. Construir un conjunto de criterios para localizar a los co-investigadores apropiados;
4. Proporcionar a los co-investigadores instrucciones sobre la naturaleza y el propósito de la investigación y desarrollar un acuerdo que incluya obtener el consentimiento informado, asegurar la confidencialidad y delinear las responsabilidades del investigador principal y del participante de la investigación, de conformidad con los principios éticos de la investigación;
5. Desarrollar un conjunto de preguntas o temas para guiar el proceso de la entrevista;
6. Realizar y grabar una larga entrevista personal que se centre en un tema y una pregunta entre corchetes. También puede ser necesaria una entrevista de seguimiento;
7. Organizar y analizar los datos para facilitar el desarrollo de descripciones texturales y estructurales individuales, una descripción textural compuesta, una descripción estructural compuesta y una síntesis de significados y esencias texturales y estructurales. (Moustakas, 1994, p.89)

Lo que nos interesa es mostrar cómo se deriva evidencia científica en investigación fenomenológica partiendo de la formulación de entrevistas semiestructuradas que, pasando por un proceso de interpretación textural y estructural, nos permiten obtener una reflexión de la vivencia del títere por parte del titiritero. De lo que se trata es de restaurar la dignidad epistémica de los titiriteros como sujetos de conocimiento y como poseedores de un saber ancestral y popular.

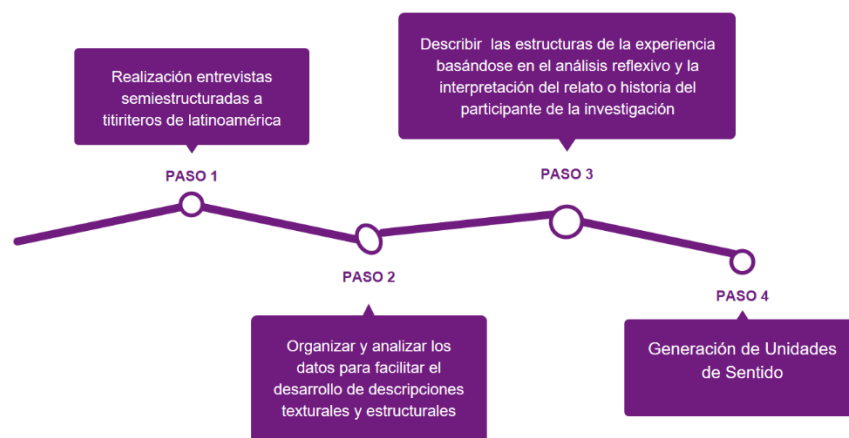
En la fase actual, habiendo realizado 23 entrevistas, estamos comenzando esa organización y ese análisis para ponerlo en juego con los elementos teóricos de la fenomenología merleau-pontyniana. Las entrevistas tienen una estructura que varía de acuerdo a la trayectoria del titiritero, sus elaboraciones y reflexiones teóricas, y su capacidad de poner en palabras su quehacer, el cual es a menudo empírico.

En general, hemos mantenido unas preguntas básicas que son:

- Trayectoria del titiritero
- Descripción del proceso de puesta en escena
- Aproximación dramática
- Técnicas empleadas
- Reflexiones sobre el títere y/o el cuerpo del títere

El método de recolección de la información será pues, tanto el barrido bibliográfico como las entrevistas semiestructuradas con titiriteros y titiriteras latinoamericanas. La técnica de análisis se regirá por lo propuesto por Moustakas (1994) –descripciones textuales y estructurales de corte fenomenológico.

Cabe agregar que “El enfoque fenomenológico empírico implica un retorno a la experiencia para obtener descripciones integrales que proporcionen la base para un análisis estructural reflexivo que retrate las esencias de la experiencia. (...) Giorgi (1985) describe dos niveles descriptivos del enfoque fenomenológico empírico: Nivel I, los datos originales están compuestos por descripciones ingenuas obtenidas a través de preguntas abiertas y diálogo. En el Nivel II, el investigador describe las estructuras de la experiencia basándose en el análisis reflexivo y la interpretación del relato o historia del participante de la investigación. En términos de Giorgi, al adoptar un enfoque estrictamente descriptivo, podemos dejar que los fenómenos hablen por sí mismos, y cuando lo hacemos descubrimos que todo lo que aparece sugiere en su apariencia misma algo más que no aparece, que está oculto...” (Moustakas, 1994, p.19).



Adaptado de Moustakas (1994) y Giorgi (1985)

Técnica de análisis fenomenológico empírico. Adaptado de Moustakas (1994) y Giorgi (1985)

Otro aporte esencial de Giorgi al método fenomenológico empírico es la incorporación del concepto de unidades de sentido, las cuales resultan de un análisis de los enunciados que expresan de manera más directa la intuición psicológica. En nuestro caso, estaremos en busca de enunciados en condensen la experiencia psicológica del cuerpo del títere en la corriente unitaria de las vivencias del titiritero. De acuerdo con Giorgi, además de los dos niveles previamente mencionados:

El método contiene cuatro pasos esenciales, expresados generalmente como sigue:

- (1) Se lee la descripción completa en aras de obtener un sentido general de todo el enunciado [este paso es denominado por Giorgi: “sentido del Todo”].
- (2) Una vez el sentido del todo se ha comprendido, el investigador regresa al comienzo y lee el texto una vez más, con el fin específico de distinguir las “unidades de sentido” (meaning units) separando la perspectiva psicológica del fenómeno que está siendo investigado.
- (3) Una vez que las “unidades de sentido” se hayan delineado, el investigador, a partir de todas estas unidades, expresa de modo más directo el insight psicológico contenido en ellas. Esto es muy importante para que las “unidades de sentido” revelen mejor el fenómeno en consideración.
- (4) Finalmente, el investigador sintetiza todas las transformaciones de las

unidades en un enunciado consistente que tenga en cuenta la vivencia (experience) del sujeto. Generalmente esto se refiere a la estructura de la vivencia y puede ser expresado en un buen número de niveles (Aguirre-García, 2012, p.65)

Complementaremos diciendo que uno de los elementos metodológicos centrales es la práctica de la *epojé*, entendida como una reducción eidética que se centra únicamente en el cuerpo del títere y pone en suspenso el resto del mundo. Esta *epojé* rige tanto la investigación bibliográfica y filosófica individual como “la forma de crear una atmósfera y relación que permita la adecuada conducción de la entrevista” (Aguirre-García, 2012, p.64)

Se propone pues que el producto final consolide tanto el barrido bibliográfico como las entrevistas semiestructuradas, como parte de la búsqueda de una metodología autóctona que reivindique la experiencia directa del titiritero, y la exploración de la intuición y la percepción propias.

Es de destacar que en el despliegue metodológico ha sido indispensable un diálogo constante con el asesor Juan Sebastián Ballén y las lecturas y revisiones de otros lectores cuidadosos, de quienes he recibido importantes retroalimentaciones a la hora de temperar el contenido y la exposición de los problemas que aquí nos ocupan, con el fin de mantenerme al interior de la reducción fenomenológica.

La Esencia del Títere, los Cuerpos del Titiritero.

La Fenomenología como una Ciencia de Esencias y no de Hechos

Para definir la esencia del títere primero debemos dejar claro lo que sea una esencia para la fenomenología. La fenomenología nos provee de una manera de pensar las esencias como resultado de un proceso de variación eidética a través del cual emergen los rasgos constantes de un fenómeno dado. Para eso se desliga de la actitud natural, en la cual mantenemos una consciencia ingenua respecto a qué sean las cosas, ponderándolas desde nuestra relación habitual con ellas. En nuestra actitud natural nos movemos en cierta comprensión de la realidad y de los hechos espaciotemporalmente determinados. La fenomenología, por el contrario, es una ciencia de esencias. Pone en suspenso la creencia habitual que tenemos en el mundo, las nociones habituales de lo real. En eso se diferencia, precisamente, de la psicología:

La psicología es una ciencia empírica. Esto implica, dada la significación usual de la palabra experiencia, dos cosas: 1. La psicología es una ciencia de hechos, de matters of fact –en el sentido de Hume. 2. La psicología es una ciencia de realidades. Los fenómenos de que trata como “fenomenología” psicológica son sucesos reales, que en cuanto tales, cuando tienen existencia real, se insertan con los sujetos reales que pertenecen dentro del orden del mundo uno del espacio y del tiempo o de la *omnitudo realitatis*.

En contraste con esto, aquí se fundará la fenomenología pura o trascendental no como una ciencia de hechos, sino como una ciencia de esencias (como una ciencia “eidética”); como una ciencia que quiere llegar exclusivamente a “conocimientos esenciales” y no fijar, en absoluto, “hechos”. La reducción correspondiente, que conduce del fenómeno psicológico a la pura “esencia”, o bien, en el pensamiento que se encarna en juicios, desde la universalidad fáctica (“empírica”) hasta la universalidad “esencial”, es la reducción eidética. (Husserl, 1999, p.9-10)

Es decir, cuando buscamos una esencia fenomenológicamente hablando estamos, en primer lugar, efectuando una reducción y parentización que nos lleva a suspender por un momento la tesis de realidad. Tal parentización es característica de la reducción o *epoché* fenomenológica. La manera cómo funciona la *epoché* se comprende en el ejemplo que nos da Mohanty:

“(1) Veo una mancha roja allá.

De (1), al aplicar la epoché, obtenemos

(2) “Veo una mancha roja allá”. (Mohanty, 2003, p.121)

Reformulándolo, usando un ejemplo del contexto de este trabajo digamos primero:

(1) Yo animo un títere de cachiporra

Aquí, está claro, lo que tenemos es una referencia directa a un estado de cosas.

Aplicamos la parentización de la *epoché* (en nuestro caso, las comillas), y obtenemos:

(2) “Yo animo un títere de cachiporra”

El momento (1) fue una referencia directa al acto en el que animo un títere, esto es, una referencia a un estado de cosas. En el momento (2) esa referencia se transforma en “un pensamiento en la vida del Yo reducido. Como dice Husserl en Ideas I, en la reducción todo permanece, aunque con un “cambio de signo”.” (Ibid.). La *epoché* inhibe el valor de realidad del mundo objetivo para abrir la dimensión trascendental del mundo subjetivo.

La esencia es pues algo que nos sale al encuentro en la corriente de las vivencias subjetivas, en la medida en que comprendemos esas corrientes como pertenecientes a un Yo trascendental que las articula y que les otorga la validez epistémica subjetiva en tanto que ese Yo es el trazo o bloque constitutivo de toda realidad. De eso nos habla la primera *Meditación Cartesiana* de Husserl (1996). Allí, hacer fenomenología no es explicarla, sino disponerse en una mirada, abrirse a un umbral perceptivo eidético noético-noemático. Husserl establece que la

positividad del nivel trascendental es la única condición de posibilidad gnoseológica, la única alternativa al nihilismo. El trazo básico a partir del cual se hace posible la ciencia fenomenológica –ciencia de esencias- no está en el nivel semántico, ni siquiera en el nivel lógico, sino en el nivel trascendental, en la medida en que es en este nivel que espacializamos y temporizamos. La consciencia entendida como flujo unitario de las vivencias de un Yo trascendental posee dichas vivencias en sí misma de manera evidente y permite una síntesis de identificación concorde ya que la evidencia está presente en la cosa misma en tanto que cosa vivida. Es gracias a esta concordancia entre el juicio inmediato y el objeto en el nivel del yo trascendental que aparece el carácter evidente de la evidencia, esto es, la “experiencia de la existencia y de la esencia de las cosas: un llegar a ver con el espíritu las cosas mismas” (Husserl, 1996, p.52).

La experiencia de las cosas en sí mismas, ese “ir a las cosas mismas” que es *leitmotiv* de la fenomenología, no se justificaría si no obtuviéramos, en ese encuentro, la certidumbre de la evidencia: “Toda evidencia es auténtica aprehensión de una existencia o de una esencia en el modo “ella misma”, con plena certeza de este ser, que, por ende, excluye toda duda” (Ibid, p.56)

La aprehensión de esencias se ratifica, pues, por esa evidencia apodíctica de la experiencia que se revela a toda reflexión crítica. Es imposible concebir el no ser de algo vivido, incluso cuando esa vivencia es un sueño o una ilusión. El mundo, pues, no es la base primera de todo juicio, sino la subjetividad trascendental.

La Vivencia del Animar

Volviendo al ejemplo de la *epojé* practicada (2) “Yo animo un títere de cachiporra”, esa vivencia se me ofrece, al interior de las comillas, como una vivencia pura. Al retrotraerse en la

corriente de las vivencias, la acción de animar el títere de cachiporra se me ofrece en su claridad nóetico-noemática: “Yo animo” (como acto nóético) “un títere de cachiporra” (como contenido noemático de ese acto nóético). El verbo conjugado en primera persona “Yo animo”, bajo esta óptica, empieza a insinuar la complejidad del “animar” en tanto que modulación del yo trascendental. En el intento de determinar ese “animar” obtenemos una reflexión sobre el yo trascendental que anima, que se vuelca a la acción de animar, que la vive y que se transforma de acuerdo con ella: la acción de animar sólo tiene en mí mismo su sentido: la certeza apodíctica de la experiencia trascendental abarca mi “yo animo” trascendental también “en la indefinida universalidad de un horizonte abierto inherente a él” (Ibid, p.65). Es en relación a ese horizonte abierto inherente al Yo trascendental y la corriente de sus vivencias que se configura la indefinida esencia del “animar” el títere. Para captar su sentido debemos, pues, dirigirnos a esa trascendencia.

La centralidad del animar en la vivencia del títere explica la denominación de “teatro de animación”. La animación hace eco del animismo, el cual para Tylor era una forma primitiva de metafísica (Medeiros, 2014, p.42). De acuerdo con Medeiros, el teatro de animación: “Se trata de un lenguaje artístico, como sistema, que tiene como célula primordial el ánima, en el sentido de un juego de representación en el que el actor-animador simula dar vida y/o alma a un ser-objeto inanimado, dándole la cualidad de estar animado.” (Medeiros, 2014, p.41)

Esa ilusión abre el espacio para un acontecer de la corporalidad, que comparte características con el ritual y se origina, con Huizinga (2007), en el juego.

En la búsqueda de la esencia del títere hay que concebir la trascendencia de ese Yo trascendental -en cuyas vivencias fluimos-, como un acontecimiento del cuerpo vivo, un acontecer de la corporalidad. Hay que aclarar que, lejos de aislarnos en la actividad pura del

sujeto pensante, debemos comprender esa subjetividad trascendental husserliana en la medida en que “es corpórea (al menos en uno de sus estratos fundamentales), caracterizada por su kinestesia, contiene necesariamente un nivel *hylético* y tiene motivaciones prácticas. Que la fantasía trae las esencias a la donación y que la imaginación permea la percepción son también partes de la comprensión tradicional de Husserl” (Mohanty, 2003, p.125)

Ahora bien, “la contemplación intuitiva de las esencias no implica más dificultades o secretos místicos que la percepción” (Husserl, citado por Romano, 2004, p.22). Habrá que atenernos a la percepción si queremos aprehender cuál es la esencia del títere. Pero debemos comprender a la percepción en relación permanente con un fondo sobre el cual se perfilan nuestras vivencias, ese fondo que fundamenta la experiencia y que “en buena medida tiene que ver con horizontes de sentido previos al conocer y a la reflexión sistémica. Horizontes previos al filosofar producidos por la intersubjetividad intencional” (Romano, 2004, p.16) Esos pueden ser, entre otros, los horizontes pre-reflexivos de la corporalidad y el movimiento de los que habla Merleau-Ponty.

La Percepción de la Esencia del Títere

Pero revisemos más exactamente qué es una esencia. En el párrafo 87 de *Experiencia y Juicio* Husserl establece a la “variación como fundamento de la contemplación de la esencia” (Husserl, 1980, p.376). Por lo tanto, la esencia es el producto de un ejercicio de variación imaginativa a partir del cual es posible encontrar “en toda experiencia de lo individual un sustrato idéntico que va más allá del individuo” (Romano, 2004, p. 17). La esencia del títere sería pues, aquello en cuya ausencia sería imposible pensar al títere. La tesis de esta propuesta

investigativa es que dicho elemento irremplazable que constituye la esencia del títere no es otro que su cuerpo.

Aunque, por una parte, “Nuestra imaginación es absolutamente libre, nada la detiene” (Levinas, 2004, p.143), sin embargo, en el ejercicio de la intuición de esencias, nos damos cuenta de que las variaciones imaginativas tienen “su límite en la esencia del objeto independiente” (ibid). Así, lo que la esencia de la vivencia del títere nos revela, en últimas, no es otra cosa que una estructura del ser, porque el origen del ser está en la vida.

El intento por definir la esencia del títere ha sido emprendido por muchos. En un artículo del 2020, Marzenna Wisniewska intenta dar respuesta a ese interrogante fijándose en la “Hibridez como esencia del arte de los títeres” (Wisniewska, 2020, p.56). Esa hibridez la aborda, en primer lugar desde la composición híbrida cuerpo-objeto, en segundo lugar desde la co-presencia títere/titiritero a la manera que lo aborda Piris (2014), y por último en el sentido de un medio escénico híbrido.

La primera concepción de Wisniewska es la del títere como un híbrido ontológico. Respecto a esto refiere que

podríamos incluso decir que los titiriteros extienden la representación de sus propios cuerpos con los títeres, y moldean su espacio peripersonal. Como resultado, estiran sus propios límites y se transfiguran a sí mismos en actores híbridos compuestos de dos componente y dos potencialidades escénicas: humano y material, animado e inanimado (Ibid, p.57).

Trae como ejemplo la concepción de Bio-Objetos del artista polaco Tadeusz Kantor:

Un HUMANO y un OBJETO. Dos polos extremos.
Casi enemigos. Si no enemigos, son extraños.
Un humano desea conocer el objeto, tocarlo, apropiárselo.
Debe haber una simbiosis muy cercana, casi biológica entre

Un actor y un objeto.

No pueden ser separados.

En el caso más simple, el actor debe intentar hacer todo para que el

OBJETO permanezca visible; en el caso más radical, el

actor y el objeto deben volverse uno. Llamo este estado BIO-OBJETO. (Kantor 1993:240)” (ibid, p.58)

Más adelante, hablando de la co-presencia del títere y el titiritero cuando hay manipulación a la vista o incluso interacción entre ambos, menciona que: “el titiritero prueba sus propias posibilidades como humano y al mismo tiempo como criatura humano-títere” (ibid, p.59). Ese ensamble es un cuerpo fenomenal, entendido como “el cuerpo perceptible del actor que está completamente presente en el aquí y en el ahora, completo con sus características físicas, kinéticas y energéticas” (ibid). Así, concluye que “Desde esta perspectiva podemos decir que el títere también tiene su “cuerpo fenomenal”, uno que proviene de sus propiedades materiales y de la constitución que forma el potencial de su agencia.” (ibid)

El problema de seguir la intuición de Wisniewska es que pensar al títere desde lo híbrido nos mantiene en una ontología en la que las diferencias entre el cuerpo y el objeto se mantienen. El híbrido sugiere, como en el ejemplo de Kantor, una simbiosis casi biológica, pero esta simbiosis se nos antoja demasiado mediada de elementos rígidos, demasiado artificiosa, a la manera del personaje “manos de tijeras” de Tim Burton. Las tijeras permanecen como unas extremidades ajenas, o por lo menos, no del todo propias. Nos resulta insuficiente para describir la relación entre el títere y el titiritero. Lo humano y lo material, al hibridarse, por sí solos, no terminan de explicar la inmediatez del fenómeno del títere, ese “volverse uno” de los bio-objetos.

El Títere como Subversión de la Noción Heideggeriana de Técnica

A propósito de la tesis Wisniewska que acabamos de revisar, y ese carácter dualista que conserva la ontología de la hibridez, vale la pena recordar el carácter del ser-herramienta, y preguntar si este embrollo de la relación entre el títere y el titiritero no se zanjaría declarando sencillamente al títere como una herramienta. Nuestra respuesta es negativa. El títere tiene cuerpo fenomenal, y el cuerpo no es un simple utensilio. Podríamos aquí evocar “La pregunta por la técnica” de Heidegger cuando nos dice que la respuesta a esa pregunta se basa en dos frases:

Una dice: la técnica es un medio para un fin. La otra dice: técnica es un hacer del hombre. Ambas determinaciones se copertenen. Pues, poner fines, que utiliza y dispone medios para ellos, es un hacer del hombre. A lo que la técnica es pertenece el elaborar y utilizar instrumentos, aparatos y máquinas, pertenece este elaborar y utilizar mismo, pertenecen las necesidades y fines a los que sirven. El todo de estas organizaciones es la técnica. Ella misma es una organización, dicho en latín: un instrumentum. La representación corriente de la técnica según la cual la técnica es un medio y un hacer del hombre, puede, por eso, llamarse, la determinación instrumental y antropológica de la técnica. (Heidegger, 1993, p.56).

La idea en juego con el títere como técnica es la noción de *ántropos* misma. El *ántropos* es el que genera la determinación instrumental y se sirve de la técnica. Esa técnica siempre está en relación con el cuerpo del hombre. Pero aún más: el cuerpo del hombre es, en sí, el producto de un devenir tecno-evolutivo que responde a las exigencias de su entorno desarrollando técnicas e inscribiéndolas en su corporalidad: pulgar oponible, bipedismo, pensamiento conceptual... Por eso resulta tan difícil distinguir en qué punto termina el cuerpo y empieza la herramienta. En esa medida, localizar al títere como herramienta es desterrarlo del cuerpo, mediatizarlo en función de un fin. La diferencia que encontramos entre la herramienta y el cuerpo es que mientras que la conexión con la primera es, por lo menos en principio, mediata, la conexión con la segunda, por lo menos en lo que respecta al mundo, es inmediata. Nunca estamos meramente habitando al mundo. Constantemente estamos siendo retados por él. Desafiados y seducidos por el mundo,

aprovechamos esa conexión inmediata entre el mundo y el cuerpo para desarrollar habilidades: montar skate, tocar piano, bailar salsa, animar un títere. Para adquirir habilidades nuestro cuerpo se ve obligado a apropiarse de la herramienta, hacerla desaparecer en su esfera de inmediatez, integrarla a su relación consuetudinaria con el mundo.

El ejemplo de los instrumentistas aún muestra mejor cómo la habitud no reside en el pensamiento ni en el cuerpo objetivo, sino en el cuerpo como mediador de un mundo. (...) Entre la esencia musical del fragmento, tal como viene indicada con la partitura, y la música que efectivamente resuena entorno del órgano, se establece una relación tan directa que el cuerpo del organista y el instrumento no son más que el lugar de paso de esta relación. En adelante la música existe por sí y es por ella que existe todo lo demás. (Merleau-Ponty, 1993, p. 162-163)

El hombre parece pues, no solo usar la técnica sino hacerse permanentemente él mismo técnica, sobretodo, técnica corporal. En la era de los computadores cuánticos se exageran los deportes extremos. Y también, a su vez, la técnica informa al cuerpo sobre sus propias técnicas corporales, le da herramientas para tecnificar aún más su cuerpo y dar cada vez más cuerpo a sus técnicas.

La Máquina de Hacer Cuerpos

El cuerpo es una ventana a lo que puede un cuerpo pues “nadie ha determinado por ahora lo que puede un cuerpo” (Merleau-Ponty citado por García, 2022 p.11). El títere es la herramienta del titiritero. Pero lo es en un sentido particular: extiende su cuerpo, lo multiplica, lo escinde, lo confronta. El títere es una máquina de hacer cuerpos. Cuerpos vivos y fenomenales, naturalmente. Cuerpos escénicos. En el horizonte de posibilidades de lo que puede un cuerpo aparece el títere como un cuestionamiento directo a esa misma posibilidad. El títere que maneja al títere que maneja al títere. Posibilidades de cuerpos anidados, de cuerpos fractálicos.

Capacidad de realizar hazañas de las que el titiritero sería incapaz: volar, arder, tocar el saxofón. El títere explota el horizonte de posibilidades del cuerpo, hace añicos las limitaciones del cuerpo objetivo, garantiza la permanente diferenciación del cuerpo respecto de sí mismo.

Una aproximación al títere como técnica corporal y experiencia kinética nos la da Okui (2020):

Como demuestra claramente Merleau-Ponty, la adquisición de un hábito, ya sea conducir un coche, tocar el piano o usar un bastón, no sólo significa adaptar el propio cuerpo a un instrumento, sino también modificar la propia existencia. En el caso del teatro de títeres, puesto que el títere debe parecerse a un personaje que representa un papel en el escenario, el objeto de apariencia humana podría considerarse algo más que un simple instrumento que se convierte en parte de la existencia del titiritero. (Okui, 2020, p.351)

Debido a la complejidad del fenómeno que estamos tratando y antes de cotejar directamente las consecuencias de la aplicación de las ideas de Merleau-Ponty en la reflexión sobre el títere (ver Capítulo 2), hemos de cuidarnos de caer en una concepción estática, meramente representacional del títere. En esa reducción fenomenológico-estética nos quedan no unas impresiones sensibles como átomos perceptivos, sino más bien un montón de diferencias sin concepto. Al interior del concepto pareciera como si, entre las determinaciones, las diferencias se confunden con las semejanzas. Por eso, hay que salir del concepto para captar el verdadero sentido de la diferencia: “La repetición aparece, pues, como la diferencia sin concepto, que se sustrae a la diferencia conceptual indefinidamente continuada” (Deleuze, 2002, p.39).

La Diferencia Titiritesca

Por eso es que en nuestro ejercicio de variación imaginativa en torno a la esencia del títere cabe ahora pensarlo desde la repetición y la diferencia. Recordemos con Deleuze que la

repetición no tiene que ver con la generalidad sino con lo singular, con lo único y lo irremplazable. La generalidad lo es de lo particular, la repetición lo es de lo singular. La generalidad se vincula con las leyes, en la medida en que establece equivalencias entre los particulares. En cambio, la repetición se vincula con la excepción de la ley, con el milagro. Ante lo general, la repetición contrapone lo singular, y por eso “Desde todo punto de vista, la repetición es transgresión. Pone la ley en tela de juicio, denuncia su carácter nominal o general, en favor de una realidad más profunda y más artista”. (Deleuze, 2002, p.23). “La repetición pertenece al humor y a la ironía; es, por naturaleza, transgresión, excepción;” (ibid, p.27). “En una palabra, la repetición es simbólica en su esencia, el símbolo, el simulacro es el argumento de la repetición misma. Merced al disfraz y al orden del símbolo, la diferencia está comprendida en la repetición”. (ibid, p.44)

El modelo que usa Deleuze para comprender la repetición de la diferencia es la máscara: un elemento escénico pariente cercano del títere y que ratifica esa vocación filosófica por dramatizar ideas poniéndolas en movimiento. Tanto Nietzsche como Kierkegaard son maestros de las máscaras y cambian frecuentemente de ellas. La idea de máscara entraña una repetición porque: “Las máscaras no recubren más que otras máscaras” (ibid, p.44):

“El verdadero sujeto de la repetición es la máscara. Porque la repetición difiere por naturaleza de la representación, lo repetido no puede ser representado, sino que debe ser siempre significado, enmascarado por lo que significa, enmascarando, a su vez, lo que significa.” (ibid, p.45)

El títere es la máscara del cuerpo. No es una máscara, pues la máscara necesita ya un cuerpo –si fuera una máscara sería una máscara de cuerpo entero. El títere es un cuerpo que

enmascara otro cuerpo. Y en ese juego en el que se redoblan las máscaras y los papeles, el títere hace cuerpo.

Por eso, nos parece, sería provechoso pensar ese cuerpo con Merleau-Ponty, no aisladamente, sino siempre en vinculación con un mundo, una vinculación de alcances insospechados, porque es inmediata, expresiva y sensible. Obstinarnos en decir que podemos sustituir artificialmente la natural inmediatez de la relación entre el cuerpo y el mundo a través de la técnica, es caer en derivas transhumanistas casi pesadillescas. Aun cuando la herramienta vehicule la expresión, la sensibilidad y el acto, aún seguiremos refiriéndonos al cuerpo como la medida de ese acto que vehicula. Y la rapidez de una corazonada será la constancia de un umbral de inmediatez insuperable. Podría ponderarse la frialdad o calidez de una técnica respecto a su capacidad de participar de este ámbito pre-reflexivo y no-mediato del cuerpo. Pero, volviendo al títere, y para resumir, tendremos que reconocer que él es tanto técnica como cuerpo, así como el cuerpo es tanto cuerpo como técnica. En la imbricación de ambos polos se juega la antropología simétrica de Bruno Latour (2007). En un intento por encontrar el Imperio del Medio entre los polos de la naturaleza y la sociedad, Latour describe cómo bajo el paradigma de la modernidad

Todo cuasi-objeto, todo híbrido era concebido como una mezcla de formas puras. Las explicaciones modernas, pues, consistían en escindir los mixtos para extraer lo que venía del sujeto (o de lo social) y lo que venía del objeto. (...) Así el medio era mantenido y derogado a la vez. Si lo que buscamos es desplegar el Imperio del Medio por sí mismo, estamos obligados a invertir la forma general de las explicaciones. EL punto de ruptura y de encuentro se convierte en punto de partida. Las explicaciones no van ya de las formas puras a los fenómenos, sino del centro a los extremos. Estos últimos no son ya el punto de enganche de la realidad sino otros tantos resultados provisionales y parciales. (Latour, 2007, p.116-117).

El fenómeno del títere parece corresponder adecuadamente a esta conceptualización de Latour: está, en efecto, a medio camino entre la naturaleza y la sociedad, entre el cuerpo y la técnica, entre la mano y la herramienta. Por lo mismo, no termina de saberse si es un objeto o un sujeto: el Imperio del Medio del que nos habla Latour es el ámbito paradójico que cobija la relación títere/titiritero.

Títere y Titiritero: Cuasi-Objeto, Cuasi-Sujeto

Me parece interesante el potencial de resonancia de esta concepción en nuestra búsqueda fenomenológica de la esencia del títere. Hemos partido hasta ahora de una concepción de híbrido que mantiene las formas puras en su movimiento de mezcla. Ahora podemos imaginarnos que tanto el títere como el titiritero son resultados parciales de procesos fenoménicos que nos interesan y que se nos escapan. Lo interesante es cómo nombrar esa mezcla atreviéndonos a pensar radicalmente su punto de ruptura y de encuentro. Títere y titiritero, cuasi-objeto y cuasi-sujeto, se articulan en una ontología y una topología de redes que permite pensar las relaciones al interior del colectivo productor de hombres y cosas, al interior del imperio del medio. El énfasis de Latour está, pues, en pasar de los intermediarios a los mediadores. En nuestro caso, ese enjambre de técnicas y cuerpos a partir del cual se configuran tanto títere como titiritero “dejan de ser simples intermediarios más o menos fieles. Se convierten en mediadores, o sea, actores, dotados de la capacidad de traducir lo que transportan, de redefinirlo, de redesplegarlo, y también de traicionarlo” (ibid, p.21.)

Ahora bien, la tesis que planteo es que la fenomenología de Merleau-Ponty, desplegada desde el cuerpo, de alguna manera ya contiene “una ontología del “a medio camino”, es decir, del quiasmo” (Prósperi, 2018, p.76) que permite pensar esa hibridación radicalmente. Si como lo

explica Prósperi “el cuerpo no es un objeto, una cosa, pero tampoco es un sujeto, una conciencia o mera negatividad.” (ibid, p.74), entonces su sentido se produce en el cruce híbrido de ambos.

El término que permite pensar esta ontología del solapamiento o de la reversibilidad y, en consecuencia, evitar los dualismos propios del pensamiento moderno, es el de carne (*chair*). “La noción esencial para tal filosofía es la de la carne, que no es el cuerpo objetivo, que no es tampoco el cuerpo pensado por el alma (Descartes) como suyo, que es lo sensible en el doble sentido de lo que se siente y lo que siente” (Merleau-Ponty 1964a, p. 307). (Ibid, p.75).

Carne, quiasmo o cuerpo fenomenal, la necesidad de nombrar esa instancia imprecisa que precisa y concreta el intercambio entre el títere y el titiritero, y que por lo tanto esencia tanto al uno como al otro, esa necesidad es la que nos impele en este momento al riesgo del pensamiento.

Camino a la Subjetividad del Titiritero Latinoamericano

Recapitulemos: tenemos por una parte la *epojé* que nos prepara para captar el sentido esencial del títere (a partir de su donación en un ejercicio de variación imaginativa), y por otra parte tenemos, una vez pasamos del objeto al acto, del títere al “animar”, una reducción fenomenológica al nivel estético. Esto diferencia nuestro ejercicio del de Husserl. Para él la reducción es gnoseológica, es decir, que lo que nos entrega son “la esencia de los modos de cognición que entran en juego” (Levinas, 2004, p.155) cuando se realizan proposiciones lógicas. Pero cuando esa reducción no es gnoseológica, ni tampoco ontológica –como la de Heidegger-, ni ética –como la de Levinas, ni erótica –como la de Marion- sino estética, hemos de preguntarnos qué es lo que nos entrega en ese modo particular. Modos ya no de cognición, sino de la sensación, ya no de las vivencias de la verdad tanto como de las vivencias estéticas, de la subjetividad y sus modos peculiares de determinarse. De la esencia del títere pasamos, por medio

de la reducción fenomenológico-estética, a la vivencia estética del títere. En esa vivencia, lo que nos interesa es la intencionalidad: la manera particular como la consciencia estética, sensible, tiende hacia el títere, y por lo tanto, en qué medida ese títere está constituido por esa consciencia que vive el animar y que anima. Por esa reducción estética debemos abrirnos como tal a la subjetividad del titiritero. Esa subjetividad implica reconocer a los testimonios de los titiriteros(as) latinoamericanos(as) como sujetos con plena dignidad epistémica, sabedores de los títeres, filósofos del títere in actu exercito. (ver Capítulo 3).

Estos testimonios son claves para esenciar al títere desde nuestra América Latina. Las usuales referencias a “Los esfuerzos del creador por dar vida a su criatura” que suelen citarse son todas de la cultura occidental y eurocéntrica. Así, Medeiros recuerda un marco de referencias que va “Desde la historia bíblica de la creación del hombre, moldeado del polvo de la tierra y al que se le insufló vida en la nariz (Génesis 2:7), hasta el mito griego de Pigmalión, quien se enamora de una estatua que él mismo esculpió y pide a la diosa Afrodita que le dé vida.” (Medeiros, 2014, p.41)

Pero hay un testimonio latinoamericano y proviene de tiempos ancestrales. No es otro que el Popol Vuh, patrimonio del pueblo originario Quiché, en Centroamérica. Al interior de su mágico relato encontramos una impresionante filiación mítica entre el hombre y el títere. Cuando los dioses crearon a los animales: “hablad, invocadnos, adoradnos!, les dijeron. Pero no se pudo conseguir que hablaran como los hombres; solo chillaban, cacareaban y graznaban; no se manifestaba la forma de su lenguaje, y cada uno gritaba de manera diferente.” (Anónimo, 1960, p.26). Por ese motivo “hubo que hacer otra tentativa de crear y formar al hombre” (ibid, p.27). Probaron hacerlo de barro, “Pero vieron que no estaba bien, se deshacía, estaba blando, no tenía

movimiento”. (ibid). Consultaron los dioses al abuelo, el de las suertes, Ixpiyacoc, y a la abuela, la adivina, Ixmucané, si debían construir al hombre de madera, a lo que les respondieron

Buenos saldrán vuestros muñecos de madera: hablarán y conversarán sobre la faz de la tierra (...). Y al instante fueron hechos los muñecos labrados en madera. Se parecían al hombre, hablaban como el hombre y poblaron la superficie de la tierra. Existieron y se multiplicaron; tuvieron hijas, tuvieron hijos los muñecos de palo; pero no tenían alma ni entendimiento, no se acordaban de su Creador, de su formador; caminaban sin rumbo y andaban a gatas. Ya no se acordaban del Corazón del Cielo y por eso cayeron en desgracia. Fue solamente un ensayo, un intento de hacer hombres. (ibid, p.29-30)

Estos muñecos de palo, estos títeres labrados en madera aparecen míticamente vinculados al hombre como su proyecto, como su ensayo, su escorzo, su plano, la imagen de su potencia. El títere antecede al hombre. Aunque vale la pena introducir un matiz: “Los tótems prehistóricos no se movían ni tenían articulación para simular movimiento, pero sí había una representación de la vida, pues se les atribuía la representación de la fuerza, de la energía, del poder del ente, del ánimo” (Medeiros, 2014, p.41)

En una entrevista realizada por nosotros en el 2018 a uno de los más grandes marionetistas de Colombia, el maestro Camilo de la Espriella, acopiamos con asombro este testimonio:

Yo viví 19 años en Barcelona, España, y estuve en un sitio que se llama el Institut del Teatre. Ahí descubrí un marionetista inglés (Harry Vernon Tozer [1902-1999]). Entré a una sala donde había 80 marionetas y empiezo a ver 80 seres humanos chiquiticos. Cuando los veo animados digo “son seres humanos, caminan, corren, respiran, hablan. Quiero hacer eso.

Nuestro intento por pensar la esencia del títere como cuerpo no agota las posibilidades abiertas por estos pequeños “seres humanos” que en palabras del maestro Camilo de la Espriella

“caminan, corren, respiran, hablan”. El cuerpo hylético e intencional de estos cuasi-objetos o cuasi-sujetos constituye la encrucijada en la que se cruzan nuestras derivas.

La Esencia en la Corriente de las Vivencias

En este capítulo nos hemos esforzado por pensar la esencia del títere. Para ello hemos determinado qué es una esencia desde la fenomenología, entendiéndola como el producto de un ejercicio de variación eidética, en una *epojé* que permite la reducción fenomenológica estética. Producto de dicho ejercicio fenomenológico, hemos aprehendido que el títere es el contenido noemático del animar en tanto que acto noético –como en “Yo animo un títere de cachiporra”. Ambos elementos se nos ofrecen al interior de una corriente de vivencias, y allí es donde se esencian, en un movimiento de anamorfosis, en un juego de perspectivas, a través de las subjetividades de los titiriteros. Hemos visto que el intento de pensar la esencia del títere ha pasado por su carácter híbrido (Wisniewska, 2020), su ser herramienta (desde la perspectiva de la pregunta por la técnica de Heidegger), su ser cuasi-objeto/cuasi-sujeto (desde la perspectiva de Latour) y su ser cuerpo, horizonte de corporalidad (desde la perspectiva de Merleau-Ponty).

Hemos visto que para continuar nuestra investigación será necesario revisar en detalle los elementos de la *Fenomenología de la Percepción*, que permitan pensar al títere desde la corporalidad –como lo ha venido haciendo también Haruka Okui (2020)-, así como también será necesario recurrir al testimonio vivo de titiriteros latinoamericanos con una metodología empírica igualmente fenomenológica, para contextualizar desde nuestra América Latina esas vivencias y esos saberes en torno al títere y su modo de hacer cuerpo.

Pero antes de cerrar me gustaría recordar la reflexión que hace Merleau-Ponty acerca del papel de las esencias en el Prólogo de *Fenomenología de la Percepción*. La fenomenología, nos

dice, en efecto, busca la descripción de esencias. Pero a la vez, esas esencias solo tienen sentido cuando se las reencuentra en la corriente de las vivencias. Una idea semejante plantea el filósofo colombiano Juan Sebastián Ballén, cuando explica que:

Apelamos al método fenomenológico como un camino ideal para orientar el análisis filosófico, entre otras cosas, porque a través de su discurrir pretendemos mostrar el devenir de una experiencia de vida. Así las cosas, la reducción de esencia o la puesta entre paréntesis busca determinar la idealidad de la vivencia estética, esto es, su esencia y definición fundamental, para luego establecer las variables constituyentes que se presentan como las extensiones materiales que explican su modo de aparición en el mundo. (Ballén, 2024, p.184)

Concebir al títere fenomenológicamente implica, pues, reencontrar su esencia en el interior de la corriente de nuestras propias vivencias. Por eso de paso ponemos de presente la pertinencia del método fenomenológico, aquí asumido empíricamente, para el abordaje de las experiencias estéticas, las cuales, como en el caso del teatro de títeres, ponen en juego unas esencias que solo se pueden concebir cabalmente desde la vivencia que de ellas tenemos.

El Títere como Sujeto de la Percepción

“En el hombre, todo es fabricado y todo es natural”

(Merleau-Ponty, 1993, p.206)

El Títere Participa de la Inmediatez del Cuerpo del Titiritero

Partamos del reconocimiento de la finitud de la mirada humana, que solo nos ofrece una sola cara del objeto a la vez. Esta es la característica fundamental de la experiencia perceptiva: siempre es inacabada. Al punto de que lo inacabado es la apertura de la sustancialidad del objeto.

La experiencia perceptiva del titiritero parte de ese mismo carácter incompleto. Su cuerpo no es más que otro punto de vista acerca del mundo. A la vez, el cuerpo del titiritero -con el títere- está inscrito en la escena, está instalado ante el espectador como uno de los objetos de este mundo, así como los mismos espectadores, en su actitud natural, instalan de manera ingenua sus cuerpos en el espacio objetivo del objeto exterior. El intercambio entre los espectadores, el titiritero y el títere parte pues de esta concepción básica, ingenua, propia de la actitud natural, ese punto cero de la experiencia estética del teatro de títeres, cuando la magia aún no se ha conjurado y los cuerpos son aún objetos. Esto es importante porque nos muestra el primer momento de un desarrollo escénico-fenomenológico por venir. El teatro concentra la energía del cuerpo, transforma el cuerpo en un símbolo que apunta a otras épocas, a otros mundos. Cuando el espectador llega al teatro, comienza a disponer su cuerpo de manera receptiva, ubicándose en las butacas, en las graderías, llamándose al silencio. La boca del escenario, a menudo negra, se ofrece como la misma boca de un lobo: nunca se sabe a qué vamos a enfrentarnos como espectadores. Sabemos que es posible que la obra sea una lata y que nos queramos salir cuanto antes del teatro. Pero si somos como niños sin prejuicios sabremos darle la oportunidad a lo que

el titiritero nos venga a ofrecer, y entraremos sin demora en el juego. Así las cosas, las luces se encienden y comienza la función.

Los puntos de vista del espectador y del titiritero se complementan mutuamente, e incorporan al títere como un punto de vista que resulta de su sumatoria. El titiritero se ve con los ojos del espectador para después ver únicamente al títere con los ojos del espectador. El títere se ve con los ojos del espectador, pero también llega a una conciencia única de sí mismo en la mirada del titiritero. Así mismo, el espectador se ve con los ojos del títere, que a su vez alarga de manera expresiva la mirada de la persona que lo anima. Pura intersubjetividad.

El títere es un objeto animado. A diferencia de nosotros, su cuerpo no es un organismo, no tiene la complejidad de la que nos habla Schrödinger (1944), la complejidad incomputable y cuántica propia de la vida. El objeto títere, sin embargo, no es un mero juguete. Por eso se ve fuera de tono en los museos, detrás de las vitrinas y las urnas de cristal. Es un objeto que invoca una conexión intencional especial con el cuerpo vivo. De hecho, cualquier objeto al que nos acerquemos con esa intencionalidad del animar es susceptible de llamarse títere: cucharas, archivos documentales, comida... La intencionalidad del animar al títere aproxima al objeto y al sujeto, remite al espectador a la región de los cuasi-sujetos y los cuasi-objetos en híbrida síntesis. Antes de instalar nuestro cuerpo como un objeto en el espacio objetivo, antes de haber perdido a mi cuerpo en la idealidad, antes de habernos entregado al sentido común y al pensamiento objetivo que “nos hacer perder el contacto de la experiencia perceptiva de la que es resultado y secuencia natural” (Merleau-Ponty, 1993, p.91), antes de toda esta génesis del mundo objetivo en la que nuestro cuerpo es constituido como objeto por el pensamiento objetivo, antes de todo esto la distancia entre el cuerpo del objeto y el cuerpo del sujeto era mínima, y su koinonía era explicable como producto de un íntimo entrelazamiento de su carne en quiasmo. De esta manera,

el títere, fenomenológicamente desplegado, remonta la diferencia tajante que el hombre ha impuesto entre él y la naturaleza. Esto se logra porque la vida del títere surge de manera espontánea por la conexión no mediata entre su cuerpo y el del titiritero. El hecho de que sea un cuerpo que se acopla a otro cuerpo pasa de largo por las barreras –¡y potencialidades!- del objeto, útil o inútil, en tanto que algo anexo o ajeno. Se integra el títere al cuerpo.

Técnicas Titiritescas

Los objetos pueden, si, ser leídos como cuerpos, y entonces descubriremos la vasta dimensión de su vida inanimada a la manera de Francis Ponge. Pero la peculiaridad del títere es que es un objeto que ya está formulado como cuerpo, a la manera del muñeco –y de allí su sinonimia. El objeto-títere, además de estar pensado ya como cuerpo, dispone de toda una serie de dispositivos –varillas, guantes, hilos y crucetas, e.t.c-, cuya función es operarlo en tanto que cuerpo –de ahí la diferencia con el muñeco, que no está diseñado para ser “manipulado” como tal. El títere es un objeto-cuerpo privilegiado y único, pero a la vez, y como nos lo muestra el teatro de objetos, es una experiencia noética del animar, de la intencionalidad animadora, que se puede traslapar a cualquier ámbito de objetos, incluso los objetos inmateriales –ver Shaday Larios y su teatro de objetos documentales. Podemos agregar también que el títere comparte la ambigüedad con el cuerpo de ofrecernos un punto de vista del mundo y así ofrecerse como un en-sí, retirándose del mundo objetivo para enseñarnos al sujeto perceptor y al mundo percibido.

Un pequeño paréntesis: nótese que la reflexión sobre la esencia del títere continúa configurándose en la medida en que nos adentramos en el marco conceptual propiamente merleau-pontyano. Acabo de mencionar que el títere está dotado de dispositivos mecánicos que permiten su manipulación. Estos pueden tener complejidad robótica, o ser simples mondadientes.

La idea del cuerpo mecánico la condensa el títere. El títere es el origen de los autómatas, los robots y los androides. En él rastreamos el origen del proyecto que busca transcribir el cuerpo en términos mecánicos, poder representar el cuerpo en su plenitud, condensar de manera técnica su forma de aparecer. Pero, al mismo tiempo, en el sentido contrario, el títere es el momento no-técnico de esta poiesis del cuerpo. En lugar de yuxtaponer el ideal de la ciencia mecanicista al cuerpo vivo, el titiritero reconoce de entrada la imposibilidad de remontar su vasto misterio, y más bien se extiende en el momento expresivo y emotivo del cuerpo y ve los mecanismos como un mero medio -incompleto- para llegar al espectador y abrir espacio a un intercambio intersubjetivo.

La esencia del títere se perfila, pues, en su diferencia con el proyecto científico-mecanicista de una transcripción completa del cuerpo, a la manera de un Frankenstein. También por esto es que el títere como metáfora política, en referencia a falsas figuras de poder - presidentes, senadores, etc- detrás de las cuales se esconde un poder más grande -un titiritero-, crea disonancias en el titiritero de oficio: su poder no se formula en el plano de la dominación o de la verticalidad del poder político, más bien la relación títere/titiritero implica cierta continuidad entre uno y otro, cierta horizontalidad que permita abrir la dimensión expresiva y emotiva en el títere, con miras a una rica experiencia intersubjetiva con el espectador. Lejos de buscar un cuerpo inerte, que se deje manipular al antojo, el titiritero busca en su títere su propio personaje, está abierto responsivamente al aparecer del propio títere, quiere integrarlo plenamente a la organicidad de su cuerpo, pero para disolver sus diferencias e invocar el misterio de su aparición.

Elevando el Cuerpo del Títere Hacia el Mundo del Espectador

En el subcapítulo anterior he querido mostrar de qué manera el títere remonta ese proyecto de transcripción técnica del cuerpo vivo, ese positivismo que pretende reconstruir la vida a partir de lo que Bergson llama la *materia inorganizada*. Pero a su vez, aunque se encuentra a sus inicios, el títere retiene el aspecto no-técnico de esta poiesis del cuerpo artificial. Por eso exige del titiritero superar esa frialdad cósmica inicial, le exige compartir con el títere un movimiento propio de las funciones de su cuerpo viviente. El titiritero quiere abarcar orgánicamente el títere, quiere cobijarlo en su organismo para que su aparecer ya no sea una relación exterior y mecánica. Para eso, el titiritero debe comprender que “la función del organismo en la percepción es “concebir” cierta forma de excitación” (Merleau-Ponty, 1993, p.94). El títere, para parecer y aparecer orgánico, debe pues establecer una relación de dependencia entre los estímulos del mundo y él como receptor, ha de concebir de manera artificial un sistema nervioso. Animar un títere es, de inmediato, hacer de él “un cuerpo que se eleva hacia el mundo” (ibid). Está claro que su mundo puede ser una montaña de cartón-piedra, un par de telones, un león de felpa, pero el títere ha de concebir orgánicamente una excitación ante esos estímulos que se le ofrecen: para el títere manipulado en manos de un(a) maestro(a), todos los elementos están vivos. Especialmente los espectadores que tiene en frente. El títere cuestiona al espectador directamente por la causa de su presencia, “¿qué hacen estos niños aquí, en mi casa?”, se pregunta en voz alta. El mundo del espectador de inmediato se vuelve la casa del títere, y el juego de la intencionalidad animante se aviva con la complicidad del co-habitar de unos y otros.

En una función de un titiritero mexicano que vi de niño, presencié cómo el títere perdía accidentalmente su cabeza porque no estaba bien atada al cuerpo. El títere no dejó de actuar un

solo momento. Fue y recogió su cabeza, se la puso y continuó con la historia. El títere, como el insecto, no para de vivir cuando pierde una parte de su cuerpo. Sigue conectado con el mundo “con todas sus potencias” (ibid., p.94).

Como el animal, el títere proyecta las normas a su medio y plantea los términos de su problema vital. En la obra “El tesoro del arcoíris” del grupo Sol y Luna de Medellín el protagonista, Chapo, se desmaya al saber que debe recorrer ochocientosmil kilómetros. El titiritero hace un paréntesis y dice algo así como “Yo no puedo mandar a este títere a caminar esas distancias, se le acaban los zapaticos de tela”. Por suerte un papagayo aparece para ayudarlo. El mundo de la dramaturgia confronta al títere con sus desafíos, lo reta.

El títere en manos del titiritero participa de su organicidad, de su ser-del-mundo, es decir, no de una conciencia o percepción objetiva del mundo mismo, sino de una significación práctica, ligada a su función en la escena, y que el titiritero experimenta como un reconocimiento corpóreo, una situación abierta: el títere se mueve como una melodía fantaseada sin partitura.

El Movimiento del Títere

El movimiento del títere no es un mero ir y venir por el espacio. Obedece a la manera como él es confrontado por el mundo, por los objetos. El movimiento del títere significa la estructura de su entorno, de los objetos que tiene alrededor. También obedece a unos reflejos. El ejemplo más claro aquí es el títere de cachiporra. Maestros como Salvatore Gato (Italia) o Eldy Cuba (Cuba), en cuyos trabajos predomina el juego de las respuestas reflejas ante los golpes de una cachiporra, dan ejemplo de cómo el títere se instala en el reflejo como una modalidad de una visión pre-objetiva que Merleau-Ponty llama “ser-del-mundo”. Los cachiporrazos van y vienen. A una cachiporra pequeña se le opone una mediana, y a una mediana una grande, así hasta llegar

a obscenas proporciones. Los dos personajes se persiguen y se dan cachiporrazos con un ritmo musical, que a veces incluso dibuja melodías familiares. La clave en este tipo de espectáculos es el movimiento reflejo en tanto que remite a un diafragma interior que determina la amplitud de la vida del títere. El títere reclama de este modo su inherencia al mundo. Hace valer su cuerpo como vehículo del ser-del-mundo del titiritero, se convierte en un cuerpo que conecta al titiritero con su medio, y le permite al titiritero comprometerse con el proyecto escénico.

La intencionalidad animante tiene la meta de tender el puente entre el títere y el mundo. El titiritero, como organismo, quiere posibilitarle al títere la “adhesión pre-personal a la forma general del mundo” (ibid, p.103), y para eso habilita para él el ámbito de sus emociones, en tanto que situadas en el ser-en-el-mundo. La emoción hace estallar el mundo objetivo que trunca. Gracias a la emoción que el titiritero transmite al títere, el mundo objetivo sucumbe, se oblitera la realidad objetiva y ocurre la magia. En estos actos mágicos encontramos una satisfacción simbólica. Nuestros cuerpos descansan en su paradójico misterio y cedemos a la ilusión del teatro de títeres.

El títere recalca el carácter intermitente de nuestra existencia personal. El titiritero, durante la interpretación, deja de llamarse como se llama. La intencionalidad animante altera la estructura temporal de la experiencia del titiritero, permitiendo la fluctuación múltiple de un ser-del-mundo que no se limita a la unidad de su personalidad. El titiritero es “este vaivén de la existencia que ora deja de ser corpórea y ora remite a actos personales” (ibid, p.106), en el intermitente compartir de su medio (Umwelt) -sincretismo del reflejo y el éxtasis- y su mundo (Welt) -como una razón común-. De esta manera, la ilusión de la vida del títere resulta de una vinculación de lo fisiológico y lo psíquico en un cuerpo habitual -las habitualidades del títere: su tono de voz, la rapidez de sus reflejos, su manera de caminar. El títere se incorpora no solo a esa

razón común que es el mundo del titiritero -compartido con el espectador-, sino además participa de ese ámbito pre-personal, orgánico, del reflejo, por medio del movimiento: la unión del alma y el cuerpo, nos dice Merleau-Ponty, “se consume a cada instante en el movimiento de la existencia” (ibid., p.107), porque “Es la existencia la que encontramos en el cuerpo” (ibid).

El Cuerpo Fenomenal del Títere

El arte del teatro de títeres propone una experiencia del cuerpo que desafía las nociones de la psicología clásica. Esta no hace la distinción ni extrae consecuencias fundamentales de la diferencia entre los objetos y el cuerpo. Para Merleau-Ponty la psicología clásica está instalada en el cuerpo del ser universal en lugar de buscar su propia definición de ser, espera disolver la experiencia en saber objetivo, degradar la experiencia del cuerpo en “representación del cuerpo”. En suma, la psicología clásica busca contener la experiencia del otro y de si mismo en un pensamiento universal, que presupone la unión alma-cuerpo como hecho objetivo. El cuerpo del títere no es meramente representacional ni objetivo: es un cuerpo fenomenal. No es un objeto del mundo, es un “medio” de comunicación con él -y pongo entre comillas el “medio” porque el cuerpo, en el sentido más radical de este marco conceptual, no mediatiza lo que él mismo es. En lugar de un hecho objetivo, el títere es una posibilidad de ser consciencia, de ser experiencia: “comunicar interiormente con el mundo, el cuerpo y los demás. Ser con ellos en vez de ser al lado de ellos.” (ibid., 115).

La manera en que el títere se expresa es a través del movimiento, el cual participa de la inmediatez, de la relación mágica entre la voluntad (¿del títere o del titiritero?) y el movimiento (¿del titiritero o del títere?). Pero aún más relevante es la espacialidad que el movimiento abre y la motricidad del propio cuerpo que se desvela. El cuerpo del títere tiene una espacialidad propia.

El contorno de su cuerpo establece la frontera de las relaciones ordinarias del espacio. Las partes de una marioneta -tomémosla por ejemplo por ser la figura animada más articulada- se relacionan de manera original, no una al lado de otras sino envueltas las unas dentro de las otras, de manera que a todos sus miembros los envuelve “un esqueleto corpóreo” (ibid, p.116), que se expresa entre los hilos.

Merleau-Ponty nos muestra que este esquema corporal, en el caso de los seres humanos, no es nunca una representación, no es un centro de imágenes asociadas. No hemos de pensar el esquema corporal como un diseño del cuerpo que se va montando poco a poco en el curso de la infancia. Tampoco es un residuo de la cinestesia consuetudinaria. El esquema corporal es, en cambio, una toma de consciencia global de mi postura en el mundo intersensorial, una “forma” en el sentido de la *Gestaltpsychologie*. Aplicando al títere la vieja definición del esquema corpóreo solo llegamos a concebirlo como un repertorio estereotipado de movimientos que resumiría sus posibilidades y que no radicaría en el contacto del títere con el mundo sino en una gramática motriz aprendida previamente por el titiritero. El títere, carente de memoria, no podría contar con un esquema corpóreo. Pero si, con Merleau-Ponty, asumimos el carácter procesual del esquema corporal, y si vemos que este depende, no de un banco de imágenes sino de una toma de consciencia global, entonces podemos entender al títere como un fenómeno complejo, partícipe de la postura del titiritero en el mundo intersensorial, y un juego gestáltico en sí mismo que instituye la estructura forma/fondo punto/horizonte en los cuerpos partícipes de esta experiencia intersubjetiva. El cuerpo como un todo es anterior a sus partes. La espacialidad de los cuerpos en el teatro de títeres ya no es, pues, una espacialidad de posición sino de situación. El “aquí” del cuerpo del títere, su espacio corpóreo es una zona que permite la aparición del mundo, de los objetos y del espectador, es decir que su “espacio corpóreo contiene el fermento dialéctico que lo

transformará en espacio universal” (ibid, p.119). No es que el cuerpo del títere sea un fragmento del espacio, sino que no habría espacio para él si no tuviese cuerpo.

El cuerpo del títere es un sistema práctico que permite el aparecer del objeto. Por medio del movimiento, el títere “no se contenta con soportar pasivamente el espacio y el tiempo, los asume activamente, los vuelve a tomar en su significación original.” (ibid., p.121). Por este motivo el títere puede considerarse un arte háptico: en él se privilegia movimientos concretos como el coger, el tocar, incluso el golpear con cachiporras. Estos movimientos nos ofrecen el espacio corpóreo del títere, sin dársenos en una intención de conocimiento. Permiten reconocer en el títere un saber pre-teórico: el títere sabe su lugar en el teatrino como los actores en el escenario. De la situación dramática fluye determinado tipo de movimiento. Si actúa de soldado, entonces el títere “desliza su cuerpo real en el gran fantasma del personaje que representa” (ibid, p.121), si actúa de comediante, el títere “separa su cuerpo real de su situación vital para hacerlo respirar, hablar” (ibid), y si actúa de enfermo, pues el títere se mueve sin consciencia, y su cuerpo “marcha solo”. El saber del lugar y de la situación -dramática- permiten que el movimiento del títere fluya, y así también el titiritero vehicula las potencias de su cuerpo sin pasar por frías representaciones compartimentadas y estáticas del movimiento que debe ejecutar y de los efectos que debe conseguir.

Fenomenalidad y Espacio Escénico

El animar un títere es, para el titiritero como cuando uno se rasca una picadura: es una operación en el orden de lo fenomenal, que no pasa por el mundo objetivo. No encontramos la posición del títere respecto a unos ejes de coordenadas del espacio objetivo, sino que esta es determinada por la mano fenomenal del titiritero, por la potencia del cuerpo fenomenal de quien

anima. Esta fenomenalidad de la puesta en escena del títere recuerda lo señalado por Díaz y Triana-Moreno (2023)

El espacio escénico manifiesta la unidad entre actores y espectadores; en la percepción, se establece una unión común donde la corporalidad produce imágenes y lenguajes en las que hay una primacía de lo prerreflexivo. Actores y espectadores son cuerpos que se ven unos a otros, cuerpos que al sentirse vistos actúan, cuerpos que al verse interpelados por los que están en el escenario contemplan la función sin pasividad. (Díaz y Triana-Moreno, 2023, p.123).

De manera que lo que articula la puesta en escena es un campo fenomenal, en el que se juegan los cuerpos fenomenales, esto es, no-objetivos, del titiritero, el títere y el espectador: “la mirada del espectador sobre el personaje produce una operación de entrelazamientos en la que no se desde un afuera, sino que es la operación simbiótica en la que se expresan las emociones a través del movimiento corporal.” (ibid., p.122)

Vinculando esto con la idea que veníamos desarrollando del cuerpo fenomenal del títere, dado que la relación que establece el títere con el mundo se da a través de un movimiento en el sistema natural del cuerpo del titiritero, se afirma la centralidad del movimiento y el gesto en teatro de títeres, y esa “fluidez que el lenguaje gestual tiene para transitar entre los cuerpos en-el-teatro”, donando el sentido “como una anticipación del gesto en-el-mundo, y no como un acto de reflexión *a posteriori*.” (ibid, p.125). Díaz y Triana-Moreno nos hablan de una *operación de entrelazamiento* que enlaza la mirada del espectador sobre el personaje. Deberíamos operar una pequeña modificación en su argumento: la operación de entrelazamiento en el teatro de títeres pone en juego tres miradas: la del espectador, la del títere y la del titiritero. Es este elemento del cuerpo fenomenal del títere lo que distingue sus análisis del que aquí estamos llevando a cabo,

aún cuando coincidimos en que dicha operación de entrelazamiento es un fenómeno simbiótico en el que “se expresan las emociones a través del movimiento corporal” (ibid., p.122).

El Hábito de Tener Muchos Cuerpos.

La tarea del animar arranca del titiritero los movimientos necesarios. Alcanzar en la animación de figuras esta introyección del hábito, esa transparencia del sujeto frente a sus faenas familiares, es el objetivo del entrenamiento de un titiritero. Haruka Okui hace una interesante investigación acerca de cómo esta nueva técnica corporal es adquirida, y procede desde un estudio de caso de tres titiriteros que manipulan un único títere -la técnica japonesa del bunraku. Okui plantea la pregunta con claridad: ¿Cómo hacen los titiriteros para adquirir la técnica de manipular efectivamente al títere y crear su danza animada? “¿Cómo es aprender a manipular un títere?” (Okui, 2017, p.19). La respuesta que da es que este aprendizaje implica la adquisición de un hábito, esto es, “no solo ajustar el propio cuerpo a un instrumento, sino modificar la propia existencia” (ibid). Es claro que un títere es “algo más que un simple instrumento, perteneciendo a su propio mundo particular” (ibid), mundo al cual el titiritero accede modificando su propio cuerpo. Aquí vemos con Merleau-Ponty cómo “el hábito expresa nuestro poder de dilatar nuestro ser-en-el-mundo, o cambiar nuestra propia existencia apropiándonos instrumentos frescos” (citado por Okui, ibid.). Respecto a la manipulación del títere, Okui cita el testimonio de un titiritero que dice que es una “experiencia paradójica, como el sentido plural de una personalidad dual. (...) Es el cuerpo del propio titiritero el que se adapta al títere y no viceversa.” (ibid, p.23)

Animar en tanto que Movimiento Abstracto

De acuerdo con Merleau-Ponty en la fenomenología de la percepción, todo proyecto motor o intencionalidad motriz se da en contraste con un fondo. Cada movimiento tiene su fondo: el movimiento concreto, centrípeto y con sede en el ser, tiene como fondo el mundo dado. El movimiento abstracto, por su parte, aquel que puede apartarse del mundo y situarse en lo virtual tiene un fondo construido, que superpone un espacio virtual, humano, posible, del no-ser, al mundo dado, y así “abre al interior del mundo pleno una zona de reflexión y de subjetividad.” (Merleau-Ponty, 1993, p.128). Podemos afirmar que el teatro de títeres, al igual que la pantomima, entraña un movimiento abstracto. Pero a la vez, el títere disputa la inmediatez de su fenómeno y se resiste a ser considerado la última instancia de abstracción del cuerpo. En el famoso ensayo de Von Kleist el bailarín envidia las habilidades del cuerpo del títere, no por su capacidad de abstracción, sino por la concreción del movimiento que surge de sus centros de gravedad. En el cuerpo del títere se hace presente nuestro propio poder de objetivación de la función simbólica, un poder de proyección de la corporalidad que ya está “en acción en la constitución de las cosas” (ibid, p. 138), pero a la vez, se evidencia su concreción en su conexión viva con el mundo dado. Es, por así decirlo, la concreción de lo abstracto y la abstracción de lo concreto.

El Títere Percipiente

La existencia espacial es la condición primordial de toda percepción viviente. La percepción del títere, al ser el producto de una dualidad en la experiencia perceptiva del titiritero, comparte algunos componentes de su existencia espacial. Como cuasi-sujeto, el títere hace ser para sí mismo lo que le rodea, como polo de actividad o tema de su conocimiento. Accede de

esta manera a cierto horizonte del tacto posible que rodea a los objetos, pero esto no sería posible sin la presencia de los espectadores, y sin la intencionalidad animante del titiritero, para quienes su experiencia perceptiva de la actividad escénica tiene “la evidencia antepredicativa de un mundo único” (ibid., p.146).

Ese mundo único cuya evidencia antepredicativa se vive en el teatro de títeres, tiene, a su vez, una fisionomía, un panorama, una estructura de mundo en su doble momento de sedimentación y espontaneidad. Por una parte, cuando llegamos a una obra de títeres hay mundos ya adquiridos que se dan sin rehacer la síntesis, que son tan naturales como el charlar con un amigo o moverse por la casa: el espectador reconoce la convención del teatrino sin que le preocupe especialmente, se siente naturalmente invitado a intervenir o quedarse en silencio de acuerdo a la dinámica del montaje escénico, hasta cierto punto el teatro de títeres es una experiencia ya sedimentada y pasada por un mundo del pensamiento. Pero realmente, lo que pasa más a menudo es que el teatro de títeres ataca las sedimentaciones de la estructura del mundo, distiende el arco intencional de la vida de la consciencia, y termina caracterizándose principalmente por su espontaneidad, expresando a cada momento la energía lúdica de nuestra consciencia presente. De esa manera el teatro de títeres enriquece el fondo de la consciencia de sus espectadores, a la vez que toma prestado de ellos su capacidad intencional, importando su sentido en el espíritu del espectador. Al títere lo habita una significación existencial, es inseparable de esta, “abre una nueva dimensión a nuestra experiencia” (ibid., p.199), pues en tanto que expresión estética “confiere a lo que expresa la existencia en sí” (ibid., p.200).

Cuando digo que el títere es pura expresión estoy señalando el hecho de que en su aparecer se da una modulación sincrónica del esquema corporal -la consciencia del cuerpo en

tanto que forma de un mundo y modulación de la existencia-, de manera que se completa una suerte de “transformación de mi ser” (ibid., p.201), por lo menos al nivel estético.

Como la palabra, el títere es un gesto, “y su significación, un mundo” (ibid.) En esa medida, el teatro de títeres entraña una comprensión especial, corpórea, de los gestos, pues “es por mi cuerpo que comprendo al otro” (p.203). Quizá aquí haya un potencial emancipador, terapéutico y pedagógico del títere, en el hecho de que es capaz de entablar una comunicación basada en lo corporal, capaz de tender un puente sin teoría hacia una toma de posición del sujeto en el mundo de sus significados, ya que “tenemos el poder de comprender más allá de lo que pensábamos” (ibid., p.195). El pensamiento “no es algo interior, no existe fuera del mundo y fuera de los vocablos” (ibid., p.200), agregaríamos afuera, no existe fuera de los gestos, de la motricidad como intencionalidad originaria.

Por eso, como formulé en una etapa temprana de este proceso de investigación, el títere se sitúa en la intersensorial de un “mundo”, y en lugar de decir “ego cogito”, dice “¡yo puedo!”, partiendo de que su consciencia es el ser-de-la-cosa escénica por el intermediario del cuerpo del titiritero. La motricidad del títere se da como un para-si: para moverse hacia un objeto precisa que este exista para él. Para concebir de manera completa la ilusión de la vida del títere, el titiritero debe reconocer su cuerpo como algo situado en el aquí y ahora y, sin embargo, algo espaciotemporalmente indeterminado. El titiritero debe otorgarle al cuerpo del títere un mundo, el evento de su vuelta a la vida, el momento efímero de su consciencia en la modalidad de la fantasía. El movimiento de la figura animada es encapsulado en el presente. La percepción del títere es precisamente ese volver a captar a partir de su posición actual, “la serie de posiciones anteriores que se envuelven unas a otras” (ibid.,p.157).

Para concebir el títere desde la perspectiva fenomenológica se hace necesario situar su cuerpo en un sistema abierto de posiciones equivalentes, en un sistema de equivalencias dinámico que permite el desarrollo de una función motriz más que simbólica. El títere ha de emular la experiencia del cuerpo del titiritero en el mundo, esto es, el titiritero ha de reflejar en el títere la densidad del sentido motor de su experiencia. El cuerpo del títere comparte, de este modo, el mundo del titiritero: sus movimientos corresponden al intento del titiritero de crear un sentido, pues la motricidad, como esfera primaria del sentido, “posee el poder elemental de dar un sentido” (ibid., p.159).

La Corporalidad del Titiritero

El titiritero, en su trato habitual con el títere, termina por efectuar una remanipulación y renovación de su esquema corpóreo. El cuerpo del titiritero atrapa y comprende el movimiento del títere, le permite instalar en él “la voluminosidad de su propio cuerpo” (ibid., p.161). De esta manera el movimiento del títere es una modulación motriz del espacio manual del titiritero, es un saber que está en sus manos, a la manera de los instrumentistas, para quienes la habitud no reside en el pensamiento ni en el cuerpo objetivo sino en el cuerpo como mediador de un mundo. El titiritero opera una ilusión con su intencionalidad animante, transmite la espontaneidad de sus movimientos al títere de manera instantánea, permitiendo que su cuerpo se deje penetrar por la novedad de la significación del títere. La manera como el cuerpo del titiritero se torna espacio expresivo es ambigua: por una parte, se instala en el títere como en una casa, estableciendo con él una modulación de su existencia. Pero a la vez, es el títere quien se instala en el cuerpo del titiritero, reivindicando a la motricidad como un nuevo sentido del vocablo “sentido” (ibid., p.169), pues en su mundo lúdico los procesos de significación no se conciben como actos del

pensamiento o del puro yo, sino como actos motrices y expresiones de las diferentes formas que tiene el cuerpo de ser cuerpo, expresiones de las corporalidades.

Esto nos lleva a formular, con Merleau-Ponty, la equivalencia entre el cuerpo y la obra de arte, en este caso el títere, que en sí mismo es un cuerpo. La equivalencia entre el cuerpo del titiritero y el cuerpo del títere. Ambos son nudos de significaciones vivientes, comprenden al mundo por medio de una síntesis general del propio cuerpo, se integran en una habitud que es a la vez motriz y perceptiva.

Volviendo a la imagen planteada páginas atrás, del títere como una máscara del cuerpo, una máscara de cuerpo completo, quisiera señalar de qué manera en dicha reflexión se insinúa un acontecimiento fundamental de la corporalidad. Las máscaras, como nos dice Deleuze, solo encubren otras máscaras. El cuerpo del títere en tanto que máscara solo encubre otros cuerpos. El cuerpo del titiritero, así duplicado, puede ser reducido al absurdo: es simplemente una de las repeticiones de una serie de cuerpos imbricados en el mundo, que, sin llevarnos teleológicamente a un dios titiritero último, nos muestran el carácter de puro horizonte abierto de la corporalidad, de la capacidad de abstracción del cuerpo, la cual, como hemos dicho, “abre al interior del mundo pleno una zona de reflexión y de subjetividad.” (Merleau-Ponty, 1993, p.128).

La espacialidad del títere no es otra cosa que el despliegue del ser del cuerpo del titiritero. A través del títere, el mundo retrocede para el titiritero, como hace la punta del bastón haciendo retroceder el mundo de los objetos a la mano.

Esbozaré ahora unas conclusiones generales de este segundo capítulo. Mi intención ha sido mostrar los rendimientos teóricos de Merleau-Ponty al poner su teoría de la percepción en relación con el fenómeno del títere. En primer lugar, indiqué como punto cero del despliegue fenomenal del títere el momento en que tanto el cuerpo del títere como el del titiritero y el

espectador son aún considerados como objetos en un espacio objetivo, objetos que participan de una espacialidad de posición. A partir de allí, el teatro de títeres busca evocar ya no una espacialidad de posición sino de situación. Para ello se vale de esa peculiar forma en que el títere se abre a un mundo, a través de un quiasmo en el que reclama sus propias percepciones, su propia corporalidad, su propio espacio.

La manera como se da la apertura del títere al mundo es siempre a través del movimiento, de la motricidad entendida como un nuevo sentido del vocablo “sentido”. El títere elabora así significados a través del movimiento. En ese proceso, el cuerpo del títere se torna una unidad inescindible, un todo sin partes, que emula un esquema corporal, pero no a la manera psicologista -como un centro de imágenes-, sino como la mera potencialidad dinámica de otorgar significación corpórea a sus gestos.

Por último, he analizado cómo la interacción del titiritero con el títere implica, a la luz de los argumentos de Merleau-Ponty, una introyección de sus movimientos latentes a la manera de un hábito. La maestría titiritesca radicaría en esta completa asimilación del potencial motriz del títere por parte del titiritero. Esto, a su vez, se entiende mejor si tenemos en cuenta en qué medida el movimiento del títere es un movimiento abstracto, que abre una dimensión de reflexividad e ideación, y en qué medida ese mismo movimiento es propiamente concreto, y remite a la concreción del mundo dado.

Es la concreción de ese mundo dado la que nos remitirá, en el siguiente capítulo, al testimonio de los titiriteros latinoamericanos, a través de los cuales se encarnan las anteriores consideraciones teóricas.

El Cuerpo del Títere Latinoamericano

La Ambigüedad Constitutiva

En el intento de efectuar un rescate fenomenológico-empírico de testimonios de titiriteros latinoamericanos lo primero que se encuentra es la riqueza de la singularidad de cada uno de sus puntos de vista. Sería un error simplemente subsumir estos testimonios al marco conceptual merleau-pontyano. Antes bien, es necesario reconocer, a partir de esa vivencia de los titiriteros entrevistados, las resonancias del cuerpo, lo imaginario y el lenguaje en sus respectivas prácticas artísticas. Necesario permitir que sus voces nos guíen antes que los conceptos. Solo en ese movimiento de reencontrar en la corriente viva de las experiencias de los titiriteros estas unidades de sentido, o más bien, de exceso de sentido, se hace visible una constelación entre ellos y la teoría fenomenológica. No se trata de circunscribir el Ser, ni el ser titiritero. Se trata de ver cómo éste “se esboza de manera privilegiada en las figuras de la ambigüedad: la carne, la percepción, la imaginación, pero también lo otro, el tiempo, el lenguaje.” (Dufourcq, 2012, p.235).

Como hemos visto en los capítulos anteriores, los titiriteros y sus títeres remiten constantemente a una suerte de ambigüedad constitutiva, y es precisamente esa ambigüedad - entre lo real y lo imaginario, entre el sujeto y el objeto, entre el adentro y el afuera, entre lo visible y lo invisible- la característica fundamental de la ontología merleau-pontyana. Un interés notable detrás de su *Fenomenología de la percepción* es el de abordar un fenómeno irreductible a una operación intelectual, como lo es la percepción, un fenómeno que nos muestra las fisuras posibles de lo real, la “textura imaginaria de lo real”. La percepción disuelve la claridad de la repartición de la fenomenalidad entre sujeto y objeto, devolviéndonos una y otra vez a la

contundencia del flujo de las apariencias subjetivas en contraposición a la idealidad y transparencia gnoseológica de un observador absoluto.

Soñar como Niños: Camilo de la Espriella (Bogotá).

La historia de muchos titiriteros y titiriteras latinoamericanas tiene sus raíces en la infancia, una edad en la que precisamente la rigidez del dualismo aún no ha opacado ese sincretismo infantil capaz de una “aprehensión animista de cosas, lugares y momentos entre sí, así como un “yo” que anima sordamente cada “cosa”.” (ibid., p.231). Sus historias confirman que dicho sincretismo infantil no es una fase psicológica accidental, cronológicamente superada, sino que se trata de un flujo expresivo y sensible que la percepción descubre antes de la distinción entre sujeto y objeto. Sus poéticas titiritescas beben pues, a conciencia, de una ambigüedad que para todos es constitutiva, aunque temida, por el vértigo que conlleva. En sus testimonios pareciera que convivir con ese vértigo de la ambigüedad fuera parte de ser titiritero, algo que corrobora el “lazo esencial entre la textura imaginaria de lo real y el vértigo existencial.” (ibid., p.239).

Con el cuerpo fenomenológico, la imaginación y el lenguaje como hilos conductores de esa ambigüedad a indagar, comenzaremos por dejarnos decir de las palabras del maestro marionetista Camilo de la Espriella, entrevista realizada en julio del 2018 en Medellín aprovechando su visita con motivo del homenaje que le hizo la Asociación de Titiriteros de Colombia seccional Antioquia (ATICO Antioquia).

Hola buenas soy Camilo de la Espriella Castro, titiritero y marionetista cartagenero pero que vive en Bogotá.

Yo soy seismesino, quiere decir que fui completado con plastilina y estuve unos meses en un cubículo de cristal sin ningún contacto humano y mucho menos afectivo. Eso produjo que mi alma buscara el afecto allí donde se procesa el azúcar, en el páncreas, y creo que me produjo diabetes en la búsqueda de amor y de afecto, pues produje diabetes: soy diabético desde los tres años.

Yo era un peladito loco pero encima a los 10 o 12 años estaba jugando con las muñecas de sus hermanas: “este niño es raro este niño es rarísimo” -esa era la expresión. Me llevaron a un confesor, a un psicólogo, y el confesor me metió mano eso lo recuerdo yo muy claramente. Logré superarlo, no fue un trauma para mí, pero me di cuenta que también existía la psicología. Ellos la están aplicando y yo descubrí: eso sirve para algo para meterme conmigo, para conocerme a mí.

Alguna vez como a los 12 o 13 años fui al único teatro que hay en Colombia que fue construido únicamente para hacer títeres, el teatro del Parque Nacional yo debía tener unos 12 o 13 años no recuerdo bien y veo esas figuritas ahí esos títeres moviéndose. Para mí fue una magia que me dejó obnubilado sin embargo lo que más me gustó fue el teatrino. ¿Por qué el teatrino? Cuando acaba la función veo salir a los titiriteros, me asomo y veo, ellos me miran me dicen “¿quiere pasar? vea”. Cojo los títeres y todo y enseguida veo que esos señores que estaban escondidos eran los que animaban los muñequitos y entonces dije “Esto es lo mío”. Por qué yo era un niño muy inseguro dada mis condiciones y no me atrevía, me daba miedo expresar las cosas de cara al público, dar la cara, y me escondía. Lo que más me gustó fue el teatrino porque el teatrino tapaba a los titiriteros, les permitía decir todo aquello que se les ocurría y

nadie los veía, no tenían ellos que dar la cara. Dije: “Esta es mi manera de comunicarme con el mundo. Los títeres van a hablar por mí, voy a decir lo que me da la gana y nadie me va a ver.” Primero descubrí que yo podía esconderme en un lugar y decir lo que me diera la gana.

Yo viví 19 años en Barcelona, España, y estuve en un sitio que se llama el Institut del Teatre. Ahí descubrí un marionetista inglés (Harry Vernon Tozer [1902-1999]). Entré a una sala donde había 80 marionetas y empiezo a ver 80 seres humanos chiquiticos. Cuando los veo animados digo “son seres humanos, caminan, corren, respiran, hablan. Quiero hacer eso.”

A mí me conocen, lo voy a decir así, en el mundo, como marionetista de hilos. Los titiriteros dicen que les tienen respeto, pero yo pienso que le tienen miedo y pereza, porque hacer una marioneta se demora un mes y a manipularla y animarla se puede demorar uno seis meses, a que camine, únicamente que camine y que sea creíble. Entonces es una técnica bastante complicada pero exige mucho amor muchas ganas de hacerlo. (...) Es difícil, nadie nos dijo que esto era fácil, a mí nadie me prometió que sería feliz y sin embargo lo procuro, siendo titiritero y pobre y sin nada bueno.... [se ríe] No es verdad, hay muchas cosas buenas, toda una vida dada a los demás, toda una vida dada al arte. Eso produce felicidad

El proceso escultórico para mí era el menos complicado: lo que quería era verla andando, verla saludando, verla dando patadas, saltando, viviendo. Conseguí un muy buen nivel de animación, una cota bastante alta, porque trabajé 4 años en la calle y eso era ensayos permanentes: yo hacía la obra 12 o 15 veces al día en la calle. No paraba: me descubrí todos los secretos, a los hilos todos. Yo sabía qué iba a hacer cada

movimiento: muy trabajado, muy conscientemente. Es un trabajo duro pero precioso: mover un muñeco y que la gente diga está tocando el piano. Ahí está la ventaja: es que yo soy músico también, por eso sabía dónde poner la mano y cómo.

Es un trabajo duro pero le da a uno muchísimas satisfacciones, muchísimas, no solo con el público, ya ver al público ahí, así, mirando esa figurita y que digan: “¿Cómo lo hace? ¡está tocando el piano!”. No solo eso sino haber visitado 34, 38 países en el mundo con mi trabajo. Cierto: no tengo nada... ¡Sí tengo! como dicen por ahí: “no que me quitan lo bailado”.

Escogí una que es de locos, una profesión que no es de gente normal: ser titiritero. Los titiriteros que me digan que son normales, no les creo que son titiriteros ni que son normales, no es verdad. Es una profesión muy dura, muy muy muy dura, muy confrontadora, sobre todo con uno mismo. Entonces sirve muchísimo para verse uno todos los días, ¿qué está haciendo? ¿que está diciendo? ¿está diciendo la verdad o no? ¿corresponde lo que digo con lo que hago -para no enloquecerme? Claro. Es que así tiene que ser el arte, si tiene algo bueno, es que tiene que ser así, tiene que corresponder lo que uno dice con lo que hace, si no váyase para lo querido del lado que lo atiendan, le den sus pastillitas, y lo dejen seguir embobado. Pero estas profesiones, las artísticas... fue gracias a que era inseguro, un niño inseguro, y me di cuenta que era mi lenguaje de comunicación con el mundo. La música, la pintura, la escultura, la ruptura, todo lo que era “ura” me llevó a los títeres, que es la suma de todo eso: Títeres es escultura, teatro, música, poesía.

[sufijo “ura”= cualidad de...: toda intensidad, magnitud intensiva]

En este momento tengo dos obras que escribí a partir de mi experiencia en los últimos dos años. Una se llama “La pelona me persigue”, pero yo no me dejo agarrar de ella. Es un juego de burla hacia la muerte y de burla hacia el estado en que estoy. Vale, lo voy a superar, no sé cómo, a punta de mamadera de gallo. La otra es una historia, un homenaje a los muñecos, al arte. Yo estoy como constructor de títeres, en una mesa, trabajando, y me muero, y el muñequito sobre el cual caigo se anima y me mima. Me hace caricias, me revive, me hace poner de pie y me dice “¡vamos para adelante!” y le digo “para allá vamos”. Es un homenaje al arte. Es verdad que el arte me ha sacado de muchas malas situaciones, (...) mi herramienta ha sido el arte. Entonces un homenaje al arte y esto es una conversación de homenaje a los artistas, a los creadores, que la mayoría estamos mal del coco, porque es un oficio solitario. Que me diga el creador, que me diga que lo hace acompañado... ¿Acompañado de quién? ¿De qué? de sus herramientas, no más. Cierto. Es un trabajo duro, que no lo entiende esta sociedad.

En este testimonio salen a relucir todos los motivos de la resignificación fenomenológica que hemos venido constelando en torno al títere. En primer lugar, buena parte del testimonio se centra en la experiencia infantil. Allí el maestro de la Espriella vuelve una y otra vez para rastrear las transformaciones de su trayecto vital. Primero destaca el motivo por el que siente que el títere lo completa: por la precariedad de su salud, problemas que lo acompañarían toda su vida. Puede uno estar tentado a explicar de manera causal la vocación titiritesca del maestro de la Espriella como el resultado de una precariedad corporal. En esa línea, se llegaría al títere en parte por la necesidad de un cuerpo extra, por la precariedad del cuerpo propio. Incluso por una carencia de actores. Una tal relación extensiva suena un tanto transhumanista. Posiblemente el transhumanismo no sea únicamente esta formulación última de la superación tecnológica de lo

humano, sino un leimotiv primigenio, referente a la progresiva relación que el ser humano crea con sus útiles -imaginemos lo transgresor que debió haber sido el primer bastón, las primeras gafas, o el primer títere, en tanto que extensiones y superaciones prácticas del cuerpo y sus fallas.

Pero él mismo nos previene de eso. No es la transparencia del títere como útil lo que primero le llama la atención, sino el teatrino como la posibilidad de ocultamiento, y el ocultamiento como una aparición doblemente poderosa del propio ser. El teatrino desaparecía su fragilidad afectiva, su pena ante los demás, y le ofrecía el ímpetu del enmascaramiento. He aquí un punto de contacto entre el títere y la máscara. En la medida en que el títere se desoculta - *aleteia*-, el titiritero se oculta. El teatrino cumple ese propósito de extender la sombra del títere sobre la vida del titiritero. En dicho movimiento toda vitalidad queda referida imaginalmente al títere. El objetivo del teatrino, de los vestuarios negros que se funden con los telones y de los mismos telones es contribuir en el desarrollo de la intencionalidad animante creando el fondo necesario para el esbozo de la figura de la vida del títere. Ese fondo negro, característico de los teatros, es como la boca de una pantera negra: es de una oscuridad palpitante, así como el silencio de los conventos. Sobre esa negrura intencional se potencia la claridad del rasgo vital, del gesto del actor, de la vida del títere.

En última instancia, la madurez poética del maestro de la Espriella se concreta en lo que nos cuenta de los montajes que ha escrito a partir de su enfermedad: “La pelona me persigue” y el homenaje a los títeres. En la primera, propone un *juego de burla hacia la muerte*. Desde su mirada titiritera, el ser-ante-la-muerte es una ocasión lúdica, el acontecimiento de una fiesta en la que el redoblamiento de las identidades y de los personajes se continúa. La poética del teatro de títeres tiene que ver con ese punto de vista que presenta un irónico más allá de la muerte, un irónico más allá de la inercia de los objetos inanimados. El sincretismo infantil del que nos

hablaba Dufourcq, esa fundamental dimensión imaginaria de lo real de Merleau-Ponty (Dufourcq, 2015), contribuye a otorgar plasticidad a la propia narrativa sobre la muerte, permite sumergirse en su ambiguo misterio.

El homenaje al títere, en el que, según nos cuenta, un titiritero muere sobre la mesa de su taller de construcción de títeres, para ser luego revivido por las caricias de un muñeco, también nos parece una imagen dialéctica, productiva y crítica, de la relación entre el títere y el titiritero. En este caso, vemos cómo esta relación va más allá de la que tenemos con otros utensilios. No imaginamos de primeras, por ejemplo, que una cuchara pueda revivirnos con caricias. Pero el títere, en el cual se ha cifrado la energía vital del titiritero, sí que ofrece una especie de potencial reponedor, una ventana de irrealidad para respirar todo lo que sea imaginario.

Para Merleau-Ponty, la percepción tiene una “estructura esencialmente evasiva” (ibid., p.232), y por ese motivo la cosa “no es, no se define esencialmente por su realidad, es un fantasma, es una pregunta en el horizonte de una sensibilidad actual, ella misma fugaz y múltiple.” (ibid). La naturaleza fantasmática del títere, remite a una dimensión originaria de la imaginación, a una textura imaginaria de lo real en la cual “la percepción revela que ningún ser es una realidad en sí mismo y que un proceso abierto de invención e interpretación traza, en un juego sin fin, los contornos de las cosas y de los sujetos.” (ibid., p.233). La conexión vital de Camilo de la Espriella con sus marionetas, sin que podamos subsumirla a concepto, contagia el movimiento de una idea poderosa: la idea de que la vida del titiritero goza de la plasticidad creativa y la capacidad inventiva del teatro de títeres. Entregado al juego mágico, animista e imaginario con el muñeco, el titiritero ve surgir en sus títeres un camino para interpretar su propia vida y su propio cuerpo.

Respirar Música: Xavier Pérez (Cuba)

Continuemos ahora con el testimonio de Xavier Pérez, del grupo Escena Abierta, de Cuba, a quien tuvimos ocasión de entrevistar, como a los demás citados, en el Eco Teatro Sol y Luna (Jericó).

Vivimos en Cuba, un país donde todo es musical, todo suena, todo tiene un timbre, todo tiene un color, una cromática. Viví en un barrio el cual era marginal, digamos así, y desde muy pequeño yo escuchaba los toques de tambor afrocubano, las congas, las rumbas y eso me fue cultivando, el hecho de que me gustara y fuera parte de mí el sonido. (...) Es decir yo camino, yo respiro, yo vivo con la música, y por supuesto toda esa música también se le traslada al teatro de títeres. Sobre todo, para mí es muy importante que un titiritero tenga música, tenga sabor, tenga ritmo, ya eso es muy importante porque eso te ayuda en la dinámica de cada personaje: le das el tempo, le das la cromática a ese personaje y todo eso tiene que ver con la música. Entonces para mí es muy importante que en el teatro de títeres haya música a nivel sonoro, pero también a nivel interno del titiritero, que el titiritero sienta ese ritmo, sienta ese sabor rico, cómo se mueve el personaje.

Como casi todo lo hago unipersonal pues se me hace mucho más fácil trabajar el títere de guante y por supuesto la medicina del teatro guiñol que es la cachiporra. A mí me encanta la cachiporra, aunque para alguna gente le parece agresivo a mí me resulta muy muy muy divertido y para la mayoría del público infantil también es muy divertido y de adultos también.

Para mí un titiritero lo primero que tiene que ser es una persona humilde. ¿Cómo es eso tiene que haber humildad dentro del titiritero? Porque el titiritero es una gente que está acá atrás [del teatrino], y por tanto da a conocer sus manos, su energía, partiendo de lo que es el títere. Entonces si tenemos esa humildad de no salir a escena, de no mostrarnos y darle el alma, darle la presencia a las imágenes que estamos mostrando, pues tenemos que ser gente humilde. Por otro lado, el trabajo del titiritero es de mucha humildad porque trabajamos con reciclaje, con basura, utilizamos todo lo que está a nuestro alrededor. Entonces tenemos que tener esa humildad para poder hacer de esto que para alguna gente ya no es útil hacerlo útil y hacerlo bello, también hacerlo arte. También tenemos que tener la humildad del artesano: el artesano de por sí son gente muy humilde y nosotros somos también artesanos porque armamos, hacemos cosas. (...) Los titiriteros también somos médicos. Nosotros somos médicos porque el médico cura las enfermedades y nosotros también curamos las enfermedades: curamos el alma, sobre todo. Y si nosotros tenemos el alma curada sana pues no nos enfermamos. Una de las maneras de no enfermarse es eso: estar alegre, crear. Nosotros los titiriteros somos siempre niños.

El títere de guante es la extensión del titiritero. Yo lo tengo así: es el corazón del titiritero. Es el sentimiento del titiritero. Hay cuatro cosas fundamentales que me dan el concepto de un títere: el títere es un objeto, es un objeto que es animado por la mano de un hombre ante un hecho dramático y ante un público. Para mí ese es el concepto de un títere.

El público, es decir, quién recibe, pues si no hay público no hay teatro, no hay arte. Yo creo que como artistas somos comunicadores y tenemos que comunicar. ¿A quién? Al público. Entonces para mí es importante eso.

El títere de guante es la extensión de tu cuerpo porque es lo que tú estás expresando tanto interiormente como externamente. Una vez estaba haciendo un espectáculo y tenía amistades mías que estaban detrás del teatrino viéndome a mí y luego me decían “es increíble como el titiritero goza y siente todo eso. El títere bailaba y tú bailabas también debajo, tú sientes todo”. Es decir toda esa energía que lleva el espectáculo y lleva el personaje depende de cómo uno es capaz de llevarlo a la mano y expresarlo mediante energía en y con la mano. Por eso yo te digo que el cuerpo del Títere es la extensión de uno como titiritero.

El testimonio de Xavier Pérez da cuenta de esa disposición musical, rítmica y expresiva propia del títere latinoamericano. Fruto de procesos de colonización y descolonización, y del mestizaje de los sabores más dispares, el títere latinoamericano codifica el ritmo, el movimiento y la danza, a la manera de un logos a la vez caótico y articulador, ajeno a la asepsia motriz y el movimiento abstracto de la racionalidad puramente europea. Como Xavier Pérez lo manifiesta, es indispensable el goce, el sabor, la danza del titiritero. Así como Jorge Portilla construyó su *Fenomenología del relajó*, aquí habría que proponer una fenomenología del sabor y del goce, como un estadio de plenitud intersubjetiva y de apertura creativa. El títere sería su realización.

En las palabras de Xavier Perez destaca el concepto de energía, la idea del quehacer titiritesco como una especie de máquina que dinamiza y transmite la energía del titiritero al

títere, del títere al espectador y en sentido contrario. Es una máquina energética, musical, móvil, cromática, en la que el recurso de la cachiporra aparece como una “medicina” que realiza la alquimia comunicativa e imaginaria. Por otra parte, esa alquimia Xavier Pérez la concibe de manera estratégica con su concepto de títere como *un objeto animado por la mano de un hombre ante un hecho dramático y para un público*. La clave aquí es cómo delimita al títere por medio de la acción dramática y por la presencia del público -de lo contrario estaríamos ante un muñeco o un juguete-. El riesgo es que con fórmulas demasiado cerradas se corre el peligro de obturar la práctica artística titiritera con un realismo infructuoso, rechazando todo lo que no sea adecue a dicha descripción. La música posibilita, pues, interactuar con el títere sin reduccionismo: danzar con él en lugar de manipularlo, gozar con él en lugar de controlarlo. Es posible que por medio de esta relación musical se concrete entre el títere y el titiritero una nueva manera del cuerpo de ser cuerpo. Como dice Dufourcq: “No tenemos ninguna posible síntesis acabada del ser y el estilo de tal objeto o tal persona. Lo mismo se aplica al cuerpo. La línea melódica, el tema de una variación infinita, solo aparece como fantasma. No es dibujada de manera arbitraria por mi entendimiento o mi imaginación. De hecho, es el ritmo y el fenómeno del eco lo que traza el contorno de los seres” (Dufourcq, 2015, pp.43-44). Titiritear como una danza con los fantasmas, una danza fantasmática.

Trasladar el Cuerpo: Alex Torres (Tolima)

En la experiencia del titiritero latinoamericano resalta la ausencia de una estandarización académica del oficio. Apenas un par de universidades en Brasil y Argentina ofrecen formación profesional titiritesca. Por eso los caminos alternativos y diversos de formación de los titiriteros entrevistados pasan por el trabajo con radio y televisión, hasta la propia facultad de teatro. El

títere es un arte escénico, y por eso no debería haber demasiado desfase entre la formación del actor y del titiritero. Sin embargo, en la práctica, las diferencias son notables. Se suele decir que ser un buen actor no lo hace a uno un buen titiritero, pero que para ser buen titiritero hay que ser buen actor. En el testimonio de Alex Torres del grupo Probeta Teatro encontramos esta reflexión, y cómo de alguna manera se espera que el trabajo del actor sobre su cuerpo traiga naturalmente rendimientos al trabajo del titiritero sobre el cuerpo del títere.

Quizás el títere es una proyección de uno mismo, con diversas transformaciones, con diversos pensamientos, a partir de los personajes. Hay una característica muy bacana en nosotros y es que nosotros primero fuimos actores y actrices, nosotros primero trabajamos el teatro y después cogimos los títeres a nuestra a nuestra disposición, y es como esa posibilidad de trasladar a partir de la mirada, a partir del movimiento, a partir del cuerpo uno mismo. Sí, uno mismo encarnando diversas situaciones, diversos personajes.

Creemos que los títeres son un elemento que abre puertas, terrenos, territorios, ventanas. Es un elemento muy pedagógico, y además de pedagógico es un elemento que posibilita reconectar a toda esa infancia que están naciendo en nuestro territorio y que es necesario cogerla y traerla para nuestro oficio. Porque pues no es fácil lo que hacemos Sí frente a los medios masivos de comunicación frente a todos los dispositivos electrónicos que ya nos han ganado muy buen territorio... Pero en eso está, creo, el oficio de los títeres: en reconectar al público a los títeres pero que a la final también va a reconectar al teatro, que es lo que hacemos, que a veces creo que es un oficio en

extinción, pero que creo que seguirá siendo muy relevante para la sociedad y que es volver uno a ser niño: es jugar, jugar.

Es un universo es un universo fantástico mágico bello hermoso que como lo dije hace poco reconecta para mí a la sociedad a partir de un muñeco que tiene un ánima, que tiene un alma, y que el muñeco puede decir lo que se le da la gana, nosotros no... lo dice el muñeco por ti. Entonces me parece que que es algo es un oficio muy muy bello muy bonito y es un oficio milenario y es un oficio con el cual podemos transformar vidas desde la infancia y la adolescencia.

Para Alex Torres el teatro de títeres es “*esa posibilidad de trasladar a partir de la mirada, a partir del movimiento, a partir del cuerpo, uno mismo*”. En este trasladar encontramos una conexión con Merleau-Ponty: la motricidad es entendida como un nuevo sentido de la palabra “sentido”. Esa motricidad se origina a partir del propio cuerpo, e implica poner en juego toda la creatividad del titiritero. Alex Torres traza también una triada: mirada, movimiento, cuerpo. La mirada es el contacto establecido entre títere y titiritero, un contacto que a menudo sólo se interrumpe a la manera de una ruptura brechtiana: por lo general, la mirada del titiritero esta sumergida en el títere. Esa mirada traslada. ¿Qué traslada? La vida del titiritero. Si concebimos la mirada desde el punto de vista háptico, la mirada vendría a ser uno de los soportes esenciales de la intencionalidad animante del titiritero. En la concentración de ella sobre el títere identificamos la potencia de su aparición redoblada. Dufourcq dice que: “La otra contribución original aportada por los análisis de Merleau-Ponty es la tematización no solo de la presencia del objeto imaginario, sino además de su presencia considerablemente aumentada, una

“superpresencia”.” (ibid., p.39). La fijeza de la mirada del titiritero refleja esa superpresencia del títere en tanto que objeto imaginario. Nos recuerda que es condición fundamental que el titiritero crea en lo que está haciendo: el titiritero debe ser el primero en reconocer la vida del títere. Solo hay traslación si hay juego.

Otro elemento importante que pone Alex Torres en el debate es la batalla que libra el títere contra una industria cultural totalmente comercial, imperial y hueca. Recordando las categorías de Benjamin, el títere representaría uno de los últimos bastiones del arte aurático. El ánimo del títere, el alma que los titiriteros le imprimen, conserva nuestro lado más humano ante las tendencias homogeneizadoras e inmovilistas del pseudo realismo del capital.

Explorar el Nivel Poético: Esteban Ruiz (Ecuador)

Yo me llamo Esteban Ruiz, Esteban Mauricio Ruiz Tapia, como dice mi cédula.

Yo vengo de Quito, Ecuador, no tan frío como aquí. Me hice titiritero porque no sé si el teatro me dejó a mí o yo dejé el teatro Yo estudié inicialmente teatro hice teatro unos 10 años pero el teatro no me llenó no me la verdad. Entonces yo, desde que entré a la escuela de teatro de la universidad central del Ecuador en la Facultad de artes, desde ahí yo hice títeres, pero títeres mal hechos, o sea como no hay que hacer títeres solo por ganar plata, porque pues hacíamos en fiestas infantiles y cosas... recalco: mal hecho. Hacíamos títeres, nos daba plata, estudiábamos teatro, y nada, en determinado momento el teatro, sentí, que no me daba lo que yo quería o yo no servía para el teatro y los títeres de a poco me fueron enganchando. Fui haciendo títeres... en el Ecuador, tú sabes, no hay espacios para desarrollo técnico, académico, del títere, entonces, llegué a un punto a un techo de manejo técnico, animación, manejo, manipulación, como se llame, y yo dije:

“tengo que mejorar”. Y ahí fue que hice el compromiso de ser titiritero profesional, con todo lo que involucra: estudio, talleres, cursos (...). Agarré un bagaje de aprendizaje de varios maestros y también autodidacta, lecturas, tú sabes cómo es esto, tú sabes cómo es el manejo, lecturas, textos que te van recomendando los amigos y vas leyendo y te vas enriqueciendo. Y más que todo el hacer, el hacer, el hacer, el hacer, el conversar, el mirar títeres, porque uno aprende muchísimo viendo títeres... Bueno ahí he ido construyendo la profesión y el camino que estoy ahora siguiendo.

[El títere de guiñol], es la técnica con la que más me siento cómodo. No es la única, pero es en la que ya más soy yo, Esteban Ruiz. Lo he pensado cien mil veces. El títere de guiñol es juguetón, es un títere bandido, es un títere juguetón, es un títere con un ritmo, salvo momentos poéticos que dramáticamente estén estructurados. Pero es un títere muy juguetón y ese creo que era yo de niño. Yo soy el Esteban Ruiz de niño ahí: me gusta jugar, me gusta divertirme. Yo con el títere de malo jugando, cagándome de risa, jodiéndole al público. Pero consciente de los niveles mágicos y de los niveles racionales: de no pasar la regla del tres, no ser grosero en el lenguaje, medirme ciertas cosas por respeto al público. Pero este es el que más me cautiva, me enamora el títere de guiñol, me siento muy cómodo. Pero sin embargo he explorado otras técnicas: el [títere] de mesa, que me parece que es mucho más narrativo mucho más rítmico pausado; el [títere] bocón también, mupets, bocones, me gusta también bastante. Pero me quedo con el guiñol. Ahora estoy entrando a la marioneta, que me ha parecido bastante complicada, le he tenido miedo a la marioneta pero hoy le estoy perdiendo el miedo, le estoy cogiendo un cariño, estoy construyendo mis propias marionetas y voy a explorar por ahí.

(...)

[Cuerpo del títere]

Aquí ha habido muchas cosas muy interesantes, y te lo cuento así. El cuerpo del Títere ¿Qué es el cuerpo del Títere? ¿El títere tiene cuerpo o no tiene cuerpo? Del guiñol éste es el cuerpo [alza la mano y mueve la muñeca]. Somos nosotros. El Humano está prestando al guiñol [su cuerpo]... Tiene vestuario, pero tiene un cuerpo vacío que se lo completa con nosotros, logrando la simbiosis titiritero-títere de guiñol. Entonces el cuerpo del Títere es la energía que nosotros le damos, condensada en el movimiento, en el juego, en la diversión. Alguien decía, no recuerdo quién, algún maestro argentino dijo: “el títere no es títere mientras no esté en mano del titiritero dramáticamente puesto en escena”. Mientras tanto es o un muñeco o un objeto. Cuando entra a la mano del titiritero adquiere su cuerpo y es un títere dramáticamente en escena. Discutible o no, pero me gusta mucho ese concepto no.

Pregunta:

¿Qué sucede en esa simbiosis que me dices cuando tienes los dos personajes?

Respuesta:

A mí me encanta, es uno los momentos más lindos. Cuando agarramos dos títeres para mí es tan bello porque es la simbiosis de la magia poética, de la poética, del juego. Sí, un solo títere hace su efecto y puede ser mágico, pero ¡dos! ¡Ah! aquí está la contraposición, aquí estamos dos, no quiero decir el bien y el mal, pero aquí está la contraposición, aquí está el juego, aquí está la poética. Aquí [alza las manos imitando el juego de los títeres en el teatrino] está el nivel mágico, acá [señala la cabeza] está el nivel racional. Entonces a mí me encantan los títeres.

El cuerpo del títere: es el nivel poético, porque nivel racional es la mano del titiritero. El nivel poético es el títere: jugando, divirtiéndose, no actuando, porque el títere no actúa. El humano actúa, en el teatro se actúa. Yo creo que el títere no entra a actuar ni a representar: el títere entra a ser títere, a divertirse. Con, obviamente, la simbiosis: no existe títere sin titiritero y no existe titiritero sin títere. Pero me quedo con nivel poético. Lo racional, sí, lo racional es muy útil, muy útil, muy útil, pero quedémonos con el nivel poético.

Disfruten, vayan a los títeres, disfrútenlos. Los títeres nos dan la oportunidad de ser libres de ser niños, de jugar. Los títeres nos dan la oportunidad de ser magos, de ser acróbatas de ser policías, de ser políticos a la misma vez. Sí. Los títeres nos llenan el corazón. Yo siempre digo: el arte por sí solo no va a cambiar el mundo, pero va a sensibilizar a las personas que creemos y soñamos con un mundo mejor.

El testimonio de Esteban Ruiz de Títeres Zumbambico de Ecuador pone de presente la pertinencia del puente entre fenomenología y títere. Resaltamos la diferencia que traza entre el nivel poético del títere -en donde el títere juega y es-, y el nivel racional, representado por la mano del titiritero. El títere no actúa: es mágico, es juguetero. El que actúa es el titiritero. En él recae la seriedad de lo real. En el teatro de títeres, como nos muestra Esteban Ruiz, lo imaginario y lo real dejan de ser esas categorías aisladas, mutuamente excluyentes, y pasan a ser ambas modalidades de la presencia. Esta relación entre la mano y el títere, entre lo real y lo imaginario, nos recuerda que para Merleau-Ponty lo uno y lo otro son “el adentro del afuera y el afuera del adentro” (ibid., p.39). Refiriendo el títere a un nivel mágico corroboramos que lo imaginario

precede a la imaginación, esto es, que nuestra imaginación toma su inspiración del campo imaginario, de la dimensión ontológica fundamental de lo imaginario. La mano a lo sumo puede extenderse en dirección a esa magia, pero el títere como tal es el encargado de instaurar ese vínculo con el imaginario anónimo, y lo que llamamos magia es precisamente comunicación entre la imaginación individual y el repositorio infinito de lo imaginario, entre el intento individual por animar -la intencionalidad animante- y la infinidad de escorzos y perspectivas en las que dicho esfuerzo resuena y se concreta.

Imaginar lo Concreto: Diego Suárez (Argentina)

Las palabras de Diego Suárez hacen eco del problema fundamental que presenta el títere en términos éticos. Hasta aquí, sí, hemos llevado a cabo, siguiendo a Merleau-Ponty, una crítica demoledora al realismo y al objetivismo científico. Hemos mostrado a partir de la vivencia de la percepción que la realidad no es transparente y monolítica, sino que está llena de opacidades y de fisuras, pues no es más que una miríada de *Abschattungen*, de escorzos y perspectivas, protenciones y retenciones, en el juego caleidoscópico de la vida.

El títere se aprovecha de esta ambigüedad de la percepción, de esta irreductibilidad de la percepción -la misma que podría, con todo, terminar de sabotear el desarrollo de la utopía transhumanista de la “inteligencia artificial”-. Irreductibilidad a la actividad intelectual y a la determinación científica y conceptual. El títere, como todo fenómeno estético, desde el punto de vista fenomenológico, despliega la verdadera naturaleza del objeto: esa tierra que se oculta y ese mundo que se abre de los que hablaba Heidegger. Pero en este caso, la tierra que se cierra en su misterio es la propia carne, que se desdobra, se multiplica, se recrea en el títere, como fiesta inútil del útil, como exceso de sentido concretada en la extensión del cuerpo, en el hacer otros

cuerpos a partir del propio cuerpo. Si, como dice Merleau-Ponty, “La pintura... al romper la “piel de las cosas” muestra como las cosas devienen cosas, cómo el mundo llega a ser mundo.” (citado por Dufourcq, *ibid.*, p.39), entonces, podríamos decir que el títere, al trasgredir la piel del titiritero, al sumársele, al conflictuarle, al devenir negativamente con él, muestra cómo el cuerpo se vuelve cuerpo.

Pero la idea de concebir esta dimensión imaginaria debe también llevarnos a la praxis, a querer concretar esos mundos posibles, libremente soñados e imaginados, al compromiso ético. Los títeres alientan ese espacio utópico en el alma de los niños. Atestiguan la posibilidad radical de la creación de mundos, y del mundo, como producto ideal de un diálogo, por siempre truncado e inacabado, pero dialógico. De aquí que el testimonio de Diego Suárez nos parezca particularmente relevante en tanto que vincula el quehacer del titiritero con el potenciamiento de la imaginación, esa facultad creadora de realidades.

¿Qué suma un títere?

Sabemos que los títeres lo que generan es estimular la imaginación, y sabemos que una persona que tiene imaginación, que se imagina mundos, realidades, va a ser una persona creativa porque en algún momento va a tener que transformar esa imaginación en algo un poco más creativo, más palpable. Ahí surge un poco el trabajo del artista. Después viene una puesta en escena, pero llevándolo a la vida cotidiana, una persona que imagina, que es creativa, seguramente va a generar o a construir realidades mucho más amables e interesantes para enfrentar a la otra realidad que es la realidad un poco más cruel, que es por la que nos regimos, esa realidad que te pone reglas, impuestas, que te dice lo que podés y no podés hacer, esa realidad que te anula, que te dice que no

podés. Entonces, me parece que tenemos seguir generando y construir en esos niños y niñas donde generalmente trabajamos, que el día de mañana sean adultos creativos, para que sean sensibles, para que tengan empatía. En definitiva, lo que queremos es tratar de ser un poco mejores.

[El títere de guante o guiñol es] una técnica muy conocida en Latinoamérica, por grandes titiriteros que lo han llevado a cabo y han recorrido toda Latinoamérica: Villafañe, Di Mauro, y otros tantos de Colombia y todos lados, que se fueron esparciendo por todas partes. Pero en realidad a mi me gusta manejar títeres de todas las técnicas: hilos, marionetas. Soy parte de un elenco estable en Buenos Aires que es Libertablas, una compañía de 45 años donde manejo un títere que camina, salta, corre, títere de mesa podría ser, marotte. Pero la verdad que me gusta mucho la fusión. Me gusta mucho fusionar también con otros lenguajes, como la magia, el ilusionismo, la música, la danza, así que todo el tiempo voy tras esa búsqueda.

(...)

Volviendo a la imaginación, me gusta que las obras que yo interpreto son mías. O sea que todo sale a partir de la imaginación, de imaginarme al loro Pereyra, imaginarme una región, una historia. Después lo que hago es que generalmente trabajo con un dramaturgo donde yo le muestro mi idea y ese dramaturgo le empieza a dar forma a esa idea en una historia, en un cuento. Y después de eso lo llevamos a una puesta en escena donde trabajo con un director, con una dirección. Ese es el proceso creativo.

(...)

Permítanse investigar los títeres, el teatro de títeres, como un lenguaje. Un lenguaje que permite romper. A veces es cuestión de permitirse y romper con ese prejuicio de que los títeres son para una edad o no. Yo creo que uno nunca tiene que dejar de reírse, uno no tiene que dejar nunca de jugar, porque eso es lo que nos va a salvar. Eso es lo que nos va a salvar. Y sabemos bien que la risa y el juego hacen bien porque estimulan las células, entonces genera células sanas, y eso hace muy bien. Entonces me parece que el teatro de títeres es muy interesante y no tiene límites.

(...)

Como el nene, el niño y la niña en la infancia es concreto, entonces no se va a cuestionar “Ah, es un tenedor, qué quiere hacer” No, va a seguir ese juego. Entonces ese padre con ese tenedor va a ser que ese niño le pegue un bocado a la comida. Resolvimos ese conflicto. ¿Y por qué el nene lo cree? Porque ese adulto también lo cree, porque es sincero, porque es verdad, y eso es teatro. El teatro es lo concreto, es la verdad, es lo sincero, cuando uno va a ver una obra de teatro se sincera. Si hay verdad, es imposible que a vos no te atrape como espectador. Porque está cumpliendo con toda una estructura dramática, por supuesto, acompañada de objetos, de una escenografía, de lo que fuere. En este caso, son dos personajes, un objeto, un objetivo, hay un objetivo que es que el niño coma, hay un conflicto y hay una resolución.

¿Qué es un lenguaje que permite romper? ¿Qué intersubjetividad comunica y qué es lo que rompe? En el caso del títere es necesario remitirnos de nuevo al movimiento y a la motricidad como acepciones del vocablo “sentido”. El mismo movimiento del títere es su sentido y su mensaje. Por eso no viene al caso semantizarlo demasiado: el lenguaje del títere permite romper con el logocentrismo a partir de la expresividad del movimiento, y entabla en la

dimensión ontológica fundamental de lo imaginario un intercambio difuso en el que lo real deja de ser rígido, revelándose abierto a la interpretación, a la fusión, a la diversión.

Mezclar los Lenguajes: Eldy Cuba (Cuba)

Avanzando en nuestro planteo fenomenológico traigo ahora a colación el testimonio de Eldy Cuba. Este titiritero director del Teatro Guiñol de Guantánamo, Cuba, vino de gira a Colombia en el 2023 con su espectáculo “Opalín y el Diablo”. Lo admirable de su puesta en escena es que actualiza la técnica del hombre-retablo. Se trata de dar un paso más allá en la plasticidad corporal: ahora el cuerpo del titiritero no solo se vierte en los títeres, sino que se transforma en su propio teatrino. La actualización que Eldy Cuba lleva a cabo tiene que ver con la incorporación de técnicas de pantomima y danza: el teatrino móvil de su cuerpo no se está en el mismo lugar, sino que reacciona de acuerdo a la acción dramática, se desplaza, danza en el escenario, desanclando de un punto fijo el espacio de representación titiritesca. Esto recuerda la ontología de Merleau-Ponty, para la cual el límite entre el propio ego, los otros egos, los animales y las cosas, es una relación borrosa, indeterminada, abierta a un halo de posibilidades “incluyendo las correspondencias con otros seres y la posibilidad de metamorfosear en ellos” (ibid., p.47). Así es posible establecer “nuevos patrones para cortar los límites entre las cosas y las personas en el arte, la ciencia, la filosofía, pero también nuestra percepción cotidiana. En el caso de Eldy Cuba, a la ambigüedad entre titiritero y títere se suma el teatrino, pero no como un mero telón, un objeto inanimado, sino como un personaje más, que juega en el espacio mientras responde a la interpelación de los títeres que juegan en él.

[El títere de guiñol y el hombre retablo] me da la posibilidad de agarrar la cachiporra. ¿Para qué? Para lograr el juego, el juego entre el diablo y el titiritero. Es un

juglar. No es mi técnica, es la técnica que quién sabe quién la creó, porque ya en la Edad Media en la antigüedad también se hacía: estaban los hombres retablos, los titiriteros ambulantes que se ganaban la vida de esta manera. Alguien me contó, yo lo vi en un libro, ¿quién sabe cómo pude yo asumir ese tipo de retablillo encima de mí? Es la técnica del juglar. Este espectáculo se estrenó en el año 1997. Estrenada esta versión que me llegó a mí a través del maestro Armando Morales, titiritero cubano muy importante en América Latina pero que se la dio a él su autor, el maestro Fernando Tiel. A ellos dos le agradezco que hoy yo sea titiritero, un titiritero que haya asumido un espectáculo que ya había dado muchos logros al maestro Fernando Tiel. Armando Morales nunca lo llevó a montar, pero me dijo “Esto te va a quedar bien”. La dramaturgia es de Fernando Tiel, pero Armando como que me encaminó un poco con un retablo fijo, pero llegó el momento en que ese retablo no me ofrecía más desarrollo, y yo necesitaba moverme en la escena, yo necesitaba que mis títeres en realidad hicieran lo que quisieran, por tanto asumí esta característica del retablillo y lo saqué. Esta versión se estrena en el año 2002 para mi graduación como especialista en teatro para niños. Luego vino otra versión que no se diferencia que es esta que tengo ahora, se diferencia un poco en la anterior por las caminatas de lado que hago, que utilizo el recurso del mimo del teatro de pantomima, también lo utilizo porque me parece que es necesario que todas las estéticas estén juntas, así el espectáculo es más rico, llega más al público, el público se divierte más.

En suma, la propuesta de Eldy Cuba nos recuerda que cada uno de los objetos en el teatro de títeres entra a desdibujar un límite, a instaurar su propia indeterminación, a borrar su propia objetualidad, pues todo elemento en un escenario de títeres goza de este estatuto mágico e imaginario que alienta la intencionalidad animante.

Hacer Pequeños Mundos: Gabriela Céspedes (Argentina)

El testimonio de Gabriela Céspedes da cuenta de las constantes innovaciones que se operan en el teatro de títeres. Desde los 80 se forma una nueva técnica titiritesca en Brasil: el lambe-lambe, un formato de títeres en miniatura, con espectáculos de dos o tres minutos representados para un espectador a la vez. Gabriela Céspedes conoce de primera mano la obra de Denise dos Santos e Ismine Lima, creadoras del género. En los montajes de Gabriela Céspedes hay una inmensa apuesta técnica: la elaboración de un teatro en miniatura entraña dificultades redobladas por el manejo de la escala. Pero lo más importante es su apuesta poética:

El teatro Lambe Lambe me llamó la atención siempre desde que me contaron desde el año 2000, que era un espacio escénico pequeñito donde sucedían cosas. Yo creo que hago teatro de títeres porque me gustaba jugar mucho con juguetes, y en esa época no había muñecas como las barbies ni nada de eso. Pero yo soñaba que podía sacar del televisor los personajes que hablaban y ponerlos en una jaulita a moverlos. Y siempre jugué con cosas y armaba casas, casas pequeñas con barro, les hacía mesas. Entonces cuando empecé a hacer teatro descubrí que había algo de esa poesía en mi vida teatral, de ese juego, y cuando comencé a hacer teatro de títeres me llevó a eso. El teatro lambe-lambe lo que me permitió es juntar un tercer mundo, que es la técnica -estudiaba ingeniería química y me gustan algunas cosas técnicas-, entonces como que es un mundo que me llevó a conjugar todo, el teatro lambe-lambe: el teatro en su completud, desde una luz, desde el sonido, la escenografía y lo puedo hacer todo yo. Y que puedo participar: nunca trabajo sola, porque trabajo siempre con escenógrafos y trabajo con músicos e iluminadores -las puestas de luces a veces también teatrales las hago con otra

gente si ves la ficha técnica- pero el teatro lambe-lambe lo que me hizo es como todo ese mundo, de conjugar ese mundo del teatro, el teatro de títeres, el juego, mi infancia, mi vida.

En un teatro pequeño, la pregunta por el cuerpo del títere se vuelve una apreciación sobre su potencial de re-escalarsse, re-dimensionarse. También nos muestra una connotación del teatro de títeres como un pequeño mundo a escala, que invita a la mirada del espectador a la experiencia de una super-presencia: la reconcentrada presencia del objeto en miniatura.

Mirar por la Nariz, Hablar por los Ojos, Caminar sin Pies: Néstor Gaibor (Ecuador)

Por último, revisemos el testimonio de Néstor Gaibor, director del grupo Sol y Luna, titiritero de origen ecuatoriano radicado en Colombia y dedicado a los títeres desde hace 43 años.

Llegué a los títeres accidentalmente, aunque mi formación fue de Instrucción Teatral en la Universidad Central del Ecuador. Aquiles Antigués, titiritero argentino residente en Ecuador, fue el escenógrafo de una obra en la cual yo participé actoralmente. Hablamos sobre el títere pero sin mayor trascendencia. Más o menos al mes me di cuenta que él vivía justo al frente de mi casa, y al ver los títeres que él tenía y la motivación que me dio, inicié con él un taller de construcción, manipulación y puesta en escena. Después de eso coincidió un encuentro mundial de la UNIMA en Quito en el año 1982. Pude apreciar las obras de grandes maestros, entre ellos Ana María Boal (Brasil), Pedro Valdés Piña (Cuba), Julia Rodríguez (Colombia). En ese encuentro también recibí un taller y por primera vez salieron al público los primeros seis títeres de mis obras: “El burlador burlado” de Javier Villafañe, y “Los dos hermanos”, adaptación de un cuento europeo. Hay que anotar que para ese momento los títeres no

estaban acabados, solo tenía las cabezas, y un amigo titiritero de Quito me facilitó los guantes. Mi ejercicio profesional de títeres inició en el mes de Octubre de 1982.

Lo característico de su trabajo es el títere de guiñol, también llamado títere de guante, del cual posteriormente impartió numerosos talleres en Medellín, motivando a toda una generación titiritera en la ciudad. En relación con la marioneta este títere daría la impresión de ser más accesible al aprendiz de titiritero. Sin duda, el aspecto mecánico puede parecer más sencillo. Pero de acuerdo con Néstor Gaibor:

La diferencia que noto entre la marioneta y el guiñol es que el guiñol es más visceral y emotivo. Obedece al impulso físico y mental del actor. Detrás del teatrino muchas veces uno está haciendo el gesto del títere de guiñol: si los títeres bailan, adentro del teatrino también estoy bailando. Siempre se dice que el títere es una extensión del titiritero. En el caso del títere de guiñol el títere es parte del titiritero, se siente, se juega. La marioneta va más direccionada por los códigos preestablecidos, los movimientos están codificados, el titiritero debe saber cuál es el movimiento del hilo. Mientras que en el guiñol hay movimientos imposibles y viscerales, desde la alegría que expresa el titiritero: para tomar un objeto del piso el cuerpo entero del guiñol se curva, en posición prácticamente horizontal.

La diferencia técnica entre el guiñol y la marioneta señala que las técnicas no son meros vehículos de la voluntad del titiritero: son, en sí mismas, modulaciones corporales, fibras nerviosas. “Denominaremos trama a los hilos o las varillas que mueven las marionetas. Podría objetarse que su multiplicidad reside en la persona del actor, que la proyecta en el texto. De acuerdo, pero sus fibras nerviosas forman a su vez una trama. Penetran a través de la masa gris, de la cuadrícula, hasta lo indiferenciado. El juego se asemeja a la pura actividad de los tejedores,

la que los mitos atribuyen a las Parcas y las Normas.” (Jünger, 1970, p.194). La noción de trama que propone Jünger y que retoman Deleuze y Guattari (2002) nos ayuda a dimensionar la singularidad del títere de guante. Mientras que la varilla o el hilo conservan su lugar, la multiplicidad del titiritero será comprensible: el muñeco está fuera del contacto directo del titiritero, y la multiplicidad surge de dos elementos completamente diferenciados, conectados por la trama de los hilos. En el caso del títere de guante, hay una total subversión de la distancia requerida para lo múltiple exterior. El títere de guante está en contacto de directo con el titiritero, es más, es una transformación del sentido del tacto, cada vez que se instala en la mano como territorio háptico privilegiado. El títere de guante parecería, pues, una modalidad de la máscara: una máscara de mano.

Recordemos de paso propuestas poéticas como la de Luis Alberto Correa de la Barra del Silencio (Medellín), que exploran la desnudez de la mano como títere.

La división del titiritero y del títere de guiñol se hace confusa: el títere territorializa la mano del titiritero, se instala en su cuerpo, pasa a ser un órgano. Pero esa indeterminación múltiple no solo se da al nivel del cuerpo del titiritero, sino del mismo cuerpo del títere de guiñol. De allí que el aforismo que más rescatamos del testimonio de Néstor Gaibor sea:

El títere de guante mira por la nariz, habla por los ojos y camina sin pies

Esto nos habla de que el mismo cuerpo del títere es una multiplicidad indeterminada, de funciones variables, sin órganos fijos -¿y quizá un cuerpo sin órganos?

Néstor Gaibor lo explica de esta manera:

Cuando al inicio de la carrera artística me dediqué a la observación de la reacción de los niños frente al movimiento del títere, quería hacer un estudio del títere de guante como elemento de comunicación en el año 1983. Los niños no ven la boca cuando el títere habla, sino que su atención se fija en los ojos: de ahí que el títere habla por los ojos. Me percaté además de que para yo estar en contacto con el público necesitaba tener un punto de referencia, y la nariz me permitía tender un triángulo entre mi mirada, la nariz del títere y el público: por eso digo que el títere mira por la nariz. Y por último, el “camina sin pies” es que la mayoría de los títeres de guiñol no tienen pies, sino un guante. Sin embargo, cuando está bien manipulado, el público nunca ve el guante ni el vacío debajo del teatrino, sino al personaje caminando.

El títere de guiñol, al no estar mediado por ningún dispositivo de agarre -hilo o varilla-, adquiere una libertad de movimiento inusitada. Pero, sobre todo, el títere gana en expresión, permitiendo que lo indiferenciado de la urdimbre se manifieste -el misterio de su vida fenomenal. El títere de guiñol oculta al hombre debajo de sus pies. El hecho que Néstor Gaibor indica, ese “caminar sin pies” del títere de guiñol, me hace pensar que el piso del títere es realmente el ámbito de realidad del titiritero. Es un momento siempre confrontador cuando, ya afuera del escenario, el títere comprueba que, debajo suyo hay una persona como su sombra, siguiéndolo en silencio. En una obra de Néstor Gaibor, un títere de payaso lo jala de la cabeza, forzándolo a asomarse por encima del telón del teatrino, para que le ayude a armar la escena. Este diálogo, esta ambigüedad múltiple, ya no dicotómica, crea un fuerte efecto de irrealidad e imaginación. En otra de sus obras, un títere de bruja se convierte en gigante, poseyendo por completo el cuerpo del titiritero por medio de un traje y una máscara. Aquí se ve de qué fácil manera el títere se escala, cambia de tamaño y de dimensiones, y transfiere su particular vida

fenomenal a otros objetos, a otros títeres -cambio de registro técnico- y a otras máscaras: “Una multiplicidad no tiene sujeto ni objeto, sino únicamente determinaciones, tamaños, dimensiones que no pueden aumentar sin que ella cambie de naturaleza (las leyes de combinación aumentan, pues, con la multiplicidad)” (Deleuze y Guattari, 2002, p.14)

Mi conexión con el títere es total. Retomando los inicios de mi carrera, decía y sigo sosteniéndolo, que mis títeres son mis hijos, con la única diferencia que son ellos los que me mantienen. La relación personal con los títeres es de admiración, y respeto que les tengo, los respeto porque son personajes, no muñecos inanimados. Como anécdota, en varias ocasiones amigos o conocidos me han pedido que hable como títere, sobre todo después de ver las obras y cómo realizo los cambios de voces. Mi respuesta a esa petición es que yo jamás hablo como títere, son mis personajes los que realizaron ese trabajo de voz.

Con el testimonio de Néstor Gaibor terminamos este recorrido fenomenológico por la vivencia del cuerpo del títere al interior de la experiencia de los titiriteros latinoamericanos. El mensaje del títere latinoamericano es emancipador como nuestra filosofía de la liberación. Esa emancipación va más allá de las relaciones económicas estructurales. Tiene que ver con generar una apertura a la sensibilidad, a la creatividad, a la alegría, para contrarrestar las dinámicas violentas e injustas que dan pie a los fascismos:

Lastimosamente el mundo capitalista nos exige que seamos serios, que seamos adultos, y yo pienso que la sensibilidad del niño, la creatividad del niño, la alegría del niño, están metidos en el títere, se reflejan en el títere, y el títere refleja eso a los adultos.

Todo este trastocamiento corporal nos trae a la mente de nuevo el cuerpo sin órganos de Deleuze y Guattari: “¿De verdad es tan triste y peligroso estar harto de ver con los ojos, respirar

con los pulmones, tragar con la boca, hablar con la lengua, pensar con el cerebro, tener ano y laringe, cabeza y piernas? ¿Por qué no caminar de cabeza, cantar con los senos nasales, ver a través de la piel, respirar con el vientre?” (Deleuze y Guattari citados por Smith, 2017, p.13)

Para concluir, me parece pertinente hacer un balance de los testimonios revisados, y señalar cuáles son los resultados y perspectivas conceptuales que se abren aquí con vistas a un análisis fenomenológico. Los testimonios de los titiriteros corroboran los rendimientos teóricos alcanzados en el Capítulo 2. En ellos encontramos resonancias con Merleau-Ponty. Más aún, encontramos un contexto práctico, históricamente situado, por así decirlo “encarnado”, en el cual rastrear el fenómeno que aquí nos ocupa. El cuerpo fenomenal del títere aparece en cada uno de estos testimonios como una constante que refleja la lucha particular de cada uno de estos titiriteros por encontrar su propia poética, una en la que la textura imaginaria de lo real se levanta a partir del juego perceptivo-corporal. En primer lugar, se corrobora que el títere no es un mero utensilio, no es una mera herramienta. Esto lo demuestran testimonios como el de Camilo de la Espriella, para quien sus marionetas son su vida misma. La vinculación existencial del titiritero con su títere moldea profundamente su experiencia personal y modifica en gran medida la fisionomía del mundo al que se abre.

Esa vinculación existencial rebasa nuestra idea rígida de racionalidad, dejando una puerta abierta al misterio del ser, y particularmente, del ser cuerpo. Esto es posible gracias a una musicalidad que nos eleva al nivel poético, que permite imaginar lo concreto y explorar pequeños mundos con la mirada perenne del niño interior.

Los testimonios de este capítulo demuestran que no es únicamente la fenomenología la que aporta al quehacer titiritero, sino que el quehacer titiritero es, en sí mismo, un camino fenomenológico que retroalimenta la reflexión filosófica permitiendo encarnar la textura

imaginaria de lo real que, de acuerdo con Merleau-Ponty, es la que otorga espesor fenomenológico a la percepción y a la motricidad.

Conclusiones

En este trabajo he buscado hacer una resignificación fenomenológica del cuerpo del títere.

Cabe concluir que la esencia del títere, desde la fenomenología de Merleau-Ponty, es concebible en su irreductible ambigüedad, en tanto que el títere aprovecha el hiato entre el mundo y el sujeto, se cuela por las estrictas rejillas de la inteligibilidad cartesiana, y mantiene abierta una dimensión ontológica fundamental de lo imaginario gracias a la experiencia de un quiasmo, de una intersubjetividad -titiritero, títere, público- que se mantiene en tensión con la plenitud de la carne.

En la *Fenomenología de la percepción* de Merleau-Ponty, la percepción remata en un objeto, pero ese objeto queda siempre abierto e inacabado en la experiencia perceptiva, porque ella implica un horizonte que la excede y que “asegura la identidad del objeto en el curso de la exploración” (Merleau-Ponty, 1993, p.88). En esta época de obnubilación digital, en el que las pantallas imperan, hay que recordar que la pantalla no tiene horizontes. El teatro de títeres, por el contrario, se instala en esa aperturidad y multiplicidad de los horizontes de la percepción, y es de allí que extrae su poder poético. Por eso, la relación que este análisis tiende entre el títere y el fenómeno perceptivo no es gratuita: es una continuación de esos sugestivos análisis de Merleau-Ponty sobre todo tipo de ilusiones ópticas y juegos perceptivos que están en el centro de la expresión artística, como bisagras entre los mundos más dispares. Para Merleau-Ponty el análisis de la percepción no revela unos fríos mecanismos objetivos: revela la dimensión del mirar como un venir a habitar el objeto. El mirar con los propios ojos como medio para conocer, antes de esa contención que nos lleva a no ver más que pedazos de materia. El teatro de títeres obra aquí como propedéutica fenomenológica, resistiendo con “pedazos de materia” a la reducción

objetivadora. El objeto, la cosa, reclama su propia vida intencional, su propio campo fenomenal: eso es el teatro de títeres en sentido fenomenológico, un reencuentro del objeto en su peculiar vida intencional, “en el corazón mismo de nuestra experiencia” (ibid., p.91).

En cuanto la relación entre el títere y el titiritero, concluyo que representa un gran desafío a la concepción del cuerpo como objeto, propia de la fisiología mecanicista. De acuerdo con ella, el cuerpo solo tiene relaciones exteriores y mecánicas con otros cuerpos, en tanto partes insignificantes de un universo de objetos. Pero la experiencia perceptiva no se reduce a unas relaciones externas entre el organismo y los estímulos. La significación de los estímulos se elabora en la subjetividad, por eso nuestra visión cambia, por ejemplo, de acuerdo con el grado de cansancio que tenemos. El títere, pues, no puede ser concebido por fuera de la corriente de las vivencias del público espectador, es más, reclama como condición de su existencia ilusoria, el campo fenomenal de la percepción del público, como medio para levantarse por encima de los meros estímulos. Por eso, a lo largo de este ensayo he sugerido una “intencionalidad animante”, que opera en el acto de animar al títere. Es un modesto intento de salir de las lecturas semióticas o meramente culturales del títere. De acuerdo con ello, el movimiento del cuerpo del títere no tiene que pasar por un sistema de signos, no tiene que ser codificado culturalmente para significar, porque en el teatro de títeres el espectador tiene una experiencia sin mediación de la intencionalidad animante del titiritero con la puesta en juego de un campo fenomenal intersubjetivo enraizado en la propia experiencia del cuerpo vivo. La intencionalidad animante abarcaría aquí tanto al títere como al cine de stop-motion, a la máscara y a todo tipo de artilugios creados por el hombre para simular el cuerpo vivo, incluyendo, por supuesto, las funestas pantallas de los smartphones. En el fondo, seguimos presos de ilusiones animistas: el títere tiene, por lo menos, la franqueza de presentarse como tal.

La aparición del títere en escena goza de cierta inmediatez intencional que le inviste de sentido, pues ni los reflejos ni la percepción con los que nos abrimos a él son procesos ciegos, sino que “se ajustan a un “sentido” de la situación” (ibid. p.98). Es la situación general del teatro de títeres -el teatrino, la disposición del público, el espacio del escenario, la intencionalidad animante- la que contribuye a dar sentido al cuerpo del títere dejándolo de concebir como estímulo parcial. En esta medida he pretendido dar cuenta de que es imposible referirse al cuerpo del títere sin hablar del cuerpo del titiritero. Sólo en la medida en que es animado puede hablarse del cuerpo fenomenal del títere que extiende el ser-del-mundo del titiritero: “tengo consciencia de mi cuerpo a través del mundo” (ibid., p.101). El títere, primero un aparente objeto, pasa a conectar con su medio definido -el público- gracias a ese préstamo de vida que le hace el titiritero. Se da lo que Merleau-Ponty llamaría un *entrecruzamiento de causalidades*, una polirritmia entre ambos, una intermitencia de la existencia personal, una ambigüedad que hace estallar el mundo objetivo. En efecto, Merleau-Ponty reconoce el valor de estos actos mágicos - como el teatro de títeres, aunque no lo mencione-, como actos dinamitadores de la experiencia contencionada del mundo objetivo, que sacian nuestras ansias simbólicas.

La filosofía de Merleau-Ponty aparece ahora como una filosofía de la integración: integración del en-sí y el para-sí, de lo fisiológico y lo psíquico, del objeto y el sujeto, y por ende, del títere y del titiritero. En el lugar de la escisión, Merleau-Ponty localiza el puro movimiento de la existencia.

Agregaré una conclusión respecto al rescate fenomenológico empírico de los titiriteros latinoamericanos. En el desarrollo de las entrevistas a titiriteros he querido referir siempre la actitud fenomenológica a una conexión con los otros, con sus significados, con el sentido de sus prácticas artísticas. El teatro de títeres tiene una gran multiplicidad de poéticas, pero rara vez nos

detenemos a cotejarlas, a encontrar sus caminos paralelos, sus disyuntivas, sus callejones sin salida. En primer lugar, cabe concluir que esta fenomenología empírica, centrada en los procesos de construcción intersubjetiva de sentido, contribuye a que la filosofía se mantenga conectada con sus procesos históricos y materiales, y que pueda crear una rizomática interdisciplinaria. Desde lo aprendido en este análisis, podemos decir que el grado de reflexión teórica no es un capricho filosófico a la hora de la práctica artística. Con suerte alguien del mundo del teatro podrá extraer algún provecho creativo de esta resignificación fenomenológica, porque la profundidad de la práctica artística tiene que ver con la apertura al misterio del ser, para la cual la filosofía es condición si no se quiere derivar en una experiencia inenarrable del absoluto. Todo arte entraña una postura o una impostura filosófica. Y cada ámbito filosófico nos permite vivir el arte desde una perspectiva diferente. En nuestro caso, este diálogo de filosofía y arte, entre Merleau-Ponty y el teatro de títeres, ha demostrado ofrecer un sinnúmero de intersecciones eidéticas y constelaciones conceptuales. A ello, el testimonio del titiritero latinoamericano aporta el peso de un diálogo vivo, material e históricamente situado, a través del cual nos damos cuenta de las maneras en que la ambigüedad fenomenológica del cuerpo del títere produce corporalidades epistémicamente desafiantes.

Referencias Bibliográficas

- Aguirre-García, Juan Carlos; Jaramillo-Echeverri, Luis Guillermo (2012). *Aportes del método fenomenológico a la investigación educativa*. Revista Latinoamericana de Estudios Educativos (Colombia), vol. 8, núm. 2, julio-diciembre, 2012, pp. 51-74. Manizales: Universidad de Caldas.
- Anónimo, (1960) *Popol vuh, Las antiguas historias del Quiché*. Fondo de Cultura Económica.
- Astles, C. (2018) *Alternative Puppet 'Bodies'*. en *Móin-Móin: Revista de estudios sobre teatro de formas animadas* 1 (5)
- Ballen, J. (2024) *Otras lógicas de comprensión en la filosofía contemporánea. Estética, lenguaje e historia*. Sello Editorial UNAD
- Bell, J. (2014) *Playing with the Eternal Uncanny: The Persistent Life of Lifeless Objects*. en Possner, D., Orenstein, C., Bell, J. (Eds) (2014) *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*. Routledge.
- Chango, L, et alt. (2023) *Los títeres en el desarrollo de la comprensión y expresión del lenguaje en los niños de cuatro a cinco años*. En *Dilemas contemporáneos: Educación, Política y Valores*.
- Cornejo, F. (2023) *El teatro de títeres de la Tía Norica de Cádiz como patrimonio cultural: una tradición material e inmaterial*. en *Móin-Móin: Revista de estudios sobre teatro de formas animadas* 2 (27)
- Deleuze, G. (2002) *Diferencia y Repetición*. Amorrortu editores.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2002) *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos.
- Depraz, N. (2023). *Fenomenología de la sorpresa: un sujeto cardinal*. SB Editorial.

- Díaz, D. y Triana-Moreno, D. (2023) *Fenomenología y teatro: Los hermanos Karamazov*. Cuadernos de Filosofía Latinoamericana 44 (129).
- Dufourcq, A., (2012) *Pensar e viver para além das categorias do real e do irreal: Merleau-Ponty e o imaginário operante*. En: Curitiba, São Carlos, vol. 9, n. 1, p.227-249
- Dufourcq, A., (2015) *The Fundamental Imaginary Dimension of the Real in Merleau-Ponty's Philosophy*. En: RESEARCH IN PHENOMENOLOGY 45 (2015) 33 - 52
- Dufourcq, A., (2016) “*Bachelard and Merleau-Ponty. Is a Cosmic Flesh of the World Feigned or Disclosed by Imagination?*”, en A.-T. Tymieniecka y P. Trutty-Coohill (comps.), *The Cosmos and the Creative Imagination*, Springer (Analecta Husserliana. The Yearbook of Phenomenological Research, CXIX), Nueva York, pp. 43-58
- Foschi, M. L. (2013) *Merleau-ponty: el cuerpo como apertura al mundo teatral*. Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales - Universidad Nacional de Jujuy, núm.43, junio-, 2013, pp. 11-18
- Heidegger, M. (1993) *La pregunta por la técnica*. En Francisco Soler (Traductor), *Ciencia y Técnica*, Editorial Universitaria.
- Heidegger, M. (2007) *El arte y el espacio*. Herder Editorial.
- Heidegger, M. (2010) *Caminos de bosque*. Alianza Editorial.
- Heidegger, M. (2020) *Ser y Tiempo*. Trotta.
- Horenstein, A. B. (2021). *Body as Theater: Phenomenology and Emotions*. Eidos, 35, 207-235.
<https://doi.org/10.14482/eidos.35.142.7>
- Huizinga, J. (2007) *Homo Ludens*. Alianza Editorial.
- Husserl, E. (1972) *Philosophie Première. Théorie de la réduction phénoménologique*. Presses Universitaires de France.

- Husserl, E. (1980) *Experiencia y Juicio*. UNAM.
- Husserl, E. (1996) *Meditaciones Cartesianas*. Fondo de Cultura Económica.
- Husserl, E. (2005) *Phantasy, Image Consciousness and Memory (1898-1925)*. Springer
- Jara, D. (2018) *Títeres prehispánicos de Mesoamérica: una página de la historia del teatro de muñecos en América Latina*. en *Móin-Móin: Revista de estudios sobre teatro de formas animadas* 2 (11)
- Jünger, E. (1970) *Approaches: Drugs And Ecstatic Intoxication*.
<https://archive.org/details/ApproachesDrugsAndEcstaticIntoxicationErnstJunger1>
- Korošec, H. (2012) *Playing with Puppets in Class – Teaching and Learning with Pleasure*. En
 Kroflin, L. (2012) *The Power of the Puppet*. Croatian Centre of UNIMA.
- Kroflin, L. (2012) *The Power of the Puppet*. Croatian Centre of UNIMA
- Lantermo, M. (2018) *Cuerpo del actor, cuerpo del títere*. en *Móin-Móin: Revista de estudios sobre teatro de formas animadas* 1 (5)
- Latour, B. (2007) *Nunca fuimos modernos*. Siglo XXI Editores.
- Levinas, E. (2004) *Teoría fenomenológica de la intuición*. Editorial Sígueme.
- Marion, J.-L. (2005, 1) *Acerca de la donación: una perspectiva fenomenológica*. Baudino, Universidad Nacional de San Martín.
- Marion, J.-L. (2005, 2) *El fenómeno erótico. Seis meditaciones*. El Cuenco de Plata.
- Marion, J.-L. (2011) *Reducción y donación: investigaciones acerca de Husserl, Heidegger y la fenomenología*. Prometeo Libros
- Margolies, E. (2014) *Return to the Mound: Animating Infinite Potential in Clay, Food, and Compost*. en Possner, D., Orenstein, C., Bell, J. (Eds) (2014) *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*. Routledge.

- Medeiros, F. H. N. (2014). *O animador, aquele que não esqueceu a infância: uma perspectiva sobre animismo e ludens no teatro de animação*. Revista Aspás, 4(2), 39–49.
<https://doi.org/10.11606/issn.2238-3999.v4i2p39-49>
- Merleau-Ponty, M. (1993) *Fenomenología de la percepción*. Planeta – De Agostini.
- Mesas Escobar, E. (2016) *El títere como herramienta de trabajo en Arteterapia*. En Arteterapia. Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social Vol. 10/ 2015 (301-317)
- Mohanty, J.N. (2003) *The Unity of Husserl's Philosophy*. En: Revue Internationale de Philosophie. 2/2003 – n.224 – pp.115-132
- Moustakas, Clark. (1994). *Phenomenological Research Methods*. London: Sage.
- Okui, H. (2017) *Transforming Body, Emerging Utterance: Technique Acquisition at a Puppet Theater*. Phenomenology & Practice, 11, No.1, 18-31.
- Okui, H. (2020). *Deformation of the Human Body*. Chiasmi International, 22, 351–366.
<https://doi.org/10.5840/chiasmi2020223>
- Piris, P. (2014) *The Co-Presence and Ontological Ambiguity of the Puppet*. en Possner, D., Orenstein, C., Bell, J. (Eds) (2014) *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*. Routledge.
- Poulton, C. (2014) *From Puppet to Robot: Technology and the Human in Japanese Theatre*. . en Possner, D., Orenstein, C., Bell, J. (Eds) (2014) *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*. Routledge.
- Prósperi, G. O. (2018). *Quiasmo e imaginação en el “último” Merleau-Ponty*. *Diánoia Revista de Filosofia*, 63(80), 71. <https://doi.org/10.22201/iifs.18704913e.2018.80.1527>

- Rojas, J. E. . (2022). *Análisis y reflexiones para el teatro de títeres: Vivir para el Teatro se Puede*. *Papel Escena*, (18), 126–138.
- Romano, C. (2004) *Husserl y la esencia*. en “La lámpara de Diógenes. Vol. 5 Num. 008 y 009, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Sampieri, R., Collado, C., & Baptista, P. (2014) *Metodología de la Investigación (6ta Edición)*. Mc Graw Hill Education. p.473
- Schrödinger, E. (2006) *¿Qué es la vida?* Tusquets.
- Smith, D. (2017) *What is the body without organs? Machine and organism in Deleuze and Guattari*. Springer Science+Business Media Dordrecht
- Smythe, R. (2014), *Reading a Puppet Show: Understanding the Three-Dimensional Narrative*. en Possner, D., Orenstein, C., Bell, J. (Eds) (2014) *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*. Routledge.
- Von Kleist, H. (2022) *Sobre el teatro de marionetas*. Buchwald Editorial.
- Wahyuningtyas, T (2022) *The Puppeteer’s Body Disciplinary Power In Malang’s Mask Puppet Performance*. *En International Journal of Performing Arts (IJPA)* 1 (2)
- Williams, Margaret. (2014) *The Death of “The Puppet”*. en Possner, D., Orenstein, C., Bell, J. (Eds) (2014) *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance*. Routledge.
- Wisniewska, M. (2020) *On Hybridity in Puppetry*, *Performance Research*, 25:4 56-64.