

PONTIFICIA UNIVERSIDAD

CATÓLICA DEL PERÚ

Escuela de Posgrado



**El “*puppenhaft* liberador”: entre ritualidad y confrontación.
Aproximación a *La gallinita trabajadora* de la compañía de teatro de títeres Kusi Kusi desde el análisis discursivo, material y performático**

Tesis para obtener el grado académico de Magíster en Artes Escénicas
que presenta:

Gabriel Jesús Ynga Fernández

Asesor:

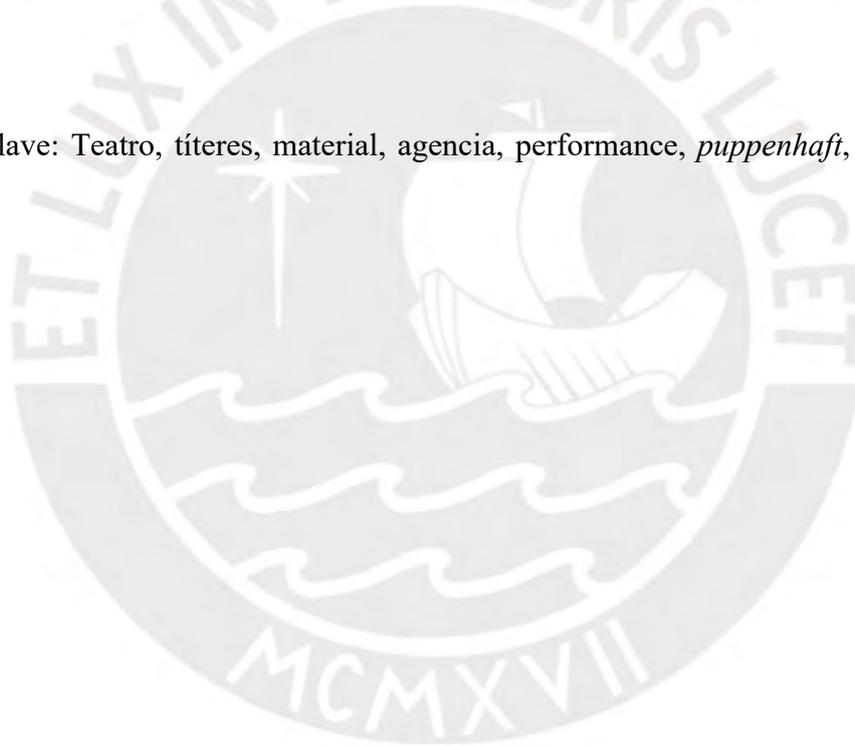
Javier Teofilo Suarez Trejo

Agosto, 2022

RESUMEN

La presente tesis busca servir como instrumento de lectura teórico, desde el punto de vista discursivo, material y performático, para la obra *La gallinita trabajadora* de la compañía de títeres peruana Kusi Kusi. A partir de un análisis de un corpus compuesto por el guion original de la obra, un boletín institucional de la compañía y el registro videográfico de la puesta en escena, se buscan establecer herramientas teóricas que permitan dilucidar el aporte del títere en el teatro desde un enfoque discursivo-ideológico, así como de su agencia material y de una performance participativa. Dicho análisis se hace con el fin de definir conceptualmente el plus dramático que el títere otorga a la acción escénica y que, en el caso específico de la obra de Kusi Kusi, se ha denominado “*puppenhaft* liberador”.

Palabras clave: Teatro, títeres, material, agencia, performance, *puppenhaft*, Perú, Kusi Kusi



Agradecimientos

A Javier Suárez, mi asesor, por su guía paciente, cruciales aportes y verdadera apreciación por los objetivos de esta investigación.

A la compañía de teatro y taller de títeres Kusi Kusi, especialmente a Victoria Morales y Gastón Aramayo, sus colegas titiriteros y soporte, por abrirme las puertas con infinita generosidad, compartiendo sus experiencias y registros físicos que pudieron preservar a lo largo de décadas de esforzada labor artística y que fueron trascendentales para el desarrollo de esta investigación.

A los maestros, maestras, compañeros, compañeras, amigos y amigas de la Maestría en Artes Escénicas, con los que compartimos gratas experiencias de aprendizaje.

Al profesor Luis Peirano por su orientación y soporte cuando le presenté el germen de la idea que luego decantó en la presente investigación.

A los amigos y amigas que siguen presentes y me acompañan en mis ideas y emprendimientos. A mis padres y hermanos, a mi abuelita Mercedes que de pequeño me llevó a ver a Kusi Kusi en La Cabañita. A Anaí Salazar, compañera y cómplice, por su soporte y cariño.

ÍNDICE

<i>INTRODUCCIÓN</i>	1
<i>CAPÍTULO 1: Análisis discursivo del títere de Kusi Kusi</i>	13
1.1. Presentación del guion físico	14
1.2. Antecedentes de la fábula a través de Weber	18
1.3. Contexto histórico social peruano	22
1.4. Análisis del corpus a través de Gutiérrez	25
1.5. Gallinita protestante e individualista vs. Gallinita campesina y velasquista	30
<i>CAPÍTULO 2: Análisis material del títere de Kusi Kusi</i>	35
2.1. El artificio material de Kusi Kusi: una construcción peruana del títere	36
2.2. El aporte de la materialidad del títere según Ingold	44
2.3. El <i>puppenhaft</i> según Obraztsov en relación con Ingold	50
2.4. La transformación del cuerpo inerte en cuerpo de representación	54
<i>CAPÍTULO 3: Análisis performático del títere de Kusi Kusi</i>	59
3.1. Análisis de los aportes de la puesta en escena en base al registro	59
3.2. Signos semióticos del teatro de títeres: la voz y el movimiento	69
3.3. El ritual de la performance según Schechner	77
3.4. La conjunción de flujos de la performance, la materialidad del títere y el espectador	86
<i>CONCLUSIONES</i>	90
<i>BIBLIOGRAFÍA</i>	95

<i>ANEXOS</i>	98
Anexo 1. Guion original de la obra <i>La gallinita trabajadora</i> de Kusi Kusi	98
Anexo 2. Boletín institucional Nro. 1 de Kusi Kusi publicado en mayo de 1974	103
Anexo 3. Registro videográfico del año 2014 de la obra <i>La gallinita trabajadora</i> de Kusi Kusi	105
Anexo 4. “El poder convocatorio de los títeres” de Vicky Morales de Aramayo	106



INTRODUCCIÓN

Cuando niños, no sospechamos de lo místico, mágico, esotérico del funcionamiento de un títere. Se trata, simplemente, de un objeto inanimado que cobra vida y, por convenio o contrato dramático tácito, performa para contarnos historias. El poder empático del títere es lo que permite esa transacción escénica sin mayores contratiempos. Pero los títeres o marionetas no funcionan por sí mismos; más bien, estos se sostienen en el artificio y destreza de un titiritero que otorga movimiento, voz y vida al cuerpo de representación.

¿Cómo podemos entender lo que sucede durante la performance del teatro de títeres? ¿De qué manera el contenido ideológico se transmite en escena? ¿Cuál es el aporte del muñeco y la manipulación del titiritero? ¿De qué forma se concreta la transacción escénica durante la performance? La presente investigación busca ahondar en estas inquietudes mediante un análisis discursivo, material y performático de la obra teatral *La gallinita trabajadora*, como caso específico, con el fin de definir conceptualmente el plus dramático que el títere otorga a la acción escénica y que, en el caso específico de la obra de Kusi Kusi, se ha denominado “*puppenhaft* liberador”.

Para el titiritero y teórico ruso Sergei Obraztsov (1901-1992), el títere estático cobra vida a través de la mano del titiritero y no intenta reproducir los movimientos de los actores vivos, sino el contenido emocional de los personajes (1950). El “*puppenhaft*”, a través de Buschmeyer (1931), se define como cualquier elemento animado en escena por medio del artificio de la mano del titiritero; de ahí que su traducción al español sea “lo relativo al títere”, mientras que todo lo que no tenga esa cualidad en escena será “*nichtpuppenhaft*”, que implica la ausencia de elementos relacionados al títere. Entonces, las artes escénicas son las mismas, solo que con presencia de títeres o no. El *puppenhaft*

en escena se diferencia del arte representacional del actor de carne y hueso en que no se trata de un retrato de un ser humano, sino de una pista, un acercamiento, un indicio de representación que invita a ser completado por el espectador para vestirse, no solo de emociones, sino de matices psicológicos que repercuten en la vivencia del performance por parte del espectador.

En el campo del estudio de las artes escénicas, los títeres siempre han estado relegados. Existen diversos aportes teóricos y estudios sobre los títeres en Europa y Norteamérica, solo en esta investigación se recoge lo establecido por importantes teóricos como Buschmeyer (1931), Obraztsov (1950), Sandig (1958), Jurkowski (1990), Smythe (2014) y Cain (2017); pero poco ha sido el desarrollo teórico en Latinoamérica, menos en Perú. Las referencias más abundantes han sido los manuales dedicados a la técnica titiritera, pero no lo que el propio títere representa en el escenario o cómo sucede el acto dramático a través del cuerpo del muñeco. Frente a ello, el objetivo central de la presente investigación será desarrollar una propuesta de interpretación teórica de las diferentes variables involucradas en el funcionamiento del títere en escena, a través del estudio de la obra de una de las más importantes compañías de títeres del Perú y de la región, Kusi Kusi.

Tradicionalmente, el títere se ha considerado como un instrumento lúdico ligado a la industria del entretenimiento infantil. Asimismo, persiste en el imaginario colectivo la idea de que las obras de títeres para niños no poseen la complejidad dramática de las obras de autores canónicos (p. ej., Shakespeare, Chejov, Brecht). Sin embargo, fuera del canon occidental,¹ existen tradiciones teatrales que son incomprensibles sin la práctica titiritera

¹ El canon teatral se abre con los tres trágicos griegos (Esquilo, Sófocles y Eurípides) y Aristófanes, los canónicos por antonomasia; sigue con Shakespeare, Lope, Calderón, Molière, Racine, Goethe e Ibsen, todos intachables y de primerísima fila en el canon occidental; Bernard Shaw y sobre todo en narrativa y que cuenta con un espléndido plantel de dramaturgos entre los que elegir: Brecht, Pirandello, autores como

y tienen un fuerte arraigo cultural. El *bunraku* japonés, por ejemplo, es una práctica teatral títritera de cientos de años, muy disciplinada, donde maestros y discípulos manipulan y dan movimiento a los muñecos, mientras que un narrador y músicos a los costados del escenario guían los acontecimientos de la puesta en escena. En ese teatro de marionetas, el personaje se construye con tres elementos distintos: la materialidad del títere, los manipuladores que sirven de agentes de movimiento, y, finalmente, los músicos y la voz proporcionada por un narrador externo. Este arte tradicional, cuya práctica se ha transmitido de maestro a discípulo por generaciones, ha atravesado un complejo desarrollo y ha alcanzado mucha popularidad en la cultura y sociedad japonesa (Barthes & Savran, 1976).

Si bien responde a un diferente momento y contexto histórico social, otra práctica digna de destacar es la del uso de los títeres relacionado con la educación y la industria de la televisión para niños. Experiencias como la de *El vecindario del Señor Rogers* (1968) y de *Plaza Sésamo* (1972) en los Estados Unidos demuestran que los títeres pueden lograr incidir en las actitudes sociales y emocionales de los espectadores, así como promover el rendimiento académico en sus estudios escolares (Cain, 2017). Los títeres, en ambos casos, han servido como interlocutores de igual jerarquía a los presentadores y actores humanos. Las interacciones horizontales entre títeres y actores convirtieron a los muñecos en intermediarios del espectador-niño con las temáticas que se trataban en dichos programas educativos. Los títeres eran los que se equivocaban, los que ignoraban, los que aprendían y crecían como personajes. Conscientes de esto, los productores de *Plaza Sésamo* abordaron progresivamente problemáticas más complejas, como las relacionadas a los afectos, las diferencias raciales o el duelo respecto a la muerte. Desde

Chéjov (Cuentos), Valle-Inclán (Relatos de la Guerra Carlista) o Beckett (Belacqua en Dublín) (García Barrientos, 2019).

el principio del programa, los personajes cultivaron el sentido de comunidad y vieron con optimismo su problemático entorno urbano que nunca caracterizaron como precario. Los educadores e investigadores concluyeron que las actitudes de los estudiantes hacia las minorías raciales, así como las razas distintas a la suya, mejoraron notablemente después de ver el programa (Cain, 2017).

En esa misma línea, surge en Latinoamérica a fines de los años sesenta una compañía de títeres en el Perú llamada Kusi Kusi (en quechua, “alegría alegría”). Victoria Morales, la directora de la compañía, sostiene que creyeron necesario darle al niño la misma calidad y experiencia teatral que al adulto, con una finalidad centrada en la formación del pensamiento crítico. Detrás de las fábulas, leyendas y cuentos en los que se basan las obras de Kusi Kusi, existe un claro interés por el cuestionamiento del *status quo* a través de la confrontación de las historias presentadas con las experiencias personales y sociales de los espectadores (Ver Anexo 4).

Kusi Kusi, teatro y taller de títeres, es una agrupación artística peruana fundada en 1963 por Victoria Morales y Gastón Aramayo. En 1991, recibieron el Premio Ollantay, del Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (Celcit), por su trabajo que mezcla títeres de guante, música y juegos de luces. En 2012, fueron nombrados Personalidades Meritorias de la Cultura por el Ministerio de Cultura del Perú, en reconocimiento a su amplia trayectoria y dedicación por las artes escénicas de la nación. A lo largo de su carrera, han participado en diversos festivales y encuentros nacionales e internacionales, como el XV Congreso de Unima en Japón (1988), el Festival Internacional de la India (1990) y el Festival de Títeres de Caracas (2000). Entre su variado catálogo de más de veinticinco obras originales y adaptadas cabe mencionar *Shirikó y la flauta*, *Bailes del Perú*, *La leyenda de la caracola*, *Un juez para caperucita* y *El pueblo del sol*.

La obra escogida para el análisis de esta investigación es *La gallinita trabajadora*, la primera obra de Kusi Kusi en montarse en escena en el año 1968. En esta obra, una gallina y madre soltera, debe alimentar a sus pollitos y, para ello, decide labrar la tierra con sus propias manos, sembrar, regar y cuidar su maíz de las plagas. En todo momento, pide la ayuda de sus vecinos, un pato y un pavo muy perezosos, quienes continuamente se niegan a asistirle. Al final, con mucho esfuerzo, la gallinita logra cosechar el maíz, llevarlo al molino para hacerlo harina y hornear su pan. Es entonces cuando el pato y el pavo, quienes no hicieron nada por ganárselo, buscan disfrutar de este pan crujiente y esponjoso. Los niños espectadores intervienen y defienden a la gallinita. Ella les pregunta si debe invitarles el pan al pavo y al pato, y un rotundo “no” resuena en el teatro. En este sentido, la representación pone en escena el discurso de justicia social promovido por el Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas, a saber, que “la tierra es de quien la trabaja”,² pero transmitido a través de una fábula cuya sencillez favorece su intención de desarrollar el pensamiento crítico de los niños.

Esta fábula no tiene origen que se pueda trazar con completa certeza. Pertenece al imaginario popular de varios países latinoamericanos, europeos y angloparlantes donde también es conocida como *La gallinita laboriosa* o *La gallinita sembradora*. Sin embargo, la más antigua referencia se tiene de la autora y recopiladora de relatos orales norteamericana Mary Mapes Dodge, en la revista para niños *St. Nicholas* (1874). La historia se basa en un relato que la madre de Dodge solía narrar. Originalmente, los otros animales –además de la gallina– eran una rata, una vaca, un gato, un perro, un pato y un cerdo. Las adaptaciones posteriores redujeron el número de los animales vecinos de la gallinita a máximo tres, pero siempre solían ser dos los antagonicos.

² Dicho lema surge en el marco de la Revolución zapatista de México.

La historia probablemente fue pensada como una introducción a la literatura para lectores jóvenes. A lo largo de la década de 1880, adaptaciones del relato incorporaron ilustraciones atractivas para mantener la atención del lector, y el vocabulario repetitivo todavía se utiliza en literatura infantil para fomentar el aprendizaje de los más pequeños. La versión más reconocida del relato es la publicación ilustrada por Florence White Williams (1918). Incluso, Walt Disney Productions Ltd. (1934) hizo una adaptación animada de la historia que tituló *The Wise Little Hen*, (*La pequeña gallinita sabia*), con un marcado uso de la música instrumental incidental.

En todas estas iteraciones destacan la ética del trabajo, la responsabilidad y el aporte a la comunidad para necesidades básicas como la alimentación. La trama del relato es bastante simple; sin embargo, la puesta en escena de Kusi Kusi se nutre de elementos musicales y performáticos que anclan la obra en un contexto andino y latinoamericano. Curiosamente, las primeras versiones de *La gallinita trabajadora* de Kusi Kusi tenían música del *Cascanueces* de Tchaikovsky para complementar la puesta en escena y presentar el relato, adecuando a la cadencia de la música los movimientos y la performance de los personajes. Posteriormente, cuando la compañía regresa al Perú para establecerse, luego de haber vivido unos años en Chile, la puesta en escena se afianza en una gallinita que representa a la campesina del Ande y, por lo tanto, se viste de musicalidad, danzas y expresiones culturales andinas. Esto permitió que la puesta en escena se revista de más capas de significación para el contexto político en la que se gestó, vinculándose así con la lucha por la reforma agraria y redistribución de tierras.

El corpus de la presente investigación consiste en el guion original de la obra *La gallinita trabajadora*, en versión digital y con cinco páginas en total, con formato y anotaciones a mano. Por otro lado, contamos con un registro videográfico en versión digital, del año 2014, de la obra completa, el cual nos permitirá encontrar coincidencias

y diferencias entre la performance y el guion. A partir de este corpus, procederemos a un análisis discursivo, del aporte del material y performático. Lamentablemente, no existe un registro completo y organizado de la obra de Kusi Kusi (1963-2013); por ello, esta investigación trabaja con las únicas versiones que se han podido preservar del guion y el registro videográfico. En ese sentido, no pretende ser una historización de dicha obra, sino un instrumento para dilucidar los mecanismos de funcionamiento del títere en escena a partir del corpus que se ha podido obtener.

El objetivo de Kusi Kusi con sus obras de títeres siempre fue el de aportar positivamente en la formación de la niñez, generando conciencia crítica a través de valores que ellos pudieran rescatar de su participación en la performance. En ese sentido, la ficha técnica del guion de *La gallinita trabajadora* señala que la obra se trata, principalmente, de un musical de un solo acto, con una duración aproximada de 45 minutos. Cuando esto se contrasta con la grabación que vamos a analizar, del año 2014, notamos que los diálogos de los personajes son bastante escasos y que, efectivamente, el montaje se nutre de distintas piezas musicales a modo de transiciones y elipsis temporales, en las que se destacan elementos y personajes propios de la naturaleza campestre quienes, al danzar, adquieren un carácter onírico, apoyado por los colores fosforescentes y el efecto de la luz negra sobre las superficies de los objetos.

Cabe destacar la activa participación e interacciones de los espectadores –niñas y niños— con los personajes a lo largo de la puesta en escena, lo cual se puede apreciar en el registro videográfico. Y es que todas las obras de Kusi Kusi empezaban con una rutina introductoria entre el personaje símbolo de la compañía, también llamado Kusi Kusi, y su perrito llamado Mantequilla. La rutina consiste en que Kusi Kusi, como una especie de maestro de ceremonias, tiene la determinación de presentar la función, se dirige directamente al público y prontamente es interrumpido, y de manera constante, por las

travesuras de su perrito que no lo deja realizar su acción en escena. Frustrado, pide ayuda a los espectadores para que lo apoyen, conminando a Mantequilla a cesar con sus interrupciones y retirarse para que la función pueda comenzar. Esta interacción es crucial para que la niña y el niño del público comprendan que el contrato escénico de esta performance en particular es distinto a otras: su participación no solo es bienvenida, sino solicitada. Eso será aprovechado durante todo el montaje, cuando la gallinita también pida consejo y apoyo de los espectadores, y permite que se sientan partícipes de las peripecias de la obra.

Fuera de esta activa participación del público, la performance en teatro de títeres es análoga a la de cualquier arte dramático, pues implica una acción dramática, una representación de la realidad, un escenario y una audiencia (Buschmeyer, 1931). Sin embargo, la materialidad del muñeco ofrece un elemento adicional para la construcción de significados en el espacio escénico. Según Sergei Obraztsov (1950), titiritero y teórico ruso, el "*puppenhaft*" ofrece un "plus dramático" a partir de los materiales que conforman los cuerpos de los títeres que se configuran como recipientes que encarnan al personaje. A diferencia del títere, el actor no podría representar completamente el personaje porque siempre se va a filtrar algo de su yo; solamente el títere puede hacer eso porque no es un ser humano sino un cuerpo para la representación.

Por su parte, Lothar Buschmeyer (1931), académico y marionetista, sostiene que el títere es un producto que encarna y transmite la emoción. En términos del antropólogo británico Tim Ingold (2015), los cuerpos están habitados por una fuerza que emana de sus materiales, pues estos están vivos. En este sentido, la madera, espuma y tela —del títere— están vivas, respiran, debido al flujo propio de los materiales que lo convierte,

durante la puesta en escena, en un organismo performático y agente para la representación de la acción dramática³.

En ese sentido, la presente investigación se enfoca en dilucidar las estrategias discursivas, materiales y performáticas en la obra *La gallinita trabajadora* de la compañía de teatro de títeres Kusi Kusi estrenada, como ya mencionamos, en 1968. El primer capítulo se enfocará en el guion de la obra, con el fin de describir y analizar las negociaciones simbólicas entre el lenguaje del arte dramático y los principales postulados de la *Teología de la Liberación* (Gutiérrez, 1971). Debido a la práctica cristiana y creyente de la directora fundadora Victoria Morales y su familia, muchas de las obras de Kusi Kusi están imbuidas de mensajes y representaciones del “buen cristiano” de Gutiérrez.⁴ Las coincidencias discursivas entre la compañía y la *Teología de la Liberación* son estructurales, dado que apelan a la búsqueda de una ruptura con el orden social injusto. Esta búsqueda se origina por un profundo compromiso con los valores sociales de la Iglesia, bajo la convicción de que el Evangelio subleva y es capaz de cuestionar los discursos opresores del presente.

Así pues, situar un texto como *La gallinita trabajadora* dentro de la perspectiva de la Teología de la Liberación implica interpretar su función crítica como misión evangélica cuyo fin es la liberación de los hombres oprimidos por otros hombres dentro de la historia. Según Gutiérrez, no existiría un discurso teológico coherente sin una auténtica protesta

³ Para Daniel Miller, antropólogo británico, un individuo no crea un orden de la nada. Nosotros mismos hemos sido creados a través de procesos de socialización, de la propia sociedad, algunos parentales, algunos de grupos de pares en la escuela. Y jugamos en ese orden de la manera que podemos, aunque altamente restringido y estructurado, jugamos creativamente, creamos y recreamos. Con esa creatividad, de titiritero y espectador, podemos establecer algo en escena que posiblemente no tenga precedentes. (Borgerson, 2009)

⁴ De hecho, en “El poder convocatorio de los títeres” (2006), Victoria Morales, fundadora de Kusi Kusi, reflexiona sobre la misión pedagógica del arte titiritero y la risa como instrumento de enseñanza a propósito de las funciones itinerantes que realizaron en comunidades campesinas durante el proceso de la Reforma Agraria; en este testimonio, es posible encontrar múltiples coincidencias con los postulados de la *Teología de la Liberación* (véase Anexo 4). Finalmente, es posible afirmar, gracias a las conversaciones personales del autor de esta investigación con los fundadores de Kusi Kusi, su afinidad con la cristiandad propuesta por Gutiérrez.

contra las carencias e inequidades sociales (1971); y esto está presente en toda la obra de Kusi Kusi. Por esta razón, los discursos religiosos no son dissociables de la puesta en escena de un ritual dramático, puesto que son expresión de un sistema político y educativo que mantiene o modifica el intercambio de sentidos y la conciencia sobre estos (Foucault, 1970).

Por otro lado, en el segundo capítulo se analizará la ritualidad del performance dramático a partir del aporte del muñeco como sustrato material sobre el cual se construye la representación y que, a su vez, es mediador empático entre el espectador y el discurso. Esta mediación y empatía proviene de rituales performáticos ancestrales, principalmente religiosos, en donde la marioneta participa (como el títere de Brno, tallado de un colmillo de mamut y que data de hace 28.000 años). Para Schechner (2002), teórico de la performance, el títere en un ritual se convertía en una entidad liminal entre lo sagrado y lo terrenal, pero sin ser ni una cosa ni la otra: se constituye en un pasaje entre ambos planos.

Esta “liminalidad”, el puente entre lo divino y lo humano, puede no aplicarse completamente a las prácticas performáticas actuales, en vista de que la eficacia del ritual ha ido diluyéndose a través de los siglos. Sin embargo, en el teatro de títeres, y en cualquier arte escénico, persiste un resto de ese poder ritualístico en la sensación “liminoide” que queda luego de experimentar la performance. A través del artificio y la materialidad del títere, el espectador fluye en consonancia con la obra dramática. La frontera entre el yo interior psicológico del espectador y la actividad performática, entonces, se suspende. Esto se evidencia en el compromiso que el títere protagonista de *La gallinita trabajadora* despierta en los espectadores. Como analizaremos en esta investigación, es posible que esta consonancia sea mucho más eficaz con el títere en comparación con el actor vivo, porque, al prescindir del ego de este último, el títere se

convierte en recipiente de la conciencia crítica del espectador que es transportada a través de la performance para terminar cambiada, alterada, vivenciada y resignificada.

En el tercer capítulo, se realizará una aproximación interdisciplinaria al proceso ritualístico de la performance a través de la descripción y el análisis del registro videográfico original de la obra. Así, se contrastará lo establecido en los dos capítulos precedentes respecto a los discursos simbólicos y la participación de la materialidad del títere que convergen en el espacio escénico. Para Pavis (2000), estudioso del teatro y la performance, la puesta en escena es la unión o confrontación, en un espacio y tiempo determinados, de diferentes sistemas de significación para la audiencia. Es una actividad de significación fundamentada en la creación de sentido mediante la interrelación de elementos heterogéneos: textos, movimientos, gestos, expresiones vocales, el set, la iluminación, el vestuario, sonidos, música, etc.

La hipótesis de la presente investigación se fundamenta en que el “*puppenhaft liberador*” contribuye en la construcción de la obra *La gallinita trabajadora*, de la compañía de teatro de títeres Kusi Kusi, a través del potencial simbólico y material de los títeres, la mediación entre el titiritero y el espectador, y la ritualidad que esta mediación produce. La interacción de estos elementos permite contrastar las historias y los personajes presentados con las experiencias personales y sociales de los espectadores provocando el cuestionamiento de los discursos hegemónicos del contexto de producción de la obra – el Perú de la década de 1970.

Al final de la investigación, se habrá demostrado que lo que se configura a través del “*puppenhaft liberador*” es una libertad entendida en tres sentidos: en primer lugar, como expresión dramática de los postulados principales de la *Teología de la Liberación* que promueven una libertad que actúa creativamente en la historia; en segundo lugar, como mediación empática que, a través del títere, facilita la ruptura de la barrera del ‘yo’ del

espectador y permite a su conciencia crítica resonar con los flujos del material y de la performance. Finalmente, y quizás sea este el sentido más complejo, como performance intermedia entre el ritual y el entretenimiento donde el títere-como-materiales, a través del artificio del titiritero, se convierte en cuerpo vivo durante la puesta en escena para la participación del público.



CAPÍTULO 1: Análisis discursivo del títere de Kusi Kusi

El presente capítulo se enfocará en el análisis del guion de la obra *La gallinita trabajadora* con el fin de describir las negociaciones simbólicas entre el lenguaje del arte dramático y los principales postulados de la *Teología de la Liberación* (Gutiérrez, 1971), comparando la fábula original con los postulados de Weber sobre el protestantismo, ambos a través del enfoque de construcción del discurso de Michel Foucault en *El orden del discurso* (1970).

En primer lugar, se explicará el guion desde un aspecto físico, desde el registro mismo del sustrato físico del material, detalles de impresión, ajustes, acotaciones, extensión, personajes y trama, porque se trata de la obra más antigua de Kusi Kusi, varias veces versionada. En segundo lugar, se comparará el argumento de *La gallinita trabajadora* con *The Little Red Hen* (1874) de Mary Mapes Dodge, fábula que inspiró la obra de Kusi Kusi. Para el análisis de texto de Mapes Dodge, serán útiles los postulados de Max Weber en *La ética protestante y el "espíritu" del capitalismo* (1905), pues permitirán comprender la génesis de la historia de la gallinita. De esta manera, se podrán establecer las similitudes y las diferencias entre la fábula original y la obra de títeres desde el punto de vista del análisis del discurso.

Posteriormente, para poder realizar la transición al análisis de las particularidades de la obra de Kusi Kusi, se dará cuenta del contexto histórico, social y político del Perú al principio de la década de los setenta, que es cuando se gestó la obra de la compañía. De esta manera, se contextualizará el análisis de la fábula de la gallinita, el cual no puede desprenderse del fundamental momento histórico del Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas (1968-1980). A propósito de ello, se profundizará en el análisis del corpus y su temática a través del contraste con los postulados de la *Teología de la*

liberación (1987) de Gustavo Gutiérrez, que nos permitirá comprender el discurso de la obra.

Luego del análisis, será posible identificar dos tipos de gallinitas: la de la fábula originaria de Mary Mapes Dodge, ampliamente inspirada por la ética protestante, y la que se presenta en la obra *La gallinita trabajadora* de Kusi Kusi, una reconfiguración de la fábula originaria que se inspira en los postulados de la Teología de la liberación y que aparece en el contexto de las reformas culturales del Gobierno Revolucionario, un momento crítico de la historia del Perú contemporáneo: una gallinita campesina, revolucionaria y liberadora.

1.1. Presentación del guion físico

La gallinita trabajadora es la obra más antigua de la compañía de títeres Kusi Kusi. De hecho, se formaron con el estreno de esta. Una primera versión se trabajó en el año 1968, mientras Victoria Morales y Gastón Aramayo, fundadores de la compañía, estaban viviendo en Santiago de Chile. Esta versión era para dos titiriteros, con música incidental de la Suite *Cascanueces* de Tchaikovsky, de la cual lamentablemente no queda registro de ningún tipo.

La segunda versión, de la cual sí se tiene múltiples registros, fue estrenada en 1974 en Lima. A diferencia de la primera, esta se estableció para cuatro titiriteros y se utilizó música incidental peruana y latinoamericana. La copia física del guion con la que se cuenta para el análisis es una muy reciente, porque no se ha preservado otro registro, y esta obra ha sido respuesta durante muchas ocasiones en toda la vida útil de la compañía Kusi Kusi. Se puede apreciar que ha sido tipeada a través de un procesador de textos computacional, y está completamente legible y bien conservada. Se trata de una versión del año 2014, la última versión con que Kusi Kusi trabajó la obra.

El documento cuenta con cinco páginas a una sola cara y empieza con una ficha técnica en la que se indica, entre otras cosas, el nombre de la obra: *La gallinita trabajadora*, o sembradora, proveniente de un cuento popular conocido en distintas partes del mundo y que ha sido versionada para el teatro de títeres por Victoria Morales de Aramayo. Se indica que la forma de montaje es la de un musical y los tipos de títeres usados principalmente son de guante, vara y elementos animados. La duración total estimada es de 45 minutos, para un público objetivo de 3 a 6 años. Es una obra de un solo acto y la ficha concluye haciendo referencia a los detalles sobre las dos versiones antes indicadas.

IN TENEBRIS

CARACOL.- (MÚSICA CARACTERÍSTICA. ENTRA POR LA DERECHA. LUEGO UNA LOMBRIZ.- HACEN UN JUEGO DE PERSECUCIÓN. HASTA QUE DESAPARECEN POR LA IZQUIERDA).

GALLINA.- (SIN MÚSICA. REGRESANDO CON UNA REGADERA) ¿Y el gusano?... Bueno no importa, esta agüita servirá para el triguito, ¡Para que crezca más rapidito! *(música)* (RIEGA) Ya vuelvo enseguida.

RATÓN.- (MÚSICA CARACTERÍSTICA. ENTRA POR LA DERECHA. OBSERVA. SALE Y REGRESA CON UN QUESO QUE LO ENTIERRA A LA IZQUIERDA).

GALLINA.- (REGRESANDO) ¿Y el triguito? ¿Qué?... ¿Un ratón?... ¿Dónde, dónde? (EL RATÓN LA PERSIGUE EN ESCENA) ¡Mamita, mamita, ay! *toma una escoba - le da as* (SALEN LOS DOS POR LA IZQUIERDA, SIN MÚSICA, VUELVE AGITADA) ¡Ay! Que susto me dio ese ratón, voy a buscar una trampa.... (SE VA) *coja y -*

HONGOS.- (MÚSICA CARACTERÍSTICA. LUZ NEGRA. HACEN UNA COREOGRAFÍA. FINALIZAN CON LUZ BLANCA. DESAPARECEN).

Figura 1. Ejemplo del guion donde se pueden ver las anotaciones a mano alzada, realizadas por la directora y guionista, que aportan a la acción escénica.

En la siguiente página, al empezar el guion, se presentan los personajes, que son la gallina, los pollitos, el pato, una flor, un gusano, un caracol, un ratón, unas mariquitas, unos hongos, una lombriz, varios trigos y un pavo. Según el guion, la escenografía debe consistir en un molino y una reja de gallinero que están distribuidos en dos planos. La utilería consiste en una regadera, un rastrillo, una pala, bolsas de harina, un queso, una

semilla de trigo, pan y una canasta. Los personajes y las indicaciones entre paréntesis, para acciones o acontecimientos que suceden en el escenario, además de acotaciones o sonidos, didascalias, están en mayúsculas; los diálogos para ser dichos por los personajes están en minúsculas.

Se trata de un guion muy puntual y escueto, bastante directo y elocuente, en el sentido de que parece buscar una fácil interpretación para cualquier artista escénico que quiera elaborar una puesta en escena a partir del mismo. Todos los elementos constitutivos de la puesta en escena están listados y explicados dentro del guion de manera que se puede dar una lectura completa y exhaustiva de la propuesta técnica y discursiva; incluso, respecto a la versión que tenemos como registro, cuenta con anotaciones y correcciones a mano alzada que complementan y elaboran mayor detalle al insumo escénico.

Con el fin de comprender esta propuesta discursiva de Kusi Kusi, serán útiles los postulados de Foucault (1970) sobre las relaciones de poder y el orden de los discursos; en este caso, culturales, narrativos y performativos. El discurso pretende establecer una verdad, una verdad con arrastre, una verdad que se arraigue en las conciencias de los receptores de este. Para convertirlo en esa verdad, el discurso controla, selecciona y redistribuye elementos de los acontecimientos aleatorios de la realidad. Ese control se basa en procedimientos de exclusión: la prohibición o tabú, oposición entre la razón y la locura, y la oposición entre lo verdadero y lo falso (Foucault, 1970).

La prohibición o el tabú se trata de un mito respecto de lo que no se puede hablar y por lo tanto se omite, se esconde, se suprime de la existencia, se censura, se oculta de los ojos del espectador. La verdad que se construye a partir de este procedimiento es una verdad incompleta y manufacturada. El discurso, en este caso, está lejos de ser transparente o neutro, sino que, por el contrario, busca fabricar una muralla distractora ante lo que no se quiere que pueda ser libremente visto, vivenciado o comprendido

(Foucault, 1970). Respecto a este procedimiento en particular, la obra de Kusi Kusi no pretende ejercer prohibición u ocultamiento, sino que representa la realidad dentro de las posibilidades técnicas y performáticas de un teatro de títeres para niños. *La gallinita trabajadora* apela al sentimiento de pertenencia con la naturaleza y el campo, demostrando, mediante las acciones simples de los personajes, la importancia de la cooperatividad.

Sin embargo, para el procedimiento que define la oposición entre la razón y la locura, *La gallinita trabajadora* busca construir su verdad a través de la oposición entre lo irracional y lo racional. Existen incontables ejemplos en la historia del teatro, respecto a locos y bufones que comparten verdades dentro de su locura y misteriosa sabiduría. *La gallinita* se consolida como la representación de la razón en el discurso, porque se vuelve el símbolo de la acción, enfrentada a la inacción y desidia del pato y del pavo, los que dan base a su irracionalidad al pretender comer el pan sin haber hecho nada para obtenerlo.

Dichos procedimientos de construcción de discurso se pueden apreciar en la obra de Kusi Kusi. Al tratarse de una obra de teatro de títeres para niños, apela directamente a la suspensión de la incredulidad del espectador con una trama simple, que viene de la historia popular original de Mary Mapes Dodge (1874), y se la reviste de un espectáculo mágico que construye un misticismo de la naturaleza –las plantas bailan, los bichos son fosforescentes– en un entorno onírico por el que viaja el público. Lo verdadero es la potencia del mensaje de la obra y, a través del entretenimiento del espectáculo, empaquetamiento simbólico de la ficción, se facilita la asimilación y aprehensión de dicho mensaje.

Para Foucault (1970), hay dos tipos de discursos: los que se dicen y desaparecen en el transcurso de unos días, y los que son dichos, permanecen dichos y todavía siguen diciéndose. Bastantes textos importantes se oscurecen, desaparecen y nuevos discursos

toman el lugar de los primeros. Los discursos trascendentales se repiten, retornan y se renuevan. Existen bastantes discursos que circulan sin que su sentido o eficacia tengan que venir avalados por un autor al cual se les atribuye, y otros en dónde la atribución a un autor es indispensable para que tengan valor o cuenten con un indicador de veracidad. El discurso cuenta, por lo tanto, con varios elementos que lo componen y conforman su identidad: la individualidad del autor —o su completo anonimato—, la repetición o renovación, y construcción o reformulación de nuevos enunciados. En consecuencia, el discurso establecido por *La gallinita trabajadora*, desde la fábula primigenia de *The Story of the Little Red Hen* (1874), al nutrirse de nuevos contextos sociales, ideológicos y culturales, constituye un importante ejemplo de la trascendencia, renovación y resignificación.

1.2. Antecedentes de la fábula a través de Weber

A propósito de esta fábula, analicemos de dónde viene la historia primigenia y cuento popular. El primer registro concreto que se tiene de la fábula es aquel que se publicó en la revista *St. Nicholas Magazine* de la ciudad de Nueva York, publicación en donde Mary Mapes Dodge era editora y autora, con el título *The Story of the Little Red Hen* (1874). Sin embargo, como la misma autora hace alusión en el texto, se trata de una historia que su madre le contó veinticinco años atrás y, por lo tanto, podemos deducir que se trata de una fábula popular de autoría imprecisa.

La trama de la fábula difiere un poco de *La gallinita trabajadora* en cuanto a personajes. A continuación, repasemos lo que sucede en ella. Había una vez una pequeña gallina roja que estaba un día escarbando cerca del granero cuando encontró una semilla de trigo. Entonces, ella pregunta a la rata, el gato, el perro, el pato y el cerdo si van a ayudarla a plantar el trigo, pero todos se niegan. La misma interacción sucede cuando el

trigo está maduro y necesita ser cosechado, cuando tiene que ser llevado al molino para ser convertido en harina, cuando hay que convertir la harina en pan y cuando hay que hornear el pan. Ante todas estas solicitudes, los personajes se niegan y, sin desanimarse, la gallinita dice que ella lo hará por su cuenta. Cuando el pan está listo, la gallina pregunta quién comerá del pan y todos responden afirmativamente. La gallinita se niega y dice que ella será la única que comerá; entonces, coge el pan con su pico y huye.

Ahora bien, para comprender el discurso histórico y social de esta fábula es importante tener en cuenta los postulados de Max Weber (1905), ya que estos harán visibles los discursos de poder detrás de la trama. Podemos empezar destacando que, claramente, se busca ensalzar la “acción valiosa”, la acción que genera valor, la laboriosidad y trabajo para la subsistencia y progreso. La generación de valor es un pilar fundamental en la cultura puritana, la búsqueda de la profesionalización, la “acción valiosa” como necesidad y deber para construir el poderoso mundo del sistema económico moderno, vinculado a condiciones técnicas y económicas de producción mecánico-maquinista, un estilo de vida donde todos los individuos nacen dentro de esta máquina y no solo los que participan directamente de la actividad económica.

Aquí contrasta la desidia de los demás animales frente a la voluntad activa de la gallinita. Según Weber, la “productividad” del trabajo, en el sentido capitalista de la palabra, era una búsqueda del reino de Dios a través exclusivamente del cumplimiento del deber de trabajar como una profesión y a través del severo ascetismo que la disciplina eclesiástica imponía, como algo natural, a las clases desposeídas. Los puritanos apreciaban la agricultura como un sector de la producción especialmente importante, y beneficioso para la religiosidad, pero esa apreciación no se la daban al terrateniente, sino al pequeño propietario rural y el granjero; es así como en el siglo XVIII se referían al

agricultor como “agricultor racional”. Desde esta perspectiva, entonces, es posible afirmar que la gallinita de Mapes Dodge se configura como una agricultora racional.

En el aspecto de la producción de la riqueza en la economía privada, el ascetismo lucha contra la ilegalidad tanto como contra el instinto de codicia, es decir, el afán de ser rico, pues la riqueza como tal es una tentación. Por el contrario, la consecución de la riqueza como fruto del trabajo profesional era una bendición de Dios, y esa valoración convertía al trabajo profesional, sistemático, permanente e infatigable, en el medio acético más elevado, en la acreditación más visible y segura del hombre renegado, de la autenticidad de su fe, como la palanca más poderosa que se puede pensar para la expansión de esa concepción de vida (Weber, 2001).

No existen excepciones al deber moral de trabajar; se recomienda incluso que tampoco la riqueza quede libre de ese precepto absoluto. El rico tampoco puede comer sin trabajar, pues aunque él no necesita trabajar para cubrir sus necesidades, sigue bajo el mandato de Dios, al que tiene que obedecer tanto como el pobre, pues la providencia de Dios tiene preparada, para todos sin excepción, una profesión, que cada uno tiene que conocer y en la que tiene que trabajar, y esta profesión no es un destino al que haya que acomodarse y con el que tenga que conformarse, sino que es una orden de Dios al individuo para que actúe en favor de su honor. El trabajo es, sobre todo, el fin mismo de la vida prescrito por Dios. Y aquí cabe la frase de San Pablo: “quien no trabaje que no coma”, frase que resuena tanto en la fábula de Mary Mapes Dodge como en la obra de Kusi Kusi.

Sin embargo, las relaciones entre las ideas religiosas fundamentales del protestantismo ascético y los principios de la vida económica capitalista decantaron en una actitud subyugada del agricultor, para luego convertirse en obrero, frente al terrateniente, y terminar, quizás, como el dueño de la empresa o fábrica. ¿El destino de la gallinita de Mapes Dodge será el de ser dueña de su fábrica? El mismo discurso social y cultural

fomentaba la idea de un salario escueto, el cual no se podía cuestionar, porque se entraba en contra del espíritu de trabajo que Dios propugnaba. La especialización de las profesiones condujo a un incremento cuantitativo y cualitativo del rendimiento, porque hacía posible el desenvolvimiento de la habilidad del obrero, sirviendo, por tanto, al bien común que se identifica con una motivación estrictamente utilitarista. Esta consecuencia la revisaremos con mayor profundidad al hablar del contexto histórico social de los años 70 en el Perú, sobre el cual se gestó la obra de Kusi Kusi.

Es así como la filosofía del contexto protestante reviste el mensaje de la fábula de una manera distinta al de la obra de Kusi Kusi (que adquiere otras tonalidades respecto al proceso de reapropiación de la tierra, por motivo de la reforma agraria) y destaca el misticismo del campo y del agricultor campesino. Además, la gallinita de Kusi Kusi difiere de la fábula original porque se destaca mucho su rol de madre frente a sus pollitos, completamente ausentes en la historia primigenia, porque en esta no es sino la individualidad de la gallinita la que la motiva a realizar la “acción valiosa”.

Por lo tanto, la gallinita de Mapes Dodge es similar a la de Kusi Kusi, pero presenta diferencias cruciales. En principio, la fábula de Mary Mapes Dodge cuenta con una mayor variedad de animales que son interpelados por la gallinita, ilustrando una granja norteamericana más nutrida, mientras que, en la versión de Kusi Kusi, los antagonistas de este modesto campo andino son solo un pavo y un pato. Sobre ese mismo punto, la presencia del granero en la fábula protestante denota cierta industrialización de la agricultura, en cambio, en el contexto peruano, el ambiente campesino que se muestra es escueto y rústico.

Sin embargo, lo más crucial de estas diferencias recae en que la gallinita de Mapes Dodge actúa por individualismo y la recompensa es solamente para ella, en cambio, la gallinita de Kusi Kusi, es por sobre todas las cosas una madre. La presencia de los pollitos

ofrece un importante distanciamiento respecto de la fábula original porque convierte a la gallinita en un ser solidario y desinteresado, la “acción valiosa” se convierte en “acción de caridad y subsistencia”, una “acción para el otro”. Efectivamente, quien no realiza la labor, no merece la recompensa (desde el punto de vista pragmático weberiano), pero, en la gallinita de Kusi Kusi, el trabajo adquiere una connotación comunitaria, de amor por el prójimo, de madre abnegada que refleja el imaginario de la nación cooperativista.

¿Cómo <i>The Little Red Hen</i> encarna la ética weberiana?	¿Cómo <i>La gallinita trabajadora</i> se distancia de la ética weberiana?
<ul style="list-style-type: none"> ● Mayor variedad de animales ● Presencia de un granero ● Individualismo ● “Acción valiosa” ● “Quien no trabaja que no coma.” 	<ul style="list-style-type: none"> ● Solo el pato y el pavo ● Campo rústico y escueto. ● Maternidad ● “Acción de caridad y subsistencia” ● “Los que trabajan comerán.”

Tabla 1. Comparación entre la gallinita de la fábula de Dodge y la gallinita de Kusi Kusi.

(Elaboración propia)

1.3. Contexto histórico social peruano

Para trasladarnos hacia el análisis de la gallinita de Kusi Kusi, conviene describir el contexto histórico, social y político establecido por el Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas, cuando el General Juan Francisco Velasco Alvarado se hizo con el poder en el Perú desde el año 1968 a 1975 y luego Francisco Remigio Morales Bermúdez Cerrutti desde ese año hasta 1980. Para Contreras y Cueto (2013), el crecimiento de una población marginal; postergada; y muchas veces discriminada por el racismo y, generalmente, proveniente de la sociedad agraria del interior del país dio un amplio espacio al surgimiento de opciones populistas y radicales. A esto se le sumó la pérdida

del control del Estado por la oligarquía, junto con la inexistencia de un liderazgo empresarial coherente y consistente que diera rumbo económico al país y atendiera organizadamente las demandas de los nuevos sectores medios y populares, lo que permitió que el vacío de poder fuera finalmente copado por las Fuerzas Armadas.

Este nuevo ordenamiento político no solo se limitó a un acto reivindicativo nacionalista, sino que forjaron un plan de gobierno, denominado el “Plan Inca”, que se proponía implantar reformas para poner en marcha una tercera vía económica y social, ni capitalista ni comunista, que algunos llegaron a llamar “Capitalismo de Estado”. Hacia 1968, la economía peruana estaba fundamentada en el modelo primario exportador, organizándose principalmente en torno a la producción para la exportación de materias primas, como el petróleo, cobre, azúcar, harina de pescado, entre otras. La base industrial y la producción para el mercado interno eran débiles y el país dependía de importaciones para la satisfacción de las necesidades de consumo de la creciente población urbana. El régimen reformista de los militares que acompañaron al general Velasco puede entenderse, así, como una respuesta al grado de atraso de la estructura económica del país. Esta respuesta fue tanto más autoritaria, cuanto más retrasado estaba el organismo económico en su transición a una economía industrial, moderna y con mejor distribución del ingreso.

La relación de las comunidades del interior del país con la agricultura es neurálgica para las interacciones económicas y sociales del país, de modo que la reforma agraria se convirtió en un punto de quiebre definitivo del siglo XX en el Perú. En su Mensaje a la Nación durante el primer aniversario de la Revolución (3 de octubre de 1969), Juan Velasco Alvarado resaltó que toda revolución genuina sustituye un sistema político, social y económico por otro cualitativamente diferente. Destacó que los grandes objetivos

de la Revolución eran superar el subdesarrollo y conquistar la Independencia Económica del Perú. Era una Revolución que buscaba “sacar al Perú de su marasmo y de su atraso”.

Muchos intelectuales y artistas de la izquierda peruana apoyaron parcial o totalmente al gobierno de Velasco; surgidos del ánimo reformista originado en los años cincuenta, creyeron en la viabilidad de lo que en el extranjero comenzó a denominarse “el experimento peruano”, y colaboraron de diversas maneras con el avance de las reformas. En este contexto, los Kusi Kusi fueron convocados por el Sistema Nacional de Apoyo a la Movilización Social (Sinamos) para realizar una gira por diversas comunidades campesinas de la sierra peruana presentando obras como *El sueño del pongo* (adaptación del cuento de José María Arguedas) y *La gallinita trabajadora*, ambas obras de profunda carga temática e ideológica que pudieron interpretarse como soporte a la fuerza colectiva de los campesinos e indígenas frente a los abusos de los latifundistas, en clara consonancia con los lineamientos culturales y sociales establecidos por el Gobierno Revolucionario.

El impacto de dichas presentaciones fue importante no solo por las características del discurso, sino por la misma técnica titiritera que era novedosa para los espectadores neófitos (esta dimensión se abordará en el segundo capítulo). Los títeres sirvieron de intermediarios entre el discurso y la experiencia escénica vivenciada de primera mano. Así, la temática de las obras resonaba en los espectadores, no solo por sus propias experiencias, sino por el contexto histórico y social en el que estaban sumergidos. Narrativas simples y directas que representaban la histórica opresión de estos grupos sociales en donde los héroes y antagonicos quedan muy claramente identificados, y el mensaje de justicia social a través de la ética y moral comunitarias.

1.4. Análisis del corpus a través de Gutiérrez

Finalmente, se va a analizar los discursos de la obra de Kusi Kusi, a partir de los postulados de Gustavo Gutiérrez en la *Teología de la Liberación* (1971). Para ello se presentará a continuación la sinopsis de la obra al detalle.

Al amanecer, la gallinita trabajadora sale en busca de alimento para ella y sus pollitos, mientras el orgulloso pavo y el perezoso pato toman el aire fresco de la mañana. El pavo y el pato pasean por el escenario, entran y salen a ritmo musical.

La gallinita encuentra un grano de trigo y se pregunta quién podrá ayudarla a sembrarlo; el pato y el pavo se niegan. Ante la negativa, ella decide sembrarlo por sí misma e interpela al público, les pide ayuda y les agradece. Les encarga cuidar el grano de trigo mientras trae sus herramientas para sembrarlo. El pavo y el pato intentan comerse el grano sin éxito. La gallinita regresa a ritmo de la música y remueve la tierra con su pala, echa el grano en la tierra, lo tapa con el rastrillo, y lo riega.

En ese sentido, la obra de Kusi Kusi propone lo que para Gutiérrez es la figura del “buen cristiano”, que se hace explícita por la oposición entre quienes son solidarios en la acción comunitaria y quienes no lo son. Para Gutiérrez, este es un proceso transversal en el contexto andino y debe darse por una independencia cultural basada en nuestra propia realidad, en nuestro propio lenguaje; un socialismo indoamericano que supere la hegemonía económica social y política de las potencias extranjeras. Por lo tanto, la liberación a la que se refiere en su teología es un proceso de emancipación del hombre a lo largo de la historia, un proceso de construcción de una sociedad cualitativamente diferente en la que el hombre se vea libre de toda servidumbre y se convierta en artífice de su propio destino.

Desde una perspectiva cristiana tradicional, la aceptación del reino debe pasar por la construcción de una sociedad justa: esto no implica que, de cara a la transformación de la

estructura económica y social, el hombre automáticamente se vuelva justo o menos egoísta. Sin embargo, frente a un fundamento económico-social de igualdad, es más factible el desarrollo de la solidaridad humana. Por lo tanto, la transformación del hombre —en uno menos egoísta— y la transformación de la sociedad —en una más justa— debe ser simultánea (Gutiérrez, 1971).

Es en este nuevo contexto y con mucha paciencia que la gallinita de Kusi Kusi espera que el granito crezca. Pasa el tiempo, se viene la noche; una flor crece, un gusano y una lombriz aparecen. La gallina va en busca de agua para espantarlos, pero al regresar no los encuentra y, entonces, riega su granito sembrado. La protagonista vuelve a salir de escena y entra un ratón con un queso que entierra cerca. Ella lo corretea con una escoba y lo saca de escena; ella también sale. En luz negra, varios hongos hacen una coreografía y desaparecen. La gallina regresa y sigue regando su granito sembrado, sale de escena. Nuevamente en luz negra, varias mariquitas realizan un juego musical y luego se retiran. Al regresar, la gallinita se frustra porque aún no ha brotado nada y se recuesta a dormir. Mientras ella duerme, varias espigas de trigo van apareciendo una a una y *bailan*. La gallinita despierta y se alegra por sus trigos. Nuevamente, pregunta quién ayudará a cosecharlo y llevar todo el trigo al molino. El pavo y el pato que observan se niegan a hacerlo.

Contrariada, la gallinita se resigna y dice que tiene que hacerlo sola; pide que el público le dé ánimo, cosecha todo el trigo y lo lleva al molino, lo muele y regresa con bolsas de harina. Las acciones de la protagonista ofrecen una vía de entrada a los postulados de la *Teología de la liberación*, en el sentido de que la liberación implica un esfuerzo práctico por revertir las situaciones de miseria y el despojo del fruto del trabajo propio, provenientes de la explotación del hombre por el hombre y del enfrentamiento de clases sociales. Implica una lucha por liberarse de estructuras opresoras que impidan que el ser

humano viva con dignidad y asuma su propio destino. En el caso de la gallinita, acostumbrada solamente a recoger como alimento lo que pudiera encontrar del suelo, decide cambiar sus estructuras sociales a partir de la semilla de maíz, un regalo de la tierra que puede crecer y multiplicarse. Esa liberación radical es el don que aporta la fe en Cristo. Es por eso por lo que la vida cristiana es una Pascua, un tránsito del pecado a la gracia, de la muerte a la vida, de la injusticia a la justicia, de lo infrahumano a lo humano. Es a través de Cristo, según Gutiérrez, que se llega al don del espíritu en comunión con Dios y con todos los seres humanos.

Situarse en esta perspectiva es participar en la lucha por la liberación de los hombres oprimidos por otros hombres. La espiritualidad, en este sentido y entendida desde la liberación, implica una conversión al prójimo, al hombre oprimido, a la clase social explotada, a la raza despreciada y al país dominado (Gutiérrez, 1971).

Nuestra liberación pasa por esa conversión evangélica que significa una transformación radical de nosotros mismos; significa pensar, sentir y vivir como Cristo, presente en el hombre despojado y alienado. Convertirse es comprometerse con el proceso de liberación de los pobres y explotados, un compromiso lúcido, realista y concreto; no solo a través de la generosidad, sino también a través del análisis de la situación y la estrategia de acción. La conversión, como el desarrollo de la “conciencia crítica”, es un proceso permanente que debe ser nutrido por el evangelio y consolidado por los hechos históricos en los que intervengamos.

Por última vez, la gallinita pide ayuda para hacer los panes al pavo y al pato que observan su trabajo. Ellos dicen que no lo harán. La gallinita les suplica, pero no aceptan, ella lamenta que no quieran ayudar y dice que lo hará *con ayuda del público*, intervención acotada en el guion. Sale cargando sus bolsas de harina y regresa con una canasta de pan caliente. El pavo y el pato se acercan apurados para ver la canasta. La gallinita pregunta

quién comerá estos panes; el pavo y el pato afirman con insistencia. La gallina los rechaza con firmeza; les dice que no quisieron trabajar; entonces, *solamente sus pollitos y el público comerán*. Los pollitos ingresan a escena, el pavo y el pato salen espantados, por un lado. La gallinita trabajadora y sus pollitos dan una vuelta por el escenario y salen en sentido opuesto. Fin.

En el guion, se pueden apreciar varios motivos religiosos tanto del concepto del “buen cristiano”, de la *Teología de la liberación* de Gutiérrez, como de lo dicho por Weber respecto a la “acción valiosa” y la productividad a través del trabajo de la ética protestante. Sobre el primero, existe una clara crítica hacia la falta de solidaridad del pavo y el pato respecto a las penurias de la gallinita, agricultora y madre soltera. La actitud de los cristianos debe ser justa y exenta de egoísmo, su accionar no puede estar de espaldas al prójimo. La falta de cooperación y apoyo mutuo es aún más evidente, dado que, desde la perspectiva de los preceptos planteados por Gutiérrez, estaríamos hablando de personajes que representan a los oprimidos, sin acceso —por desconocimiento o desidia— a los medios de producción del alimento, donde no existe una figura latente del opresor entre los personajes de la obra. La opresión, sin embargo, se siente e, históricamente, proviene de un discurso que había promovido la supervivencia individualista y la ignorancia de los beneficios que la cooperación podría traer para la liberación de los pueblos. Por lo tanto, estaríamos hablando de que estos personajes, el pavo y el pato aún no han sido liberados. La gallinita de Kusi Kusi, entonces, busca promover un nuevo discurso hegemónico, con y para el público, una nueva verdad cuyo fin es un mundo liberado a través de la agencia y control de los medios de producción.

El sentido de justicia que ejerce la gallinita de Mapes Dodge hacia el final de la obra, en cambio, no podría ser justificado desde la perspectiva de Gutiérrez, que se fundamenta en la solidaridad, pero sí bajo lo establecido por Weber respecto a la ética protestante. En

este sentido, la gallinita weberiana sería una “agricultora racional” que aplica lo dicho por San Pablo y niega comida a quien no trabajó. El que no obedece el mandato laborioso de Dios tampoco podrá recibir su Providencia, sin excepción alguna. No hay codicia en esta gallinita; por el contrario, responde directamente a la consecución de la riqueza como fruto del trabajo; es ella *sola* la que le da el valor a la materia prima, pasando por todas las fases de producción hasta la obtención del producto final comestible del que puede disfrutar

Ahora bien, debemos destacar que el mensaje de *La gallinita trabajadora* no es un hecho aislado en la extensa trayectoria de Kusi Kusi. El discurso de las obras de Kusi Kusi pone en acción diversos postulados de la *Teología de la liberación*, porque los creadores comulgan con sus postulados desde su propia práctica religiosa y social. Al respecto, podemos mencionar, relatos como los de *El sueño del pongo* (1970) de José María Arguedas que, claramente, muestra un discurso en contra del opresor y a favor de los oprimidos, desde un profundo arraigo cultural con estos últimos. Otra obra que destaca sería la de *Un juez para Caperucita* (1972), una revisión subversiva del clásico cuento para niños en donde Caperucita resulta ser la villana y tiene que ser juzgada por sus actos egoístas contra los animales y la naturaleza.

Obras como la *Balada de reglamentos y canciones* (1984), *La leyenda de la caracola* (1988), *El gatito presumido* (1983) y *El gallo rey del mundo* (1993) en donde, a través de la representación de personajes déspotas, el público asimila importantes lecciones respecto a la igualdad social y a la redistribución equitativa de los recursos. También está *Alas al viento* (1996), *Cuento de nochebuena* (1994), *El misterio de las colas* (1992) e *Historia de un angelito* (2001), en donde se habla directamente de la pobreza e inequidades que existen en nuestra sociedad a través de los personajes protagónicos. Historias como la de *La margarita* (1975) y *Paco el cocodrilo* (2005) hacen énfasis en

las relaciones sostenibles que debemos tener con nuestro entorno para garantizar un futuro a las nuevas generaciones. Puestas en escena como la de *El pueblo del sol* (1998) y *Bailes del Perú* (1991), de gran complejidad técnica, teatro de sombras y títeres fuera del escenario, profundizan en los principales hechos históricos sociales y culturales del país.

Mención aparte merece la obra *Trilogía de los hermanos menores* (1996) que consiste en tres fábulas distintas, pero complementarias. *Perro, pericote y gato* con Fray Martín de Porres, *Los mosquitos de Santa Rosa* y *El alacrán de Fray Gómez*, todas historias que hablan de cómo se debe ser un “buen cristiano”. La obra aborda relatos basados en las tradiciones de Ricardo Palma, donde él mismo, fuera del escenario como títere a cuerpo entero, las presenta a modo de narrador extradiegético. Esta versión para el teatro de títeres, con tonos de humor y comedia, resalta la solidaridad, el amor y la fe de la cual se desprende como mensaje una importante lección teológica.

1.5. Gallinita protestante e individualista vs. Gallinita campesina y velasquista

Como se ha visto en el análisis de la fábula de Mary Mapes Dodge, a pesar de presentar casi la misma trama, existen dos gallinitas distintas en los dos momentos históricos y contextos sociales analizados: una gallinita activa, individualista y protestante, y otra campesina, andina y velasquista. La primera de ellas parte del empoderamiento de la “acción valiosa” y promueve la industrialización a través de la agricultura, destacando el aspecto religioso protestante de la retribución justa a la laboriosidad y emprendimiento, el fruto del trabajo como retribución económica, una plusvalía. Por su parte, la segunda gallinita apela a una reconciliación con el campo y la tierra, una reapropiación y validación del sentido de pertenencia del fruto del trabajo, directamente vinculada con la ideología de la reforma agraria, pero también en un sentido andino y solidario de cooperación y trabajo en comunidad para la alimentación de su prole, apelando al

significado ancestral de la madre tierra o *pacha mama*, que cobija y nutre. De esta manera, con *La gallinita trabajadora*, el discurso se renueva y potencia con la adopción de toda la cosmología andina en el contexto histórico del gobierno del General Velasco desde una perspectiva cristiana de liberación. Ambas gallinitas, sin embargo, buscan la independencia de los medios de producción y un alejamiento de una economía básica de materia prima, y, en el caso de la gallinita velasquista, una producción alimentaria para el consumo interno.

Gallinita protestante	Gallinita velasquista
<ul style="list-style-type: none"> ● Valoración de la acción y el trabajo. ● Actitud individualista. ● Egoísmo. ● Agricultura rural norteamericana. ● El fruto del trabajo como plusvalía. 	<ul style="list-style-type: none"> ● Reapropiación del fruto del trabajo. ● Trabajo cooperativo ancestral. ● Maternidad. ● Campesina andina. ● El producto agrícola como liberación del oprimido.

Tabla 2. Comparación entre la gallinita protestante de la fábula de Dodge y la gallinita velasquista de Kusi Kusi. (Elaboración propia)

El mensaje que se presenta al público objetivo (niños de 3 a 6 años) los instruye en el sentido más básico de la cooperación, la retribución y el merecimiento. La actitud del pavo y el pato se transparenta como egoísta e injustificada, su reiterada negativa a ayudar se establece como sin sentido e irracional: una respuesta automática y frustrante, quizás por su propia naturaleza, porque no conciben otra forma de vida, una opresión sistemática, histórica e intergeneracional, que resuena con muchas actitudes negativas que tomamos

en la temprana infancia, en el sentido de bloquearse y contradecir los pedidos legítimos de las personas de nuestro entorno.

La actitud de la gallinita de Kusi Kusi, en cambio, es de cordialidad y de acción propositiva. Ella tiene una necesidad básica: la de alimentar a sus pollitos y a ella misma; es algo que, desde la perspectiva de Gutiérrez, es necesario para la liberación que debe darse en los oprimidos. La alimentación y subsistencia es una necesidad que debe ser satisfecha de manera ineludible. Por ello, cuando encuentra la oportunidad a través del grano de trigo, y al no tener apoyo comunitario, decide tomar acción por sí misma y convertir ese grano en pan horneado. Entonces, la gallinita se libera, toma control de los medios de producción, se industrializa, escapa del yugo de la materia prima sin valor agregado, lidera el cambio con el ejemplo. De la historia de la gallina, se desprende el hecho de que la desidia y pereza en una sociedad colaboran con el mantenimiento de la opresión, ya que no existe producción de riquezas y/o resultados. Si algo nos muestra esta historia es que, a partir de un pequeñísimo capital, en el grano de trigo existe un gran potencial de crecimiento económico.

La obra usa estos simbolismos para construir un discurso liberador; nos muestra lo que considera una verdadera actitud cristiana y la contrapone con una falsa. Por eso, la actitud del pavo y el pato nos parece irracional, es una negativa repetitiva, simple y directa, sin ninguna explicación aparente, que se contrapone a la interpelación con un nuevo discurso hegemónico de cooperación y retribución por la “acción solidaria”. Las actitudes de los personajes y la trama están tan apropiadamente hilvanadas que se convierten en una verdad robusta que se desprende de su contexto de producción: el grano de trigo después de un proceso laborioso se va a convertir en pan, eso es un hecho. Del mismo modo, los que no aportaron en este proceso no pueden disfrutar del producto final, no hay punto de discusión. Es entonces que el discurso adquiere sentido y puede interiorizarse en la

conciencia del público. Su potencia y estrategia se fundamenta en la simpleza de sus componentes, que pueden ser deconstruidos, asimilados, reconstruidos y resignificados en las mentes de los niños y niñas espectadores.

La obra pretende entonces una liberación, como la planteada por Gutiérrez, una liberación como creación de una nueva conciencia social. Los niños aprenden de la gallinita que es crucial hacer buen uso de los medios de producción; que la libertad está en la gestión material, económica y política de estos; y que constantemente debemos cuestionarnos, desautomatizarnos, y participar de la creación permanente de hombres y mujeres nuevos y solidarios. Así, la obra se fundamenta en la fe y la esperanza como factor radical de libertad espiritual y de creación e iniciativa de acción histórica. Está en nosotros mismos dejar de estar oprimidos, en este caso, no por otros hombres, sino por nuestras propias limitaciones, ignorancia y actitudes pasivas. El pato y el pavo son castigados por ello, no acceden al pan porque no tuvieron acción ni agencia alguna para la obtención del alimento.

Nuestra salvación, entonces, vendrá cuando abandonemos aquello que nos despersonaliza: la miseria física y moral, la ignorancia, el hambre y la falta de dignidad humana. Sin embargo, la liberación implica un esfuerzo por revertir esas situaciones de miseria a través del fruto del trabajo propio. Implica una lucha por liberarse de estas estructuras que nos oprimen y que impiden que vivamos con dignidad al asumir nuestro propio destino. La “conciencia crítica” de la gallinita, materializada en su praxis liberadora, propone el rompimiento de la opresión y letargo, lo cual, por lo que vimos anteriormente, es un proceso permanente y constante. Lo que los niños reciben a partir de la obra es un ejemplo, un *detonante*, una posibilidad de reconfiguración de la visión del mundo. La obra espera despertar en ellos el inicio del proceso de desarrollo de esta “conciencia crítica”.

Luego del análisis discursivo del guion, en el siguiente capítulo, se ahondará en el análisis de la técnica titiritera y de las propiedades del títere como material y flujo. Esto nos permitirá establecer una relación adicional para la liberación del cuerpo inerte del títere para convertirse en cuerpo de representación.



CAPÍTULO 2: Análisis material del títere de Kusi Kusi

En el presente capítulo, se analizará el títere como materialidad y cuerpo de representación en la obra *La gallinita trabajadora* de Kusi Kusi para explorar cómo es que de una materia inerte se convierte en cuerpo para la performance teatral, en movimiento, vivo y activo. Este fenómeno es quizás el más importante de toda la investigación, puesto que representa la teorización del potencial del objeto inanimado y su transición a personaje para la performance.

Para ello, se usarán los postulados del antropólogo británico Tim Ingold (*The Life of Lines*, 2015), como principal referente teórico, que establecen características del ser y la existencia a partir del material, su fluir por el tiempo, en constante cambio y crecimiento. Además, hallaremos similitudes con otros procesos creativos del ser, tanto en los humanos como en los objetos, y los hilos que se entretujan para cimentar sus cualidades en constante recreación. Esto permitirá encontrar respuestas sobre la materialidad intrínseca del títere y la cualidad del ser que como objeto posee.

Posteriormente, se definirá el concepto que forma parte del planteamiento primario de esta investigación: el “*puppenhaft* liberador”, elemento diferenciador que los títeres de Kusi Kusi aportan al arte dramático. Para ello, acudiremos al teórico ruso y artista titiritero Sergei Obraztsov y los postulados sobre la potencialidad del títere como personaje eficiente en escena que planteó en su libro *My Profession* (1950). A partir de la carga emocional y manejo de las manos del titiritero, el muñeco consigue una activa expresividad que comulga con la verosimilitud.

Por último, se encontrarán coincidencias y complementariedades entre ambos teóricos para hallar respuestas respecto a la transformación del títere en escena. Todo esto como

preámbulo al análisis más detallado que se hará en el tercer capítulo respecto a los complejos procesos ritualísticos de la performance.

2.1. El artificio material de Kusi Kusi: una construcción peruana del títere

Kusi Kusi siempre ha puesto mucho énfasis en la elaboración de sus muñecos; modestos y eficientes, son de gran expresividad performática. Por ello, se consideran no solo una compañía que hace teatro de títeres sino también un taller, y han dedicado su vida como institución a la enseñanza de la técnica titiritera.

En su boletín institucional, publicado en mayo de 1974 y analizado por primera vez en esta publicación, Kusi Kusi hace hincapié en que, aparte de las presentaciones regulares de las obras, consideraban igual de importante la transmisión del bagaje de conocimientos respecto a la animación y creación de títeres a cualquier alumno o alumna interesada. El propósito de la compañía era convertir la capacitación constante en una “labor multiplicadora” que sienta “las bases del teatro nacional de títeres” (Kusi Kusi, 1974).

Así, Kusi Kusi intentó ser una “célula activa, vital, en la formación de un gran movimiento titiritero” que buscaba “rescatar valores vernaculares (música, cuento, artesanía, etc.)” para engendrar un estilo propio y, al mismo tiempo, estimular a pintores, escritores, músicos a contemplar el teatro de títeres como una vía de expresión artística de mucha riqueza (Kusi Kusi, 1974).

La compañía de títeres peruana viajó por varios países durante su trayectoria artística, nutriéndose de técnicas y formas titiriteras de diversas corrientes artísticas del mundo. Títeres clásicos europeos, de países asiáticos como India, Tailandia, Corea del Norte y Japón, tradiciones de diversas naciones norteamericanas y de nuestra región latinoamericana. Sin embargo, *La gallinita trabajadora* es una obra especial, ya que, al ser la primera, no se vio influenciada por estos viajes. Es la primera expresión del espíritu

y sentido de Kusi Kusi como compañía de teatro de títeres, tanto en la construcción del discurso de la obra como en la construcción material de los muñecos y la escenografía.

Para entender los títeres de la obra de *La gallinita trabajadora* y, en particular, a la protagonista, se debe, en primer lugar, hacer un breve recuento sobre la clasificación de los títeres que Kusi Kusi presenta en su boletín (1974). Para Kusi Kusi, no existe distinción entre títere y marioneta, ambos son muñecos de representación, sinónimos. La diferencia en la tipología se basa en la forma en la que se manipulan los títeres: existen aquellos que se manipulan hacia arriba —entre estos están los de guante, de vara o *marotte*, mixtos de guante y vara, a varilla, y los de mano y varilla— y los que se manipulan hacia abajo —entre los que están los de *tringle* o varilla en la cabeza y los títeres a hilos.

Manipulados hacia arriba	<p>El títere de guante.</p> <p>El títere de vara o <i>marotte</i>.</p> <p>El títere mixto: guante y vara.</p> <p>El títere a varillla.</p> <p>El títere a mano y a varilla.</p>
Manipulados hacia abajo	<p>El títere de <i>tringle</i> o de varilla en la cabeza.</p> <p>El títere a hilos.</p>
Sistemas originales y complejos	<p>Bunraku de Japón.</p> <p>Títeres sobre el agua de Vietnam.</p> <p>Teatro negro de George Lafaye - Francia.</p>

Tabla 3. Clasificación general de los títeres, establecida por Kusi Kusi en su boletín institucional de 1974. (Kusi Kusi, 1974)

Adicionalmente, en el documento de Kusi Kusi se recogen los postulados de Marcel Temporal, multifacético titiritero francés, quien tuvo muchas aficiones dentro de las artes plásticas y recalcó que “el títere trae de la escultura, la forma; de la pintura, el color; de la música, los sonidos; de la poesía, las palabras; y de la danza, el movimiento y el ritmo.” Para Kusi Kusi, esta flexibilidad del títere permite conseguir eficazmente el objetivo del teatro infantil, a saber, iniciar al niño o niña en la apreciación del arte, y, para ello, es necesaria la adecuada conjunción de diversión y educación (Kusi Kusi, 1974).

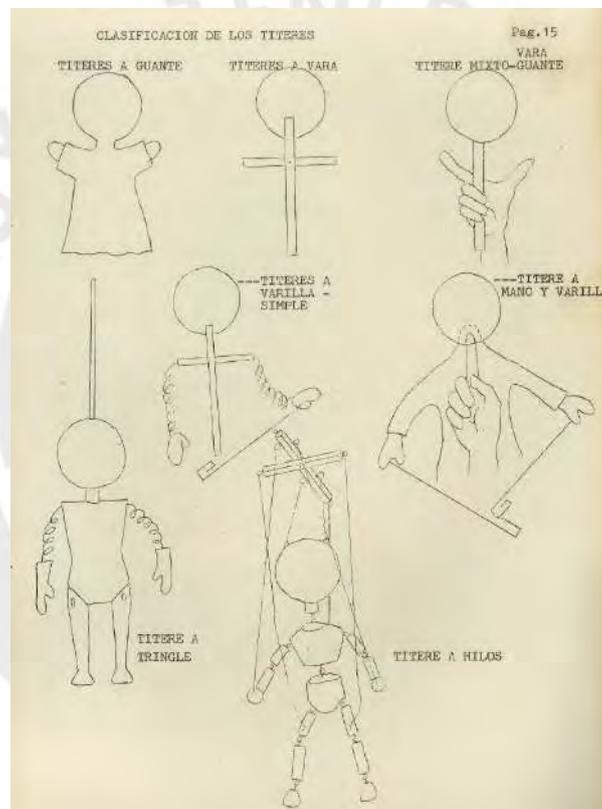


Figura 2. Página 15 del boletín institucional de Kusi Kusi publicado en mayo de 1974 donde se puede apreciar algunos diagramas sobre los tipos de títeres.

En el boletín (1974), la compañía plantea sus preceptos y pautas para una apropiada obra de teatro de títeres para niños y niñas a partir de los 4 años de edad. Se debe tratar de montar un cuento, de narrativa simple y directa, diálogos claros y cortos, puesto que la atención de los niños no soporta más de una hora de duración. Para formar conceptos

estéticos o críticos en los infantes, se debe tratar de ofrecer espectáculos de buena calidad, con escenografía sencilla y de colores discretos, y un acompañamiento musical que eduque e intrigue sus oídos. El público por sí solo sacará sus conclusiones de la obra. No se deben imponer a la fuerza conceptos que a los autores les parezcan correctos, pues el niño construirá su propio mensaje. Para ello, hay que saber dosificar el ritmo de la obra, la tensión, la calma, los ruidos y los silencios.

La gallinita protagonista, dentro de esta clasificación, viene a ser un títere a vara o *marotte*, relativamente simple, compuesto de una cabeza que, internamente, se sostiene por una vara para manipular y revestida por un armazón de metal y espuma al que se le ha adosado hilo de rafia deshilachado de distintos colores para simular el plumaje. La cabeza de madera con un pico presenta una cresta hecha de tela, están pintados los ojos y no presenta boca articulada.



Figura 3. Fotografía promocional de la obra, en la que se aprecia a la gallinita protagonista en la versión de la obra del año 2014.

Los personajes antagónicos, el pato y el pavo, son de similares características, pero difieren de forma crucial en la articulación de la boca (más precisamente, del pico), que abren y cierran para decir “no”. Los demás personajes son títeres de vara: los pollitos, la

flor, las mariquitas, los hongos, el ratón; de varilla son el trigo y la lombriz; y de guante son el caracol y el gusano. La gallinita usa varios elementos de utilería para sus distintas labores: una regadera, rastrillo, pala, semilla de trigo, bolsas de harina, queso y canasta de pan.

Todos los muñecos que participan de la obra han sido elaborados con el propósito de comunicar y representar personajes en escena. Sus características materiales han sido esculpidas y afinadas para la representación de sus respectivos personajes. Son cuerpos que sirven para representar, no existen sino en escena y permiten la transmisión del discurso dentro del ritual de la performance. En ese sentido, es importante notar que, en las artes escénicas actuales, damos connotaciones dramáticas y artísticas a dicho discurso, sin embargo, en la antigüedad los motivos eran quizás religiosos o liminales⁵.



Figura 4. Ilustración del títere de Brno (a la izquierda), la proyección del cuerpo completo del muñeco articulado (centro) y con su posible vestimenta (derecha) (Molina, 2018)

⁵ La liminalidad se entiende en el contexto de los rituales performáticos de la antigüedad, en donde un intermediario (chamán o brujo) conectaba a las personas con los dioses a través de la performance. Ese tránsito entre lo sagrado y lo terrenal es lo que llamamos liminal (Schechner, 1988).

Para entender la utilización histórica de los títeres en rituales, existe el vestigio más antiguo de un muñeco con fines performáticos, que se puede interpretar actualmente como un títere, es una efigie articulada encontrada en Brno, República Checa; esculpida a partir de un colmillo de mamut, las investigaciones científicas indican que tiene una antigüedad de más de 26,000 años (Molina, 2018). La pieza recuperada solo corresponde al torso y la cabeza, pero se puede deducir que tuvo extremidades inferiores que se articulaban mediante hilos, porque se han encontrado los agujeros para las uniones. También se hallaron restos de ocre y fibras textiles que podían indicar que tuvo cierto tipo de vestimenta.

Solo se puede especular respecto de la utilidad del títere de Brno, no hay mayores indicios sobre las prácticas sociales o culturales que se ejecutaron con ese títere, pero es posible deducir, por la época en la que se ubica y las particularidades de su funcionamiento y características, que se trataba de un instrumento performativo con propósitos ritualísticos. Además, el hecho de que haya sido articulado indica que estaba construido para ser flexible, moverse y ser manipulado por quien conducía el ritual. Resulta muy importante validar, históricamente, que el muñeco es construido para la performance y es esculpido con el propósito de representar eficientemente un personaje que, a través del movimiento, comunique.

Gastón Aramayo, miembro fundador de Kusi Kusi, en entrevista con Molina (2018), hace hincapié en que, para la compañía, la materialidad y los componentes del títere están supeditados al planteamiento discursivo de la obra: “Cada obra tiene determinados personajes, esos personajes tienen que hacer algo para transmitir el contenido. Entonces ahí es que se deberá buscar la técnica más apropiada para el personaje”, señala Aramayo (p. 218). La gallinita, por lo tanto, ha sido esculpida, como cuerpo de representación, de

manera eficiente y suficiente, minimalista, con el propósito de comunicar el discurso reflexivo y cooperativista de la obra.

En ese sentido, y en consonancia con su ánimo pedagógico y de difusión de la técnica titiritera, Kusi Kusi aceptaría que la obra se replique a futuro por nuevas generaciones de titiriteros, *aunque los materiales de los títeres en escena no sean exactamente los mismos*. La gallinita como personaje sobrevivirá largamente a sus creadores, porque, como muñeco y material, ha tenido que ser restaurada y renovada por completo varias veces desde que se estrenó la primera versión de la obra. Sucede lo mismo que con la paradoja de la nave de Teseo,⁶ ejercicio filosófico de recreación de identidad a través de los componentes del objeto, la gallinita sigue siendo la misma, aunque su cuerpo y sus materiales ya no lo sean, siempre y cuando se mantenga la finalidad discursiva del personaje.

Tanto el guion y los videos de las funciones (que forman parte de nuestro corpus), como los materiales del títere se han mantenido en constante recuperación, renovación y afinamiento desde 1968, cuando se produjo por primera vez *La gallinita trabajadora*. Sin embargo, no contamos con el registro histórico de todas las versiones que hubo a través de la experiencia de Kusi Kusi con la obra por décadas; solo persisten una versión del guion y el registro videográfico de la misma, pero la materialidad del títere original —el sustrato físico— de 1968 está largamente perdido. Por lo tanto, nada impide que esa persistencia de la finalidad del muñeco se mantenga pese a que no sean los mismos materiales.

Para Kusi Kusi la forma de la gallinita no es tan importante sino la finalidad de representación que el títere tiene en escena. Esta adopción completa del flujo constante

⁶ La paradoja del barco de Teseo se basa en hacerse la pregunta de si después de haber sido reemplazadas todas las piezas que conforman un objeto, este puede seguir considerándose el mismo o pasaría a ser un objeto diferente al inicial (Cohen, 2004).

de la materialidad del títere no es la más común en una industria creativa. A diferencia de Kusi Kusi, otras experiencias exitosas de los títeres a nivel mundial, como Plaza Sésamo de Estados Unidos, buscan la perpetuación de la identidad concreta y patentada del títere. En el documental *Being Elmo: A Puppeteer's Journey* (2011), podemos apreciar la historia del titiritero Kevin Clash, el encargado de darle vida al famoso personaje de Elmo, desde sus inicios en la compañía de Jim Henson y *Plaza Sésamo*. Famoso autor y estrella de la producción titiritera, Henson se convirtió en uno de los más notorios contribuyentes al desarrollo del arte titiritero dentro de la industria estadounidense, cuyos más famosos personajes, denominados *Los Muppets*, fueron sido adquiridos por Walt Disney Company.

Sin embargo, *Plaza Sésamo* es un programa producido por *Sesame Workshop*, y coproducido en más de veinte países distintos bajo la misma franquicia, organización sin fines de lucro fundada en 1968, con profundos objetivos educativos a través de la televisión y los títeres, que aún mantiene la propiedad de algunos personajes reconocidos como Abelardo (*Big Bird*), el Monstruo Comegalletas (*Cookie Monster*), el Conde Contar (*Count von Count*), Óscar el gruñón (*Oscar the Grouch*), Elmo, entre otros. Sean sus propósitos de lucro o no, todos estos títeres se rigen bajo los criterios de la estandarización comercial de su imagen y su forma de construcción. Las características del personaje están establecidas al milímetro de detalle, una especie de títere-como-ego, la idolatría de la forma patentada, y pueden ser traspasadas de generación en generación de titiriteros, siempre y cuando se cuente con los derechos de autor para su reproducción, trascendencia y mantenimiento de la industria y el *star system* en el que se sustenta la producción televisiva estadounidense.

Resulta muy curioso que tanto Kusi Kusi como *Sesame Workshop* se hayan establecido el mismo año, en 1968, pero su acercamiento y gestión del objeto-títere es distinta. Para

Sesame Workshop, la forma y composición de los personajes de los títeres son propiedad patentada e inalterable que será traspasada a futuros titiriteros o co-producciones de otros países, siempre y cuando exista una relación contractual respecto a los derechos de autor y preservación de los estándares sobre las características del cuerpo del títere. Kusi Kusi, en cambio, cree en la trascendencia de la obra y del mensaje reconociendo que los materiales se transforman. Los títeres son valiosos instrumentos para representar los personajes y transmitir el discurso. Pese a ello, la técnica y las propiedades de la elaboración del títere mantienen estándares rigurosos, pero no con el fin del registro de la patente de la forma, sino para la eficacia de la representación. Existe además una política de transferencia de conocimiento a nuevos titiriteros y, para ello, la obra de Kusi Kusi se transfiere de forma solidaria de generación en generación y podrá ser replicada, reconstruida y resignificada. Kusi Kusi nunca pretendió patentar su obra, lucrar con sus derechos intelectuales; al contrario, ellos estarán muy satisfechos si se les reconoce su talento, experiencia y esfuerzo, si con el poco registro que se tiene sus obras puedan ser recreadas y seguir existiendo, con otra forma, pero con los mismos ideales.

2.2. El aporte de la materialidad del títere según Ingold

Para ahondar en el análisis del títere desde sus materiales, se usarán los conceptos presentados en *The Life of Lines* de Tim Ingold (2015). Si buscamos entender al títere, empezando por los materiales de los que está compuesto, se puede establecer que Ingold refiere a que la existencia de una cosa es indistinguible de su actividad. Según el antropólogo británico, “la existencia de una cosa o sustancia es indistinguible de su actividad [...] su devenir está continuamente superando a su ser” (Ingold, 2015, p. 116). Las cosas, los cuerpos, los humanos son lo que hacen. Y, más aún, el títere, que es y está hecho para ser-personaje en escena.

En ese sentido, la existencia sucede en la acción, a través del tiempo; no es algo dado que se preserva, sino que continúa gracias a la actividad de los materiales (de los títeres) en escena. La vida no es, en sí misma, estática, sino que es lo que sucede continuamente por la propia actividad de vivir. Los títeres cobran vida en escena y la escena permuta entre función y función; por lo tanto, sus cuerpos inertes existen y performan solo durante la obra que es presentada en el espacio escénico.

El titiritero como humano creador del títere se mantiene en este espacio de continua recreación, continuamente hilvanando los hilos de su existencia y los del propio títere. Los humanos somos auto-fabricadores de nosotros mismos, pero la existencia es un constante fluir y no una meta. La realización del ser humano siempre se posterga, siempre es un todavía no, “todavía no ser”, una aspiración. Y si lo vemos del lado del títere esto es aún más evidente, porque los cuerpos inertes de los títeres solo existen cuando hacen y accionan el propósito para lo que están hechos, cuando performan en escena. Kusi Kusi busca que sus títeres estén en continua recreación, entre función y función de la puesta en escena, y a través de los años, en donde, por ejemplo, la gallinita protagonista ha tenido que ser recreada y refaccionada porque los materiales se degradan y reconstruyen. Como compañía de títeres, promueven la dinámica de los materiales: composición, descomposición, generación, degeneración y regeneración. El títere se establece como “medio”, plataforma o sustrato de un mensaje, y es más importante que el propio “yo”, del personaje, del actor o del propio titiritero.

Si se quiere ahondar en la proveniencia de esta existencia que se activa y desactiva a partir de la performance, se debe establecer la naturaleza transitiva del material. La discusión está en el “ser” a partir de la materia prima. Ingold (2015) da el ejemplo del constructor que “saca” la canoa del tronco, pero se puede argüir que la canoa existe ya en la materia. La canoa “crece” a medida que toma forma bajo la impresión de la herramienta

del constructor; él revela la forma intrínseca en el material. Del mismo modo, el artista titiritero que usa la escultura, la pintura, el modelado para crear su títere, no le da la forma a este último, sino que revela la forma del personaje. El títere “crece” a partir del material y se muestra al mundo con todas sus características inmanentes, listo para “actuar” en escena y, por lo tanto, ser-actuando (y no ser-siendo).

Entonces, el arte no imita a la naturaleza, no es una imitación de sus formas, sino que los procesos de construcción de la existencia son muy similares para todos los cuerpos. Esto sucede no porque uno ha sido modelado a la imagen del otro, sino porque ambos han sido modelados a partir de las mismas materias primas. En el caso de los humanos, su existencia se teje a partir de los hilos de sus materiales constitutivos y de los hilos de la interacción social. En el caso del títere, su existencia lo hace a partir del sustrato material en el que su forma es revelada y de su interacción con el público en escena.

A este proceso creativo Ingold (2015) lo llama *antropogénesis*, y, aplicado al títere, puede denominarse *titiregénesis*, que no es hacer o crecer, sino el hacerse-creciendo, tejer (o tejernos) continuamente con los hilos de la existencia. Para el títere, es un proceso continuo mientras está en escena, pero aparentemente suspendido cuando está fuera de ella, ya que, incluso fuera de escena, sus materiales siguen (des)haciéndose. En este sentido, y para el caso específico de la gallinita, el proceso de entretejido y recreación de la materialidad activa del personaje ha sido constante a través de los años, desde la primera versión de la obra, hasta las últimas presentaciones de la vida útil de la compañía Kusi Kusi. El títere de la gallinita que se presentó en el registro videográfico que forma parte de nuestro corpus ya no existe. Más aún, el muñeco que se usó en 1968 y las versiones posteriores, todos se han perdido en el tiempo, debido a la propia degradación de los materiales; pero la gallinita como personaje persiste a través del tiempo gracias a la recreación constante de sus componentes. Para Kusi Kusi, desde una perspectiva

ingoldiana, no existe una idolatría del objeto o un temor al paso del tiempo; los materiales se fueron deteriorando, pero eso no representa la pérdida de la gallinita como personaje-títere para la representación.

Lo que hace, tanto a los humanos como a los títeres, seres activos que son lo-que-hacen es la agencia que tienen. El ser, para existir, aparte de la apariencia y ser un sujeto que posee intenciones, tiene el poder de la agencia. Se convierten en hacedores de los hechos, hacedores dentro del proceso de hacer (o hacerse). Pasar de bienes creados a bienes creativos. Según Ingold (2015), la agencia es lo que nos hace verbos y no solo sujetos. Esto es crucial en los títeres porque, al ser personajes de una obra, son los agentes que ponen en movimiento la trama y la dinámica misma de la performance. Durante ese tiempo de duración definida, los títeres son personajes que existen en escena y son agentes que movilizan toda la obra dramática.

Para los humanos, y los títeres, la existencia es una constante creación y recreación. Es un proceso creativo sin fin, que más que completarse es creatividad que es vivida, experimentada, un flujo constante de impermanencia que nos hace permanentes en el tiempo. Es el progreso continuo del pasado que crece hacia el futuro a medida que avanza transformándose siempre. Kusi Kusi ha experimentado esto con *La gallinita trabajadora*, porque es su obra más antigua, y la gallinita como personaje, como cuerpo para la escena, como títere, ha estado en continua recreación a través de los años. Con cada función, siguió existiendo y seguía fluyendo, cobrando vida y existiendo.

La vida del cuerpo está en constante desarrollo, las cosas nunca se dan de una vez por todas, sino que siempre están en camino a ser dadas. Por ende, para Ingold (2015), no hay estados reales de vida, puntos fijos, anclados, inalterables de la existencia; sólo virtuales, binómicos en el ser y no-ser al mismo tiempo. La existencia se conduce por un plano de inmanencia, que es como un río que fluye. El río no salta de piedra en piedra mientras

discurre, por el contrario, fluye entre sus riberas, renovándose, en continuo cambio a medida que avanza. Para el caso del teatro de títeres, el momento en que se abre el telón es un umbral que nos permite percibir este flujo de existencia, el río que fluye. Cuando el telón se cierra, ya no vemos ese fluir, pero este sigue discurriendo a través del tiempo y el espacio⁷ a través de la agencia de sus materiales.



Figura 5. Ilustración que presenta el evento de la puesta en escena que nos permite atestiguar el flujo del títere-como-material(es), según Ingold. (Elaboración propia)

Como la existencia del material está constantemente en este plano de inmanencia de flujo, no empieza ni termina, no arranca o llega, simplemente es y fluye. No está entre una cosa u otra, sino solamente existe en ese “entre”, en la mitad del camino. No completa el rito de paso, se queda en el umbral y ahí pervive. Por consiguiente, para Ingold (2015), el títere no se prende o apaga, no vive o muere, sino que, *en tanto agencia material, se duerme o se despierta*, dependiendo de si está o no en escena. Una cosa es que podamos verlo durante la función, y luego no cuando no estamos durante la misma. La existencia

⁷ Para Robert Smithe (2014), el títere es una representación que edita la realidad cuando está en la performance. Permite a los autores manipular el espacio y tiempo cuando existen en el escenario y es así como sucede la “magia” de ser percibidos con vida. Además, como los títeres están meticulosamente concebidos, a partir de sus materiales y cómo están configurados, dan a los autores gran control sobre los referentes que se hacen disponibles a la audiencia y, por ende, a sus significados.

del títere no depende de si podemos atestiguarla o no, no necesita de nosotros para ser, sino que existe perpetuamente en ese umbral, en ese “entre”, en el espacio donde el flujo es inmanente al material.

Si retomamos el ejemplo de *Plaza Sésamo*, el objetivo es la permanencia de la forma, la inviolabilidad de la identidad; el cuerpo y material deben mantenerse a través de los tiempos, por razones de preservación del modelo económico productivo del arte como capital cultural. Hay una necesidad de anclar el material en el momento de su concepción, estandarización o perfeccionamiento. No puede alterarse, no puede fluir o respirar, evolucionar, crecer, deconstruirse y reconstruirse, porque hay una patente que lo restringe, lo forma, lo modela y lo subyuga a lo reglamentado.

Kusi Kusi no pone esa carga sobre el títere, sino que lo libera. El “*puppenhaft* liberador”, en este sentido, permite no solo mostrar su flujo en escena, sino también hacerse colectivo, propio del acervo cultural, y, por ende, libre para crearse y recrearse, resignificarse material y simbólicamente, con el tiempo y con futuras generaciones de titiriteros. Esta praxis cooperativista, muy similar al discurso del contexto histórico y social de la primera etapa del Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas, es parte de la columna vertebral de Kusi Kusi como institución, la necesidad de divulgar y compartir la técnica titiritera. Lo indican así en su boletín: es necesario generar interés en el arte y fomentar la formación de nuevos expertos, nuevos autores (1974). La gallinita protagonista del primer montaje de 1968 no fue la misma que se mantuvo por los más de 50 años de trayectoria de la compañía, porque el material se fue degradando, fluyendo y tuvo que reconstruirse en más de diez distintas iteraciones del cuerpo del personaje. Distintas serán las gallinitas protagonistas que podrán ser reconstruidas y puestas en escena por nuevos titiriteros y titiriteras del Perú y el mundo, en años, décadas o siglos venideros, pero la intención de la obra, como un río (o una gallinita), permanecerá

fluyendo (o caminando) a lo largo del tiempo. Y Kusi Kusi, a pesar de que sus fundadores en algún momento dejen de existir en este estado virtual de vida, seguirán existiendo en las recreaciones infinitas de su obra que continuará fluyendo, reconstruyéndose y nutriéndose de nuevas iteraciones, nuevas gallinitas para el futuro.

2.3. El *puppenhaft* según Obraztsov en relación con Ingold

Para comprender la temática general de la presente investigación, es necesario explicar el concepto de *puppenhaft* que Lothar Buschmeyer estableció en *El arte de la obra de títeres* (1931) y que Holger Sandig continuó en *El potencial expresivo del teatro de títeres y sus consecuencias dramáticas* (1958), ambos tempranos teóricos alemanes que buscaban definir la *raison d'être* del títere para situarlo dentro del arte dramático a través de una simple operación aritmética. Si una obra o pieza dramática posee elementos titiriteros, es decir, cualquier elemento animado a través del artificio de la mano del titiritero, tiene *puppenhaft*; si no los posee, entonces es *nichtpuppenhaft*. Luego de ello, todos los demás elementos del teatro como expresión artística son los mismos, tanto con actores vivos como con muñecos, solo se distinguen si cuentan con herramientas titiriteras como complemento o no.

Esto es crucial para establecer el rol del títere como plus dramático material, como aporte, como complemento en la performance teatral, dado que, para Sergei Obraztsov (1950), teórico ruso que trabajó también sobre el *puppenhaft* (*kukolnoe* en ruso), “ningún actor es capaz de crear la representación de un ser humano generalizado, porque él mismo es un individuo. Solamente el títere puede hacer esto, porque no es un ser humano” (Obraztsov, 1950). Esta afirmación se complementa con lo establecido por Ingold en el sentido de que tanto humanos como títeres configuran su existencia bajo similares condiciones y procesos, a saber, los hilos con los que tejen su materialidad. Sin embargo,

para Obraztsov (1950), la sustracción del ego del actor le da al títere un carácter de mayor eficiencia para la representación.

Según Obraztsov (1950), el títere tiene una vinculación muy fuerte con la imaginación del niño; afirma que todos los niños aprecian el actuar (la performance) en sus juegos, que revelan grandes capacidades de observación, imaginación y sinceridad en la expresión de emociones. Durante el espacio lúdico, estas cualidades son transferidas al muñeco, sin importar el género, muñecas o muñecos articulados como herramientas de juego.

Mayoritariamente antropomorfos, estos cuerpos son usados para representar historias y dinámicas prototeatrales desde muy temprana edad. Hay una mayor libertad para construir y reconstruir identidades, jugar, fluir y performar. Esa capacidad de comunión escénica y performativa del niño con el muñeco a través del material es muy potente e intrínseca a cualquier espacio de juego, pero el poder para entrar en ese contrato tácito de verosimilitud, algo que se siente con flujo muy natural, se va diluyendo con la madurez.

Esta libertad performativa, que sustenta el concepto del “*puppenhaft* liberador”, se construye a partir de las cualidades propias del material. El niño durante el juego no lo sabe —solamente lo utiliza, lo acciona—, pero el material, según lo establecido por Ingold (2015), fluye en su hacerse con los niños y estos fluyen con aquel. En tal sentido, no son una esencia, sino un proceso continuo de agenciamiento: generación, descomposición, regeneración, transformación. Estas cualidades del material son también las del títere-como-material(es), de Kusi Kusi, pero no el títere-como-ego, de *Plaza Sésamo*, donde hay una restricción performativa completa sin contrato previo, legalidades y pago de derechos.

En el caso del títere-como-ego parecería que lo más importante es “conservar” la esencia del títere a través de la “preservación” de su construcción material a todo nivel.

Plaza Sésamo lo hace como parte de una industria cultural capitalista. Ahora bien, Kusi Kusi toma el concepto ingoldiano de títere-como-material(es), donde ya no existe la preeminencia del ego-del-títere (como Elmo o el Monstruo Comegalletas), sino la aceptación de que los materiales y los títeres se transforman (componen, descomponen, se generan y regeneran).

Títere-como-ego	Títere-como-material(es)
Conservación de la identidad	Identidad en constante recreación
Preservación de la forma	Flujo de la forma
Restricción performativa	Libertad performativa
Trascendencia por contrato	Trascendencia por intención/legado
Copyright	Copyleft
Capitalismo	Cooperativismo

Tabla 4. Comparación de las características del títere-como-ego de *Plaza Sésamo* y el títere-como-material(es) de Kusi Kusi.

El vínculo de Kusi Kusi con Obraztsov (1950), e Ingold, se refuerza por la idea que tiene respecto a la verosimilitud de la forma del títere. El teórico ruso considera que el títere no debe buscar el hiperrealismo de la forma para representar el personaje; por el contrario, los detalles anatómicos del muñeco deben estar dentro de algún grado de laconismo que permita a la audiencia reconocerlo como algo real, con mayor cercanía a los materiales, de allí que “los dibujos de los niños nos muestran dónde están los límites de ese laconismo. Dos puntos para los ojos, una coma para la nariz, un signo menos para la boca curva, y un círculo completan el conjunto” (Obraztsov, 1950, p. 186).

Los niños, en general, experimentan la naturaleza y sus materiales como vivos, como agencias; aprecian y sienten las formas lacónicas en todos lados: un rostro en una piedra,

un silbido en el correr del río, nubes que hacen particulares figuras, etc. Esto se valida con la experiencia de Kusi Kusi y sus decisiones estéticas respecto de la forma de los títeres de *La gallinita trabajadora*. Solo es necesaria una sugerencia material de la forma (títere como material[es]), sin tratar de representar una estructura anatómicamente recargada y/o antropomorfizada (títere-como-ego) para que la comunión del juego de la verosimilitud suceda.

Para Obraztsov (1950), en principio, un títere consiste en una cabeza y de la “mano-títere”; incluso esta última por sí misma (y sin ningún otro elemento) puede convertirse en un títere solamente con su postura e interpretación. La expresividad teatral y actoral de las manos es impresionante. Es la mano como agencia material que crea, que altera y transforma los objetos, pero tiene también una asombrosa capacidad performativa. La “mano-títere” no reproduce la mecánica del movimiento humano, sino el contenido emocional del personaje. En consecuencia, el material (de la mano y/o del títere) nutre a la emoción y, simultáneamente, la emoción nutre el material (de la mano y/o del títere).

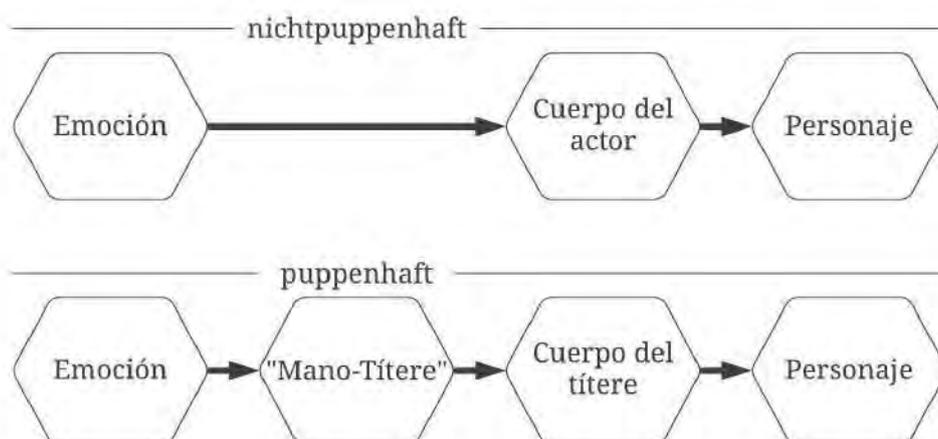


Figura 6. Gráfico que ilustra la presencia del elemento constitutivo del “puppenhaft” en el proceso de construcción del personaje: la “mano-títere”, según Obraztsov. (Elaboración propia)

La expresividad de la mano humana es inconmensurable; con el movimiento preciso de cada uno de sus dedos, la “mano-títere” es capaz de transmitir no solo poderosos gestos humanos emocionales, sino también los matices psicológicos de dichas emociones. Para Obraztsov, no solo es la capacidad de movimiento, sino también el ritmo y la cadencia de dichos movimientos. Con ello, la “mano-títere” se convierte en el segundo elemento constitutivo de lo que pretendemos entender cómo el valor agregado que representa al concepto de “*puppenhaft* liberador”.

Los movimientos de cualquier tipo de ser animado se distinguen precisamente por el hecho de que están gobernados por la emoción. Después de todo, el arte de la actuación, más que cualquier otra forma artística, es representacional, imbuido de carga emocional y a través de ella se transmite el discurso. Así como el actor y su cuerpo, la intervención de la “mano-títere” para hacer fluir los materiales que conforman el cuerpo del títere es la que transforma el cuerpo inerte en un cuerpo representacional, es la que le da agencia (a través del) material (para Ingold) y la emoción a través del artificio (para Obraztsov).

2.4. La transformación del cuerpo inerte en cuerpo de representación

A propósito del análisis del proceso de transición del títere, de cuerpo inerte a cuerpo de representación, el títere en escena, para Obraztsov, se carga de emoción por la intervención de la “mano-títere” y puede transmitirla como un personaje completo. El títere se convierte en un actor real, verosímil, porque entra en comunión con el texto y la performance, otorgando una sensación orgánica de veracidad.⁸ Para el teórico ruso, y es

⁸ Tomando en cuenta las bases teológicas discursivas de la obra de Kusi Kusi, se puede inferir el símil con el sacramento de la Eucaristía, donde el pan y el vino (cuerpo inerte, carente de sustancia) es elevado en el altar, consagrado (tanto por la mano visible del sacerdote como, desde una perspectiva religiosa, por la mano invisible de Dios), y convertido en Cuerpo de Cristo (cuerpo de representación) para la comunión de los creyentes. Este evento es posible gracias a la fe católica, la palabra de Dios y la intervención del Espíritu Santo y se le conoce como transustanciación, donde la sustancia del material se convierte, completa y verdaderamente, en la sustancia del Cuerpo de Cristo.

algo en lo que ahondaremos en el capítulo 3, a propósito de la *Teoría del Performance* (1988) de Richard Schechner, la voz es crucial para completar al personaje del títere, dado que puede adquirir incontables detalles y matices, y a los que un actor vivo, acotado por sus limitaciones físicas, no puede llegar.

Para Ingold, no existe transición de un estado a otro, sino flujo, revelación y crecimiento. De igual manera que una oruga se transforma en mariposa, la metamorfosis no significa el paso de un cuerpo a otro distinto, sino el fluir de una fase de existencia a la siguiente a través del “creciendo-en-el-haciendo” (Ingold, 2015). Pero los elementos constitutivos de la mariposa estaban en la oruga, la cual solamente ha crecido, ha fluido y ha transicionado a partir del evento de la crisálida.

Por equivalencia, los materiales y la mano, agencia y artificio del títere, se conectan en escena; allí es donde crece y se desarrolla, donde fluye. La crisálida del títere es el evento de la performance, que la audiencia comparte, atestigua y valida. Esto es viable gracias a la agencia de los materiales y al artificio del titiritero que interactúan y hacen posible el paso de la inercia del objeto a la representación material de las emociones del personaje que encarna el títere.

Por consiguiente, el aporte de los títeres como cuerpos de representación en escena se construye por dos elementos constitutivos que se conjugan y complementan: la agencia del material (para Ingold) y el artificio de la “mano-títere” (para Obraztsov). Este *puppenhaft* es lo que permanece, ese lo que aporta a la escena, es el propio flujo del títere-como-material(es), que no es el yo del actor o el forzado ego-del-títere. El títere permanece-como-transformación a través de sus materiales y el artificio del titiritero, y se convierte en el plus dramático que sustenta nuestra noción de “*puppenhaft* liberador”.

Para Ingold (2013), el mundo de los objetos sólidos, provistos por la cultura material, tienen un flujo que se sofoca y reprime, no es libre. Ni la vida misma, o cualquier forma

de conciencia que dependa de ella, podría subsistir en ese escenario. Sin embargo, la salida que se plantea es la acción, y de ella deriva la agencia, la segunda como lógica consecuencia de la primera. Las personas que sean capaces de actuar adquirirán esa agencia. De la misma manera, si la agencia es imaginariamente depositada en las cosas, en los objetos, en los títeres, entonces, dichos materiales tendrán agencia y podrán empezar a actuar como personas. El espíritu que las anima, la fuerza que les da movimiento, no “está en” sino que “es” propio de los materiales.⁹ Kusi Kusi busca y reconoce el poder de la agencia que se encuentra en la propia materialidad de sus muñecos, así se pudo ver en su boletín (1974), los construían y los dejaban existir en escena para ejecutar la acción dramática, liberarse, cumpliendo con el requisito ingoldiano e inmanente de dicha agencia del material.

Entonces, el plus dramático del “*puppenhaft* liberador” de Kusi Kusi (en términos de Ingold-Obraztsov) sería el títere-como-material(es) y el aporte de la “mano-títere” del titiritero, cuyo fluir revela en escena un discurso que sobrepasa al ego, que lo desborda y que trasciende. De allí que el títere tenga algo más que el actor, en el sentido de capacidad performativa, y algo menos, porque no depende del ego para garantizar su flujo creativo a través del espacio-tiempo.

⁹ Para Lorraine Daston, en *Things That Talk: Object Lessons from Art and Science* (2004), la materia limita y habilita el significado, pues el lenguaje de las cosas deriva de ciertas propiedades de las cosas mismas, que se adaptan a los propósitos culturales a los que pertenecen y de donde provienen. Las obras de arte prefiguran activamente las historias que se pueden escribir y relatar sobre ellas. Las “cosas”, los objetos que nos rodean están dotados de una agencia que pasa desapercibida debido a nuestra compulsión de llenar el mundo de significado. En nuestra preocupación por dar sentido a nuestro entorno, no nos damos cuenta de que no somos los únicos responsables de dar forma al orden que imponemos en el mundo. Las cosas reclaman a gritos nuestra atención y determinan decisivamente el significado que les atribuimos. (McTavish, 2006)

El público no ve al títere fuera de escena, cuando solo es un conjunto de objetos sin movimiento, fuera de acción, pero con agencia material. Ese cuerpo-objeto, en términos de Ingold, no estaría muerto, sino solo dormido, ya que el títere existe cuando ejecuta las acciones para las que ha sido hecho, cuando performa, cuando está en el escenario. En escena fluye, vive, crece y se desarrolla permanentemente hacia el futuro. La boca de escena es, entonces, una puerta de acceso que permite a los espectadores atestiguar ese flujo material-emocional del títere que, aunque ya estaba en los materiales, necesita de la escena para seguir ser-haciéndose.

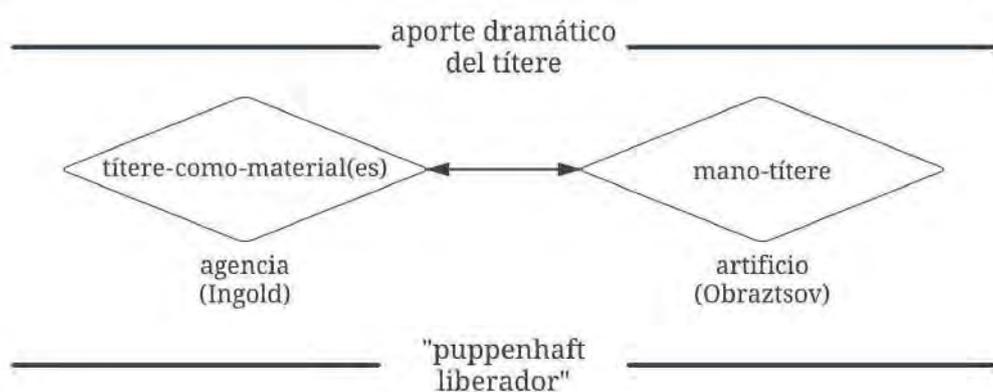


Figura 7. Ilustración que representa la complementariedad del aporte dramático del títere que constituye el “*puppenhaft liberador*”, a través de los postulados de Ingold y Obraztsov. (Elaboración propia)

Desde el punto de vista discursivo, Ingold recalca que el títere como educador, maestro, no custodia dogmas o vigila la preservación de mensajes, sino que es el que ayuda a deshacer, “des-acabar” lo que suponemos establecido, apropiado y fijo en el tiempo, del mismo modo como la comprensión ingoldiana de los materiales: no se trata de “preservar” una identidad del títere, sino de dejarlo fluir o, más específico, que el mensaje-fluya-a-través-del-material y, simultáneamente, que el material-fluya-a-través

del mensaje de Kusi Kusi. Es un catalizador de nuevos comienzos, cuya tarea es desbloquear la imaginación, confiriéndole la capacidad y libertad de deambular sin destino ni fin.

En ese sentido, la agencia de los materiales de Ingold y el artificio de la mano de Obratsov se encuentran en el trabajo de Kusi Kusi en *La gallinita trabajadora* como validación de sus habilidades empíricas. Los títeres de Kusi Kusi existen en escena para transmitir emociones, ideas complejas y reflexiones morales de manera eficaz a través de una técnica meticulosa.

Los niños y niñas del público acompañan a la gallinita en su aventura y descubrimiento de sí misma como agricultora con agencia, con intención y emociones. El público atestigua este fluir de la gallinita por su proceso de crecimiento, los obstáculos y frustraciones con los que se encuentra. La ven hacer y hacerse a sí misma, reconstruirse, reconfigurarse como líder de su destino por las tribulaciones y dificultades de su entorno. La gallinita existe en escena, crece y evoluciona con cada función, se libera a través de la “mano-títere” que, al interactuar con los materiales del títere, constituye su “*puppenhaft*”.

En el siguiente capítulo, analizaremos los procesos de la performance y todos los elementos que intervienen en el carácter ritualístico del espacio escénico que, para el caso de *La gallinita trabajadora*, son variados e importantes para completar la experiencia del teatro de títeres, y ofrecer así un instrumento de análisis para las obras de Kusi Kusi que, no se olvide, es el objetivo general de la presente investigación.

CAPÍTULO 3: Análisis performático del títere de Kusi Kusi

En el presente capítulo, partiremos del análisis de la puesta en escena a través del registro videográfico de una función de *La gallinita trabajadora* llevada a cabo el año 2014, una de las últimas presentaciones de la compañía antes de pasar al retiro. Se describirán los detalles y aportes más importantes de la representación teatral, en comparación con lo establecido en el guion analizado en el primer capítulo.

A continuación, se abordará uno de los componentes que faltaba con respecto al funcionamiento del títere: la voz. Utilizando la teoría planteada por Erika Fischer-Lichte en *Semiótica del teatro* (1983), se hará un análisis de los signos teatrales que aportan significado a través de la voz y la importancia de los referentes musicales para la transmisión de aquellos.

Posteriormente, se utilizarán los aportes teóricos de Richard Schechner, en *Performance Theory* (1988) y *Performance Studies* (2002), para entender los procesos del ritual, el drama, el entretenimiento, la liminalidad y la performance, tratando de identificar dónde se circunscribe la obra de Kusi Kusi dentro sus categorías.

Por último, se analizarán los procesos teóricos detrás de la interacción de los titiriteros, los títeres y los espectadores, el contrato de participación del público, las dinámicas del juego y las experiencias a partir del flujo de la performance. Al final, se hará un recuento de los aportes de los capítulos para configurar el instrumento de lectura teórica del teatro de títeres, denominado “*puppenhaft* liberador”.

3.1. Análisis de los aportes de la puesta en escena en base al registro

De acuerdo con lo establecido en el primer capítulo, la historia de *La gallinita trabajadora* es bastante sucinta. Resulta difícil comprender la totalidad de la construcción

del mensaje y el discurso a través del guion (primer capítulo) y la agencia del títere (segundo capítulo) en la representación, sin analizar la variedad de significados y significantes que se añaden en la puesta en escena. Por ello, a continuación, analizaremos los aportes de la performance a través del registro videográfico de una de las últimas funciones de la obra en el año 2014. Este registro, a pesar de tener una calidad de grabación de aficionados, es un medio completo y suficiente para analizar la obra de *La gallinita trabajadora* en la cúspide de su perfeccionamiento, recreación y resignificación.



Figura 8. Introducción de la obra a cargo del personaje Kusi Kusi, que es interrumpido por el cachorro Mantequilla. Ver Anexo 3. (Kusi Kusi, 2014)

La puesta en escena comienza con la aparición del personaje de Kusi Kusi (títere-niño) entre los telones a medio abrir. Se presenta, muy ceremonioso, buscando en todo momento la respuesta e interacción con el público. Los niños y las niñas acceden sin dudar a emitir comentarios y respuestas. Si las voces del público son tímidas y tenues, Kusi Kusi les pedirá mayor modulación para poder entenderlas. A continuación, hace su aparición el perrito Mantequilla (títere-perro) quien, luego de provocar risas a través de

la introducción de elementos lúdicos y musicales, se convierte en un elemento antagónico que interrumpe la presentación de la obra.

Mantequilla es un perro cachorro, un niño pequeño (como los que forman parte del público) y, por ello, cuando irrumpe en el escenario provoca sorpresa, simpatía y risa debido a sus acciones. En ese sentido, es una perfecta contraparte para la seriedad de Kusi Kusi (también un títere-niño). Además, la actitud de Mantequilla se siente cotidiana: tiene sueño, tiene hambre, quiere dormir, quiere cantar, hacer piruetas; con estas acciones genera una fuerte complicidad con el público. No obstante, lo gracioso de Mantequilla se convierte en desmesura y los espectadores caen en cuenta de que el juego está bien solo hasta que se convierte en berrinche o capricho: todo está permitido siempre y cuando no se interrumpa el flujo de la acción en escena. ¿Por qué este es el límite? Justamente, porque la desmesura de Mantequilla es individualista y no coopera con Kusi Kusi; impide el inicio de la obra.

Kusi Kusi, entonces, pide ayuda a los espectadores, y ellos acceden a tener esa complicidad, Mantequilla debe ser expulsado para permitir el desarrollo de la obra sin más obstáculos. La participación del público es nutrida, su aporte es concreto y directo para que Mantequilla se vaya de escena, logrando así el objetivo de Kusi Kusi de anunciar la obra y fomentar la dinámica de intervención, opinión y corrección a los personajes en escena, permitida entre el público y lo que están por presenciar.

La obra empieza con una música andina lenta y alegre; apreciamos el molino y una cerca de madera que suponemos delimita los linderos de la granja. La gallinita está presente por un momento, cacarea delicadamente mirando al público y sale de escena con pasos de baile. Mientras tanto, un narrador extradiegético anuncia los personajes y sus cualidades, además de indicarnos el propósito general de la protagonista: buscar alimento para ella y sus pollitos. El público acompaña el compás de la música con las palmas. El

pato y el pavo merodean el escenario, se graznan y gluglutean el uno al otro mostrando al público el espacio escénico en donde los personajes se desplazarán. También, el pato y el pavo hacen alarde de los movimientos que pueden realizar. La iluminación es tenue destacando los colores cálidos de los personajes y la escenografía.



Figura 9. La gallinita encuentra el grano de trigo y pide ayuda al pavo y al pato para sembrarlo. (Kusi Kusi, 2014)

El cacareo de la gallinita anuncia su regreso a escena. La música adquiere una rítmica que evoca el trabajo en el campo, un campo andino peruano. La gallinita baila al ritmo de esta música, mientras reconoce también el espacio y picotea buscando algún alimento. Inmediatamente, la gallinita encuentra el grano de trigo y lo anuncia con una voz aguda y tierna; les pide ayuda al pato y al pavo, quienes, altaneros, responden: “No.”.

Sin dudarle mucho, y con la música que se convierte en su *leitmotiv*¹⁰ aún sonando, la gallinita decide sembrar el trigo ella misma, apelando a la ayuda del público, y va por sus herramientas. Cuando la gallinita está ausente, el pato y el pavo regresan a escena a

¹⁰ Frase musical o melodía que se asocia a determinado personaje.

intentar comerse el grano de trigo. El público reacciona fervientemente, tratando de ahuyentarlos a gritos. Al regresar con ellas, la música se vuelve mucho más festiva y la gallinita performa una danza mientras realiza la labor de siembra. Por etapas, se va haciendo uso de la utilería en una secuencia verosímil de siembra: se labra la tierra con la pala y el rastrillo, se coloca la semilla y se la riega para hacerla fecunda. Todavía bailando, luego de haber terminado, recoge sus herramientas y expresa al público sus buenos deseos y dudas respecto al crecimiento de lo sembrado.



Figura 10. La gallinita presencia la aparición de una flor que emerge del sembradío y le pide permiso para llevársela a su casa. (Kusi Kusi, 2014)

Con el uso de luz negra y colores fosforescentes, vemos una flor emerger de la tierra y crecer, contoneándose lentamente. La gallinita se emociona y le pide permiso para llevársela a su casa; sale de escena con ella y regresa para contarle al público que la ha colocado en su casa y ha perfumado la misma. Sin embargo, el trigo no crece aún. Un gusano aparece a ritmo de música negra, expresión musical oriunda del Perú y de influencia africana, y se desplaza por la boca de escena. La gallinita se enfrenta al gusano; el público le grita sugerencias, hasta que escapa.

Cuando la gallinita sale de escena para traer más agua, aparece un parsimonioso caracol al compás de un vals de cuerdas. Se apagan las luces y, a causa de la luz negra, el caracol brilla fosforescente en la oscuridad, lo acompaña otro gusano que también brilla. Juntos merodean la chacra donde está sembrado el maíz.

Se prenden las luces nuevamente, el público pregunta por la gallinita, quien regresa con su regadera y le cuentan sobre el caracol. Ella procede a regar el sembradío y se retira.



Figura 11. Un caracol fosforescente recorre el sembradío, con música suave y los espectadores advierten a la gallinita cuando regresa. (Kusi Kusi, 2014)

Con música de danza de tijeras, aparece un ratón empujando su queso. La gallinita vuelve a escena y se asusta con el ratón. Luego de una persecución, consigue una escoba para tratar de golpearlo. El ratón escapa y la gallinita se queda preocupada porque se va a robar todos sus quesos. Le pide sugerencias al público y ellos responden con que consiga una trampa. La gallinita aduce que es domingo (único día en donde se daban las funciones de Kusi Kusi) y las tiendas están cerradas. Se le ocurre ir a buscar un gato para combatir los ratones.

Cuando sale de escena, las luces se apagan nuevamente y vemos emerger un grupo de hongos de colores fosforescentes que bailan al ritmo de música altiplánica. Luego de una compleja coreografía y desplazamiento por el escenario, las luces se prenden y descubrimos que los hongos son, en realidad, inmigrantes chinos, también conocidos como culíes, con su vestimenta y sombreros típicos. Luego de que los hongos-chinos salen de escena, regresa la gallinita contrariada por no haber encontrado un gato. Los niños le dicen lo que han visto y ella reflexiona sobre los hongos que se ponen a bailar y no a ayudarla. Vuelve a regar el sembradío y le pide al público que lancen buenos deseos repitiendo: “Crece triguito.”



Figura 12. Captura del registro videográfico de la obra, donde podemos apreciar los hongos-chinos. (Kusi Kusi, 2014)

Se hace de noche y aparece un grupo numeroso de insectos de brillantes colores. A ritmo de música andina tradicional, ellos performan un baile, desplazándose y haciendo suyo el espacio. La gallinita regresa y el trigo aún no ha brotado. Se propone hacer guardia toda la noche esperando que el trigo finalmente aparezca. Le encarga al público que la

despierten si el trigo aparece. “Qué bueno es descansar cuando los amigos nos ayudan. Gracias.”, dice la gallinita antes de quedarse dormida.

Con una emotiva canción de vientos andinos, las coloridas espigas de trigo emergen en la luz negra y danzan, ante el regocijo de la gallinita que ha sido despertada por el público. Las espigas de trigo siguen en movimiento mientras la gallinita las cosecha una a una y les pide a los espectadores que le ayuden a contarlas. La última espiga no quiere ser cosechada y escapa, para al final cosecharse ella misma y echarse junto a las demás.

El pavo y el pato regresan a escena, la gallinita les pide ayuda para llevar el trigo al molino y hacer la harina para el pan. Ellos nuevamente se niegan. La gallinita dice no tener fuerzas para llevar sola todo el trigo al molino, pero les pide palmas al público para incentivarla. Ella logra su cometido y muele el trigo.



Figura 13. Las espigas de trigo emergen por fin y la gallinita se dispone a cosecharlas. (Kusi Kusi, 2014)

Con el saco de harina al hombro, vuelve cantando y bailando al ritmo de un huayno. Pide palmas del público para seguir trayendo uno a uno los sacos de harina. Reaparecen el pavo y el pato, entonces la gallina les pide ayuda para hornear el pan. El pavo se niega.

La gallinita se toma más tiempo con el pato para pedirle con amabilidad, pero este igual se niega y se golpea con la boca de escena al irse, el público se ríe. La gallinita pide palmas al público para llevar los sacos de harina al horno.

Pronto, la gallinita regresa con su canasta llena de pan recién horneado. El pato y el pavo están expectantes, ambos dicen a viva voz: “Qué rico pancito”. La gallinita les pregunta quién comerá el rico pancito y ellos responden: “Yo sí”. La gallinita pregunta al público si ellos pueden comer y resuena un rotundo: “¡No!”. La gallinita dice tajante que “nosotros los que trabajamos, comeremos”; bota al pavo y al pato, y llama a sus pollitos. Aparecen los pollitos y juntos se retiran de escena llevándose la canasta de pan, celebrando y cantando. Se cierra el telón y el narrador se despide.



Figura 14. Con el pan recién horneado en una canasta, la gallinita se retira de escena con sus pollitos. (Kusi Kusi, 2014)

Con esta puesta en escena, podemos reafirmar lo establecido por Henryk Jurkowski, en *Consideraciones sobre el teatro de títeres* (1990), donde establece que el “títere, como objeto, es capaz de completar la acción en la escena y cobrar vida como proyección de la imaginación humana” (Jurkowski, 1990, p. 28). Los títeres son objetos hechos para ser

personajes teatrales, como hemos visto en el segundo capítulo, pero, como podemos apreciar en la performance que hemos descrito, el teatro de títeres se agencia de muchos otros signos teatrales para completar su mensaje y significados, los que se revisarán más adelante.

Lo más destacable de toda la puesta en escena de Kusi Kusi es la potencialidad de la participación del público. Con ello, queda en evidencia que la obra se crea y recrea con cada función porque cada participación y cada público es distinto. El teatro de títeres, por lo tanto, está en *statu nascendi*, como indica Jurkowski (1990), un perpetuo estado de la acción de nacer, o estar-naciendo, muy similar al estado continuo de flujo del títere-como-material(es) analizado en el segundo capítulo.

Otra forma de empatizar con la historia y los personajes de la obra es utilizando códigos culturales y sociales compartidos. La gallinita trabajadora está cargada de muchos componentes identificables por los referentes culturales a los que los niños y las niñas de nuestro país tienen acceso: el lenguaje coloquial, animales de granja y campo, y la música tradicional del Perú. Debido al contrato de participación entre el público y los personajes en la obra, que se establece gracias a la presentación de Kusi Kusi y Mantequilla al inicio, los espectadores intervienen, se cuestionan, apoyan y celebran cada acción y proceso dentro de lo que están presenciando. La obra busca dar una sensación de complicidad y participación directa en los logros de la protagonista.¹¹

¹¹ Augusto Boal (1931-2009), dramaturgo, director de teatro y teórico brasileño, fundador del Teatro del Oprimido, propone un teatro anti-catártico en el sentido de que, en su intención, tomada de Brecht, el teatro debería servir más bien para hacer consciente al espectador de la posibilidad, que podría estar escondida, de un cambio en la realidad a través de un mecanismo que podemos llamar “empoderamiento”. En el teatro, el espectador tiene una experiencia de pertenencia a dos lugares distintos que están simultáneamente presentes: el espacio de la ficción escénica y el espacio de la vida real. Boal aplica este concepto al campo específico del teatro, en la que esta doble pertenencia permite al sujeto experimentar la conexión entre la “evidencia de cambio” en la “realidad protegida de la ficción escénica” y la capacidad de activar los procesos de cambio en la vida real al mismo tiempo. El Teatro del Oprimido activa un mecanismo de ósmosis entre los dos mundos (la ficción teatral y la vida), a través de la implicación directa del espectador, donde introduce el concepto del “espectador-actor”. Este planteamiento desarrolla un camino concreto de

Para tener un teatro de títeres, es necesaria una acción dramática, una representación o alegoría de la realidad, personajes, un escenario y una audiencia. Como discutimos en capítulos anteriores, el texto dramático construye su verdad, cargada de elementos ideológico-discursivos que se quieren transmitir, teniendo como emisores a los personajes compuestos por el títere-como-material(es) y la mano-títere del titiritero; pero es recién en la puesta en escena que podemos constatar la eficacia de la construcción semiótica del mensaje teatral.

La gallinita apela varias veces a la participación del público y este, poco a poco, hace suyos los objetivos, trabajo, justicia y éxito de la protagonista. Acompañada de transiciones musicales, coreográficas y rítmicas; iluminación y colores oníricos; entonación y comentarios que empatizan con la audiencia, la estrategia de transmisión del mensaje de la obra se vuelve eficaz porque se construye de manera simple, acumulativa y progresivamente, en conjunción con las acciones de los personajes y de los espectadores. Para ahondar en el análisis respecto a la movilización de ciertos significados dentro del discurso de la obra y la dinámica para con el público, se revisarán los signos teatrales de los que está compuesta la obra de *La gallinita trabajadora* y su configuración entre sí.

3.2. Signos semióticos del teatro de títeres: la voz y el movimiento

Como vimos en el capítulo anterior, el títere como material tiene características y aportes inmanentes para la representación. Sin embargo, el personaje no está completo

“concientización” que permite a individuos y comunidades reflexionar y ser protagonistas durante la acción dramática (Boal, 1977). Resulta curioso que la teorización de Boal sea, para nuestro análisis, muy descriptiva respecto al comportamiento de la gallinita en escena, sin embargo, en la lista que propone de los tipos de teatro en los que el “espectador-actor” puede desarrollarse, no figura el teatro de títeres. Por ello, el acercamiento de la presente investigación partió del estudio teórico del títere como material en escena, y no a partir de lo planteado por Boal en el Teatro del Oprimido. Boal dedica un prefacio a Richard Schechner en *Performance Studies* (2002).

sin la voz y el movimiento en escena. Para que el personaje se desarrolle a través del títere, a diferencia del actor vivo, necesita la tricotomía de muñeco, movimiento y voz. Para Jurkowski (1990), el títere actúa en escena gracias al uso temporal de fuentes de poder vocales y motoras que están fuera de él, que no son sus propios atributos (sí lo serían para el actor vivo), sino que vienen del titiritero. Detrás del títere está, no solo la mano-títere, sino también la voz-títere, provenientes de la fuente del actor-titiritero o artífice de la manipulación, que completa el cuadro total del personaje escénico con el movimiento y las palabras.

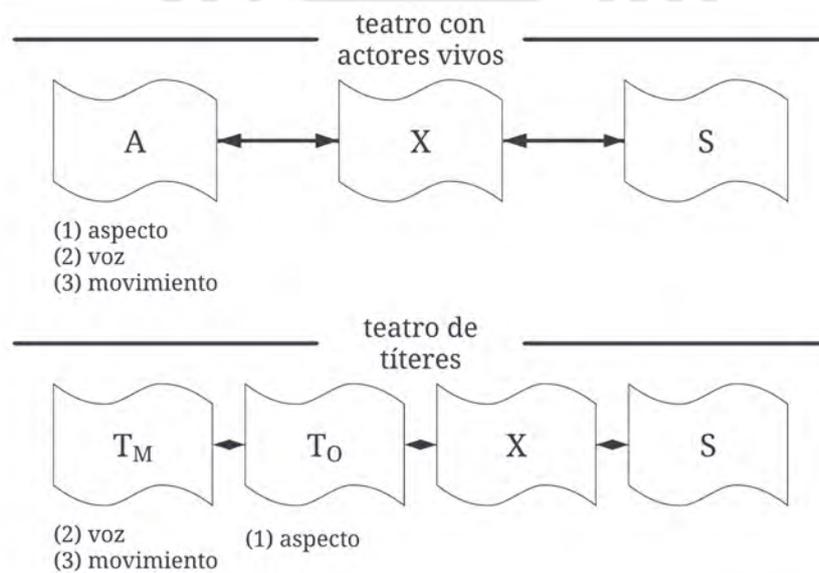


Figura 15. Diagrama sugerido por Fischer-Lichte, adaptado a la estructura del teatro de títeres. (Elaboración propia)

Para Erika Fischer-Lichte, en *Semiótica del teatro* (1983), como condiciones mínimas para el acto teatral se necesita a una persona A (el actor) que presenta a X (el personaje), mientras S (el espectador) observa. Para representar a X, A adopta un determinado aspecto externo (1), reacciona y articula palabras de determinada manera (2), desplazándose en un espacio determinado (3). Ahora bien, en el caso del teatro de títeres,

el diagrama se complejiza un poco más, debido a que A está conformado por el títere como objeto material (T_O) y el titiritero o manipulador (T_M), y las características que deben adoptar para representar a X se reparten entre los dos. T_M proporciona la voz y el movimiento (*agencia humana*), mientras que T_O está diseñado para aportar el aspecto y la forma (*agencia material*) de X.

La producción y recepción teatral suceden simultáneamente en la performance, es decir, el espectador y el títere conversan en escena en un acto simultáneo de codificación y decodificación de significados. En el momento en que el títere, o el actor, produce los signos, mediante los cuales quiere crear y comunicar determinados significados, el espectador los percibe y recrea su propio significado a partir de lo que está observando en la obra y sus propios referentes culturales y sociales (Fischer-Lichte, 1983). El teatro, entendido como sistema cultural, crea y recrea significados a través de códigos internos estructurados que se comparten con el público en tiempo real para confrontarlos con los suyos.

Esto es particularmente efectivo en la obra de *La gallinita trabajadora*, pues el espectador *se reconoce* en el comportamiento de Mantequilla: quizás ha estado en la misma situación de berrinche y juego con la autoridad; sabe cómo es la actitud de negarse a cualquier acción laboriosa y, por ende, puede reconocerse en el comportamiento del pavo y el pato. El niño o niña tiene nociones del proceso de elaboración del alimento desde la germinación de la semilla, pasando por la cosecha y producción del pan. Reconoce a los animales que aparecen en escena, y que algunos pueden representar peligros para la cosecha.

Otro aspecto importante es la música; la obra usa piezas musicales puramente instrumentales de sonidos peruanos tradicionales (como el huayno, el vals, ritmos afroperuanos, música altiplánica, etc.) que son fácilmente reconocibles como parte del

acervo cultural que el niño o niña ha podido ir acopiando en sus pocos años dentro de la sociedad peruana. Al respecto, Fischer-Lichte (1983) enfatiza que el teatro refleja la realidad de su cultura en un doble sentido: la presenta (representa) y la *recrea* (reconfigura) ante la conciencia reflexiva. El teatro resignifica la cultura porque sus signos muestran los signos que han sido creados por distintos sistemas culturales de poder. El teatro se convierte, entonces, en un modelo dinámico de transformación de la realidad cultural y social, en el que el espectador confronta sus significados, en un acto de autorrepresentación como de autorreflexión de la cultura y los poderes que se ejercen a través de ella. Así, la ruptura de la cuarta pared operada por el títere-niño Kusi Kusi, en contraposición al títere-perro Mantequilla, lleva este fenómeno a uno de sus momentos de mayor intensidad.

Sobre la complementariedad del títere con la voz y el movimiento, a partir de lo visto en el segundo capítulo, se entiende que, al “*puppenhaft* liberador” establecido por la agencia de sus materiales y el artificio de la mano-títere, se le añade ahora el componente de la voz. Ordenándolos por la fuente que los produce, el títere-como material(es) y la mano-títere producen signos visuales cinéticos (mímicos, gestuales y proxémicos¹²), mientras que la voz-títere, prestada también por el titiritero, produce signos lingüísticos, paralingüísticos y musicales que colaboran con la transmisión del discurso que cada obra posee y desea comunicar. Más específicamente, cuando el títere en escena habla o canta a través de palabras, produce signos lingüísticos; mientras que, cuando hace sonidos onomatopéyicos (utilizando determinado tipo de voz, entonación, modulación, etc.), produce signos paralingüísticos; y, cuando canta entonando melodías o emite ruidos

¹² Los signos proxémicos son los referentes a la distancia de los personajes entre sí, variaciones de la misma y el desplazamiento a través del espacio escénico (Fischer-Lichte, 1983).

melódicos para acompañar la música, está produciendo signos musicales (Fischer-Lichte, 1983).

SIGNOS	CATEGORÍA	PROCEDENCIA
Mímicos	Visuales cinéticos	títere-como-material(es) + mano-títere
Gestuales		
Proxémicos		
Hablar	Lingüísticos	voz-títere
Cantar con palabras		
Entonación	Paralingüísticos	
Modulación		
Acentuación		
Onomatopeyas		
Emociones		
Ruidos, etc.		
Cantar melodías	Musicales	
Sonidos melódicos		

Tabla 5. Categorización de signos que corresponden al títere a partir de su procedencia, según lo establecido por Fischer-Lichte. (Elaboración propia)

En *La gallinita trabajadora*, los únicos personajes con voz son la gallinita protagonista, el pato, el pavo y los pollitos. Previamente, en la introducción, tanto Kusi Kusi como Mantequilla tienen voz también. En cambio, todos los demás títeres que participan de la puesta en escena producen signos visuales cinéticos: la flor, los gusanos, el caracol, los ratones, los hongos, los insectos, las espigas de trigo y todos los personajes con voz antes mencionados. La voz del títere es un elemento crucial y diferenciador para los personajes de mayor jerarquía en escena. De todos ellos, la gallinita es quien más usa los signos lingüísticos, paralingüísticos y musicales; seguida por Kusi Kusi en la presentación. Mantequilla, el pato y el pavo tienen muy pocos diálogos y recaen más en sonidos onomatopéyicos, modulaciones y entonaciones. Los pollitos solo aparecen al final de la obra para usar exclusivamente sonidos onomatopéyicos.

De aquí se desprende que los signos paralingüísticos tienen más matices respecto a los signos lingüísticos de palabra hablada o cantada o, mejor dicho, revisten de estos matices al texto teatral. La entonación o modulación de la voz propone características concretas al personaje: sexo, edad, estado de salud, constitución corporal, distancia física en el espacio, etc. Es decir, no solo es un signo de características, sino también de carácter y temperamento. La modulación, cadencia, acentuación, las pausas y los silencios en la voz otorgan también otros significados, incluso la procedencia social, cultural, regional o nacional del personaje. Ello también, acompañado de la risa, el llanto, el grito o una simple interjección como “hum”, permite expresar emociones, estados de ánimo y procesos internos del personaje (Fischer-Lichte, 1983).

La gallinita protagonista es muy expresiva con su voz: aguda y melodiosa, acompaña con sonidos como “jai” el compás del huayno, sus bailes; se emociona, modula, acentúa algunas frases, canta, etc. Su lenguaje es coloquial y cercano, transmite sus mensajes con una voz familiar y cariñosa. Después de Kusi Kusi y Mantequilla en la presentación, la

gallinita es el único personaje en la obra que es consciente y se dirige directamente al público. No se distingue en su acento pertenencia a una localidad o región; el títere suena con una dicción criolla costeña, genérica para el Perú; quizás una oportunidad desaprovechada para revestir de más capas de significación al personaje. Sin embargo, puede haber sido una decisión consciente de la titiritera para evitar caer en parodias o caricaturas. De los otros personajes menores, no hay mucho que se pueda decir de las características paralingüísticas de su voz: el acento del pato y el pavo es altanero y torpe, muy cercano a su raíz onomatopéyica. Se puede considerar que la decisión sobre las voces para los personajes fue pragmática en el sentido que debía apelar a un amplio espectro de público urbano infantil y, por ello, se optó por no revestirlas de mayores características, sino que sirvan eficientemente a los personajes y la temática.

Otro aporte teórico importante de Fischer-Lichte (1983) es lo que ella establece para la máscara en el teatro. Si extendemos la agencia de los materiales de la máscara para aplicarlas a los títeres, dado que el signo de la máscara consiste en transformar al portador, entonces, para nuestro caso de análisis, sería el titiritero el que se transforma en alguien distinto, es decir en el personaje. El titiritero, consecuentemente, no actúa nunca como sí mismo, sino en nombre de otro del que el títere es un signo. Al prestar su voz y convertirla en signo de voz-títere, con su respectiva carga lingüística, paralingüística y musical, y su energía cinética, a través de la mano-títere, para darle movimiento, el titiritero pierde su identidad reconocida socialmente fuera de escena, su identidad como actor vivo en escena, porque cede la representación teatral al títere-como-material(es) y se vuelve anónimo para el público. En el caso de Kusi Kusi, son solo cuatro titiriteros en escena; los más experimentados manipulan y dan voz a la gallinita y Mantequilla (Victoria), o a Kusi Kusi o el pavo (Gastón); los otros dos, usualmente sus aprendices, tienen muy pocos diálogos o ninguno; pero no hay forma posible de reconocer sus voces como las de los

titiriteros, sino que éstas son completamente moldeadas, cedidas y adjudicadas a los personajes.

Este potente fenómeno de anonimato del titiritero frente al público no se aplica directamente a la obra de *La gallinita trabajadora*, dado que los manipuladores permanecen ocultos tras el escenario y solo apreciamos los signos del títere en escena. Sin embargo, existen otras obras en el repertorio de Kusi Kusi, como *Bailes del Perú* (1991) o *Trilogía de los hermanos menores* (1996), donde los titiriteros están presentes en el espacio escénico, a veces, revestidos completamente de vestimenta negra y, en ocasiones, completamente visibles; sin embargo, en cuanto se activan los elementos constitutivos del títere como cuerpo de representación, el titiritero se recubre de invisibilidad y anonimato para dar el foco al títere en personaje.

En resumen, el títere es un cuerpo de representación completo, un *dramatis persona*, según Fischer-Lichte (1983), donde la potencialidad y agencia del títere-como-material(es) se activa a través del artificio de la mano-títere, que se establecieron en el segundo capítulo, y el aporte de la voz-títere que se configuran como signos teatrales para elaborar la representación en escena, dentro de las posibilidades ofrecidas por el código teatral, la coherencia semántica y los sistemas culturales compartidos con el público. Así, tanto Kusi Kusi (títere-niño) como la gallinita dialogan directamente con los espectadores; sus problemas se vuelven suyos dentro de la participación eficaz y nutrida que tienen en la acción dramática, sugerida por Boal (1977).

A partir del registro videográfico de nuestro corpus, se ha podido apreciar que la complicidad espectador-personaje es casi inmediata gracias a una primera ruptura de la cuarta pared: con una pregunta y una respuesta, el diálogo se abre. Las respuestas de parte del público para las acciones de la gallinita se vuelven nutridas, efectivas y cruciales para el desenvolvimiento de la obra en escena.

3.3. El ritual de la performance según Schechner

Para entender cómo puede funcionar una puesta en escena de títeres para niños, podemos partir de las definiciones del ritual escénico: naturaleza y orígenes. Para Richard Schechner, en *Performance Theory* (1988), el teatro, de títeres y de actores vivos, es solo un nodo en un continuo que va desde las ritualizaciones de los animales (incluidos los humanos) hasta las actuaciones en la vida cotidiana (saludos, demostraciones de emoción, escenas familiares, roles profesionales, etc.), pasando por el juego, los deportes, el teatro, la danza, ceremonias, ritos y representaciones de gran magnitud.

Las artes escénicas son una red histórica, sistemática y profundamente estructurada que ubica, en distintos momentos, las categorías de las performances que alimentan el desarrollo en curso de la vida social y estética. Las performances son ficticias, son juego, diversión, actuar “como si”. La performance parte de experiencias culturales y sociales para construir ilusiones, generalizaciones semióticas, y, como tal, podría considerarse más “veraz”, más “real” que la experiencia ordinaria. Esta también era la opinión de Aristóteles, quien consideraba, en su *Poética*,¹³ que el teatro no refleja tanto la vida sino que la esencializa, presenta paradigmas de ella (Schechner, 1988).

Aristóteles también estableció la idea de El Ritual Primordial, también conocido como *sacer ludus*, que dio lugar a una serie de ritos. Uno de ellos se convirtió en *ditirambo* del que surgió la tragedia griega; otro se convirtió en las *danzas fálicas* a partir de las cuales evolucionó la comedia. Desde entonces y por muchos siglos, la literatura y el drama derivaban de rituales religiosos diseñados para asegurar el renacimiento del mundo muerto, un trenzado dinámico entre ritual y entretenimiento (Schechner, 1988). Los

¹³ Para Aristóteles, la tragedia es la imitación de una acción, presentada con un “lenguaje sazonado”, para producir una catarsis por compasión y miedo. “La función del poeta no es narrar lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, y lo posible, conforme a lo verosímil y necesario. (...) De ahí que la poesía sea más filosófica y elevada que la historia, pues la poesía narra más bien lo general, mientras que la historia, lo particular.” (Aristóteles, s.f./2017, p. 55)

modelos de construcción del drama fueron bastante simples, desde el teatro griego hasta el isabelino, así como el drama moderno occidental, donde existen dos fuerzas, protagónica y antagonica, que entran en conflicto hasta tener un desenlace.

Para Schechner (1988), el modelo dramático se representa por X e Y, que son fuerzas, grupos o individuos en conflicto. R es la resolución del conflicto que relaciona a X e Y. El drama continúa hasta que lo que separa (y también, obviamente, une) a X e Y es mediado o eliminado a través del compromiso, la lucha, la victoria, la reconciliación, la derrota o la muerte. Representan ideas opuestas y emprenden acciones mutuamente excluyentes. X e Y finalmente se resuelven en R, que es una nueva situación o institución. Dentro de este modelo, tenemos obras clásicas como *Edipo Rey* de Sófocles, *Hamlet* de William Shakespeare o *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca.

Sin embargo, hay otro modelo dramático que no es triangular. El drama modelado sobre los ritmos de la vida contiene episodios de duración variable, generalmente breves, donde las tensiones aumentan, estallan y vuelven a la situación original. X e Y son las fuerzas de los individuos en conflicto. Aunque las tensiones se liberan a través de la descarga explosiva de energía, las condiciones subyacentes no han cambiado, nada se ha resuelto; la liberación es temporal y la situación vuelve a un punto de partida donde todo comienza de nuevo. Dentro de este modelo tenemos obras como *Esperando a Godot* de Samuel Beckett, *A puerta cerrada* de Jean-Paul Sartre o *Las criadas* de Jean Genet.

La trama de *La gallinita trabajadora* se mantiene en el primer modelo de drama. El conflicto de la protagonista con los antagonistas personajes y los peligros de la naturaleza es muy débil; como máximo son ademanes de enfrentamiento, y más que nada hay una mediación con la desidia e inacción de estos personajes. La tensión constante en la obra es que broten las semillas de trigo y, cuando esto sucede, la protagonista consigue su objetivo en una consecución natural de las etapas del proceso de elaboración del pan. Es

una gallinita contra el mundo natural, una entidad que sobrepasa al ser humano, tan fuerte como el destino que atormenta a Edipo en *Edipo Rey* de Sófocles. Todos y todo están en contra de la gallinita. Sin embargo, ella logra vencer para convertirse en una heroína empática. Incluso, al tratarse de comestibles que se consumen por la gallinita y sus pollitos, la tensión será cíclica y se volverá al punto de partida del proceso de sembrado para retomar todo de nuevo.

Si resumimos la acción dramática de la gallinita protagonista en escena a lo más elemental obtendremos lo siguiente: se trata de sus vicisitudes y dificultades para la obtención del alimento para su prole. Es una gallinita enfrentada a la naturaleza y sus peligros, quien, con ayuda directa del público, puede superar y lograr su objetivo para la obtención del pan. Los obstáculos que ella enfrenta son una serie de animales con los que cohabita y que están sumergidos en la inacción y desidia respecto de la tarea laboriosa o, simplemente, se dedican a ejecutar sus acciones naturales de desplazamiento para la búsqueda de alimento. El pato y el pavo no representan mayor peligro que el caracol, por ejemplo, simplemente son observadores o transeúntes respecto de la acción dramática de la gallinita.

Lo que más importa para la obra es la complicidad que el público está desarrollando con la esforzada labor de la gallinita, para que brote el trigo, y luego este pueda ser cosechado y convertido en alimento para quien, con justicia, trabajó para obtenerlo. Así lo hacen saber los niños al unísono, pues, cuando son consultados sobre si debe invitarles el pan al pato y al pavo, resuena un rotundo “¡no!” en el teatro y la obra acaba para volver a empezar otro domingo, con distinto público, pero con la misma complicidad y convicción.

Según Schechner (1988), el drama es el dominio del autor, el compositor, escenógrafo o chamán; el guion es el dominio del profesor, gurú o maestro; el teatro es el dominio de

los performers; y la performance es el dominio de la audiencia. Esto se aplica a rajatabla en la obra de Kusi Kusi. La directora de la compañía y autora del guion, Victoria Morales, tiene el dominio del drama y del guion; es ella quien ha configurado el contenido discursivo-ideológico con el propósito de formar “conciencia crítica” en el espectador, tal y como lo vimos en el primer capítulo. Pero al hablar de la puesta en escena, con el apoyo de los otros miembros de la compañía, se han configurado los demás códigos teatrales que vienen de la escenografía, la utilería, el desplazamiento de los personajes, la música instrumental, las estrategias de iluminación y el aspecto de los títeres; todo con el propósito de transmitir eficientemente dicho guion.

Cuando los performers salen a escena (es decir los titiriteros y los títeres) tienen el dominio del teatro; es entonces, y solo entonces, que podemos decir que el teatro de títeres se ha instaurado. Como procesos de producción de la obra teatral, se consideran a los que suceden previamente a la puesta en escena, y los que se dan durante la misma (Schechner, 1988). Sin embargo, para el caso de la obra de nuestro corpus, el teatro de títeres se lleva a cabo desde que suena la campanilla, antes que aparezca Kusi Kusi para presentar la obra, hasta que vuelve a sonar después de cerrarse el telón cuando la gallinita se retira con su canasta de pan y sus pollitos. Pese a ello, como vimos en el segundo capítulo, la carga de la agencia material del títere hace que este no “muera” fuera de escena, sino que se quede “dormido” hasta la siguiente función.

Este momento en el que sucede el teatro de títeres se le denomina performance y es bidireccional: es la culminación de los procesos de producción de parte de los autores y es cuando sucede la recepción de parte del público. Los espectadores tienen el dominio de la performance y, en el caso de *La gallinita trabajadora*, ellos hacen uso completo de esa prerrogativa: con su participación de la acción dramática.

Todas estas etapas se pueden graficar en círculos concéntricos, donde el drama es el que está al medio como detonante. El drama es el círculo más pequeño e intenso. Un texto, una partitura, un escenario, una instrucción, plan o mapa. El drama puede ser llevado de lugar en lugar, de tiempo en tiempo, independientemente de la persona o grupo de personas que lo llevan. Estas personas pueden ser solo “mensajeros”, incluso sin la capacidad de leer el drama, comprenderlo o representarlo, así como la fábula de la gallinita protestante vino de Estados Unidos y se reconfiguró en la gallinita velasquista de Kusi Kusi.

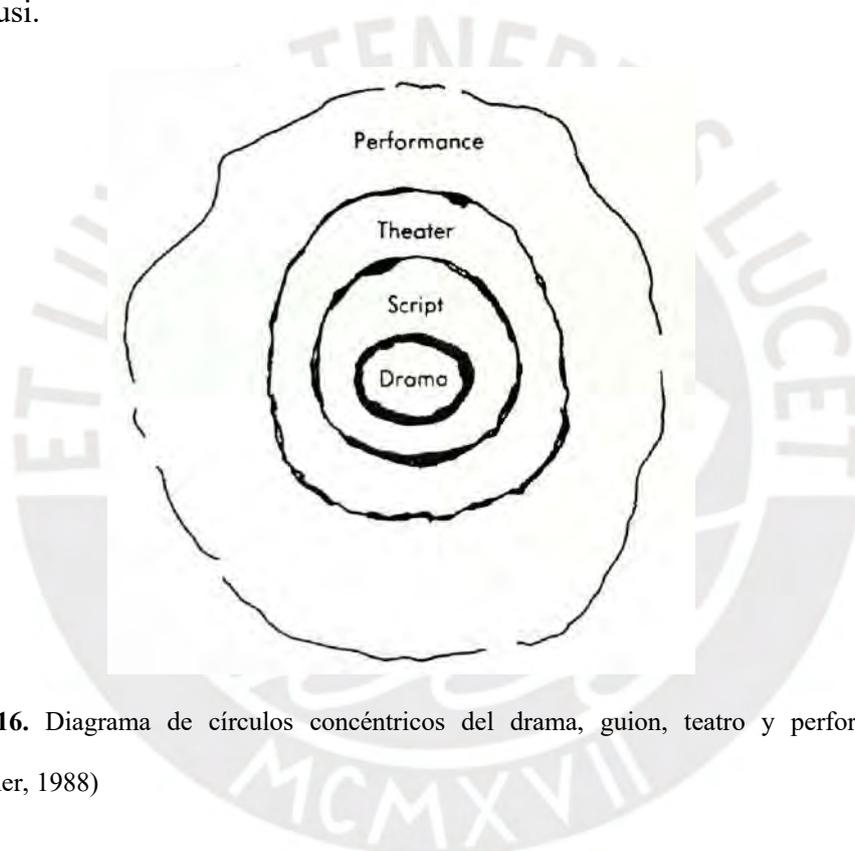


Figura 16. Diagrama de círculos concéntricos del drama, guion, teatro y performance. (Schechner, 1988)

El guion es todo lo que puede ser transmitido de tiempo en tiempo, de lugar en lugar; el código básico de los sucesos. El guion es transmitido de persona en persona, donde el transmisor no es un simple mensajero. El transmisor del guion debe conocerlo y ser capaz de enseñarlo a otros. Esta enseñanza puede ser consciente o puede ser realizada a través de medios empáticos. El guion de la obra, que forma parte de nuestro corpus, es el

instrumento textual del contenido discursivo-ideológico que Kusi Kusi ha podido legar para la posteridad y que podrá ser transmitido de generación en generación.

El teatro es el evento de representación realizado por un grupo de performers; es lo que los performers verdaderamente ejecutan durante la producción. El teatro es concreto e inmediato, una manifestación o representación del drama y/o guion. Aquí es donde verdaderamente se lleva a cabo *La gallinita trabajadora*. Antes eran solo drama, guion, la agencia material del títere y no-material del titiritero, y conjuntos de signos teatrales concebidos para la puesta en escena; ahora es donde sucede toda una constelación de eventos (la mayoría de ellos sin percibirse conscientemente) que tiene lugar entre los performers y la audiencia, desde que el espectador entra al espacio escénico, recinto donde sucede el teatro, hasta que se va del mismo.

Con el registro videográfico de la obra de Kusi Kusi, podemos atestiguar que las performances marcan identidades, alteran el tiempo, reformulan y adornan los cuerpos, y cuentan historias. Las performances están hechas de “acciones doblemente-actuadas”, “comportamientos restaurados” (Schechner, 2002, p. 29), referentes culturales y sociales como de los que hablaba Fischer-Lichte, conductas ejecutadas por titiriteros entrenados para hacerlo, que practican y ensayan. La performance de *La gallinita trabajadora* entretiene, crea algo bello, onírico; hace o fomenta una comunidad; enseña, persuade y convence; busca hacer o cambiar actitudes.

Para entender este poder de la performance en *La gallinita trabajadora*, podemos hacer uso de una lectura ritualística del teatro. Los rituales liminales cambian permanentemente a las personas, nos transforman. Por ejemplo, un ritual de pasaje entre la niñez y la adultez en el que, una vez que se haya pasado por el ritual, el adulto no podrá volver a ser niño. Muchos rituales de distintos tipos siguen dándose en la culturas y sociedades del mundo. Sin embargo, para el caso de las artes, suceden performances

liminoides que rescatan elementos del ritual, pero no transforman, solo transportan momentáneamente al espectador dentro del flujo de la performance para convertirlos en entidades liminales.

Las entidades liminales no están aquí ni tampoco allá, no son una cosa ni la otra, están en el medio, en el “entre”, se encuentran entre los puestos asignados y dispuestos por la ley, la costumbre, la convención y lo ceremonial. Lo liminal es un umbral o un alféizar, una franja delgada ni dentro ni fuera de un edificio o habitación que une un espacio con otro, un pasaje entre lugares más que un lugar en sí mismo. En las performances rituales y estéticas, el espacio delgado de lo liminal es solo un “intermediario”, donde ocurre la acción escénica de transportación¹⁴ (Schechner, 2002).

Todos los performers entrenan para transportarse y abandonarse temporalmente a sí mismos para estar completamente inmersos en lo que sea que están performando. En el caso de los titiriteros, esta entrega es completa, pues llega a la renuncia total de la identidad, o del ego; una invisibilización voluntaria para prestarle movimiento y voz al títere-como-material(es). Schechner (2002) tiene otra manera de explicar la invisibilidad del actor al que hacía referencia Fischer-Lichte (1983): los actores en escena hacen más que fingir; ellos existen en un campo de doble negación. Dejan de ser ellos mismos, pero tampoco son los personajes que pretenden representar. Es decir, el títere no es completamente la gallinita, así como la gallinita que vemos en escena es el personaje, pero no deja de ser el títere. Del mismo modo, el titiritero no es el títere, aunque le preste

¹⁴ Victor Turner, como indica Richard Schechner en *Performance Studies* (2002), establece el término “liminoide” para describir tipos de acciones simbólicas o actividades de ocio que ocurren en las sociedades contemporáneas y que cumplen una función similar a los rituales en las sociedades premodernas. En general, las actividades liminoides son voluntarias, mientras que las actividades liminales son obligatorias. Los rituales liminales cambian permanentemente como son las personas, hablamos aquí de transformaciones. Los rituales liminoides causan un efecto de cambio temporal, a veces nada más que una breve experiencia de espontáneo sentido comunitario o la asunción de un rol performativo de varias horas de duración. Estas son transportaciones, donde el espectador entra en la experiencia, es “conmovido”, es “tocado”, y luego sale de ella. Las transportaciones no solo ocurren en situaciones rituales sino también en performances estéticas.

movimiento y voz; y el títere no es títere sin el titiritero. Todos están en un espacio del “entre”, altamente cargado de liminalidad. El teatro de títeres se completa cuando los espectadores aportan a la performance olvidándose que la gallinita es y no es el títere, y que el títere es y no es el titiritero. Los niños pueden intuir que el títere no se mueve en escena por arte de magia, que hay personas detrás moviéndolo, pero deciden obviar esa idea y entregarse a la performance, en ello radica su aporte. Además, Kusi Kusi hace todos los esfuerzos durante la obra para no romper con la ilusión del artificio, mediante una ejecución pulcra y experimentada.

Pero cualquier forma de teatro moderno, incluido el de títeres de Kusi Kusi, no tiene las capacidades de eficacia transformativa de un ritual. La performance se origina y reformula en la tensión creativa de un sistema binario de eficacia-entretenimiento: la eficacia corresponde al ritual y el entretenimiento a las artes performativas. Planteados no como polos opuestos, sino como un péndulo, trenza o hélice, se ajustan o sueltan a través del tiempo en contextos culturales específicos. El caso de la obra de Kusi Kusi es muy particular porque buscaría colocarse en ese punto medio entre las artes de entretenimiento y una performance con elementos del ritual.

El caso de *La gallinita trabajadora* es muy particular debido a que, según lo que vimos en el primer capítulo, no se busca solamente el entretenimiento, sino una *trascendencia o liberación de tipo social* a través de un discurso social-religioso (Gutiérrez, 1970) para conseguir una probable transformación del espectador a partir del desarrollo de la “conciencia crítica”. De lado de la eficacia, se encuentra también la participación directa y nutrida de la audiencia que da forma a la performance creativa y colectiva para la ejecución de la acción dramática. Sin embargo, la obra no sucede en un tiempo infinito, sino en un ahora con principio y fin; los titiriteros o performers están conscientes y no en trance; la audiencia está en constante participación activa y no tiene una postura ingenua

o pasiva frente a lo que está vivenciando; y la performance acepta una “conciencia crítica” que se opone directamente a la obediencia dogmática de los rituales.

EFICACIA / RITUAL	ENTRETENIMIENTO / ARTES PERFORMÁTICAS
Resultados	Por diversión
Vínculo con lo trascendental	Enfoque en el aquí y ahora
Posibilidad de transformación del ser	Poca probabilidad de transformación del ser
Participación de la audiencia	Audiencia como observadores
Creatividad colectiva	Creatividad individual
Tiempo infinito – el presente eterno	Tiempo histórico y/o ahora
Performer poseído, en trance	Performer consciente, en control
Audiencia cree	Audiencia aprecia, evalúa
Crítica no incentivada	Crítica florece

Tabla 6. Comparación entre la eficacia del ritual y el entretenimiento de las artes performativas. (Schechner, 2002)

A partir de ello, podemos deducir que el propósito de la obra de Kusi Kusi es *questionar* varias características de las artes performáticas y, al mismo tiempo, *buscar* la trascendencia que el ritual ofrece.¹⁵ En este sentido, entreteteje su drama y performance en una combinación intermedia entre la dicotomía de eficacia y entretenimiento. *La gallinita trabajadora* quiere resultados: promueve la liberación, la participación de la audiencia y de su aporte creativo; pero también divierte, fomenta la crítica, la apreciación y

¹⁵ Se habla de trascendencia en el sentido de aporte a largo plazo en la conciencia y memoria del espectador. Kusi Kusi entiende que el teatro de títeres nunca podrá llegar a tener el poder de un ritual, como experiencia mística de tipo religioso, pero busca un acercamiento a través de la performance para transportar al público, apelar a sus sentidos y saberes previos, resignificarlos y fomentar la formación de “conciencia crítica”.

evaluación de la audiencia, y, por supuesto, los espectadores han pagado una entrada para ver la obra. Por consiguiente, *la obra no es lo uno ni lo otro*, se mantiene en el “entre”, en el espacio liminal en donde todas las características del ritual y el entretenimiento se conjugan y reconfiguran en un nuevo modelo: la performance *liberada* de Kusi Kusi.

3.4. La conjunción de flujos de la performance, la materialidad del títere y el espectador

Según lo que describe Jurkowski (1990), existen diversos tipos de títere a partir de la interacción con el titiritero y el público: títeres autómatas que simulaban movimiento a través de mecanismos, títeres como substitutos del actor vivo, como actores artificiales, títeres objeto que no necesariamente son efigies de animales o personas, títeres como personaje-títere en las manos de su creador y dialogan entre sí, títeres que son conscientes de que son títeres y se revelan, entre otros. Sin embargo, los títeres de Kusi Kusi son simples, ya que responden al estilo y referencias de técnica titiritera que la compañía absorbió en su génesis durante la década de 1960. Sus títeres son personajes, no están conscientes de que son títeres, no cuestionan su naturaleza de títeres, sino que viven el drama de la obra y rompen la cuarta pared para hablar y pedir la participación del público.

El propósito de la presentación de Kusi Kusi y Mantequilla, con la que inician todas las funciones de la compañía, es proponer un contrato con el espectador, un acuerdo sobre las reglas de participación. Dichas reglas se configuran como el permiso y licencia para el uso de sus voces, interrupciones, aportes, cuestionamientos y asistencia a los personajes durante la función. Eso rompe cualquier paradigma que el niño o niña haya podido tener hasta ese momento respecto a las artes performáticas, quizás normado por otras experiencias teatrales o escénicas, en donde su participación no está permitida ni mucho menos incentivada, donde debe permanecer en silencio, absorber, consumir y espectar unilateralmente. En cambio, Kusi Kusi, desde el principio, propone una interacción

horizontal y lúdica con el espectador, una participación sobre la base del juego que convierte al espectador pasivo en el “espectador” de Boal.

Para Schechner (2002), el juego de los niños difiere del de los adultos, principalmente, por la cantidad de tiempo que le dan al juego y debido a su carácter “libre” y “exploratorio” – en comparación con los altamente regulados juegos de adultos. Quienes aún pueden “jugar como niños” son los artistas, investigadores, científicos, incluso ahora gente de negocios a través de las denominadas metodologías ágiles. Jugar puede ser física y emocionalmente peligroso; por ello, los jugadores necesitan sentirse seguros, buscar espacios y momentos especiales para el juego, así como reglas que gobiernen los actos lúdicos y a las que los jugadores acuerden ceñirse¹⁶.

Jugar consiste en acciones y reacciones que despiertan y/o expresan diferentes estados de ánimo. El juego de Kusi Kusi y Mantequilla al principio de la obra es el gesto que invita a la participación del público en el juego escénico; les presenta las reglas y los límites (o la falta de ellos). Ese contrato lúdico se mantiene durante toda la obra, y la participación e interacción del público es nutrida y eficaz para la performance de Kusi Kusi, fenómeno que refuerza el carácter liberador del teatro de títeres.

Para Schechner (2002), la performance contiene un flujo intrínseco que se activa cuando el espectador, en el rol de jugador, se vuelve uno con el juego, cuando la performance lo performa y, al performarlo, ingresa en el espacio liminal del “entre”, donde se libera al disolverse las fronteras de su “yo” y la actividad performática. *Fluir con la interacción de los materiales y la performance* no es sino la sensación de perderse

¹⁶ Estos parámetros funcionan también en las interacciones de los animales. Los perros, por ejemplo, suelen iniciar el acto lúdico con el otro perro ejecutando una venia con las patas delanteras, la cabeza agachada y el trasero levantado. Esto le indica al perro receptor que se pretende iniciar un contrato de agresividad lúdica sin causar daño, lo entiende y lo acepta al mostrar reciprocidad con el mismo gesto que inicia la acción de juego. En primates, el juego es muy utilitario pues cumple diversas funciones: de educación y/o práctica para las crías, una alternativa de escape al estrés, una fuente de información sobre el ambiente, una manera para que los jóvenes entiendan sobre las jerarquías dentro del grupo y los adultos las mantengan, y una forma de ejercicio muscular. (Schechner, 2002)

por un momento en la acción, transportarse al “entre”, de modo que desaparece temporalmente toda conciencia de cualquier otra cosa que no sea performar dicha acción. Entender el flujo de la performance es estar completamente comprometido con la actividad lúdica performática, interpretando los significados y experiencias que se forman en el juego.

El estado de flujo de la performance permite que una acción fluya dentro de otra de acuerdo con su lógica interna, como vasos comunicantes que decantan uno sobre otro, y parece no necesitar intervención consciente del espectador. Así se constituye un flujo unificado de un momento al siguiente, en donde los participantes, tanto titiriteros como espectadores, están en control de sus acciones, pero hay poca distinción entre el “yo” y la performance, entre estímulo y respuesta, o entre pasado, presente y futuro, entre *los materiales del mundo y los materiales que nos dan forma. La gallinita trabajadora* habilita ese flujo mediante el juego, y se evidencia la consecución natural y sutil de la complicidad del espectador con la performance (Schechner, 2002). En la obra se forman bandos, el público se ríe de Mantequilla, del pato y del pavo, y los convierten en “ellos”; frente al “nosotros” que se genera junto a Kusi Kusi y la gallinita. De esa manera, el trabajo, el sufrimiento, la preocupación, el proceso y los logros de la protagonista son “nuestros” también.

Esto último guarda relación con lo analizado en el primer capítulo acerca de la formación de una conciencia comunitaria y solidaria en los espectadores frente a las injusticias de la historia, abandonando así el letargo y la inacción. Por otro lado, este compromiso con el flujo de la performance se complementa con el flujo intrínseco del material del títere, analizado en el segundo capítulo, configurándose una *interacción de flujos* que solo sucede en el teatro de títeres. Esto vendría a ser el valor agregado del títere en escena, dado que el flujo de la performance puede suceder en cualquier tipo de

performance eficaz y exitosa, pero solo el teatro de títeres cuenta con el diferencial que aporta la agencia material del títere. Esta interacción de flujos da forma al instrumento de lectura teórica de obras para teatro de títeres que se ha denominado el “*puppenhaft* liberador”.

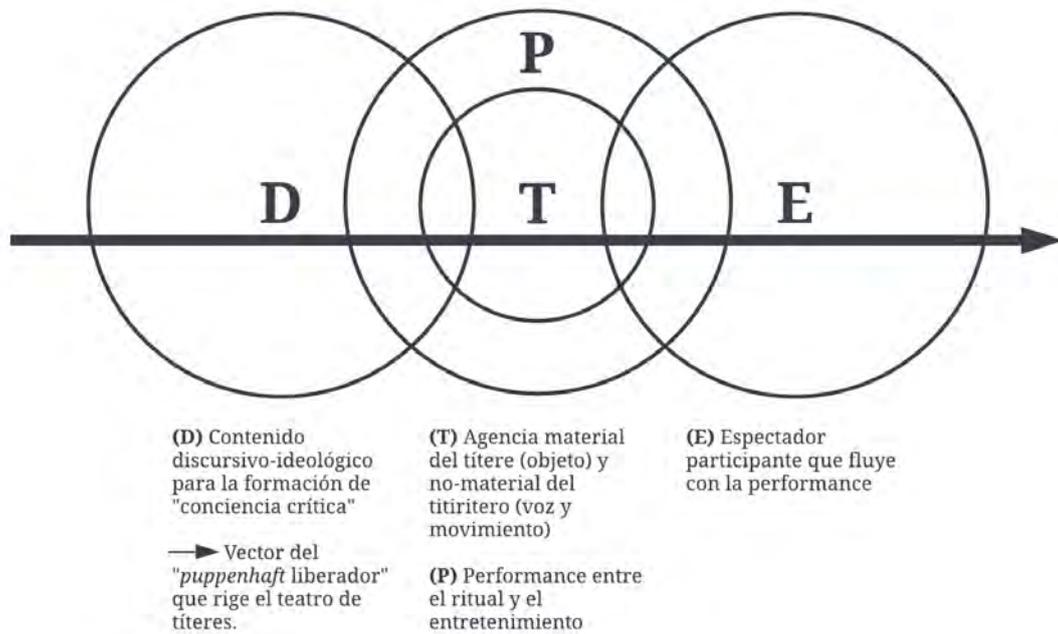


Figura 17. Representación gráfica de los componentes del “*puppenhaft* liberador” establecido en los tres capítulos de la presente investigación. (Elaboración propia)

CONCLUSIONES

Esta tesis ha tenido como objetivo convertirse en un instrumento hermenéutico y teórico de lectura del teatro de títeres, a partir del caso específico de la obra de la compañía Kusi Kusi, desde los enfoques discursivo-ideológico, material, y performático. Un acercamiento teórico de tal magnitud es pionero en el país y uno de pocos en la región latinoamericana, por lo que es una invitación para que futuros investigadores y performers puedan aplicar este instrumento al análisis de cualquier ejemplo o tipo de teatro con marionetas, así como desarrollarlo en futuras investigaciones.

La presente investigación tuvo como hipótesis el establecimiento del concepto de “*puppenhaft* liberador” que contribuye con la construcción de la obra *La gallinita trabajadora* de la compañía de teatro de títeres Kusi Kusi, a través del potencial simbólico y material de los títeres, la mediación entre el titiritero y el espectador, y la ritualidad que esta mediación produce. La interacción de estos elementos permite contrastar las historias y los personajes presentados con los referentes culturales y sociales de los espectadores provocando el cuestionamiento de los discursos hegemónicos del contexto de producción de la obra (el Perú de la década de 1970).

En el primer capítulo, se ha demostrado que la obra de Kusi Kusi pretende una liberación del espectador, como la planteada por Gutiérrez en su *Teología de la liberación* (1970), una liberación para la creación de una nueva conciencia social. De esa forma, los niños y niñas aprenden con la gallinita protagonista que es crucial hacer buen uso de los medios de producción, que la libertad está en la gestión material, económica y política de estos. La obra apela a que constantemente debemos cuestionarnos, desautomatizarnos, y participar de la creación permanente de hombres y mujeres nuevos y solidarios. Asimismo, la obra analizada se basa en la importancia de la fe, la caridad y la esperanza

para buscar la liberación espiritual y despertar en los espectadores el deseo de transformación histórica. Esta liberación implica un esfuerzo por revertir esas situaciones de miseria a través del fruto del trabajo propio.

La “conciencia crítica” que busca fomentar la gallinita, materializada en su praxis liberadora, rompe con esta opresión y letargo en un proceso permanente y constante. Lo que los niños reciben a partir de la obra es un detonante, una posibilidad de reconfiguración de la visión del mundo. La obra espera despertar en ellos el inicio del proceso de desarrollo de esta “conciencia crítica”.

La obra usa símbolos y referentes socioculturales para construir un discurso liberadora través de una verdadera actitud cristiana y la contrapone con una falsa, en clave de la teología de Gutiérrez. Por esta razón, luego de que la obra interpela al espectador con el discurso de cooperación y “acción solidaria”, la actitud del pavo y el pato nos parece irracional. Las actitudes de los personajes y la acción dramática están apropiadamente hilvanadas que se convierten en un mensaje contundente que se desprende de su contexto: el grano de trigo, después de un proceso laborioso, se va a convertir en pan, eso es un hecho. Del mismo modo, los que no aportaron en este proceso no pueden disfrutar del producto final. Es una verdad para el público y la gallinita. Es entonces que el discurso adquiere sentido y puede interiorizarse en la conciencia de los espectadores. Su potencia y estrategia se fundamenta en la simpleza de sus componentes, que pueden ser deconstruidos, asimilados, reconstruidos y resignificados en las mentes de los niños y niñas espectadores.

En el segundo capítulo, se ha demostrado que el plus dramático del “*puppenhaft* liberador” de Kusi Kusi (en términos de Ingold y Obraztsov) sería el títere-como-material(es) y el aporte de la “mano-títere” del titiritero, cuyo fluir revela en escena un discurso que sobrepasa al ego, que lo desborda y que trasciende. De allí que el títere tenga

algo más que el actor (en el sentido de capacidad performativa) y algo menos (porque no depende del ego para garantizar su flujo creativo a través del espacio-tiempo). Ese cuerpo-objeto, en términos de Ingold, no estaría muerto, sino solo dormido, ya que el títere existe cuando ejecuta las acciones para las que ha sido hecho; cuando performa, cuando está en el escenario. El títere en escena fluye, vive, crece y se desarrolla permanentemente hacia el futuro. La boca de escena es, entonces, una puerta de acceso que permite a los espectadores atestiguar ese flujo material-emocional del títere que, aunque ya estaba en los materiales, necesita de la escena para seguir ser-haciéndose.

Y, desde el punto de vista discursivo, Ingold recalca que el títere como educador, maestro, no custodia dogmas o vigila la preservación de mensajes, sino que es el que ayuda a deshacer, “des-acabar” lo que suponemos establecido, apropiado y fijo en el tiempo. No se trata de “preservar” una identidad del títere, sino de dejarlo fluir o, más específicamente, que el mensaje-fluya-a-través-del-material y, simultáneamente, que el material-fluya-a-través-del mensaje de Kusi Kusi. Es un catalizador de nuevos comienzos, cuya tarea es desbloquear la imaginación confiriéndole la capacidad de moverse libremente.

Los niños y niñas del público acompañan a la gallinita en su aventura y descubrimiento de sí misma como agricultora con agencia, con intención y emociones. El público atestigua este fluir de la gallinita a través de su proceso de crecimiento, los obstáculos y frustraciones con los que se encuentra. La ven hacer y hacerse a sí misma, reconstruirse, reconfigurarse como líder de su destino por las tribulaciones y dificultades de su entorno. La gallinita existe en escena, crece y evoluciona con cada función; se libera a través de la “mano-títere” que, al interactuar con los materiales del títere, constituye su “*puppenhaft*”.

En el tercer capítulo, se ha demostrado que, además del títere como material (Ingold), el personaje del teatro de títeres se completa en escena a través del movimiento (mano-

títere, Obraztsov) y la voz (voz-títere, Fischer-Lichte). En ese sentido, el desplazamiento en escena de la gallinita, y los demás personajes, otorga una segunda capa de significado al títere. Una tercera capa serían los distintos signos sonoros provenientes de la voz (ruidos, onomatopeyas, palabras, entonación, modulación, etc.). Es a través de su voz que la gallinita (y Kusi Kusi, títere-niño) rompe la cuarta pared e interpela a los espectadores.

Esta interpelación de la obra de Kusi Kusi se manifiesta a través del cuestionamiento varias características de las artes performáticas y, al mismo tiempo, de la búsqueda de la trascendencia liberadora que el ritual ofrece. En este sentido, entreteje su drama y performance en una combinación intermedia entre la dicotomía de eficacia y entretenimiento (Schechner). La gallinita trabajadora quiere resultados: por un lado, promueve la liberación, la participación de la audiencia y de su aporte creativo; pero, por otro, también divierte, fomenta la crítica, la apreciación y evaluación de la audiencia, y, por supuesto, los espectadores han pagado una entrada para ver la obra. Por consiguiente, la obra no es lo uno ni lo otro, se mantiene en el “entre”, en el espacio liminal en donde todas las características del ritual y el entretenimiento se conjugan y reconfiguran en un nuevo modelo: la performance *liberadora* de Kusi Kusi.

La performance contiene un flujo intrínseco que se activa cuando el espectador se vuelve uno con el juego, cuando la performance lo performa y, al performarlo, lo transporta a el espacio liminal del “entre”, donde se libera al disolverse las fronteras de su “yo” y la actividad performática. En este sentido, *La gallinita trabajadora*, desde el principio, propone una interacción horizontal y lúdica con el espectador, una participación sobre la base del juego, de allí que sea posible afirmar que esta obra de Kusi Kusi convierte al espectador pasivo en el “espectador” de Boal.

Por lo tanto, el “*puppenhaft* liberador” del teatro de títeres de Kusi Kusi:

- es un vector, con impulso y dirección, que atraviesa las potencialidades discursivas, materiales y performáticas;
- promueve la liberación a través del cuestionamiento de paradigmas en los espectadores para despertar en ellos el desarrollo de la “conciencia crítica”.
- fomenta la liberación de las estructuras finitas de los objetos inertes a través de la interacción con el flujo de la agencia del títere-como-material(es) y la de la “mano-voz-títere” del titiritero.
- permite la liberación de la performance a través de la transportación al espacio liminal del “entre” donde se reconfiguran los límites del ritual y el entretenimiento para que fluyan, interactuando, el discurso, los títeres, los titiriteros y espectadores.

Finalmente, esta investigación es una invitación a reflexionar sobre la historia y la originalidad del arte titiritero peruano; además, es un llamado tanto a instituciones públicas como privadas a trabajar por la preservación de un corpus cuya naturaleza material hace precaria su supervivencia en el tiempo. Dichos registros permitirían que futuros investigadores tengan mayores insumos para ahondar en la teoría y en la práctica escénica y darle el valor que se merece dentro de la cultura peruana.

BIBLIOGRAFÍA

- Aristóteles. (s.f./2017). *Poética*. Alianza Editorial.
- Barthes, R., & Savran, D. (1976). “The Dolls of Bunraku”. *Diacritics*, 6(4), 44–47.
- Boal, A. (1977). *Teatro del Oprimido*. Editorial Nueva Imagen.
- Borgerson, J. L. (2009). “Materiality and the comfort of things: drinks, dining and discussion with Daniel Miller”. *Consumption Markets & Culture*, 12(2), 155–170. <https://doi.org/10.1080/10253860902840966>
- Buschmeyer, L. (1931). *Die Kunst des Puppenspiels*. Honterus.
- Cain, V. (2017). “From Sesame Street to Prime Time School Television: Educational Media in the Wake of the Coleman Report”. *History of Education Quarterly*, 57(4), 590–601. <https://doi.org/10.1017/heq.2017.33>
- Cohen, M. (2004). “Identity, Persistence, and the Ship of Theseus”. *Philosophy* 320. <https://faculty.washington.edu/smcohen/320/theseus.html>
- Contreras Carranza, C., & Cueto, M. (2013). *Historia del Perú contemporáneo. Desde las luchas por la independencia hasta el presente*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Dodge, M. M. (1874). *St. Nicholas* (Issue v. 1, pt. 2). Scribner. https://books.google.com.pe/books?id=_KRNAAAAMAAJ
- Fischer-Lichte, E. (1983). *Semiótica del teatro*. ARCO/LIBROS.
- Foucault, M. (1970). *El orden del discurso*. Tusquets Editores.

- García Barrientos, J.-L. (2019, April). Biblioteca de Occidente o Canon occidental. Temporales. <https://wp.nyu.edu/gsas-revistatemporales/biblioteca-de-occidente-o-canon-occidental/>
- Gutiérrez, G. (1971). *Teología de la liberación*. Centro de Estudios y Publicaciones.
- Ingold, T. (2011). *Being Alive: Essays on Movement, Knowledge And Description*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203818336>
- Ingold, T. (2013). “Los Materiales contra la materialidad”. *Papeles de Trabajo*, 7(11), 19–39.
- Ingold, T. (2015). *The life of lines*. Routledge.
- Jurkowski, H. (1990). *Consideraciones sobre el teatro de títeres* (C. de la Casa, Ed.). Ría Press. <https://doi.org/10.1007/978-1-137-33845-7>
- Kusi Kusi Teatro y Escuela de Títeres. (1974). *Boletín Institucional Nro. 1*. Kusi Kusi Teatro y Escuela de Títeres.
- McTavish, L. (2006). Review of Daston, Lorraine, ed. 2004. *Things That Talk: Object Lessons from Art and Science*. *Material Culture Review* 64.
- Marks, C. (2011). *Being Elmo: A Puppeteer's Journey*. Submarine Deluxe. <https://www.netflix.com/title/70166234>
- Molina Castillo, M. (2018). *Oficio de libres. Del ancestral y contemporáneo arte de los títeres*. Editorial San Marcos.
- Obraztsov, S. (1950). *My Profession*. Fredonia Books.
- Pavis, P. (2000). *El análisis de los espectáculos: teatro, mimo, danza, cine*. Paidós.

Sandig, H. (1958). *El potencial expresivo del teatro de títeres y sus consecuencias dramáticas*. Fink.

Schechner, R. (1988). *Performance Theory*. Routledge.

Schechner, R. (2002). *Performance Studies: An Introduction*. Routledge.
<https://doi.org/10.2307/40158341>

Smythe, R. (2014). “Reading a Puppet Show: Understanding the Three-Dimensional Narrative”. In D. N. Posner, C. Orenstein, & J. Bell (Eds.), *The Routledge Companion to Puppetry and Material Performance* (pp. 255–267). Routledge.

Walt Disney Productions Ltd. (1934). *The Wise Little Hen*. United Artists Corporation.
<https://youtu.be/A5dowCyaP7I>

Weber, M. (1905). *La ética protestante y el “espíritu” del capitalismo*. Alianza Editorial.

Williams, F. W. (1918). *The Little Red Hen: An Old English Folk Tale*. The Saalfield Publishing Company. <https://www.gutenberg.org/cache/epub/18735/pg18735-images.html>

ANEXOS

Anexo 1. Guion original de la obra *La gallinita trabajadora* de Kusi Kusi

FICHA TÉCNICA

- | | |
|-----------------------------------|--|
| 1. Nombre de la obra | : "La gallinita trabajadora" |
| 2. Cuento popular | : "La gallinita trabajadora" o "sembradora"
conocido en distintas partes del mundo. |
| 3. Versión para teatro de títeres | : Victoria Morales de Aramayo |
| 4. Forma del montaje | : Musical |
| 5. Tipos de títeres | : Guante, vara, elementos animados. |
| 6. Duración | : 45 min |
| 7. Edad del público | : De 3 a 6 años |
| 8. Actos | : Uno |
| 9. Año de estreno | : Primera versión en 1968 en Santiago de Chile, para dos titiriteros, con música de Tchaikovsky: Suite Cascanueces.
Segunda versión estrenada en 1974 en Lima -- Perú, para cuatro animadores, utilizando música peruana y latinoamericana. |

La gallinita trabajadora

De Victoria Morales de Aramayo

Personajes:	Gallina	Pollitos
	Pato	Flor
	Gusano	Caracol
	Ratón	Mariquitas
	Hongos	Lombriz
	Trigos	Pavo

Escenografía: Molino. Reja de gallinero. Dos planos.

Utilería:	Regadera	Bolsas de harina
	Rastrillo	Pala
	Queso	Semilla de trigo
	Pan	Canasta

VOZ.- (TELÓN CERRADO. MÚSICA). Al amanecer la gallinita trabajadora sale en busca de alimento para ella y sus pollitos, mientras el orgulloso pavo y el perezoso pato, toman el aire fresco de la mañana. (ABRIR TELÓN. CONTINUA MÚSICA).

GALLINA.- (AMANECE. ENTRA CACAREANDO Y BUSCANDO. SALE)

PAVO – PATO.- (PASEAN. SE VAN)

GALLINA.- (REAPARECE. SIEMPRE AL RITMO MUSICAL) ¡Un granito de trigo! (LO COLOCA EN LA REPISA).

PAVO – PATO.- (REAPARECEN CORRIENDO A MIRAR. EXCLAMACIONES)

GALLINA.- ¿Y ahora quién me ayudará a sembrarlo?

PAVO – PATO.- ¡Yo no! ¡Yo no! (SALEN)

GALLINA.- ¡Qué pena! No quieren ayudarme. Entonces tendré que sembrarlo yo sola.

(PIDE AYUDA AL PÚBLICO) Uds. ¿quieren ayudarme? ¿sí? gracias. Cuiden el granito de ^{trigo} ~~trigo~~ mientras traigo las herramientas, para sembrarlo. ¡Que no lo toque nadie! Vengo enseguida. (SALE. ENTRAN PAVO Y PATO, TRATAN

DE COMERSE EL GRANITO. REGRESA AL RITMO DE MÚSICA QUE SUGIERA TRABAJO. REMUEVE LA TIERRA CON LA PALA. ECHA EL GRANO. LO TAPA CON EL RASTRILLO. RIEGA) Ahora esperemos que crezca. ¿Demorará mucho? ¿Qué piensan? bueno esperemos entonces.

FLOR.- (LUZ NEGRA. CRECE LENTAMENTE AL RITMO DE LA MÚSICA ADECUADA)

GALLINA.- (LUZ BLANCA. SIN MÚSICA) ¡Qué linda flor! La llevaré a mi casita (LA TOMA. SALE Y REGRESA ENSEGUIDA) ¿Y el triguito? ¡Nada! Tenemos que seguir esperando.... (MÚSICA) Qué Algo se mueve.

GUSANO.- (MÚSICA CARACTERÍSTICA. APARECE POR EL BORDE DE LA REPISA). (JUEGO TRATANDO DE ATRAPARLO, HASTA QUE ~~SE~~ POR EL OTRO EXTREMO SE METE EN LA TIERRA).

GALLINA.- (SIN MÚSICA) ¡Qué atrevido! Voy a traer agua, agua para este gusano atrevido. (SALE POR LA IZQUIERDA).

CARACOL.- (MÚSICA CARACTERÍSTICA. ENTRA POR LA DERECHA. LUEGO UNA LOMBRIZ.- HACEN UN JUEGO DE PERSECUCIÓN. HASTA QUE DESAPARECEN POR LA IZQUIERDA).

GALLINA.- (SIN MÚSICA. REGRESANDO CON UNA REGADERA) ¿Y el gusano?... Bueno no importa, esta agüita servirá para el triguito, ¡Para que crezca más rápido! *(música)* (RIEGA) Ya vuelvo enseguida.

RATÓN.- (MÚSICA CARACTERÍSTICA. ENTRA POR LA DERECHA. OBSERVA. SALE Y REGRESA CON UN QUESO QUE LO ENTIERRA A LA IZQUIERDA).

GALLINA.- (REGRESANDO) ¿Y el triguito? ¿Qué?... ¿Un ratón?... ¿Dónde, dónde? (EL RATÓN LA PERSIGUE EN ESCENA) ¡Mamita, mamita, ay! *Forma una escoba - le da as* (SALEN LOS DOS POR LA IZQUIERDA, SIN MÚSICA, VUELVE AGITADA) ¡Ay! Que susto me dio ese ratón, voy a buscar una trampa.... (SE VA) *Chá y*

HONGOS.- (MÚSICA CARACTERÍSTICA. LUZ NEGRA. HACEN UNA COREOGRAFÍA. FINALIZAN CON LUZ BLANCA. DESAPARECEN).

GALLINA.- (SIN MÚSICA. REGRESA) Qué pena, no encontré ni trampa, ni racumín ¡ni nada! Pero traje agüita para el triguito. (RIEGA) Ahora sí saldrá lueguito. Ya vengo (SE VA).

MARIQUITAS.- (MÚSICA CARACTERÍSTICA. LUZ NEGRA. APARECEN EN CANTIDAD, PARA REALIZAR UN JUEGO MUSICAL. SE VAN).

GALLINA.- (SIN MÚSICA) ¡Ahora sí, salió el triguito! (DECEPCIONADA) Nada todavía. ¿Qué hago? ¿Qué hago? Ah, ya sé, ya sé, voy a mi corralito y desde allí, descansando, vigilo. ¡De allí no me muevo, no me muevo! Pero por favor, si me duermo y sale el trigo, me despiertan ¿sí?... ¡gracias! No se olviden ¿sí? (SE RECUESTA A DORMIR).

TRIGOS.- (MÚSICA CARACTERÍSTICA, APARECEN VARIOS UNO POR UNO) *de colores en tallo* ^{espiga}

GALLINA.- (SIGUE MÚSICA. DEPERTANDO). ¡Por fin, por fin! El triguito ¡por fin! ¡Cuánto triguito! (SE ALEGRA EXAGERADAMENTE) Vamos a cosecharlo ¡Sí, vamos a cosecharlo!

PAVO – PATO.- (ESPERANDO OBSERVAN)

GALLINA.- (SIGUE MÚSICA. HA JUNTADO LOS TRIGOS) Y ahora ¿Quién me ayudará a llevar todo este triguito al molino, para hacer harina?

PAVO – PATO.- ¡Yo no, yo no! (UNO DESPUÉS DEL OTRO SE VAN)

GALLINA.- Qué pena no quieren ayudar. Entonces tendré que hacerlo sola. (AL PÚBLICO) ¿Quieren ustedes ayudarme?... ¿sí?... Denme ánimo para llegar hasta el molino, con todo este triguito. (SE DIRIGE AL MOLINO, ACCIÓN DE MOLER: SONIDOS ESPECIALES. MÚSICA FINAL. REGRESA CON LAS BOLSAS DE HARINA) Miren, miren cuánta harina (DOS VUELTAS).

PAVO- PATO.- (OBSERVAN, CONTINUA LA MÚSICA HASTA EL FINAL DE LA OBRA)

GALLINA.- ¿Y ahora quieren ayudarme a hacer pancitos con esta harina?

PAVO – PATO.- ¡Yo no! ¡Yo, no! (SE VAN)

GALLINA.- (SUPLICANDO) ¿Patito, patito.... No...?

PATO.- ¡No! (AL SALIR SE GOLPEA)

GALLINA.- Que pena. No quieren ayudar (AL PÚBLICO) Entonces lo haré con la ayuda de ustedes. (SALE CARGANDO LAS BOLSAS DE HARINA, REGRESA CON UNA CANASTA DE PAN) ¡Pan! ¡Pan! ¡Pancitos calientitos! ¡Qué ricos! ¡Qué ricos!

PAVO – PATO.- (APARECEN APURADOS. SE ACERCAN A LA CANASTA SABOREANDO)

GALLINA.- ¿Y ahora quién se comerá este pancito?

- 4 -

PAVO – PATO.- ¡Yo sí! ¡Yo sí!

GALLINA.- (RECHAZANDOLOS) ¡No! ¡No! Ustedes no trabajaron. No quisieron trabajar, entonces mis pollitos (AL PÚBLICO) y nosotros que sí trabajamos, comeremos.... Hijitos, hijitos (REAPARECE CON UN GRUPO DE POLLITOS QUE SALEN PIANDO POR DETRÁS. ESPANTA AL PATO Y AL PAVO QUE SALEN POR UN LADO. MIENTRAS ELLA MUY ORONDA JUNTO CON LOS POLLITOS, SE PASEA POR EL ESCENARIO, SALIENDO POR EL LADO OPUESTO).

FIN

El anexo 1 completo puede ser visualizado en la siguiente dirección electrónica:

<https://drive.google.com/drive/folders/1ckhqf1rC3G7TzFEYJtqq4PK1VmFimnyP?usp=sharing>

Anexo 2. Boletín institucional Nro. 1 de Kusi Kusi publicado en mayo de 1974



TEATRO Y ESCUELA DE TITERES - LIMA

I N D I C E

- PRESENTACION
- I BREVE SINTESIS HISTORICA DE LOS TITERES.
- II CLASIFICACION DE LOS TITERES
- III NOCIONES DE MANIPULACION
- IV TEATRO DESMONTABLE DE MADERA - TIPO BIOMBO
- V ALGUNAS INDICACIONES PARA ESCRIBIR LIBRETOS
- VI "PEDRO VENCE AL DIABLO"
- BIBLIOGRAFIA

El anexo 2 completo puede ser visualizado en la siguiente dirección electrónica:

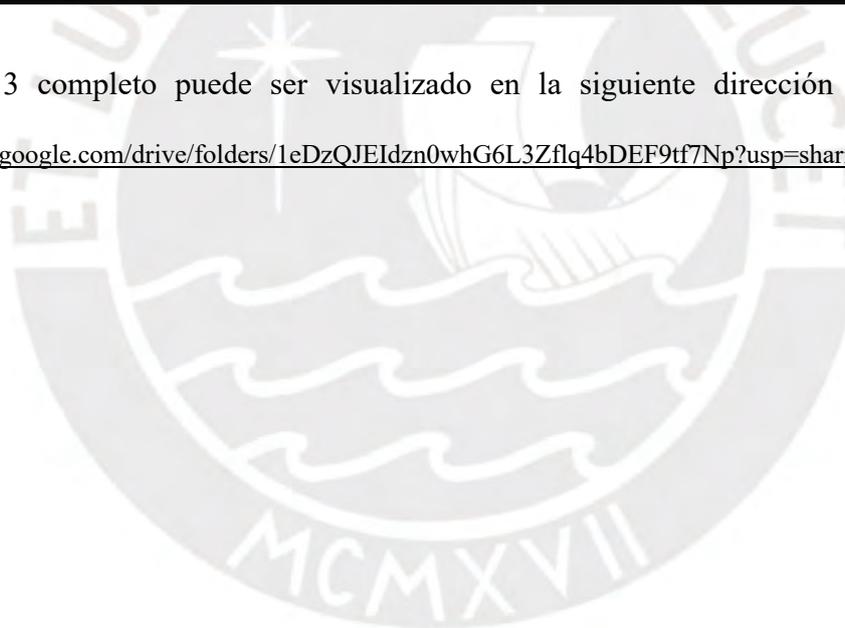
<https://drive.google.com/drive/folders/19ic5JdhCkWCavmbgU6Iygq2RuNdbINDZ?usp=sharing>

Anexo 3. Registro videográfico del año 2014 de la obra *La gallinita trabajadora* de Kusi Kusi



El anexo 3 completo puede ser visualizado en la siguiente dirección electrónica:

<https://drive.google.com/drive/folders/1eDzQJEIdzn0whG6L3Zflq4bDEF9tf7Np?usp=sharing>



Anexo 4. “El poder convocatorio de los títeres” de Vicky Morales de Aramayo



El Poder Convocatorio de los Títeres

Años de la Reforma agraria en Perú; anhelos de reforma que aún perduran...

Por esos años, seres pequeños, casi caricaturas de hombres: buenos, malos, malísimos, finos, torpes, etc. ¿Qué hacían por esos campos, andinos en su mayoría? Recorrían todos los ambientes, plazas, ferias, lugares de trasquila, viejas haciendas abandonadas o por abandonarse, galpones, centros cooperativos, comunidades, etc. ¿Qué hacían ellos por ahí?

Tres años de constante visita... Ellos, no tenían el deber, ni la obligación de instruir, informar algo sobre la Reforma Agraria, eran libres, libres, como lo es siempre un títere, para lo bueno, para lo malo... Sin embargo su presencia atraía mayorías: hombres, mujeres, niños, frecuentemente casi todos adultos y a veces quechuahablantes, todos dispuestos a mirarse en esos títeres, a contemplarse en ellos, con sus penas, sus alegrías, su poquedad, su pobreza, su timidez, su explotación y también a veces, su desenfado, su picardía, para luego estallar en risas, al ver superado todo y convertirse en héroes o seres superiores.

La risa era su acompañante... ¿Es que será la risa un modo de enseñar algo?

Horas recorridas para llegar a los lugares más apartados; lluvia, truenos, vientos, caminos peligrosos, serpenteando montañas vigilantes, cual tutelares del camino; nada impedía la visita, hasta las iglesias fueron su refugio. No había horario exacto, podían presentarse a las 5, a las 6, o a las 10 de la noche. El público mandaba, campesinos en masa, después de las duras tareas del día...

Algunas veces se resistían los tímidos campesinos hacerse presentes en un galpón o granero, a la luz del día, pero llegando el oscurecer, asomaban en tropel y solo eran sorprendidos por la “motorizada” luz del teatrín de títeres pero, ya estaban allí, sentados y era tan rápida la aparición del pequeño personaje iniciador de la gran “conversa” que quedaban “enganchados” inmediatamente.

Ningún ingeniero, promotor, o agente, pudo convocarlos antes, para hablar de semillas, préstamos, de métodos, de beneficios... pero ahora, ellos estaban ahí, para ver, oír, reír, sentir, vibrar, ¡saber de vida!, ¡pensar!, ¡criticar!, apreciar las diferencias y sobre todo y con todo esto, despertar su sentido en la vida, su dignidad de seres humanos... ¡Eso querían esos pequeños títeres!

Si la Reforma Agraria, intentada en esos años, fracasó... No nos toca juzgarla a nosotros, solo sabemos que tuvimos la oportunidad para llegar a ese mundo y nos queda muy claro que los títeres no fracasaron. Llegaron al alma y al corazón de muchos y de ese modo, quizás contribuyeron a un cambio. Hoy el campesino no es ni será el mismo.

Vicky Morales de Aramayo
KUSI KUSI Teatro de Títeres
Lima, junio 2006

El anexo 4 completo puede ser visualizado en la siguiente dirección electrónica:

https://drive.google.com/drive/folders/1Z8rv6uYfOrQKcSkDL_D-pe7ODhz4IZJ9?usp=sharing