

El Teatro Moderno de MUÑECOS EN COSTA RICA 1968-1987

Miguel Rojas

Profesor de la Sección de Arte, Escuela de Estudios Generales, UCR.

Huetara

*Aprender del que va adelante,
he ahí una gran lección;
discrepar con sabiduría
es investigar lo que nos despierta
la sana confrontación amiga.*

mr

RECIBIDO: 22-08-08 • APROBADO 25-08-08

RESUMEN

Este artículo es sobre teatro moderno de muñecos y el fundador del grupo Moderno Teatro de Muñecos en Costa Rica, durante el periodo 1968-1987.

Palabras claves: Teatro • Moderno • Muñecos • Costa Rica • Periodo 1968–1987.

ABSTRACT

This article deals about modern theatre of puppets and the founder in Costa Rica of the group known as **The Modern Theatre of Puppets**, during 1968-1987.

Key words: Theatre • Modern • Puppets • Costa Rica • Period 1968–1987.

Dedicatoria

A Juan Enrique Acuña, el Maestro y su obra en el teatro de títeres.

Punto de partida

Tener memoria de los objetos culturales que produce una comunidad humana es permitirse poner los pies sobre la tierra; saber que somos algo porque hemos hecho una obra y podemos inventariarla, analizar sus logros y desafíos, limitaciones y solución de problemas en un entorno social y artístico muchas veces demasiado pequeño. **El Moderno Teatro de Muñecos de Costa Rica (MTM)**, cuyo co-fundador fue Juan Enrique Acuña, en San José, desarrolló una labor desde todo punto de vista encomiable, durante el periodo que va de 1968, en que Acuña llega y se asienta en el país, hasta 1987, cuando parte a su natal Argentina a ordenar asuntos personales. La muerte lo sorprendió allá un año después, cuando casi preparaba maletas para regresar a Costa Rica, con más bríos en su afán por consolidar su obra de vida; en Costa Rica fundó su centro de trabajo, su realización personal y lo fundamental de su obra teórico-práctica, aquí tenía sus amigos y un ambiente cálido para su labor, aquí quería quedar. Sabemos que despertamos, lo demás es incierto; cosas de Dios, del destino, la trama de la muerte que no manejamos.

Teatro de muñecos

El teatro de muñecos es un arte cuya último signo de lenguaje es el silencio de la imagen, lo elemental que actúa y transmite su presencia y valor de acciones a una audiencia. Su recurso clásico es la plástica, y con ello, un arte visual de construcción técnica plana o bidimensional; mas, si se le observa y construye con volumen, es tridimensional. Uno de sus medios más simples lo encontramos en crear figuras en blanco y en negro con nuestras manos y cuerpo a partir de la proyección de diseños contra una pared, utilizando sombra-luz.

Para entrar en el mundo del teatro de muñecos hay que comprender con claridad tres campos: a) el teatro como arte, b) el muñeco como arte, c) el teatro de muñecos y las leyes del arte que los vincula y rige su acción de vida escénica.

- A. El teatro es un arte de acción y conflicto dramático, que nos desarrolla un tema a lo largo de una historia con personajes, escrito para ese fin, todo lo cual nos lleva a una reflexión particular que el autor quiere transmitir a la lectura del espectador. Alguien tiene que escribir esa dramaturgia específica, bajo algún sistema de trabajo, individual o colectivo.
- B. El muñeco es una cosa, objeto inanimado, cuyo soplo de vida y acción le viene a partir de una idea de acción, un juego, o texto para ese fin. Es muñeco, no persona ni personaje.
- C. Como arte, el teatro de muñecos es una creación cultural al mismo nivel que el teatro convencional en cualquiera de sus áreas de investigación, desarrollo y proyección social.

El mundo del espectáculo es la acción, el movimiento, la imagen audiovisual escénica, una materialización de ideas, compromisos, entretenimiento, lo insulso que vulgarmente se llama “matar el tiempo”, entre los más llamativos; también lo que llama a nuestra reflexión sobre el ser humano y su condición más sensible material y espiritual.

El productor y el director escénico están en esa posición de mando, tienen la obligación inherente a su trabajo de estudiar la inteligencia de lo que quieren llevar a cabo con ese arte. Lo demás es el hecho que se lleva a escena; su análisis, su visión del espectáculo posible, llevan a plantear la parte conceptual, basado en lo ideológico, lo estético, lo social, y la percepción de cultura que se quiere proyectar a través de esa imagen escénica, cuando es un acto responsable y no simplemente un medio para ganar dinero fácil.

El arte, en su más íntima esencia, es una metáfora particular para cada propuesta concreta.

El mundo del teatro de muñecos forma parte integral de la cultura; en los medios sociales más amplios de mente y valoración de los diversos productos culturales, es altamente protegido y desarrollado, como

orgullo nacional y producto de exportación. El caso de Costa Rica está muy lejos de ocupar ese sitio merecido.

El hombre y su pasión

Sin pasión bien orientada al servicio constructivo de los seres humanos, somos faltos de una parte interior bien fundamentada que le dé sentido a nuestra existencia fugaz y construya con nosotros un destino, quizá el nuestro más íntimo. **Juan Enrique Acuña y su pasión por el teatro de muñecos son una muestra de vocación y de servicio a la sociedad.**

El costarricense es muy dado a las palabras complacientes, a hablar maravillas de la persona que partió a la mansión de las almas; no es ese mi caso. Prefiero la memoria recogida de aquel tiempo y encuentros, a mirar desde el 2008, veinte años atrás, cuando no supe más de él ni de sus últimos días; a mirar de 1987 veinte años más para atrás, hasta 1976, cuando me dio lecciones de Historia del Teatro y, posteriormente, del curso de Teatro de Muñecos que, por entonces, se impartía como materia curricular en la Escuela de Artes Dramáticas.

El teatro de muñecos en Costa Rica tiene un antes y un después de Juan Enrique Acuña. Para unos, el Maestro Acuña, para otros, Enrique, para los más cercanos Quique, para mí, el profesor Acuña. En el escrito

presente siempre lo consignaremos, respetuosamente, como Acuña.

Juan Enrique Acuña nació en Misiones, Argentina, en 1915. Pasó por varias actividades, inconclusas porque nunca las llevó al límite de su realización, como el derecho, periodismo, literatura, para dedicarse, finalmente, a la que sería su pasión de vida, el teatro de muñecos: ahí se mostró como un verdadero poeta.

Hizo su primera experiencia en este campo en Argentina, como escritor, director y creador de espectáculos para títeres, luego estudió formalmente en Praga, República Checa, entre 1962-1964. Para 1965 había fundado el Moderno Teatro de Muñecos de Buenos Aires. En 1967, dejó Argentina por problemas económicos, ideológicos y culturales debido a la represión de las dictaduras militares de esos años. Por intermediación de Hebe Lemoine y su esposo Héctor Grandoso, también de origen argentino y recién llegado a Costa Rica, el Director Daniel Gallegos lo contrató como profesor para el naciente Departamento de Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica, en 1968. En ese mismo año constituyó la Asociación Cultural Teatro de Muñecos de Costa Rica que, en adelante, será siempre conocido como el MTM (Moderno Teatro de Muñecos).

Con el grupo, Acuña se integró formalmente de lleno al proceso histórico costarricense de un

teatro moderno con visión profesional y no artesanal ni empírica, cuyo auge reventará dentro de nuestras fronteras con la creación del Ministerio de Cultura de Costa Rica, en 1970 y la Compañía Nacional de Teatro, en 1971, desaparecida con los fines y los principios que le dieron nacimiento, esto en 1998 durante la Administración Rodríguez Echeverría y la Ministra de Cultura de entonces, Astrid Fischel. En situación de limbo para el 2008 y un luego de pregunta.

En palabras de Acuña, acotamos:

“El Moderno Teatro de Muñecos de Costa Rica es un grupo independiente dedicado a promover la cultura teatral en el país mediante nuevas formas de expresión escénica que combinan el arte de los títeres con el trabajo del actor y las máscaras, y una orientación estética que trata de provocar en el espectador una valoración crítica del mundo y la sociedad actual” (Acuña, 1979).

Costa Rica, muñecos. 1968.

El estado de la actividad titiritesca en Costa Rica, para 1968, era de buena voluntad, no profesional, concentrada básicamente en funciones o veladas para las escuelas públicas y algún programa festivo, siempre dentro de un público popular, nunca clase alta ni media. El teatro de muñecos como arte y sistema de valores, se remitía más bien a los títeres de guante/cachiporra, y los de hilos/marionetas. Es cierto que

se combinaba con otras facetas creativas, como la introducción del actor o presentador en vivo, y juegos de luces y sombras, pero no como un arte desarrollado y potenciado con el conocimiento que ya para entonces brillaba, iba y venía de siglos atrás por los países más desarrollados, al menos en esta área. Se hacía de manera empírica, con un nivel técnico de buena voluntad y de tecnología de construcción del muñeco de manera pobre o rudimentaria; aquí debe considerarse el amor de quienes lo hacían a pulso de querer hacerlo, sin escuela ni tradición local de avanzada que tuvieran arraigo y le permitiera estar bien difundido y apoyado.

Acuña. 1968. Cuando Acuña llega al país, funda el Moderno Teatro de Muñecos y comienza su labor a partir de estudiantes de la Escuela de Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica; recibe el apoyo de dicha escuela, del Teatro Universitario de la misma Universidad, luego de la Compañía Nacional de Teatro y, finalmente, el espaldarazo de César Valverde, Ministro de Cultura, quien, en 1979, le cede un espacio permanente detrás de lo que hoy es el Museo Rafael Calderón Guardia, en San José.

En su reseña sobre el grupo, Navarro escribe:

“A partir de esta fecha, el MTM dio un salto cualitativo; aunque ya para entonces se habían estrenado ocho espectáculos, ganado varios premios y realizado varias giras, con la existencia de un espacio seguro, se propuso levantar una sala permanente para la promoción, investigación y desarrollo del Arte del Teatro de Títeres, Objetos y Animación.

El MTM se abocó entonces a transformar ese galerón en un espacio teatral, consiguió apoyo de amigos y colegas, hizo funciones pro-sala, buscó patrocinios y poco a poco fue haciendo realidad un gran sueño... tener una pequeña sala activa, donde asiduamente, domingo a domingo, las familias pudieran asistir a disfrutar de espectáculos, producir y promover el arte de los títeres. Esta sala se abrió al público en 1982 con el nombre de Teatro de la Casona” (Navarro, 2008).

Por fin hubo en Costa Rica un proyecto cultural bien definido en el campo: material, intelectual y

artístico para hacer del teatro de muñecos un arte basado en sólidos principios contemporáneos, ideológicos, estéticos, sociales y culturales.

Acuña introdujo un método, una disciplina, un hacer sistemático y un conocimiento de mayor precisión, creatividad e innovación en el que combinaba distintas técnicas de acuerdo con las necesidades de un espectáculo preciso y particular; en ese sentido, el muñeco se hace con un fin específico para una obra y no para otra.

Muy distinto a lo que teníamos antes de 1968, básicamente un conjunto de muñecos que funcionaban para un repertorio que no tenía riqueza por las limitaciones obvias de quienes lo hacían, o bien, se les hacían adaptaciones, cosidos y recosidos para que sirvieran de acuerdo con la obra que se presentaba, generalmente adaptaciones de cuentos de la literatura clásica infantil europea.

De manera decidida y totalmente provocativa para el medio local, Acuña amplía el espectro temático al concebir la historia dramática para el teatro de muñecos como nueva y original, o sea, igual que se hace en el teatro convencional, con ello, la vertiente del teatro de títeres deja de ser exclusiva para el público infantil y se amplía con la creación de textos para el público adulto. Sin embargo, toda acción tiene su reacción, todo pensamiento, su repensar, todo momento está sometido a cambio, según la época y los avances que promueve. Acuña también vivió su propio proceso de transformación.

Apuntes, diálogo y desacuerdos entre el Profesor J. E. Acuña y el alumno Miguel Rojas

Rojas *Profesor Acuña, hay dos aspectos que no comparto con usted. -La dramaturgia del teatro de muñecos. Usted dice que no hay diferencia con el teatro, yo digo que sí, que la de muñecos se parece más al cine. El teatro de muñecos es más que teatro en su sentido convencional. Si uno se queda solo con la línea del teatro, no avanza en este arte. Este tipo de arte tiene a su alcance*

más medios escénicos para un espectáculo, como el circo, el clown, el malabarismo, solo para citar tres. Esto le da más amplitud y riqueza al escoger un tema y desarrollar la historia social pertinente, además de la reflexión característica de un artista serio, no el comerciante que se interesa por su bolsillo al entretener por entretener.

Acuña Como en todo oficio, vos aprendés los principios básicos, te adentrás en ellos a partir del desarrollo de una experiencia personal, se supone que por algún lado cultivás la conciencia social, la casa, la educación, la universidad. Yo hago lo mío según mi modo de ver las cosas. Vos tenés que incursionar directamente para probar y probarte, ver los resultados.

Rojas El concepto de actor y su entrenamiento.

Acuña Si vos seguís el método de Stanislavsky, las cosas se simplifican. El muñeco es como un ser humano, solo que es muñeco. Vos te entrenás como actor y luego participás en el proceso de ensayos de una obra para luego salir a escena en forma de personaje. No podés salir de la nada, tenés que prepararte, hacer comunión con tus compañeros actores, interpretar el papel que te asignaron, todo de acuerdo con el libreto y con el carácter del personaje que vas a representar.

Rojas Eso lo entiendo. El problema me surge con lo del actor, con la persona, con el muñeco. El método de Stanislavsky es excelente, pero no es el único. Pertenece a una visión de cultura. Nosotros en Costa Rica tenemos un ritmo, una mezcla, un sentido de hacer las cosas, con características propias. El muñeco no es actor. El método de Stanislavsky es para actores que buscan

su mejoramiento; no es para aspirantes o prospectos de actores-actrices. Las culturas tienen sus diferencias, las aplican, las hacen particulares en algunas vivencias. El muñeco es muñeco, no es un ser humano. Está supeditado a lo que quieran hacer de él. El actor puede rebelarse ante el director del espectáculo teatral, ante el dramaturgo. El muñeco es un títere, se hace con él lo que uno quiera, esto porque no tiene inteligencia propia ni conciencia de las cosas.

Acuña Es que vos seguís pensando en el muñeco como una cosa aparte. Tenés que verlo de manera integrada.

Rojas Supongo que tiene razón, de ahí la duda. Yo me entreno como estudiante para actor, o como actor en ciernes para interpretar un personaje. Yo soy el instrumento, soy el ejecutante, no la partitura. El muñeco es un objeto, sin ánima. Se le da vida a través del manipulador. El manipulador del teatro de muñecos no es actor, es manipulador, ejecutante que debe crear energía, identificarse con el muñeco y transferirle esa vida particular del libreto, de la idea, de la acción física, el movimiento y la fantasía que logra. No tiene autonomía, no tiene libertad de acción, no puede improvisar por sí solo. Es el manipulador el que juega y sabe que juega con él. Un actor se divierte con el juego escénico. El muñeco no, depende de lo que haga con él el manipulador y lo que proyecte al público.

Acuña Entonces te gustan los títeres.

Rojas Pues claro que me gustan, pero los veo con otra dinámica.

Acuña En el fondo del asunto, creo que estamos de acuerdo, pero en niveles diferentes de conocimiento y percepción (Rojas, 1977-1982).

El compromiso social en la ética de una vocación, ejemplo

En 1976, hubo en San José un primer Festival de Teatro de gran envergadura; hubo grupos nacionales y extranjeros de alta calidad. El Moderno Teatro de Muñecos participó con un espectáculo titulado “Entre pícaros anda el juego”, compuesto de dos obras adaptadas: *Pathelin* (Farsa anónima francesa del siglo XV), y *Uvieta* (Cuento de la costarricense Carmen Lyra).

Acuña se refiere a este espectáculo en los siguientes términos:

“Este espectáculo es un intento de rescatar la tradición popular, ya clásica, de la picaresca, a través de dos personajes típicos cuya picardía expone dos maneras opuestas de concebir la vida. Pathelin es el pícaro burgués del Renacimiento, individualista, egoísta, que solo busca el provecho personal, a costa del prójimo. Nuestra versión de Uvieta, en cambio, sirve para mostrar la cara opuesta de la medalla: el pícaro latinoamericano actual que usa los dones divinos y su astucia en beneficio de los demás, para lograr un mundo más justo” (Acuña, 1988).

Atahualpa del Cioppo, director de teatro uruguayo, comentó el contenido de **Uvieta**:

“Aparece San Pedro, los elementos celestiales ordenando la vida del hombre; y el hombre, con habilidad, manejándose ya con las ideas sobrenaturales para poder sobrevivir como ser humano. La inteligencia del hombre midiéndose con los medios sobrenaturales, es decir, el hombre tiene que apoderarse de los medios que lo dominan a él hasta ahora. Entonces, él (UVIETA) se apoderó de los medios valiéndose de los que tenían las fuerzas, y le transfirieron a él la fuerza. Con eso se hizo casi invulnerable. Empezó a dominar a los otros. Eran los medios, desde luego celestiales, pero era un hombre ya venciendo esos medios, midiéndose con esos medios; los temía por un lado, pero se aprovechaba de ellos por otro. Cuando tuvo los recursos, parecía que (el Cielo) se volvía generoso. Y lo obligó a hacer un poquito de justicia” (Audiovisual, 1976).

En realidad, Atahualpa comenta la impresión que le causó el contenido de la obra de Lyra; en ningún momento las calidades y las cualidades del

montaje, la propuesta en sí para el teatro de muñecos, de Acuña.

El montaje UVIETA, conocido cuento de la escritora Carmen Lyra, fue una adaptación específica para ese espectáculo de muñecos. En general, mantuvo la esencia del relato narrativo, con una síntesis adecuada de acción dramática para cada cuadro. El personaje Uvieta ve las condiciones precarias y de hambre en que viven los pobres. Se le presenta la oportunidad de inhabilitar a la muerte, con el consiguiente caos que esto provocaría en el Cielo y en la Tierra. Uvieta negocia un alivio para los pobres a través de la justicia poética de su propia percepción de las cosas: dejará que la muerte siga ejecutando su trabajo a cambio de cierta cantidad temporal de alimento para ser repartido equitativamente entre los más necesitados. Es un trato y ambas partes cumplen, con lo cual, vuelve la normalidad al Cielo y a la Tierra. Después de todo, Uvieta es un buen hombre, sensible al dolor y hambre ajenos.

La producción aporta los recursos materiales, dramaturgia de esta adaptación y la tecnología de construcción de los muñecos; son correctos con el uso de muñecos de varilla tipo javanés, figuras básicamente bidimensionales, sobrias y bien elaboradas. Con ello, podemos ver en Acuña la práctica de un quehacer artístico donde lo ideológico y lo estético van unidos en consecuencia con el postulado central del Moderno Teatro de Muñecos que anteriormente anotamos.

El Maestro está con sus aprendices de brujo a la par, enseñando y aprendiendo a la vez, probando, formándose con cada nuevo espectáculo. De tal manera que puede corregir en directo, conversar con ellos de manera inmediata, haciendo su mejor esfuerzo en transmitir un arte que trascienda el momento y la simple construcción de un objeto – muñeco – cosa, que no tendría valor ni vida más allá de lo material si no es en función del espectáculo para el que se unen esfuerzos y se trabaja duramente.

Conversación con Rolando Quesada, ex integrante del Moderno Teatro de Muñecos

Rojas *Uno puede preguntarse cómo trabajaban una obra en el grupo Moderno Teatro de Muñecos, para observar de ahí aspectos de la técnica.*

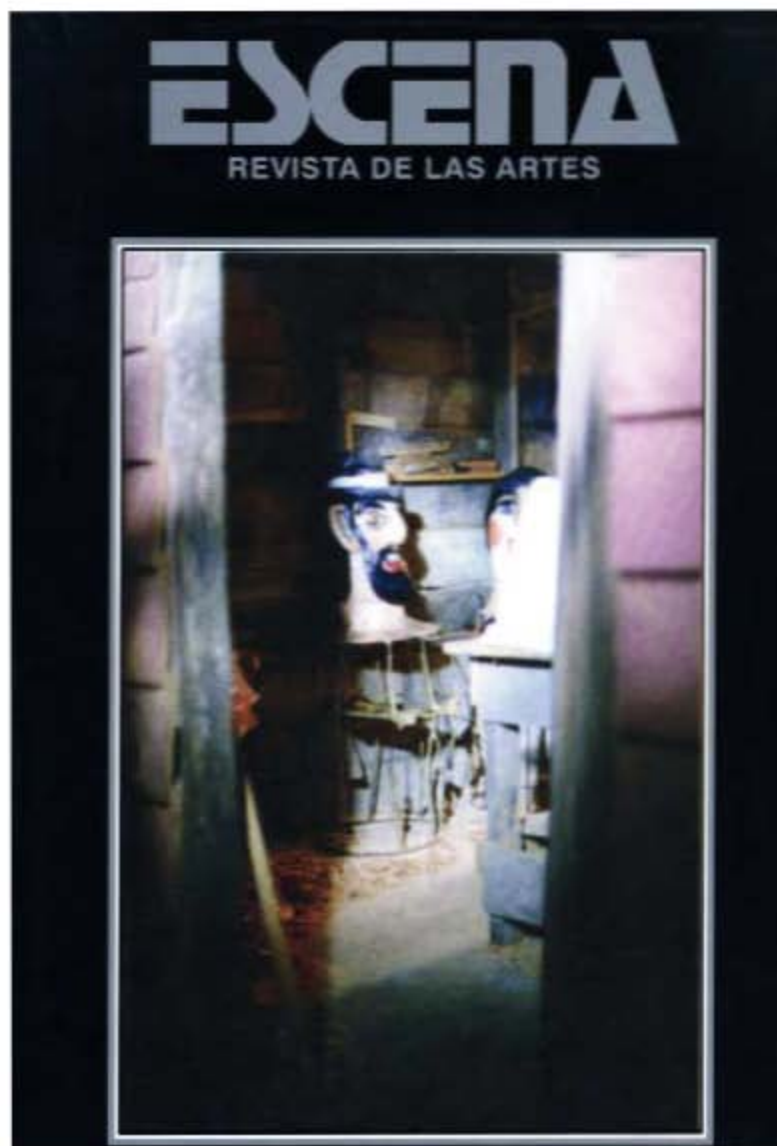
Rolando *Creo que Acuña hacía un paralelismo entre el trabajo de una obra de teatro de muñecos, con una obra concebida normalmente para actores. Su fundamento para trabajar una obra era el método del ruso Stanislavsky, por lo demás, básico y muy bien estructurado. Hacíamos trabajo de mesa de la obra, igual que en el teatro convencional; buscar las acciones más importantes, delinear y definir los personajes de acuerdo con como están escritos en el texto, cómo los imaginamos nosotros, cuál es la interacción que da la obra sobre esos personajes.*

Rojas *Sin embargo, Stanislavsky era producto de una época y un proceso de cambio. Él llegó hasta un punto. La dinámica de ensayos para los actores se puede enfocar desde muchos ángulos, dependiendo del director.*

Rolando *Acuña tuvo que ir evolucionando porque había momentos en que el método citado se quedaba corto. Fue haciendo ajustes en su teoría y práctica, si uno lo mira a lo largo de los años, puede notarlos. Pero él estaba enmarcado en ese método, era su formación y eso le daba seguridad.*

Rojas *De lo empírico a un método, es un paso correcto. Permite un estudio del texto y lo que provoca en el equipo de trabajo, particularmente entre actores y director; eso da espacio y potencia posibilidades para ordenar la propuesta de la idea o del texto y la inteligencia del ejecutante-manipulador*

frente a él. También es importante para el director, pues indaga y visualiza en la parte que a él más le interesa para la puesta en escena. A fin de cuentas, él es el responsable directo de lo que sale al público.



Rolando *Para cierto tipo de espectáculo de muñecos, sí, funciona, pero hay una riqueza mayor que nosotros queríamos explorar.*

Rojas *Conjeturemos un poco; el muñeco es muñeco. Es un objeto, una cosa sin ánima ni ánimus, no hay vida activa, no busca ni hace su destino. El actor es diferente, es la razón, la emoción, la fiesta del juego que sale de sus entrañas.*

Rolando *Al muñeco se le traduce el juego y se lo atomiza con él, pero no es actor, su vida o imitación programada viene del manipulador, es quien le da las órdenes al muñeco, lo controla. No se mira como un personaje a través del actor de carne y hueso, sino como un muñeco, en el mejor de los casos, una metáfora que adquiere movimiento bajo la técnica precisa que se le imprime. Para mí hay una diferencia.*

Una vez que teníamos clara la obra, empezábamos a buscar los diferentes desplazamientos escénicos, los movimientos, y esto, generalmente, lo hacíamos no con los muñecos que se usarían en el espectáculo, sino con otros que había en bodega. Se hacía así porque hasta ese momento empezaba el proceso de construcción del muñeco, que casi siempre lo hacía Acuña, nosotros los manipulábamos bajo su dirección.

Por supuesto que antes de iniciar la obra hacíamos una serie de ejercicios, con el brazo, el antebrazo, buscando cierta plasticidad para que cuando tuviéramos el muñeco pudiéramos darle un carácter en la manipulación. A veces manipulábamos dos y a cada muñeco había que buscarle su propio movimiento. Para eso hay que tener cierto relajamiento en el antebrazo-brazo,

para poder buscarle diferentes movimientos, ritmos y posiciones.

Rojas *Siempre hay un punto de partida, un inicio de vida para el proceso creativo, sea el entrenamiento físico, emocional, vital para luego aplicarlo al movimiento que más conviene para cada muñeco en particular, de acuerdo con el rol que jugará en la obra o idea en desarrollo. ¿Era un acto consciente desde el principio?*

Rolando *Ir buscando el movimiento escénico del muñeco, en principio, fue una cuestión como intuitiva de parte del manipulador, pero Acuña miraba desde fuera, aprovechaba lo que hacíamos y nos sugería cierta línea de acción física en el movimiento para lo que pretendía con la dirección del espectáculo.*

Rojas *En la etapa de la construcción del personaje o la función que se le asignara, ¿era importante, por ejemplo, explotar el movimiento escénico para el muñeco?*

Rolando *Se ponía atención en la construcción de los personajes, discutíamos ciertas posturas y posiciones que favorecieran las características correctas del personaje. Por ejemplo, si había que acentuar o destacar algún movimiento para que pudiera proyectarse mejor el sentido del personaje al público.*

Rojas *Es obvio que había un método para trabajar con una estructura muy formal; pienso que respondía al método del ruso Stanislavsky.*

Rolando *Es un comentario interesante; entre ensayos de escena en escena, hacíamos pausas para descansar, pero nosotros en el elenco aprovechábamos para jugar con el muñeco, sin restringir nuestro juego a nada formal, rígido, ni recibir indicaciones, juego para divertirnos con el muñeco. A nosotros nos*

servía para buscar otras cosas de aquel personaje, en esa pausa, sin historia escrita, solamente jugábamos. Servía para enriquecer los personajes y la obra. Lo hacíamos para divertirnos.

Para mí era importante, porque esa libertad nos acercaba a identificarnos desde otro ángulo con ese personaje, construyendo esa identidad con el muñeco. Al final, nos encontrábamos casi gesticulando como nosotros pensaríamos que lo haría el personaje, pero siempre guardando la distancia de la función del manipulador como un medio técnico-vital que le da vida al personaje-muñeco. Hay un hecho importante que quiero destacar, y es que yo había estudiado actuación, lo cual me permitía jugar con un cierto grado de coherencia para definir las características de mis personajes.

Es importante señalar que Acuña era la cabeza del grupo; muchos de los textos eran de él, entrenamiento fundamental del manipulador al servicio del muñeco y del espectáculo, director del espectáculo consciente de su labor integral, además de ser el responsable directo del diseño, de la técnica de construcción y de la confección del muñeco.

Acuña era meticuloso, totalmente meticuloso, no se daba el lujo de que algo saliera más o menos; tenía que salir bien. Y muy bien. Por ejemplo, cuando estábamos haciendo los muñecos y quedaba algún borde o protuberancia, había que lijar y lijar con fineza hasta que quedara perfectamente lisa. La nariz que uno hacía, la revisaba en detalle para que quedara impecable de acuerdo con la función que iba a desempeñar en el personaje. Acuña nos mostró

y nos enseñó, desde su técnica, cómo se hacían los muñecos, bien hechos.

Rojas *Un grupo es una comunidad, ¿alguna anécdota o vivencia para recordar con cariño?*

Rolando *En grupo, Acuña nos dio un largo taller sobre historia del teatro de muñecos, quería impregnarnos de ese mundo; en determinado momento nos puso como práctica traer algo que nos sirviera para construir un muñeco. Él aportó un montón de retazos para que nosotros fuéramos construyendo. Yo llegué con un pichel de aluminio, a lo que Acuña me dijo que eso no me servía, sin embargo, me dejó hacer, me permitió hacerle una propuesta. Con el pichel hice un militar que le hizo mucha gracia y yo sentí un gran estímulo. Es que a Acuña había que proponerle. Aunque a veces tuviera conceptos muy conservadores, se llevaba la idea, meditaba y podíamos compartir experiencias que, muchas veces, se incorporaban al trabajo.*

De ese taller, otro ejercicio: improvisamos con las manos y salió una historia muy simpática, cuyo título era... el triángulo de no sé qué... Era un título larguísimo, casi tan largo como la duración de la obra. Todo fue una historia de manos, no había palabras, solo música. Al principio sin música, luego le pusimos música a aquello que previamente habíamos construido con las manos (Rojas-Quesada, 2008).

¿Qué quieren los otros?

Como en toda actividad humana, hay invitados a quedarse, a involucrarse permanentemente con el proyecto, a ser miembros solidarios y activos, co-dueños del proyecto a partir de su ingreso y su aporte y dedicación. El grupo original fue creciendo

en el número de sus integrantes; decreció significativamente al cumplir veinte años, en 1987. ¿Por qué? Hay estadísticas que nos dan números de grupos independientes, diez años y a otro ciclo de vida personal. Veinte años son muchos años. Son toda una vida. El Maestro Acuña tenía cincuenta y un años cuando llegó a Costa Rica, había corrido mundo artístico, probado vida y destino personal, viajado, estudiado en lo mejor del academicismo del teatro de muñecos, en Praga. Pero no tenía una teoría sólida que lo apoyara con un arraigo propio; tenía, eso sí, conocimiento adquirido. En esos veinte años costarricenses, vivió, trabajó y desarrolló su proyecto de vida, pudo madurar su arte con el Moderno Teatro de Muñecos. De ahí que con su tesis de grado en la Escuela de Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica, había completado su obra. Los demás tenían que integrarse, apasionarse, sacrificar y participar de la comunidad del grupo, apropiarse de los muñecos, de su arte, de una visión innovadora con fuerza en tendencias creativas ilimitadas; eran otros tiempos, se requería una profundización y un replanteamiento de grupo artístico puesto que el entorno cultural del medio también había ido cambiando. Acuña era, para el año 1987, figura indiscutible de la historia del teatro moderno y la cultura escénica costarricense. Hizo hasta donde pudo llegar.

Conversación con Melvin Méndez, ex integrante del Moderno Teatro de Muñecos

Rojas *Cómo valorás este arte tan complejo y peculiar; por un lado, pareciera que está dirigido solo a niños, pero los adultos lo disfrutan igual cuando se detienen a tomarle gusto. Costa Rica es un caso cruel de incultura artística en este campo. ¿Me equivoco?*

Melvin *Me parece importante que vos le dediquéis un espacio al Maestro Acuña, porque era un hombre muy dedicado y serio en el arte de los títeres. Amaba lo que hacía. Efectivamente, los títeres son poco valorados en nuestro*

país. Acuña fue profesor mío cuando yo era estudiante de Artes Dramáticas en la Universidad de Costa Rica, además, lo tuve como Director en dos montajes del Moderno Teatro de Muñecos. Aunque mi participación fue como actor, aprendí de la técnica.

El Moderno Teatro de Muñecos hizo espectáculos para niños y para adultos. En el primero de los casos, Acuña siempre fue muy enfático en que lo fundamental es que te gusten los niños, si no te mueven nada de cariño, salvo darles un coscorrón, no hay nada que hacer ahí, por más capacidad teatral que se tenga. En última instancia, el espectáculo estará o no estará teñido por ese amor especial a los niños.

Rojas *En Costa Rica se hacía teatro de títeres en escuelas y fiestas populares. ¿Qué fue lo que aportó Acuña, entonces?*

Melvin *Introdujo una técnica de teatro de muñecos más depurada que no se conocía bien en nuestro medio. Había intentos, pero era más bien el deseo de hacerlo, particularmente en veladas escolares, visto como género menor. No había una profesionalización del teatro de muñecos, y él, con toda su formación, logró armar un grupo de trabajo para darle otro nivel y respeto. Este grupo comenzó a practicar con otra calidad superior varios tipos de técnicas tradicionales, como el teatro de guante, varilla, marioneta, sombras, teatro negro. Acuña fue muy amplio en usar lo que necesitaba para un espectáculo, claro que desde una óptica muy personal, como todo artista.*

Mi experiencia con él fue como actor convencional, no como manipulador de muñecos. Creo que él vio en mí ese amor

por los niños, la dedicación al teatro en aquel momento como actor, y la capacidad de juego que yo tenía; el espectáculo era para niños. Acuña supo aprovechar la situación que se vive entre los personajes y el público infantil donde yo hacía un buen trabajo como actor. Usé la técnica de la máscara, pero como actor, no como manipulador. Creo que el grupo que tenía fue puliendo las diferentes técnicas dentro de los recursos con que contaban.

Rojas *A pesar de no ser terreno de tu especialidad, pues sos actor y escritor dentro de las convenciones básicas para la escena teatral, este arte, ¿qué opinión te merece?*

Melvin *Es un arte de los más hermosos pero también de los más difíciles, requiere un conocimiento que se vaya pasando de generación en generación, de persona a persona. Hay muchos manuales y libros sobre el tema, pero es en el momento mismo que se aprende, en el tú a tú, corrigiendo y experimentando, como lo hizo el Maestro Acuña y el grupo del Moderno Teatro de Muñecos.*

El Moderno Teatro de Muñecos desapareció como grupo profesional, aunque algunos de sus integrantes se quedaron con el conocimiento práctico y desarrollaron algunos proyectos personales después; Acuña era la cabeza, el Director. El cuerpo mismo fue muy difícil de sostener, porque este arte es de tiempo completo y exige mucho, en la creación de textos, por ejemplo. Acuña tenía mucho peso porque él escribía la mayoría de los textos. Además, la elaboración de los muñecos consume muchas horas de trabajo. Es un trabajo de artesano que en Costa Rica no se aprecia como debe ser, se ve de segunda o tercera categoría.

Es un arte difícil de sobrellevar si no hay un apoyo estatal o institucional.

Cuando se habla de la historia del teatro moderno costarricense, y en eso, vos Miguel, siempre has sido muy justo, siempre hay que incluir un apartado para el teatro infantil y para el de muñecos. El Maestro Acuña fue un pilar fundamental en su campo, le dedicó años de mucho cariño y ardua labor (Rojas-Méndez, 2008).

Punto de retorno

Ahora bien, desde adentro, encrucijadas, mirar futuro cierto, con el maestro o sin él. En qué punto se está, cuánto se ha avanzado, hacia dónde se quiere ir. Propio de una pausa reflexiva para observar el camino recorrido, la siguiente conversación.

Conversación con Anselmo Navarro, ex integrante del Moderno Teatro de Muñecos

Rojas *Se dice que con el grupo Moderno Teatro de Muñecos, fundado por Acuña, se abrió un horizonte más amplio para el teatro de títeres en nuestro medio; anteriormente se trabajaba mayormente con cierto estilo clásico del llamado títere de guante o cachiporra. Muchos de los temas-textos eran adaptados de la tradición centroeuropea; algún otro evocando la picardía y personajes del periodo italiano conocido como la Comedia del Arte.*

Anselmo *Fue Acuña quien trajo la curiosidad de ver el teatro de muñecos de otra manera, con más diversidad de técnicas y modos de enfrentar espectáculos; con ello, ricas posibilidades dramáticas y teatrales, verlo y trabajarlo como un género teatral, no solo como un divertimento para niños.*

Rojas *En ese caso, el teatro de muñecos, como a mí me gusta llamarlo, y no teatro de títeres que es un término más restringido, impulsó un avance en la producción, el personal administrativo, el artístico, el técnico, el humano.*

Miguel Rojas: Grupo de Teatro Libertad. Obra "Los versos del Capitán".



Navarro *Efectivamente, porque el planteamiento artístico evolucionó y se volvió de mayor complejidad.*

Rojas *Eso quiere decir que el grupo, de la mano y cabeza de Acuña, evolucionó en sus formas: por ejemplo, de la palabra y el texto formal a la metáfora como medio ideal de purismo en este arte, un género que tiende a ser más preciso por la imagen audiovisual, lo cual puede convertir un bien estructurado y elaborado espectáculo en un objeto de arte universal.*

Navarro *Él era el Maestro. También había que considerar el mercadeo de los espectáculos, tener más posibilidades. Con Acuña había que trabajar fuerte, era muy estricto en la planificación del muñeco y en el sentido de su construcción para un espectáculo. A mí me parecía que los muñecos podían ser menos tallados con perfección de artesano, ser un poco más locos sin que por ello se perdiera calidad, siempre guardando la caracterización que se le asignaba, pero con mayor libertad de creación material.*

Rojas *Entonces, a partir de tu llegada al grupo en 1981, cómo ves la progresión entre el antes y el después del grupo Moderno Teatro de Muñecos.*

Navarro *Es a partir de 1981 cuando se plantea una etapa superior en el desarrollo del Moderno Teatro de Muñecos, una ruptura, donde se valora al muñeco como principio de autonomía; esto por cuanto el grupo se enfrenta a problemas específicos en el campo de la comunicación y, por lo tanto, con la necesidad de encontrar un lenguaje acorde con la época. La fuerza masificante de los medios de comunicación, los problemas sociales y políticos, la*

transformación del Estado costarricense, la interrelación con grupos internacionales en festivales, encuentros y foros, incitan al equipo del Moderno Teatro de Muñecos a desarrollar una ardua búsqueda en el trabajo titiritero. En esta época, se inicia el trabajo en torno a producciones colectivas en donde el títere pasa de estar en función del texto, a ser protagonista-metáfora, objeto comunicante, materia teatral.

El lenguaje mímico musical, cercano a la danza y a la plástica de objetos manipulados, asociaciones de montaje cinematográfico y discursos no necesariamente lineales, son encuentros importantes en esta época. De esta búsqueda y experimentación se origina "Amonémonos amor", espectáculo de humor crítico para adultos que tuvo gran impacto en el medio teatral costarricense de ese momento. Luego "Como si fuera jugando", metáfora mímico-musical de lectura múltiple, para público familiar, sobre el tema de la tecnología y la paz.

Esa fue también una época de discusiones teóricas, de búsquedas de nuevos materiales, de investigación y encuentros en la fuente del teatro popular y callejero, época de tránsito para actores, manipuladores y titiriteros que ingresaron al elenco; y también lo fue para buscar rumbos más ricos y variados en esta expresión de la escena teatral (Rojas-Navarro, 2008).

Acuña fue consciente de la teoría que manejaba, de la praxis que le gustaba llevar a cabo, de las limitaciones que lo marginaban, por caso, si pretendiera un espectáculo de mayor dimensión en la puesta en escena, lo cual implicaría recursos económicos imposibles de sufragar, pero tampoco arriesgaba; era realista en

cuanto a lo que podía producir por sus medios con el grupo.

Él mismo muestra el conocimiento racional, la reflexión sobre su arte pasional, el teatro de muñecos como imagen audiovisual, al señalar:

"La idea dramática y la interpretación, sin las cuales no podría existir el espectáculo, no son sin embargo el espectáculo. Este es en realidad el resultado de ambas y se manifiesta ante los ojos y los oídos del público como una síntesis concreta de todos los elementos, tanto materiales como ideales, presentados en el escenario, es decir, como una imagen artística.

En realidad se trata de dos imágenes, una plástica y otra sonora, que actúan en forma simultánea o alternada para integrar un complejo expresivo y dinámico, como un cuadro que va desarrollándose ante el público con su contenido ideológico y emocional.

Esta imagen audiovisual que es el espectáculo de títeres se manifiesta, pues, como una síntesis rítmica del espacio y el tiempo escénicos y expresa por sí misma la interpretación de la idea dramática. La validez estética de esta imagen radica entonces en su capacidad para comunicarse por sí misma con el público, integrándolo así al espectáculo" (Acuña, 1988).

¿Desde dónde la bola curva en línea recta?

¿Qué circunstancias mediaron para que unos llegaran y otros se fueran del Moderno Teatro de Muñecos? Quizá, otras necesidades más fuertes, vocaciones en otros derroteros. Todo apunta a que el arte del teatro de muñecos exige dedicación completa y entrega apasionada; no es un amor a medias, es un matrimonio total. Acaso falló Acuña en no darse cuenta que desde el inicio la motivación para los prospectos titiriteros debió ir de la mano de un sentido de realidad práctica para sus vidas cotidianas. Dice el adagio que amor con hambre no dura. Una pasión de amor y fidelidad por los muñecos como la de Acuña, cuesta encontrarla, difícil formarla; requiere paciencia, consistencia y perseverancia.

Aunque fuera por un periodo corto de trabajo, Acuña volvió a Argentina en 1987. La falta del Maestro *-in situ-* con los artistas aprendices artesanos, fue un golpe mortal para el Moderno Teatro de Muñecos. En parte, se comprende; algunas de las causas pudieron ser:

- a) Costa Rica estaba entrando en otra etapa de su vida en políticas culturales públicas.
- b) Se comenzó a restar apoyo a los grupos independientes.
- c) El concepto de producción estaba variando, una crisis económica muy fuerte comenzó a golpear al país.
- d) Se hacía necesario un replanteamiento de la producción de espectáculos y mercadeo con ingreso económico propio.
- e) El ciclo de asimilación del teatro de muñecos como arte y producto cultural rentable no estaba estudiado, difundido y promovido a lo interno del grupo.
- f) Fuera de Acuña, no estaba consolidada una cabeza individual y colectiva para seguir operando el Moderno Teatro de Muñecos con el rigor pleno que demanda dicha actividad en términos de valor como arte popular, culto y masificado para, al menos, una clase media consumidora. No hubo sucesión.

Navarro, escribe:

“Con la partida del Maestro Acuña a Misiones, en 1987, el MTM entró en un proceso de reencuentro y de redefinición, la semilla estaba sembrada, pero sin el Maestro se tornaba más difícil continuar su obra y se vivió un tiempo de búsqueda y confusión; pero, en 1988, en conmemoración de los XX años del MTM, y en honor al Maestro Acuña, se montó una exposición en la sala, con el nombre “Una vida, una historia”. En esa oportunidad el Ministro de Cultura de ese entonces, señor Carlos Echeverría, colocó una placa renombrando el espacio como **SALA JUAN ENRIQUE ACUÑA**”.

Queda consignado el merecido reconocimiento al Maestro Acuña. Sin embargo, si no hay Moderno Teatro de Muñecos, en qué se convirtió el espacio, en un multiuso. Volvemos a Navarro.

“La sala Juan Enrique Acuña siguió funcionando para el público hasta 1999, fecha en la que se decidió programar espectáculos en otras salas nacionales y usar el espacio como lugar de ensayos, bodega, oficina, y sobre todo, para el trabajo de investigación y la producción de nuevos espectáculos” (Navarro: 2008).

Lo que me limito a señalar es que el Moderno Teatro de Muñecos desapareció con la muerte del Maestro Acuña. Lo demás, es historia de otros tiempos.

Conclusión

Para el año de 1968, el teatro de muñecos en Costa Rica era subdesarrollado, se limitaba, básicamente, a funciones en veladas escolares y acontecimientos públicos festivos de poco alcance, para lo cual se usaban los conocidos títeres de guante y las marionetas. No había conocimiento teórico bien fundamentado y la actividad era empírica y de buena voluntad. Con la llegada de Juan Enrique Acuña se vino a profesionalizar la teoría y la práctica del arte de los títeres en Costa Rica mediante la sistematización del conocimiento teórico y la práctica específica de cada una de las técnicas tradicionales conocidas en el mundo para ese entonces.

A pesar de que ya se conocía y se hacía teatro de títeres en Costa Rica, el trabajo de Acuña representa el intento y el logro inmediato durante sus veinte años de permanencia en Costa Rica, de hacer teatro de muñecos de manera profesional, mediante un conocimiento, una disciplina y una actitud que marcan la diferencia. Con Acuña, se da un antes y un después para el arte del teatro de muñecos en el país, tanto para niños como para adultos.

Si después de su muerte, el 13 de junio de 1988, se quedara en el antes, estaríamos frente a un serio retroceso cultural. Lo correcto sería revisar

la evidencia –objetivamente– de su legado en la práctica, esto a partir de 1988, y, a la vez, puntualizar que se retrocedió en cuanto a ese género para adultos, logrando algunos avances para niños, claro que sin la calidad que floreció durante el periodo que dejamos consignado.

Bibliografía

ACUÑA, JUAN ENRIQUE, OTROS

1968 **Asociación Cultural Moderno Teatro de Muñecos de Costa Rica.** Registro de Asociaciones. Registro Nacional. Costa Rica.

ACUÑA, JUAN ENRIQUE

1979 *El Moderno Teatro de Muñecos.* En: **ESCENA. Revista de las Artes.** Vol.1, N.º 2. Universidad de Costa Rica.

1981 *1981 Teatro de Muñecos (Proposiciones para una teoría general del arte de los títeres).* Tesis de grado. Licenciatura en Artes Dramáticas. Escuela de Artes Dramáticas. Universidad de Costa Rica. Edición mimeografiada con empaste sencillo. San Pedro. Costa Rica: La Mini.

BROCKETT, ÓSCAR

1978 **History of the theatre.** Inc. USA: Allyn and Bacon.

CRAIG, EDWARD

1965 *Del arte del teatro.* Buenos Aires. Argentina. Hachette.

ESCUELA DE ESTUDIOS GENERALES

2007 **UCR. Siglo XXI (Mundos interconectados).** San José, Costa Rica: Editorial Universidad de Costa Rica.

FUMERO, PATRICIA

1995 **Base de datos: las compañías y las**

representaciones teatrales en San José (1850-1915). Centro de Investigaciones Históricas. Universidad de Costa Rica.

MOLINA, MELVIN

2008 *Un oscuro regreso desde Praga.* En: Periódico **La Nación.** Domingo 10 de Febrero. Sección Viva-Teatro.

NAVARRO, ANSELMO

2008 **Juan Enrique Acuña (Moderno Teatro de Muñecos de Costa Rica. Breve historia para no olvidar).** Costa Rica. Rústico.

PARKER, W. OREN AND SMITH, HARVEY K.

1968 **Scene Design and Stage Lighting.** USA: Holt, Rinehart and Winston Inc.

ROJAS, MIGUEL

1977-1982 **Apuntes, diálogo y desacuerdos con Juan Enrique Acuña, en 1977 y 1982.** Universidad de Costa Rica.

2006 *Teatro de Muñecos en perspectiva.* En: **ESCENA. Revista de las Artes.** N.º 59 (I). Universidad de Costa Rica.

2008 **Conversación con Fernando Acuña, hijo, sobre Juan Enrique Acuña y su arte.** Enero. San José.

2008 **Conversación con Rolando Quesada, ex integrante del Moderno Teatro de Muñecos.** Escuela de Antropología. Universidad de Costa Rica. Enero. San José.

2008 **Conversación con Melvin Méndez, ex integrante del Moderno Teatro de Muñecos.** Taller Nacional de Teatro. Enero. San José.

2008 **Conversación con Anselmo Navarro. Ex integrante del Moderno Teatro de**

Muñecos. Teatro Melico Salazar. Febrero. San José.

2008 **Conversación con Daniel Gallegos, ex Director Dpto. Artes Dramáticas en 1968.** Vía telefónica, Universidad de Costa Rica-San Isidro. Heredia. San José.

VALEMBOIS, VÍCTOR

1987 *El "Moderno Teatro de Muñecos" en diez características.* En: **KÁÑINA. Revista de Artes y Letras.** Vol. XI (2). Universidad de Costa Rica.

Audiovisual

Centro de Cine

1976 **Festival de Teatro 76. Dirección Antonio Iglesias.** Ministerio de Cultura. Costa Rica.

Nota a la bibliografía

- 1) La tesis de grado del Maestro Acuña que se menciona en la bibliografía, fue publicada por primera vez en Costa Rica, en edición rústica, por el mismo Acuña en 1981. Ese mismo

texto, pero con el título de **"Aproximaciones al arte de los títeres"** se publicó en Edición Especial, póstuma, en Argentina, en 1988. Por ser de más reciente publicación, nosotros hemos utilizado esta última, que es igual a la tesis mencionada.

Apéndice

Sección Viva. Periódico **La Nación.** 2008.

"Fantasía. El principio del teatro negro o caja negra es sencillo y muy conocido, pero un repaso no está de más. Una sala oscura, un escenario con paredes negras con varios elementos de iluminación de luz ultravioleta. La luz hace que los actores con vestuarios de color y los elementos de escenografía de colores brillantes, manipulados por otros actores vestidos de negro, den la sensación de flotar. Todo acompañado de música y en el teatro, que hace mágica la experiencia".

Acuña (1981) nos lo define así:

"Técnica moderna de montaje escénico llamado así porque la escena y los manipuladores se enmascaran de negro, con lo cual su presencia se vuelve invisible al público, que sólo ve los objetos, muñecos o actores que aparecen en un corredor de luz de límites muy netos producido por un juego de proyectores especiales para conseguir ese efecto. Esta técnica no debe ser confundida con la luz negra, que es la producida por rayos ultravioletas y provoca la fluorescencia de ciertas materias".