



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

**“BITÁCORA DE UN RECORRIDO POR EL TEATRO
DE TÍTERES”**

**INFORME ACADÉMICO POR ACTIVIDAD PROFESIONAL QUE
PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADA EN LITERATURA
DRAMÁTICA Y TEATRO**

PRESENTA:
IVONNE RUIZ BENITEZ

ASESORA:
LIC. ROSA MARÍA RUIZ RODRÍGUEZ

SINODALES:
PROF. MARIO ALEJANDRO MARTÍNEZ LAGE
MTRO. BENJAMÍN GAVARRE SILVA
LIC. OSCAR MARTÍNEZ AGÍSS
LIC. ANDRÉS CASTUERA MICHER

FEBRERO DE 2013.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

AGRADECIMIENTOS

Tengo tanto que agradecer que temo que mis agradecimientos ocupen más espacio que el que he asignado a este respecto, pero no quiero dejar de mencionar a las personas que han formado parte significativa de mi vida como persona dedicada al teatro.

Por ello quiero agradecer a mi familia que con cada uno, me enseñó a aferrarme más a mis sueños, creyó en mí y ahora es parte del público que me sigue a donde voy.

A mi querida madre que con su ejemplo aprendí que solo luchando se puede aspirar a una historia distinta.

A mi hermana que siempre ha estado junto a mí, abrazando mis sueños y mis anhelos, porque nadie me conoce como ella, gracias por ayudarme a cargar (en sentido literal y metafórico) mi teatro, todo lo haces más fácil.

A mi hermano que se involucró en las labores teatrales conmigo y entregó parte de su tiempo y su esfuerzo para ser parte de las funciones.

A mi pequeño Emilio, mi primer espectador, el favorito; quién también ha sido mi modelo con su hermosa sonrisa y sus manitas gorditas.

A Luis, mi querido compañero de vida, por comprender lo mucho que amo a los títeres y tomar parte en esta historia para estar a mi lado.

Al Taller de Teatro La Banda y a Mario Lage, que me dio mi primer oportunidad en el escenario, confió en mí y sentó las bases de cómo hacer teatro independiente sin temor a nada, con el único objetivo de exponer mi trabajo y hacer lo que amo.

A mi querida profesora Rosa María Ruiz que confió en mí y acepto dirigir mis letras con absoluta paciencia y con sus atinados consejos concluí este trabajo y aprendí más de teatro.

A los profesores Benjamín Gavarre Silva, Oscar Martínez Agíss y Andrés Castuera Micher quienes aceptaron ser parte de mi sínodo.

Sin duda mi agradecimiento especial a todos los actores y actrices y gente que en algún momento de su vida se involucró conmigo en esta gran aventura, ya sea en cuestiones actorales, de producción, de logística, de fabricación de títeres o simplemente se desveló a mi lado. También muchas gracias a los que me dieron una oportunidad y con todo esto me enseñaron muchas cosas de la vida y de los títeres, desafortunadamente por cuestiones de espacio no voy a poder mencionar cada nombre, sin embargo, reconozco que sin ellos *Soñin* no hubiera visto nunca la luz y sobre todo a mis actuales compañeros de viaje: Alejandro Reyes mi eterno cómplice, amigo y compañero, sin él este sueño jamás hubiera sido posible, *Soñin* es tan suyo como mío, él es otro pilar que sostiene este proyecto con el mismo amor y dedicación que yo le tengo y a mi querida Verónica González, quien no solo ha compartido su amor por el teatro conmigo, también su casa y su vida, por ustedes *Soñin* es una realidad.

A Alfonso Mendoza, mi querido miembro honorario de *Soñin*.

A Miguel Ángel Castillo, que decidió tomar la vida y la educación de dos niñas a las que no conocía pero que ama como sus hijas.

A mis queridas Fernanda y Adriana, mis grandes amigas y compañeras de vida, fieles espectadoras.

Al público que cada función la hace nueva y especial, pero sobre todo a los niños que prestan sus ojos y oídos a mis obras y nos regalan sus aplausos, el mejor pago que un artista puede recibir.

A toda la gente que ha creído en mi y en mi proyecto, que me ha abierto las puertas de las casas de cultura, museos y teatros que dirigen.

A la vida, a Dios y al Universo que se conjuntaron para que al paso de los años pudiera dedicarme con absoluta pasión a lo que es hoy en día mi profesión, los títeres, a todos ustedes mi más profundo agradecimiento.

Ivonne Ruiz Benitez, enero de 2013.

Índice

Introducción	7
Capítulo I	9
1.1 Presentación al Capítulo I.	9
1.2 Antecedentes.	11
1.3 Propuesta Teatral Independiente.	17
Capítulo II	21
Proceso de profesionalización.	21
2.1 Adaptación Dramatúrgica.	21
2.1.1. Adaptación para la obra <i>De animalitos... cuentos para niños y sus mascotas.</i>	22
2.1.2. Personajes.	23
2.1.3. Afinación del texto.	25
2.1.4. Horacio Quiroga, la experiencia de llevarlo al teatro.	27
2.1.4.1. <i>Las medias de los flamencos.</i>	28
2.1.4.2. Dramaturgia colectiva, otro proceso creativo. <i>La guerra de los Yacarés.</i>	31
2.2 El actor frente al títere.	37
2.2.1. Técnicas y Manejo.	39
2.2.1.1 Títere de guante; nuestro primer contacto.	40

2.2.1.2. Un paso más: Títeres Bocones.	44
2.2.1.3 Títeres de varilla o javanés.	47
2.2.1.4 El actor y su proceso de integración a <i>Soñin</i> .	54
2.3 Producción para Teatro de Títeres.	55
2.3.1 Teatrino.	59
2.3.2 Gestión de espacios escénicos.	63
Capítulo III	70
Academia y práctica.	70
3.1. Construcción de un modelo de trabajo.	70
3.2. Planteamiento para el diseño de un programa académico sobre el tema de los títeres.	71
3.3. Reflexiones de una titiritera.	73
Conclusiones	75
Bibliografía	78

INTRODUCCIÓN

*“El títere no refleja al humano,
sino que lo dimensiona para que tenga otras lecturas de sí.”
Nachocucaracho.
Director de La Cucaracha Teatro de Títeres.*

Desde niña mis afinidades estuvieron dirigidas hacia los libros, la música y el baile; el primer libro que leí cuando era niña fue *El principito* (Exupery: 1985) y me gustaba cantar y bailar las canciones de los gustos ochenteros de mi madre y posteriormente los míos. Yo quería ser bailarina y mi ingreso a la Facultad de Filosofía y Letras, pero sobre todo a la licenciatura de Literatura Dramática y Teatro, la decidió la ausencia de la danza como carrera a nivel profesional en la Universidad Nacional Autónoma de México, así que cuando tuve que decidir cual sería mi profesión, la opción más cercana a la danza, fue el teatro.

Entonces descubrí que el teatro lo tiene todo, la literatura, la música y el baile. Un arte completo que conjunta la plástica con las notas musicales, con las más increíbles historias, con los movimientos más certeros, precisos, dadores de emoción y de vida. Toda la creación del ser humano en la exposición de una parte de la realidad como ficción, ficción que también puede ser interpretada a través de los títeres.

En este teatro que lo tiene todo, encontré mi profesión, encontré mi camino y me encontré a mí misma dando vida a unos títeres que comenzaban a descubrir sus propios recursos de expresión, unos títeres que no quieren parecerse al ser humano, que son inanimados, que son inexpresivos pero que subliman al actor que les da vida.

Con este informe quiero compartirles mi historia, como fue que llegué a los títeres, como logré complementar mi trabajo de actriz y como ha sido nuestra integración como grupo de teatro de títeres, así como la creación de nuestro personal proceso de trabajo, sirva este documento como una pequeña guía para aquéllos que decidan tomar este arte como suyo y encontrar una nueva alternativa para exponer su teatro.

No quiero ser pretenciosa, no lo sé todo, mi grupo y yo seguimos aprendiendo y experimentando nuevas cosas, este viaje aún no ha terminado, sin embargo, tenemos muy claro cuál es el camino y hacia donde vamos y hoy quiero hacerlos partícipes de esta ruta, espero les guste tanto como a mí.

He aquí la historia.



CAPÍTULO I

1.1. Presentación al Capítulo I

Este rubro servirá para introducir a mis lectores de manera concisa al inicio y el continuo desarrollo de nuestros trabajos como grupo de teatro independiente, dedicados al crecimiento de nuestra propuesta escénica con tres técnicas de títeres que describiré en el capítulo II del presente informe.

Muestro una visión cercana a la historia de mi compañía de teatro, a la forma en la que nos conformamos e iniciamos como grupo. Así mismo hago el recuento de mi aprendizaje personal llevado a la práctica profesional en el campo teatral, donde las vivencias adquiridas conforman la experiencia que ahora les comparto a ustedes, los lectores.

Durante este proceso definimos como grupo, entre otras cosas, cuál era la técnica de títeres con la que íbamos trabajar, cuál era la que más se nos facilitaba, qué tipo de teatro queríamos hacer, cómo íbamos hacer para sobrevivir, es decir, sentamos las bases que nos llevarían a completar diez años de vida como grupo y que hoy describo en este informe académico.

De tal manera que en los puntos que completan este primer capítulo se puede encontrar la reflexión personal realizada para definir cuál era el tipo de organización teatral que quería conformar y el camino que tomaríamos, así como las dificultades que el grupo tuvo que sortear para no desmantelarlo a la primera de cambios.

Uno de los obstáculos que enfrentan los grupos de teatro como *Soñin*, es la falta de recursos, sobre todo económicos; sin embargo mi breve experiencia en el campo profesional y los conocimientos que sentó en mi la carrera de Literatura

Dramática y Teatro; ello sin contar la necesidad que me caracteriza, me hicieron superar este proyecto personal llamado *Soñin*; un grupo de teatro de títeres novato, formulado en mi mente y llevado a la realidad para aprovechar la ocasión de incursionar en el teatro de muñecos para niños.

En abril de 2012nvcx, *Soñin* cumplió nueve años de vida, de trabajo ininterrumpido, de trabajo atropellado, a veces lento, a veces presionado, a veces raquítrico pero constante. Otras veces a tirones, otras por orgullo después de una puerta cerrada en la cara, otras en soledad, otras con mi eterno cómplice Alejandro Reyes; pero sobre todo con la firme convicción de que *Soñin* y yo todavía tenemos mucho que mostrar al público, porque el tiempo de la experimentación y del aprendizaje aún no termina.

Dejo en estas páginas el camino que como teatrera he recorrido para conformarnos en otra alternativa dentro de la amplia gama de ofertas culturales para niños con temática de títeres.



Fig. 1. Cartel para el festival del día del niño en la delegación Cuauhtémoc

1.2. Antecedentes

Durante mis tiempos de universitaria, en la clase impartida por el maestro Rodolfo Valencia, él nos mencionaba que “El teatro es el actor”, es decir, “El actor crea la verdad escénica que muestra al público”.

Es el actor el elemento más importante del acto teatral; con esta idea egresé y obviamente cuando me integré a la vida profesional sólo quería ser actriz, pero la realidad profesional es otra y exige la diversificación y no se es solamente actor hay que ser polifacético, tomar los retos de frente y desarrollarse en lo que el campo de trabajo va exigiendo.

Yo soy egresada de la especialidad de actuación y cuando decidí incursionar en el teatro de títeres, me di cuenta muy claramente de esto, porque para resistir en el campo profesional con un proyecto propio y no claudicar en el camino, no sólo tenía que hacer las labores que corresponden a mi especialización; también tenía que ser directora, productora, escenógrafa, promotora, cargadora, chofer, etcétera, etcétera, ya que las más de las veces carezco de apoyo para realizar estas actividades.

Supe que si pretendía forjarme un camino en la disciplina de los títeres, iba a tener que tomar parte en todos los papeles y hacer uso de los conocimientos que había adquirido en la facultad.

En un principio me había resistido a dirigir, yo quería ser solamente actriz, esa había sido mi formación; así que en el reclutamiento del primer elenco de *Soñin* busqué una compañera de clases para que ella realizara la dirección escénica de la primera puesta en escena: *De animalitos... cuentos para niños y sus mascotas*.

Con el tiempo, la rotación de los integrantes del grupo, la falta de recursos -entre otros factores- me movieron a sustentarme en lo que la licenciatura dejó en mí para realizar las actividades de directora y aunque la primer puesta en escena ya tenía su trazo escénico, yo la retomé con la finalidad de darle una nueva

interpretación y de integrar a los nuevos actores, así como para hacer modificaciones en cuanto a la puesta en escena y a la musicalización de la misma.

Mis clases de escenografía, de producción, de dirección, entre otras y la madurez que el ejercicio profesional me había dado, me llevaron a sentirme más segura cuando decidí ser mi propia productora o ejercer las funciones de directora o hacer cualquier otra actividad que fuera necesaria.

Empecé por adaptar a teatro los tres primeros cuentos que monté y con la asesoría de otra colega realicé el diseño del teatrino para lograr su manufactura.

Ello me hizo reflexionar, que si bien era cierto que para dirigir un grupo de teatro es necesario contar con un carácter disciplinado, ya que éste ayuda a encaminar al grupo hacia el trabajo constante, también es verdad que técnicamente yo había adquirido la instrucción académica pertinente para emprender de forma más segura esta nueva empresa.

Con la dirección escénica del montaje, la dramaturgia, la musicalización, la escenografía y con la promotoría de *Soñin*, he comenzado esta multifacética labor y si en el teatro el actor es el elemento más importante, con el teatro de títeres tenemos un suceso de importancia similar porque aunque el público no ve al actor que da vida al muñeco, es el actor la sombra del muñeco y va detrás de él sustentado sus pasos, dando vida a sus palabras y matices a sus movimientos.

El concepto del actor funciona igual en el discurso pero hay que hacer algunas adecuaciones para entender como opera el lenguaje de los muñecos, desde la expresión propia del trabajo actoral, hasta las necesidades mismas de una producción de este tipo; es un proceso paulatino de adaptación y transformación que en mi grupo se ha venido manifestando desde hace nueve años.

Los muñecos sólo tienen vida si el actor decide que así sea, muñeco y actor son uno; la discrepancia radica en que el títere es el personaje en sí mismo y el actor debe llenarlo de color, de movimiento, dotarlo de un alma y de personalidad propia, de libertad y de pureza para alcanzar el más fiel de los movimientos, de tal manera que vuelva a ser el actor el elemento más importante del acto teatral.

El títere como objeto alcanza valores que el actor no puede tener y sus temáticas pueden ser tan subjetivas como, un vestido viejo arrumbado en un ropero que cobra vida y busca ser otra vez el vestido favorito de una niña.

El títere nos ofrece otros caminos de expresión y de manifestación artística ya que valora más la parte instintiva en la comunicación actor – espectador, ya que en nuestro caso, el teatrino nos cubre todo el tiempo lo cual es característico de las técnicas que manejamos: guante¹, bocones² y varilla³.

Mediante el teatro de títeres tuve la oportunidad de mostrar mis dotes de teatrera y sobre todo de formar mi propio grupo. No sabía ni por dónde empezar pero no quería dejar pasar la propuesta: presentar un espectáculo de teatro para niños en el *Museo de las Ciencias UNIVERSUM* con un grupo forjado por mí y con libertad de creación. Era el momento de mostrar mis conocimientos adquiridos y aunque el teatro de títeres no es propiamente un tema del cual se hable mucho en la carrera, decidí tomar el reto y fundé *Soñin*, grupo independiente de teatro de títeres dirigido mayormente al público infantil.

El primer montaje que preparamos tuvo muchas carencias y adoleció de muchas cosas, pero nos permitió calarnos en el escenario, nos ayudó arrancar y sobre todo personalmente, me dio la confianza para hacer algo que durante mis años de universitaria no aprendí: ser independiente.

¹ El títere de guante es una técnica que consiste en el uso de un muñeco, que su figura esta compuesta por la cabeza que puede ser fabricada de diferentes materiales y el cuerpo que es una funda o vestido nos ofrece movimientos amplios y desproporcionados por la ausencia de los pies.

² El títere bocón o *muppet*, es de manipulación interna pues se parece al títere de guante pero la diferencia sustancial radica en que los dedos del manipulador forman la pinza que hace que se mueva la boca y el cuerpo puede ser de diferentes materiales y formas, una funda o un cuerpo rígido de hule espuma.

³ El títere de varilla o javanés es un muñeco articulado que se caracteriza por tener uno o varios soportes que ayudan a manipular los brazos y la cabeza, esta estructura creada ex profeso sustituye a la mano del titiritero que en el títere de guante hace las veces del cuerpo del títere, así mismo el cuerpo puede ser de diferentes materiales como una funda u otro elemento corpóreo.

Las interrogantes eran la constante en nuestro trabajo, ser la cabeza del grupo me dejaba en un lugar difícil porque ahora no sólo era actriz, también me convertí de golpe en directora, productora y dramaturga.

El camino se tornaba harto difícil. Yo no tenía preparación alguna en el teatro de títeres, llevaba a cuestas solamente la experiencia en el teatro como actriz y acaso, aderezada un poco, en la manufactura de escenografía pero no más; si me quería dedicar a esto tendría que hacerlo por mis propios medios y con los favores de muchos. Investigar, buscar, preguntar, pedir, fueron los verbos más utilizados en mi labor y esos mismos me han ayudado a permanecer en las opciones teatrales para niños y continuar la evolución del grupo.

Nos hemos mantenido activos en un arranque de necesidad y por ello no hemos estado exentos de ver desfilar en nuestro escenario una cantidad importante de actores y actrices principiantes y profesionales. Muchos de ellos no son gente de teatro pero de alguna forma sienten interés por los muñecos y deciden incursionar en esta disciplina, aunque después sin más, la abandonen.

Nuestra historia de trabajo incluye montajes que no llegaron a su estreno, cuentos que no se convirtieron en teatro, aparatos escenográficos que en diseño resultan muy bonitos y en el uso simplemente son inservibles, pero éstos son parte del registro de sucesos que tuvimos que experimentar para aferrarnos a nuestro camino y seguir.

Es probable que para el lector cinco espectáculos terminados y presentados durante ocho años le parezca exiguo pero para un grupo de teatro independiente con nuestras características resulta una hazaña. Representa la búsqueda de recursos tanto económicos como humanos, sin soslayar lo que tuvimos que aprender en cuanto a técnicas de manejo de títeres, así como la manufactura y reparación de los mismos y la sistematización de cada paso dado en el incipiente trabajo teatral.

Nos iniciamos también en el diseño y fabricación de escenografía para títeres, todo ello en un proceso de investigación constante en todos los aspectos; travesía de prueba y error.

Dejo aquí el recuento de las técnicas de muñecos que utilizó mi grupo, así como las herramientas de las que se valió para dar estructura a la labor que actualmente tenemos. La dramatización de los cuentos que pertenecen a nuestro repertorio y las estrategias de subsistencia utilizadas son la génesis del teatro de títeres que entregamos en cada una de nuestras presentaciones y que también son parte constitutiva de este informe.

Luis Martín Solís en la introducción del libro *Teatro para títeres*, asegura que el teatro mexicano tiene una deuda con el teatro de títeres, porque lo ha mantenido en el olvido y el menosprecio (Solís: 2004; p.11) sin embargo, desde mi perspectiva creo que el teatro de títeres con mucho esfuerzo y tal vez en menor grado se ha mantenido vigente, es cierto que no hay en la cartelera tantas puestas en escena de muñecos como de teatro de actores, pero sigue siendo parte de las expresiones artísticas que se exhiben en algún foro, teatro, plaza pública, parque o cualquier otro recinto dispuesto a ser cómplice del efecto de los muñecos en el público. Eso sin nombrar a las maestras o educadoras que como parte de los métodos de enseñanza encuentran en los títeres una estrategia más para el juego y el aprendizaje de los pequeños.

Hoy en día hay compañías y grupos de teatro que han encontrado en los títeres o en la combinación de muñecos con actores, una manera de expresar sus inquietudes e intereses llegando no solamente a los niños, como erróneamente se cree, sino también a un público adulto.

El teatro de títeres está vigente y libra una contienda diaria por un espacio para presentarse, por un pago justo de su trabajo y por la difusión necesaria para llegar cada vez a un mayor número de espectadores, pero esto no es exclusivo del teatro de títeres es parte del día a día de todas las artes y es una batalla épica sobre todo para los grupos o artistas de corte independiente y aunque éste es otro debate que refiere a los medios de los que algunos grupos nos valemos para

permanecer, es importante hacer un apartado para relatar, a manera de experiencia, este proceso que tal vez sirva a otras agrupaciones para tener como máxima que el teatro independiente es una labor para necios, donde la recompensa es la posibilidad de tener un espacio de expresión para llegar a todo el público, la continuidad como agrupación teatral, así como la exposición de lo que cada quién considere que es su labor artística.



Fig. 2. Función en la entrada de Casa Talavera. *De animalitos... Cuentos para niños y sus mascotas*, dentro del marco de los festejos del Día del niño.

1.3. Propuesta teatral independiente.

Una experiencia que me impulsó para crear un grupo de teatro, fue que recién había comenzado mis estudios en la Facultad de Filosofía y Letras cuando el profesor Mario Lage, que en aquellos tiempos impartía las asignaturas de Actuación I y II, me invitó a ser parte de su grupo de teatro - él tenía un Taller de Teatro desde años atrás y en principio estuvo conformado por *chavos banda* del barrio de Santa Fe y posteriormente se fue integrando con alumnos de la Facultad- este estímulo fue muy importante para mí, porque en el *Taller de Teatro La banda*, fui parte de un proyecto independiente que me enseñó que con tenacidad y esfuerzo se pueden obtener recursos tanto económicos, como espacios formales para exponer nuestro trabajo.

El profesor Lage levantó el Taller y mostró durante dos años nuestro trabajo en el *Teatro Legaria del IMSS*, montó los textos dramáticos que él juzgó convenientes de acuerdo a sus intereses estéticos, sostuvo temporadas completas de sus puestas en escena y trabajó arduamente, creó e hizo teatro en toda su expresión. Esta experiencia de trabajo me dio la seguridad para que en el momento que se presentó la ocasión de articular mi propio proyecto no dudara en hacerlo.

Desde los inicios de *Soñin* la premisa que se fijó el grupo fue ser un grupo teatral independiente; no pertenece a ninguna organización, trabaja por y para sí por lo tanto los recursos económicos son aportados por el mismo grupo, en mayor proporción, como productora ejecutiva, llevo mayor responsabilidad.

La definición de Independiente según el diccionario de la RAE, es: *autónomo, que no tiene dependencia, que no depende de otro. Que sostiene sus derechos u opiniones sin admitir intervención ajena.*

Para el grupo el término “independiente” se refiere sobre todo a nuestro proceso creativo y de selección de materiales, tales como los textos que decidimos dramatizar, lo que queremos transmitir al público al que nos dirigimos o la fabricación de los títeres y la escenografía que nosotros mismos preparamos. La

independencia que manejamos como grupo de teatro es, como ya mencioné, para el aspecto económico.

En nuestro grupo no complacemos a la mercadotecnia teatral infantil de una cartelera ramplona e insulsa. Partimos de la idea de hacer lo que nos gusta, lo que creemos que dice algo para un público de niños y adultos sin mayor distinción que esa, para un público que busca que le cuenten historias por ello nuestro trabajo va encaminado entre otras cosas a la difusión de la literatura entre los niños, a la apuesta por textos que no son propiamente para niños, como es el caso de los dos cuentos de Quiroga que tenemos actualmente en nuestro repertorio.

Producimos aquello que representa un reto, un desafío para nosotros y ésta máxima aplica también para los elementos escenográficos; creamos artefactos que nos obligan a esforzarnos más, tanto en su manufactura como en su manejo y traslado. Creamos “estructuras, mecanismos o formatos⁴” a nuestro saber y entender con la finalidad de mostrar la propuesta escénica que preparamos.

De manera personal cuando tomé la decisión de formar una agrupación independiente, lo hice también por la inquietud de ser parte de la escena teatral actual, en una forma de autoempleo; necesitaba seguir desarrollándome en la carrera que había seleccionado, los papeles son competidos, la oferta de trabajo escasa, yo vislumbré en la creación de un grupo de teatro autónomo la forma exacta de no perder el rumbo y no dejar de sentirme en un escenario.

Sin embargo esta autonomía genera también un compromiso mayor porque el hecho de trabajar sin tener presión alguna obliga a establecer en el grupo metas propias, basadas en nuestro interés por estrenar o por no perder continuidad en el escenario.

⁴ Llamó “formatos” a las estructuras, que a nuestra interpretación personal así como diseño, fabricación y uso, creamos para nuestras puestas en escena y que utilizamos con la finalidad de responder a las necesidades escenográficas, de utilería o de manejo de los títeres con los que trabajamos.

El primer montaje que realicé como líder de *Soñin* y que fue mi punto de partida, lo hice teniendo en mente la fecha en la que tendría que estrenar y sin ningún entrenamiento previo en títeres comencé con el proceso de la puesta en escena.

Este arranque lo armé desde cero, lo único que tenía era el ofrecimiento de la organización civil con la que uniría fuerzas para abordar una temática que tenía que ver con animales y sería parte de los eventos que se ofrecerían en el *Museo de las Ciencias UNIVERSUM*, dentro del marco de una exposición sobre conservación de especies animales.

Esta organización de nombre U yumil C´eh me ofreció -dado que sus recursos de operación eran limitados- pagar el costo de la producción y además podría quedarme con ella, es decir, títeres, teatrino, escenografía y utilería serían parte del primer inventario de *Soñin*.



Fig. 3 *De animalitos... cuentos para niños y sus mascotas*. El cuento del perro, el gato y los ratones.

El primer paso fue buscar el texto con el que trabajaría y posteriormente darme a la tarea de convocar a los actores, así como de la asesoría para la elaboración del teatrino y la música que acompañaría a esta puesta en escena; además de encontrar a la persona que me fabricaría los primeros títeres.

Este trabajo que de alguna forma era un trabajo conjunto entre *Soñin* y U yumil C'eh fue el parteaguas para introducirme en el campo profesional del teatro de títeres con un proyecto personal, con el que logré generar un método de trabajo inherente a nuestros procesos y que con el tiempo, hemos ido ajustando de acuerdo a las necesidades de cada montaje que preparamos. Si bien es cierto que este método a veces es irregular o permisivo, también es verdad que precisamente el hecho de ser autónomos nos permite tomar temporadas exclusivas para la adaptación del texto o para la preparación de la escenografía, entre otras cosas.

De tal manera que trabajamos con un ritmo propio en donde mi ímpetu, como cabeza de grupo, me hace exigir un poco más a los que integramos *Soñin*, para acelerar el paso y llegar al tan ansiado estreno y con ello aprovechar al máximo las posibilidades de exhibición de nuestra obra en curso.

He sido perseverante en este camino, me he aferrado a la disciplina de los títeres como forma de expresión para que *Soñin* pueda seguir en la escena teatral actual; sabemos que el sendero aún no concluye, que nos faltan muchas cosas por aprender, técnicas de muñecos que dominar, inclusive la perfección en el manejo de las técnicas con las que actualmente trabajamos, sin embargo, como miembro fundador de una compañía teatral y como gente de teatro, soy consciente que la única manera de crecer y permanecer en el escenario es con la constante preparación y el esfuerzo incansable.

Nuestra fórmula para mantenernos vigentes está basada en el trabajo como grupo, en la búsqueda y la tenacidad que nos lleva a conseguir recursos económicos, espacios, personas dispuestas a colaborar y ser parte de *Soñin* pero sobre todo interlocutores que quieran participar de nuestra propuesta artística.

CAPÍTULO II

PROCESO DE PROFESIONALIZACIÓN.

2.1. Adaptación Dramatúrgica

Escribir teatro de títeres, es para unos cuantos, no sólo una actividad profesional, es una respuesta a las necesidades prácticas de la escena actual y de los grupos de teatro que carecen de opciones para llevar al escenario una propuesta que refleje sus intereses e inquietudes, por lo menos en opinión de algunos colegas y en la mía propia al ser cuestionados en su forma de seleccionar la obra que van a montar.

De tal suerte que en algunas compañías de teatro de títeres son los mismos integrantes los que deciden escribir sus propios textos dramatúrgicos o hacen la adaptación libre del cuento, leyenda o fábula que contenga los elementos necesarios para expresar sus intereses artísticos; inspirados también en las posibilidades y técnicas de animación de los muñecos que serán parte de la puesta en escena.

Con *Soñin* integrado como grupo realicé la elección de los cuentos que utilizaría para el primer montaje al lado de un historiador de nombre Salvador Reyes Equiguas quién me facilitó una recopilación de cuentos indígenas, los cuales estaban escritos en un formato muy sencillo, donde indígenas de la sierra mixteca plasmaban en pequeños relatos sus creencias, inquietudes y formas de vida.

Así que yo adapté tres de estas pequeñas historias a teatro, buscando respetar la idea central de cada cuento y que además los relatos tuvieran algo en común no sólo con la población indígena sino con cualquier persona que los escuchara.

Además este formato de cuentos breves me resolvía la duración de la puesta en escena que debía ser muy corta ya que en el *Museo de las Ciencias UNIVERSUM*, teníamos que presentar algo que aunque la gente no lo viera desde el principio pudiera entender de que se trataba y además que no se prolongará más de una hora.

2.1.1. Adaptación para la obra *De animalitos... cuentos para niños y sus mascotas*.

Esta adaptación a teatro que hice le llamé *De animalitos... cuentos para niños y sus mascotas*, son tres relatos que en principio fueron narrados por dos niñas, que decidí incluir en el texto dramático para integrar el trabajo de los titiriteros con el público y lograr una interacción total durante la función; ellas eran el hilo de unión entre las tres narraciones.

Entre juegos iban contando los cuentos y los muñecos dibujaban las acciones, las niñas cedían la palabra para que los títeres actuaran su parte, primero las niñas, luego los títeres para mezclarse y lograr la combinación de títeres con sus narradoras que posteriormente se modificó hasta quedar solamente una niña en escena. Se trataba de un espectáculo interactivo donde muñecos y actores se relacionaban y con ellos incorporaban al público en un juego de tres elementos.

El personaje que cumplía la función de narradora nos ayudaba con la participación de los niños, ya que ellos son parte activa del suceso teatral; nosotros los subimos al escenario y jugamos con ellos y premiamos su esfuerzo, así que el personaje de la narradora resolvió ésta y otras cuestiones tanto para el texto escrito como para la intervención del público en la puesta en escena.

2.1.2. Personajes.

Escribí sin pensar en la técnica de títeres que utilizaría, ni en las capacidades de movimiento de mis muñecos, simplemente imaginé lo que diría cada personaje en el texto hablado de acuerdo a las circunstancias que narraba el cuento y elaboré cada escena tratando de darle coherencia a las mismas, que cada acción fuera dibujando el cuento que había seleccionado, insertando en momentos clave la música.

Si bien es cierto que el teatro de títeres debiera escribirse considerando todas las capacidades, recursos, técnicas de animación y las posibilidades que de acuerdo al tipo de títere se puede ofrecer, en esta primer adaptación, el trabajo lo llevé a cabo pensando solamente en la secuencia de acciones y que la palabra hablada fuera coherente con éstas.

Otra de las cosas que los cuentos cortos me ayudó a resolver, fue el tema de los personajes, ya que todos ellos eran animales muy familiares entre los niños, tales como los perros, los gatos y los ratones; tenía la impresión de que si los niños veían en el teatro a sus personajes conocidos, su atención sería mayor.

Cada personaje dice lo que de acuerdo a su rol es pertinente, así el gato es el enojón, el bribón; el perro es el bueno, la mascota favorita y los ratones, los juguetones, los divertidos, los que se parecen a los niños.



Fig. 4. Personajes para la obra *De animalitos... cuentos para niños y sus mascotas*.

Con este formato en el que cada personaje va teniendo su propia personalidad, también definí qué dice cada uno y cómo lo dice. Otro factor que tomé en cuenta es que el lenguaje fuera totalmente coloquial con palabras sencillas para que niños de todas las edades pudieran captar el tema central.

Las moralejas de cada fábula contribuyeron a la creación de los parlamentos de los animales, a situarlos espacialmente y a cumplir con mi objetivo principal: divertir. Para mí, divertir, es que los niños se sientan contentos, que les guste la obra, que disfruten su estancia en el teatro y que provoque en ellos un recuerdo agradable, para que cuando sean adultos regresen al recinto teatral; también que a los padres no les resulte insoportable el tiempo que pasan acompañando a sus hijos mientras estos últimos disfrutan de la función, ya que a veces muchos padres se quejan de que las obras para niños son muy aburridas pero las aguantan por sus hijos.

Con el montaje escénico hubo que replantear las acciones señaladas en el texto, debido a que los títeres que utilizábamos eran de guante, elementales, sus movimientos estaban muy limitados y teníamos que reconsiderar algunos componentes escenográficos que no habíamos contemplado y que eran necesarios para el mejor entendimiento de nuestro espectáculo, además el texto carecía de acotaciones, no estaban señaladas las entradas y salidas de los personajes y sólo algunos movimientos estaban sugeridos, así como tampoco había descrita disposición alguna para el escenario ya que se trataba del género narrativo en el que estaban los textos originales y una vez avanzado el proceso afinamos el texto para hacerlo teatral, este proceso lo describiré en el siguiente sub – capítulo.



Fig. 5 Los personajes *De animalitos...cuentos para niños y sus mascotas*. Función en el foro José Solé.

2.1.3. Afinación del texto.

El texto dramático se enriqueció sobre todo porque la puesta en escena requería engrosar la obra, agregar o quitar personajes para hacer participar al público con nosotros, así que hice uso de una dramaturgia interrogativa, que al dirigirse los personajes a los espectadores logran que contesten preguntas muy sencillas, tales como ¿No han visto al gato? O ¿Quién robó mi nombramiento? Y los niños desde su butaca nos dan la respuesta, al ser escuchados se sienten parte activa de la obra y con ello conseguimos que estén más atentos y que disfruten más la función.

Un aspecto que no teníamos considerado, fue que con todo y que la temporada que tuvimos fue constante y la alineación actoral no cambió, casi al término de ésta tuvimos que integrar a otro actor; así que antes de entregar el texto al nuevo actor, hubo que retomarlo, trabajar en él añadiéndole las nuevas acciones que

estábamos manejando en el escenario y detallar las que ya teníamos. Con el transcurrir de cada una de nuestras presentaciones fuimos alterando y enriqueciendo el texto escrito e incluimos otros temas musicales con la finalidad de complementar y de hacer más larga la trama ya que para una función que tendríamos en el Teatro Ciudadela, el espectáculo tenía que durar aproximadamente una hora. De tal manera que si se integra con nosotros un nuevo actor o actriz el texto actual incluye todas las acotaciones respectivas a entradas y salidas de los muñecos, así como algunas recomendaciones de actuación e incluso todos los tracks musicales.

Cabe señalar que en el plan de estudios de mi formación académica, tuvimos la asignatura de música como parte complementaria de la puesta en escena, así que en la concepción dramática de este texto siempre estuvo presente la música y para este caso en particular Salvador Reyes, también colaboró conmigo, ya que él tenía en aquel tiempo un grupo de música popular tradicional mexicana de nombre “Son de Mezcal”, que tenía como misión principal rescatar la identidad de esta música y su vínculo con el auditorio al que iba dirigido.

Sus canciones las tocaban con algunos instrumentos nativos de cada región de donde extraían las líricas de la tradición mexicana y eran adaptaciones de la guitarra barroca o del violín; algunos eran fabricados con elementos naturales, como el guaje o las vainas.

Así “Son de Mezcal”, hizo especialmente para *Soñin* su único trabajo para teatro y con ello la música que acompañaría nuestra obra y que es la que actualmente utilizamos; juntos iniciamos el proceso creativo del primer montaje de *Soñin*, con una música que daría color a las acciones, que sería el leitmotiv de los personajes pero sobre todo era una sintonía especial para captar la emoción de la voz de los actores y de las emociones de los animales que estaban en el juego teatral. Personalmente creo que este encuentro entre Salvador y yo fue el arranque perfecto para mi incipiente intervención como líder de un grupo teatral.

Hoy en día el texto y la música de *Los animalitos...*, como la llamamos en su nombre corto; es muy diferente a como fue concebida, lo único que conservamos

es la idea central que los indígenas redactan en sus relatos pero la obra en sí misma ha cambiado mucho; le agregamos juegos infantiles que van desarrollándose durante la función y que realizan los títeres con el público infantil. Esta obra esta realizada totalmente con la participación de los niños quienes jugando con nosotros nos van dando también el ritmo de la función, es un proceso de retroalimentación.

2.1.4. Horacio Quiroga, la experiencia de llevarlo al teatro.

En *Soñin* he realizado las adaptaciones dramatúrgicas de: *De animalitos... cuentos para niños y sus mascotas* y dos de los cuentos de Horacio Quiroga: *Las medias de los flamencos* y con Alejandro Reyes, quién es miembro fundador de *Soñin*; ayudé a la adaptación de *La guerra de los Yacarés*.

En principio llevar a Horacio Quiroga al teatro fue una experiencia enriquecedora, se tiene la idea de que es un autor sólo para adultos, ya que su vida estuvo marcada por la tragedia, las múltiples muertes de personas allegadas a él lo marcaron y sin duda esta característica está presente en su obra, el drama humano trasladado a la naturaleza. Quiroga pone el relato trágico en la naturaleza que adapta a la psicología infantil.

Estos cuentos me fueron recomendados por Alejandro y en su lectura encontré las historias necesarias para expresar nuestro oficio; los relatos infantiles son protagonizados por animales y ambientados en la selva de la provincia de Misiones en Argentina, donde Quiroga pasó una buena parte de su vida. Historias que llevan implícito un mensaje moral, plasmado en los personajes que viven su drama con un sentido humano y de las cuales nosotros las adaptamos para llevar diversión a los niños, así como exhortarlos a pensar sobre temas que son parte de su entorno: el enfrentamiento constante del hombre con la naturaleza, con la selva implacable ante la destrucción del hombre o el instinto de supervivencia de los animales.

2.1.4.1. *Las medias de los flamencos.*

Cuando concebimos como grupo *Las medias de los flamencos*, decidimos que tenía que tener mucho movimiento y baile, ya que el tema central gira en torno de una fiesta y para hacerla más visual y divertida le dimos un papel preponderante a la música y a algunos elementos escenográficos; bajo esta misma línea creamos los muñecos.



Fig. 6 Muñecos para *Las medias de los flamencos*, en el parque Estadio en la Colonia Roma.

Los personajes eran numerosos y volví a utilizar el recurso del narrador que es parte del desarrollo de la puesta en escena; pero no como un simple relator de historias, es más bien un narrador protagonista; él va dando continuidad a la obra, es parte de ella, porque es un personaje más y también es el que tiene mayor contacto con el público; directamente hace partícipe a los espectadores preguntándoles cosas, pidiéndoles que sostengan elementos escenográficos o que respondan también a los estímulos que durante el desarrollo de la obra los personajes van dando a niños y adultos, así como también me dio la pauta para introducir la combinación de actores con títeres.



Fig. 7 *Las medias de los flamencos* combinación de actores y muñecos en una función en la Colonia Niños Héroes.

Incluí la música que fui considerando durante el proceso de adaptación, de tal manera que fui haciendo el registro pertinente de dónde llevaría música, es decir, en el cambio de escena, refuerzo de una acción, leitmotiv, etcétera. Con esta nueva adaptación también incorporé el uso del texto dramático y el guión técnico.

En nuestro anterior montaje sólo utilizábamos la técnica de títeres conocida como guante y para este montaje decidimos introducir dos nuevas técnicas de manejo de muñecos: títeres de varilla (las víboras) y títeres bocones (los flamencos), que para las características del montaje me ayudaron a resolver el manejo de varios muñecos con solamente cuatro actores.



Fig. 8 Títeres de varillas: Las víboras de *Las medias de los flamencos*.

Durante este proceso claramente observé que el cuento que se convierte en texto dramático innegablemente pasa por el filtro de lo que sí se puede hacer con el muñeco y de lo que limita al títere.

En un texto para títeres lo ideal es que el dramaturgo conozca las técnicas de animación, así cuando el actor realiza una determinada acción con su muñeco ésta pueda ser factible, expresiva y real tomando en cuenta las limitaciones y capacidades del títere, y con la imagen clara de lo que el dramaturgo imaginó que el títere expresaría en determinada acción.

Esto lo comprobé hasta que comencé a montar cada una de las escenas que conformaban *Las medias de los flamencos*, porque cuándo concebí alguna idea en el texto, el muñeco me daba la pauta para saber que ese acto era desafortunadamente inexpresivo y que era necesario cambiarlo.



Fig. 9 Bocones y guantes para *Las medias de los flamencos*. Ensayos dónde los actores pueden revisar los movimientos de sus muñecos.

Para *Las medias de los Flamencos* fue evidente que tuvimos más tiempo para trabajarlo y la adaptación fue diferente, en cuánto a la forma de relacionar al muñeco con la escena, incluyendo el teatrino y el espacio escénico donde presentaríamos el espectáculo, así como la interacción con el actor y el público.

2.1.4.2. Dramaturgia colectiva, otro proceso creativo. *La guerra de los Yacarés.*

En el caso de "*La Guerra de los yacarés*" el proceso de escritura fue muy largo y lo realicé en conjunto con Alejandro Reyes, quién jugó un papel muy importante ya que prácticamente la adaptación es de él.

Como consecuencia de la lectura del cuento del mismo nombre, llegaron a él una serie de imágenes que llenarían de vida este texto; escribimos, leímos, conversamos y creamos esta puesta en escena. Él imaginaba las acciones, los movimientos de los muñecos, los aparatos escenográficos que podíamos utilizar y yo las conformaba con palabras.

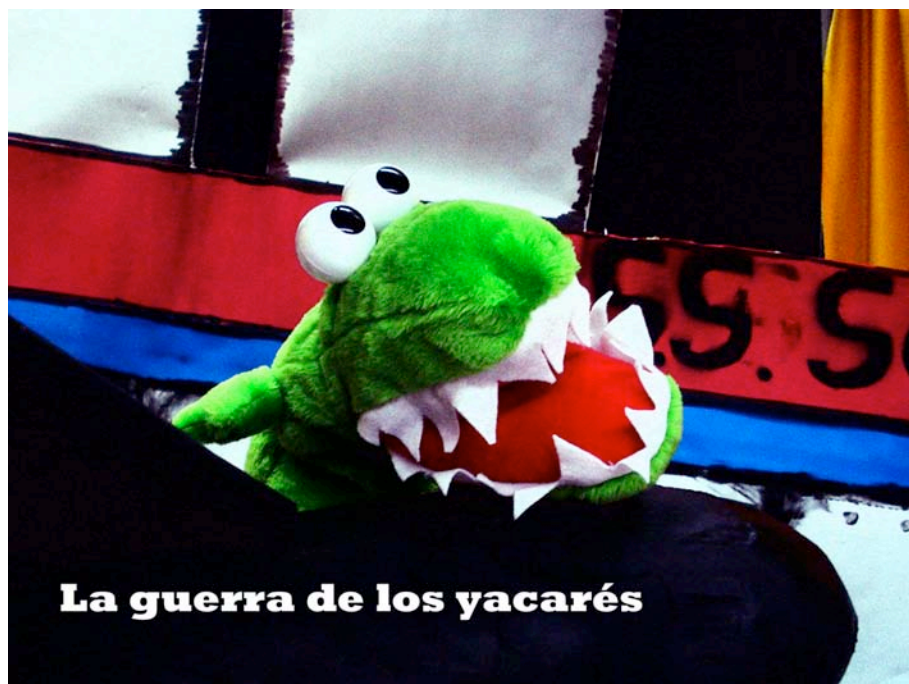


Fig.10 *La Guerra de los Yacarés*. Foto cortesía de Alfonso Mendoza ex integrante de *Soñin*.

La historia transcurría en la selva que es representada por nuestro teatrino, del cual hablaré en el capítulo 2.3.1. de este informe y un ciclorama pintado. El tema central es la batalla que sostienen los hombres que pertenecen a la tripulación de un barco que quiere cruzar por el territorio de los Yacarés y que a su paso destruye el hábitat de éstos y la aguerrida defensa que hacen los Yacarés de su ecosistema, sin darse cuenta que esta defensa sólo va a traer destrucción y muerte.

Sostuvimos reuniones que giraban en torno al cuento a tratar pero con divagaciones sobre el autor, su vida, obra, etcétera. Sin llegar a un resultado

concreto, escribíamos lentamente, armando cada escena en función de las acciones que queríamos mostrar al público, pero también tomando en cuenta de manera prioritaria la escenografía y la utilería que íbamos a usar y que para esta puesta en escena sería básica para expresar de manera descriptiva y visual nuestro tema, convirtiéndose estos elementos en personajes también, como es el caso del barco que en la puesta en escena es un personaje en si mismo.



Fig. 11 El barco, elemento escenográfico que cobra vida en cada función de *La Guerra de los Yacarés*.

Cuando definimos los personajes, que eran todos yacarés señalados como la manada y que en los roles principales teníamos a un yacaré pequeño con su abuelo, nos dimos cuenta que eran demasiados personajes y que en ese momento prácticamente *Soñin* éramos Alejandro y yo, sin embargo, la concepción de esta puesta en escena no podía recortar personajes, por lo que continuamos con

la adaptación confiando en que llegarían a nuestro grupo otros actores; la experiencia nos había enseñado que hay que escribir pensando en la puesta en escena y en las capacidades de los muñecos, la carencia de actores se resolvería más adelante.

Definimos también que todos los títeres serían de guante o bocones para poder tener a un actor moviendo dos títeres, uno en cada mano y sólo tendríamos un títere de varilla, el elefante, que al final de cuentas no se le pusieron las varillas y se manejó con las manos, directo, como un guante.

La escenografía y la utilería que como ya mencioné, son símbolos muy importantes en nuestra concepción escénica, nos ayudan a recrear y dar fuerza a las imágenes de las historias que contamos. Planeamos una obra que fuera muy visual para que éstos elementos interpretaran un contenido determinado y con la historia atrajeran la atención del público, sobre todo la de los niños más pequeños, ya que ellos captarían mejor con imágenes y sonidos.

Decidimos también, que esta puesta en escena sería únicamente con títeres, no combinaríamos como en las dos anteriores, títeres con actores. Situación que representaba un reto importante para todos como actores y que tocaré en el capítulo de “El actor frente al títere”.

Creamos los textos hablados y las acciones, definimos el espacio escénico y los cambios de escenario fueron planteados de acuerdo al contexto de la obra; cuántos personajes hay, cuándo salen y entran a escena y definimos quién los iba a manejar.

Al llevarlo a los primeros ensayos, los parlamentos de cada uno de los personajes sufrieron variaciones, sobre todo porque los actores conocíamos el cuento e improvisábamos y a medida que íbamos actuando y que nos familiarizábamos con los muñecos, íbamos aprendiendo el texto para que la interpretación resultara creíble y el movimiento de los muñecos no degenerara en algo mecánico.

Cada hallazgo fue señalado en el texto para dar mayor rigor al proceso de adaptación dramática y también porque comenzamos como grupo a tener una

rotación importante de actores. Con la experiencia adquirida en los montajes anteriores decidí que cualquier cambio estaría señalado en el texto escrito, de igual forma anexamos los tracks musicales, los tracks de sonidos incidentales y de fondo, así como las acotaciones necesarias para que quedará el registro exacto de los movimientos que *La Guerra de los Yacarés* iba teniendo, dando como resultado un texto más completo que en cualquier momento puede ser entregado a un nuevo actor o miembro de *Soñin* sin considerar el puesto que ocupe.

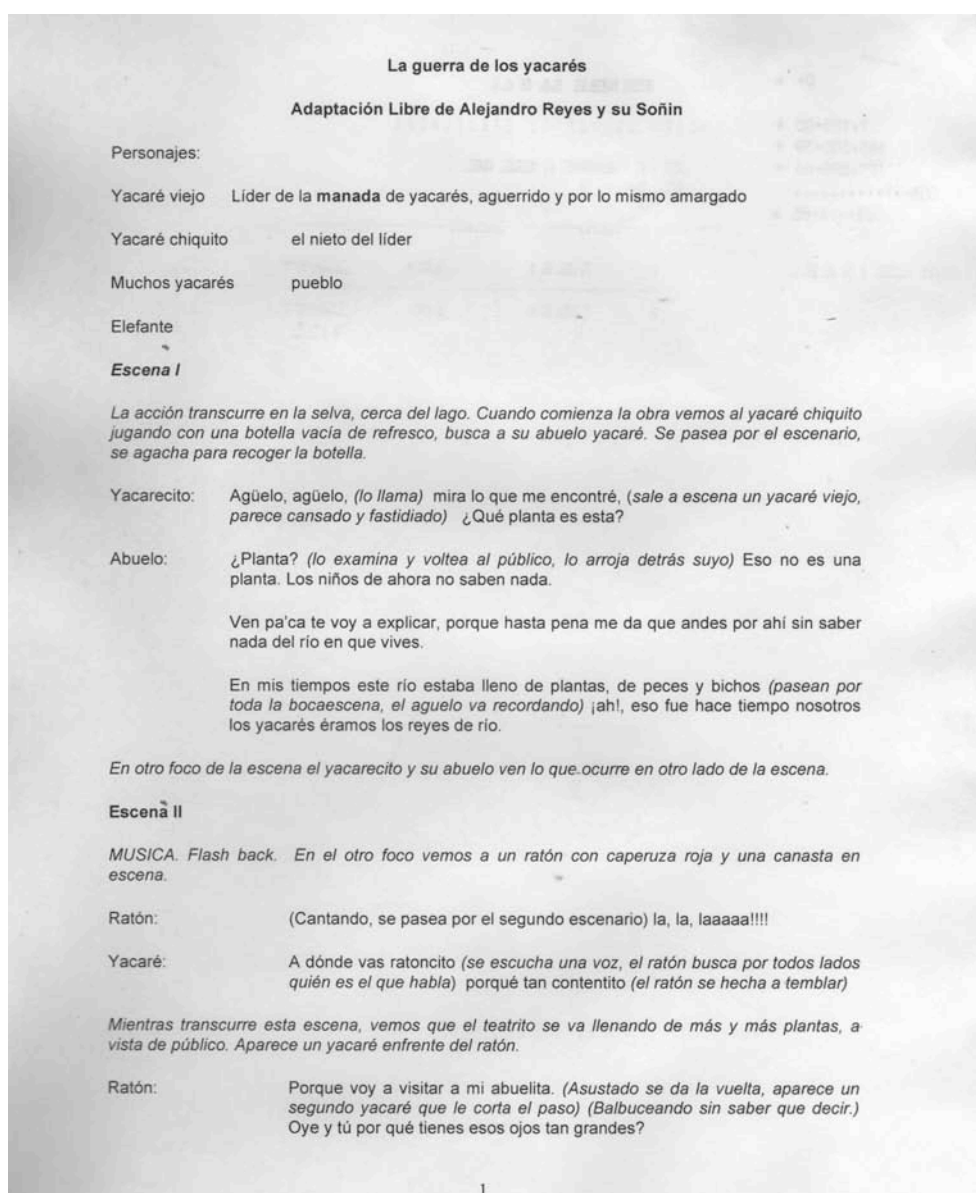


Fig. 12. Imagen de una hoja del guión teatral de *La Guerra de los Yacarés*.

Si bien es cierto que los dos cuentos que elegimos de Quiroga, son de temática fuerte (violencia y muerte), también es importante considerar que estos temas ya no son ajenos para los niños, ya que en la televisión diariamente ellos tienen acceso a temas como la guerra y la violencia en las caricaturas, noticieros o videojuegos.

Nuestro reto está en presentar estos temas con una visión distinta, tratando de dejar en ellos una reflexión, hacer posible que comprendan que los seres humanos somos distintos unos de otros, pero eso no nos hace más lindos o más feos y si en la guerra hay alguien que gane, ello no quiere decir que al ganador no le duelan los golpes o las heridas.



Fig. 13. El elefante (títere de guante, es sólo la trompa) y las orejas colgadas a los costados del teatrino están fabricadas de hule espuma. La bomba (elemento de utilería), ambos utilizados en el montaje de *La guerra de los Yacarés*. Temporada en el Foro Quinto Piso.

2.2. El actor frente al títere.

Este tema es sin duda el más atractivo para mí, porque es donde me encuentro a mí misma, donde mi labor artística cobra otro sentido, donde lo que aprendí para llevar a las tablas como actriz, se transforma; transmuto a otra piel, soy titiritera. La aventura que inicié con los títeres trajo consigo la elección de lo que es el tipo de teatro que me interesa desarrollar y hacer crecer: El teatro de títeres dirigido principalmente a los niños.

Hay quien afirma que el que toma como camino profesional la actuación es porque está guiado por el Narciso que lleva dentro; es la imagen propia la que los actores queremos que el público guarde en su memoria; sin embargo, tomar el camino donde la imagen que aparece antes los ojos de los espectadores es un muñeco, obliga a replantear el uso y manejo de la herramienta más importante que tiene el actor, es decir, el cuerpo mismo.

La dificultad de dar vida a un objeto inanimado, darle voz y movimientos particulares que lo caractericen en un personaje único en cada función, se convirtió en el reto diario; ya que como actriz en la interpretación de un personaje el cuerpo entero es la herramienta de expresión, cada movimiento del cuerpo humano dice en el escenario; con los títeres el trabajo es diferente, el actor no es el que se muestra; el recurso de expresión está totalmente en los brazos, las manos y en su aparato fonador.

El actor expresa con todo su cuerpo, con toda su gestualidad y con todo el abanico de movimientos que posee; por lo que es indispensable que su cuerpo se encuentre bien entrenado, aunque el público no lo vea completamente los resultados de tener un cuerpo listo para el trabajo con los títeres, se refleja tanto en la flexibilidad de los movimientos, como en la capacidad y resistencia del titiritera sin importar el tiempo de manipulación de un muñeco o la cantidad de voces que tenga que crear para dar una personalidad diferente a cada uno de los autómatas que deba manipular.

La voz del actor – titiritero es una de las partes más importantes sino es que la más importante de su organismo, ya que al manejar muñecos de rostro inexpresivo será la voz la que determine el estado anímico de un muñeco, la que exprese lo que el gesto no podrá hacer.

Los brazos y las manos deben ser fuertes, movibles y expresivas; utilizadas en función no sólo del rol que desempeña el personaje sino también tomando en cuenta el aspecto exterior del muñeco y esto va íntimamente ligado con el tipo de títere con el que se trabaja.

Conocer las capacidades de cada títere empleado, ver su rostro para saber qué tanto puede decir con sus ojos inexpresivos o qué puede hacer con sus manos inamovibles, experimentar tanto como sea posible para que los límites en cuanto a acción y manejo de la voz sean solamente los límites artísticos propios de un muñeco y no límites personales del actor que solamente aprendió a mostrarse a sí mismo y el hecho de estar oculto tras una tela no le permite desarrollar su arte al máximo.

Finalmente el actor y el títere en el momento de la animación son uno, al instante de la acción dramática tienen la misma función, ya que sus movimientos, su forma de caminar, su voz y sus desplazamientos corresponden a las posibilidades de expresión tanto de uno como de otro.

Esta experimentación personal y con mi grupo, me dio algo más a mi crecimiento como creadora escénica, porque estaba incursionando en lo que para mi era una nueva forma de expresión actoral que modificaba mi manera de moverme y de expresarme en el espacio escénico, pero ahora con un títere en la mano que cobra vida con cada paso que doy al interior del teatrino, en el momento que logré comprender todo esto pude convertirme en actriz – animadora.

2.2.1. Técnicas y Manejo.

Este apartado está dedicado a detallar desde mi experiencia como actriz – titiritera y también como testigo del desarrollo de mis compañeros de grupo, en el proceso de implementar al trabajo actoral el uso de títeres como principal medio de expresión. Valiéndonos fundamentalmente del uso de tres técnicas de muñecos que son: títeres de guante, títeres bocones y títeres de varillas o javanés.

Partí desde cero al buscar cuál sería el muñeco adecuado para arrancar nuestro primer montaje, cómo lo íbamos a crear, manufacturar, manejar y dar voz y movimientos particulares y así lo hicimos con cada uno de los montajes que tenemos actualmente en repertorio, dando como resultado lo que ustedes leerán a continuación.



Fig. 14 La ratona. Títere de guante utilizado en *Las medias de los flamencos*.

2.2.1.1. Títere de guante; nuestro primer contacto.

Mi aproximación primera fue con el títere de guante porque era la técnica más conocida para mí en ese momento, hablando de lo que había visto en teatro, además de que tenía la vaga impresión de que se confeccionaban con mayor facilidad, tanto los moldes, como el proceso de construcción que va desde la selección de tela, los cortes de la misma y la costura, además pensaba que se fabricarían en menor tiempo. En cuanto a su manejo, hablando estrictamente de manipulación del muñeco, era más asequible para los que en aquel entonces integrábamos *Soñin*; dado que no éramos titiriteros y tampoco teníamos experiencia en alguna técnica de títeres.



Fig. 15 Alfonso Mendoza ex – integrante de *Soñin* con títeres de guante que forman parte de la obra *De animalitos...cuentos para niños y sus mascotas*.

Con este desértico arranque utilizamos para *Los animalitos*... unos muñecos muy sencillos, más de los del tipo escolar que fueron creados por Berenice Pardo, una compañera de la carrera que ya llevaba un tiempo trabajando con muñecos, que además ella misma fabricaba: títeres de guante, elaborados con fieltro. Los personajes: un perro, un gato y tres ratones.

Eran unos títeres sencillos, de fácil manejo y su limitación en cuanto a movimientos no era mayor que la nuestra; así que decidimos no detener nuestro encuentro con los muñecos, por el contrario fuimos conociéndolos y aprendiendo a transformar nuestros movimientos y nuestra voz, en los movimientos y la voz de los títeres. Las limitaciones de todo tipo fueron la primer confrontación que tuve cuando empecé a manejar títeres.

La técnica de guante en los títeres refiere a un muñeco que usualmente se construye con una especie de funda o camisa de tela y la cabeza puede ser parte de esta funda o se puede construir aparte con una bola de unicel o cualquier otro material; debido a que la mano se mete completa en esta funda es que se le llama de guante, porque además cada dedo va ocupando un lugar en el cuerpo del muñeco, es decir, dos dedos para cada una de las manos y tres dedos para la cabeza (refiero esta descripción de los dedos de la mano de acuerdo a mi acomodo personal cuando utilizo un títere de guante).

En mi formación académica como actriz, no estaba la opción del manejo del cuerpo sin ser visto en su totalidad, sin que éste sea el absoluto en la expresión. Mi cara también dejó de ser otro recurso de expresión, por más muecas y gestos que hiciera, detrás del teatrino nadie podía verme, sólo mi voz proyectada al aire era mi contacto con el espectador, por lo tanto fui recabando la información y los elementos para encontrar otros recursos para darle vitalidad al muñeco por ejemplo una proyección más eficiente de la voz.

Estar metida en un teatrino no sólo limita el espacio de expresión, también evita que el público vea lo que el cuerpo o la cara del actor hace y estas mismas limitaciones las tiene el títere de guante, el cuerpo es sugerido y los pies no existen.

La cara del muñeco se construye con una sola expresión, que se mantiene igual todo el tiempo, así nos esté narrando la trágica historia de su vida o nos cuente el chiste más gracioso, por ello la voz del actor es un elemento determinante para la manifestación de emociones.

Buscando no sólo ver limitaciones; descubrí otra forma de interpretar en teatro, otra forma de ser actor a través de la animación de un muñeco, porque el títere es el personaje en si mismo, el mérito está en los matices que un actor – animador pueda darle a cada muñeco.

En el libro *El Teatro Guiñol* de Mireya Cueto, señala que: *“el muñeco es un medio de transmisión y al mismo tiempo de creación: él mismo tiene personalidad, es hasta cierto punto autónoma y de su propia expresividad depende en gran parte la del animador”*. (Cueto; 1961: p.46)

“El animador” el nuevo término con el que me familiaricé, al comprender que es la persona que le imprime vida y personalidad al muñeco, quién crea los movimientos únicos y la voz particular del personaje que va a interpretar y es quién se familiariza con el objeto inanimado progresando cada vez que lo “usa”.

Esto me llevó a descubrir la necesidad de trabajar con nuevos títeres que tuvieran capacidades expresivas mucho más amplias y a su vez poder resignificar el uso de la técnica actoral, ya que ahora había que aplicarla al manejo de los muñecos.

Mireya Cueto en su mencionado libro utiliza considerablemente el término animador pero no lo relaciona directamente con el actor, ya que para ella, una profesora de primaria puede ser animador de muñecos y no es necesario que tenga una carrera actoral, sin embargo, en mi opinión personal cuando el actor decide tomar el camino de los títeres complementa su arte, lo engrandece. El actor dota al muñeco de sus virtudes y vicios, hablando de técnica actoral, ya con el uso y manejo de la misma, con un cuerpo entrenado y con una voz educada se llena de vida al títere.

Los dedos de cada mano dan forma al cuerpo del títere, de tal manera que ese guante va cobrando vida, tiene su propia voz y movimientos específicos. Para la

obra de *Los animalitos...* fuimos encontrado a unos ratones que se movían de manera más rápida, que tienen un subir y bajar como si fuera un brincoteo y su voz es más aguda y graciosa (hablando específicamente de la interpretación que actualmente hace con ellos Alejandro Reyes y Verónica González, actriz egresada de la Facultad de Filosofía y Letras y actual integrante de *Soñin*).

Alejandro le ha dado al gato movimientos muy limpios, con todo y que los brazos y las manitas del gato están más humanizadas; son largas y rematan en dos pequeños guantes para emular las patas; él ha logrado que se muevan de manera independiente con cada dedo que entra en las patas, las transforma en un par de brazos con manos que lo mismo se rasca la cabeza el gato, que aplaude cuándo está feliz. Movimientos que son acompañados con la voz, de tal manera que es claro observar cuándo el gato habla, ya que expresa con todo su cuerpo con mayor fluidez y vivacidad.

En el caso de la técnica de guante con la que empezamos trabajando, observo que la hemos ido haciendo nuestra con base en el trabajo constante en el escenario, no quiero soslayar que definitivamente los conocimientos de actuación y el entrenamiento que adquirí en la facultad me dotaron de herramientas para poder manejar estos títeres, por ejemplo: la creación de emociones de forma constante, el entrenamiento para resistir en una sola posición durante toda la función, el manejo de la voz, la sensibilización extra en los dedos para lograr la individualización de los mismos y con ello los matices que dan el efecto de las manitas de un muñeco vivo.

No quiero con esto decir que ya he llegado, personalmente y con mi grupo, al más fino manejo con nuestras manos y dedos o al lucimiento total de la voz, es probable que aún nos falte perfeccionamiento con este trabajo, sin embargo, el avance es considerable y ello nos lleva ahora a pensar en la experimentación con otro tipo de títeres.

2.2.1.2. Un paso más: Títeres Bocones.

Decidimos experimentar con las técnicas de títeres bocones y varilla a raíz de que comenzamos con la puesta en escena de *Las medias de los flamencos* con el objetivo de probar otra técnica de títeres relacionada con el aspecto actoral y apostarle a un texto más complejo. De tal suerte que las dificultades de trabajo con estas técnicas comenzaron desde el diseño y la manufactura de los muñecos, ya que los personajes principales eran los flamencos y los planeamos como bocones.

El primer problema fue encontrar quién podía manufacturar el flamenco, hubo muchos intentos fallidos hasta que platicando con un amigo que es músico, me dijo que él tenía un primo que hacía los muñecos para los entonces “Hechos de Peluche” de TV Azteca, así que se ofreció a abogar por mí para que me diera un precio “accesible”.

El muñeco quedó de muy buen talante, aunque el precio no fue muy “accesible”, grande, vistoso, con unas patas muy largas y con un cuello también muy largo, tan largo que para Alfonso y Alejandro, que eran los dos integrantes con mayor altura, así como los poseedores de los brazos más largos; no llegaban sus manos al pico bocón del flamenco por lo tanto no podían moverlo y ello daba por resultado un manejo pobre.

El aprendizaje más importante de esta manufactura es que los muñecos deben ser fabricados en función del actor que los va a manejar, con la finalidad de crearlos con mayor acierto en cuanto a las medidas y proporciones; sé que ello no garantiza que el actor que inicia una temporada la concluya, es decir, se puede ir desde los ensayos, sin embargo, es mejor que se fabrique de esta manera porque el actor va familiarizándose con lo que será una extensión de su brazo, como un traje a la medida o un vestuario, se diseña para un actor determinado y se ajusta si es necesario con el transcurrir de la temporada.

Martha Reyes, hermana de Alejandro Reyes, quién pasó de golpe a convertirse en nuestra principal constructora de títeres (ella esta dedica a otra profesión) hizo los ajustes pertinentes a este primer flamenco y además fabricó el otro títere bocón que íbamos a necesitar, sacando los patrones del primer flamenco que ya teníamos y tomando como modelo las dimensiones del cuerpo de Alejandro.



Fig. 16. Los flamencos títeres bocones de cuerpo completo, creados para la obra *Las medias de los flamencos*.

Así que este segundo títere quedó más pequeño pero también más exacto, lo podía utilizar perfectamente Alfonso y yo también, considerando que mi altura es de 1.54 m, también me ajustaba muy bien. Todos estábamos evolucionando en la elaboración de títeres bocones y también en su manejo porque aprendimos que los dedos se colocan distinto en la boca del títere, haciendo una especie de “manopla” que abre y cierra y que el actor -animador debe tener el ritmo para acompañar los movimientos de su muñeco con los textos que dice en la escena, para que su actuación sea veraz, aquí si es muy importante el uso de la voz coordinada con los movimientos de la boca del títere, esta es desde mi

perspectiva la característica que más hay que cuidar en la utilización de un títere bocón.

Debido a que en esta técnica de títeres la boca si tiene una movilidad propia y dependiendo del personaje, algunos también mueven las manos es preciso que el actor tenga la disociación total de ambas manos, ya que una moverá una mano del muñeco y la otra la boca que a su vez tiene que estar perfectamente coordinada con lo que dice, para que podamos ver a un títere lleno de vida dónde cada palabra que pronuncia es dicha desde la boca de tela y para lograr estos efectos sin duda mi entrenamiento actoral fue necesario, tanto para la resistencia y coordinación que hay que tener como para el uso adecuado de la voz.

De tal suerte que los títeres bocones de *La Guerra de los Yacarés* fueron elaborados con mayor precisión, pensando en los animadores que iban a darles vida a éstos, por lo que todos los que actualmente integramos *Soñin* podemos utilizar cualquiera de los seis títeres que construimos para esta obra; también tuvimos presente lo que los yacarés iban hacer en la escena y aunque la tela o el material con el que manufacturamos los títeres siempre ha sido un elemento al cual le hemos puesto especial atención, con los yacarés cuidamos que esta tela fuera muy parecida a la piel de los yacarés para dar un mayor realismo al personaje.



Fig. 17. Yacarés de *La guerra de los yacarés*. Primer escena del montaje.

Personajes: El abuelo Yacaré (títere bocón) y el “Yacarecito” (títere de guante).

Los bocones de los yacarés solo mueven la boca, las manos o patas no, sin embargo, debido a la cantidad de personajes que tenemos en esta obra, cuidamos mayormente la coordinación de lo que se dice con los movimientos de la boca de estos muñecos, así como el uso de diferentes tonos de voz, ya que todos estos personajes son uno distinto.

Por ello hago hincapié en la importancia de ser un actor – animador bien entrenado, con una mente ágil y un cuerpo fortalecido y una voz que pueda alcanzar diferentes tonos o matices.

2.2.1.3. Títeres de varilla o javanés.

En aquel entonces, cuando montamos *Las medias de los flamencos*, *Soñin* estaba integrado por cuatro actores: Iván Herrera, actor egresado de la carrera de teatro; Alfonso Mendoza, aspirante a estudiante de cine; Alejandro Reyes y yo y la cantidad de personajes era considerable, así que sería necesario que un actor manipulará dos muñecos que podían ser títeres de técnicas diferentes, por ejemplo bocones y guante, pero nos faltaban las antagonistas de la historia: Las víboras, por lo que se nos ocurrió que sería buena idea probar con la técnica de títeres de varilla.

La técnica de títeres de varilla o javanés, consiste en un muñeco que su movilidad es dada a partir de varillas que pueden ser de madera o metal y que ayudan generalmente a mover los brazos y manos y también se pueden combinar con otras técnicas como por ejemplo el bocón para mover la boca y con varillas para las manos. El cuerpo se puede construir de diferentes materiales puede ser de tela relleno de hule espuma o hecho de cartón, papel, etcétera e incluso hay algunos títeres que pueden mover, con otro mecanismo, ojos, boca o cejas combinado con las varillas.

En nuestro caso las víboras eran unos muñecos más fáciles de conseguir, así que decidimos buscar un muñeco de peluche que cumpliera con las características específicas que requeríamos, ya que dicho peluche sería adaptado por Martha para colocarle las varillas de madera que fueran necesarias. Por lo que me di a la tarea de buscar en los mercados y tiendas el muñeco idóneo.

En un mercado sobre ruedas encontré la víbora perfecta, de extensión considerable, perfectamente manipulable pero con un cuerpo rígido y resistente; la tela era de varios colores y además le prendían los ojos, un atractivo adicional para los niños.

A este muñeco Martha le adaptó dos varillas de madera de buen tamaño (ver figura 18) que nos ayudaron a desarrollar nuestro propio estilo para mover esta víbora, aunque las varillas eran muy largas para nosotros funcionaron muy bien porque la boca escena del teatrino estaba a una altura de 1.70 metros y por mi estatura las varillas facilitaron considerablemente la mejor visibilidad de estas víboras, ya que éstas me ayudaron a que pudiera levantarlas más y a su vez darles un movimiento más preciso además de poder imitar con mayor realismo el movimiento de una víbora.

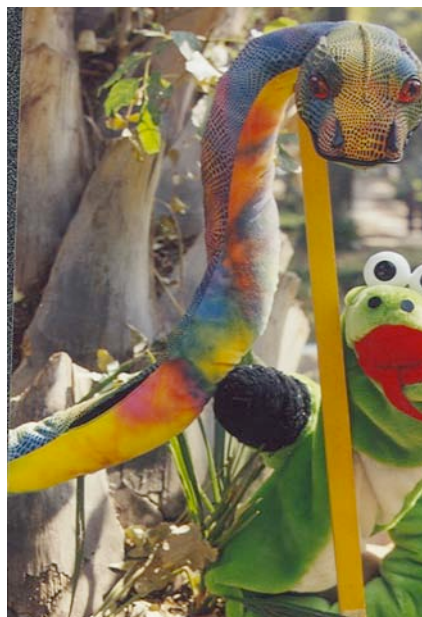


Fig. 18. Víbora utilizada en *Las medias de los flamencos*, la cual es un muñeco de peluche que se le adaptaron unas varillas de madera para poder manipularla.

Con base en este primer modelo de víbora, nos fabricaron otra de una tela no tan colorida pero con una textura muy parecida a la de las víboras reales, con este muñeco lo que falló fue que el tipo de relleno que utilizamos fue muy ligero y no daba el efecto de la pesadez del cuerpo de una víbora, sin embargo lograba un movimiento más suave que igualmente el actor que la manipulará tendría que aprovechar realizando un manejo más sutil, más lento y delicado que lo llevará a una interpretación más real.



Fig. 19. Ensayo de *Las medias de los flamencos*, Iván Herrera (camisa negra) manipulaba la segunda víbora confeccionada a partir del muñeco adaptado a títere de varillas.

La técnica de títeres de varilla aparentemente es más sencilla porque sólo hay que mover adecuadamente las varillas y en nuestro caso los títeres que manejábamos de esta técnica no movían la boca, por lo que el empleo de la voz estaba referido propiamente a la correcta proyección de la voz, sin embargo para esta obra las víboras debían de moverse con naturalidad y moverse también cuando hablan para que el público pudiera darse cuenta quién es el personaje que está hablando y en esta puesta en escena dónde combinábamos las tres técnicas: bocones, guante y varilla, teníamos que encontrar el ritmo y el movimiento adecuado para que mientras una víbora habla y acompaña sus dichos con movimientos, los flamencos, que son bocones, también tuvieran otro movimiento y éste fuera muy limpio.

Considero que el diseño, manufactura, manejo y posteriores arreglos, composturas y adecuaciones que hicimos a estos títeres de las tres técnicas que actualmente empleamos, nos ayudaron a definir los muñecos con los que podíamos experimentar y trabajar para llegar al avance que como titiriteros estábamos buscando.

Logramos con los flamencos bocones un manejo más certero hasta encontrar la manipulación y concordancia de lo que el actor va diciendo con el movimiento del pico, además el muñeco de los flamencos era completo, tenía cabeza, cuello, cuerpo, cola y patas, por lo que Alejandro y Alfonso se colocaban el cuerpo del flamenco sobre el hombro para que pudiera verse totalmente el muñeco por la boca escena del teatrino y con esa misma mano movían el pico del muñeco y la cabeza y con la otra controlaban las patas así como el equilibrio del mismo, sin duda un trabajo extenuante.



Fig. 20. Ensayo de *Las medias de los flamencos*, Alfonso Mendoza (camisa café) y Alejandro Reyes (playera blanca) manipulan los títeres bocones de cuerpo completo.

Por nuestra parte, Iván y yo manipulábamos las dos víboras y algunos ratones que no presentaban para nosotros ninguna dificultad, debido a que solamente teníamos que dejar de lado los títeres de varilla y ponernos el muñeco de guante; este cambio era muy rápido y el tiempo era suficiente para lograrlo y movernos lo pertinente.

En esta puesta en escena también utilizamos títeres de guante, los cuales fueron más grandes en cuanto a su tamaño; los ojos y la boca aunque inexpresivos también eran más vistosos y además les fabricamos un vestuario de acuerdo a su personaje. La ratona de *Las medias de los flamencos* era la jefa de una banda de

traficantes de “medias” así que era elegante, digna representante de un grupo de ratones mafiosos, le pusimos falda y estola y los integrantes de la banda usaban, uno traje de ratero con gorrito y el otro ratón vestido con una gabardina a la usanza de un buen gánster. La tela de estos ratones ya no fue fieltro, buscamos una tela que tuviera una textura más llamativa, más parecida a un ratón real y con este cambio logramos que los ratones que utilizamos para los *animalitos* fueran también los actores para *Las medias de los flamencos*.

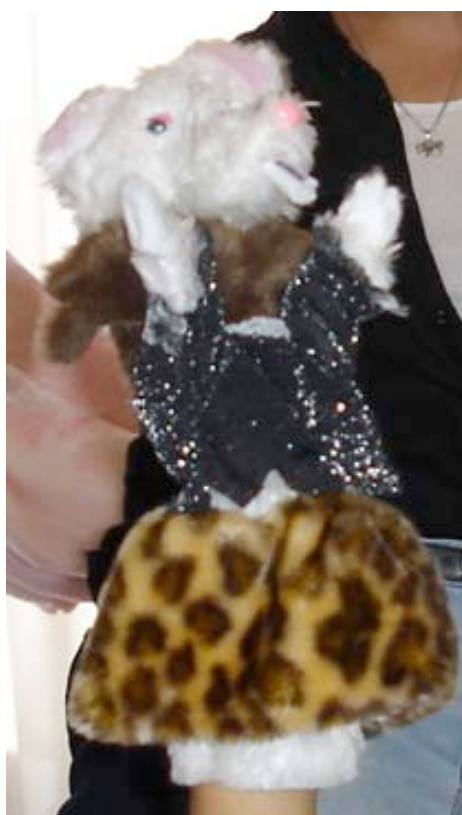


Fig. 21. La ratona, jefa de la banda de maleantes de *Las medias de los flamencos*, la cual ataviamos con un vestuario de estola y falda para esta obra y este títere de guante también lo utilizamos en *De animalitos... cuentos para niños y sus mascotas*.

La incorporación de nuevas técnicas de títeres y la experimentación con los muñecos para los propósitos antes mencionados, nos dieron la posibilidad de lograr sin duda, montajes más completos que dieron como resultado la evolución de nuestras técnicas actorales.

Conseguimos una manipulación más fluida y precisa de los títeres, así que cuando por diversas causas cambiamos de actores y se integraron nuevas personas a *Soñin*, fuimos capaces de transmitir los conocimientos adquiridos a los recientes miembros del grupo.

Cuando decidimos realizar el montaje de *La guerra de los Yacarés* el reto fue el diseño de los muñecos para éste, sinceramente sentía que el camino que ya había andado con *Las medias de los flamencos* me había dado la experiencia pertinente para encaminar al grupo rumbo a un manejo-actuación más certero, preciso y limpio, dotando al muñeco de vida nueva cada función y con actores - animadores mejor preparados para esta nueva aventura.



Fig. 22. Títeres de *La guerra de los Yacarés*. Combinación de técnicas de títeres: guantes y bocones.

2.2.1.4. El actor y su proceso de integración a *Soñin*.

Durante estos años de permanencia de *Soñin* he visto pasar una cantidad considerable de personas que se unen a nuestro grupo y que después por diferentes causas se van, sin embargo, lo importante de esto es lo que he obtenido como aprendizaje y que a su vez puedo transmitir a los nuevos integrantes.

Por lo que si alguien que tiene formación de actor o cualquier otro adiestramiento profesional quiere ser parte de *Soñin*, puede hacerlo, ya que con este proceso que he llevado y que ahora dejo plasmado en este informe, puedo introducirlos al arte de los títeres.

Partimos de darles a conocer la obra, que esto lo hace cualquier compañía de teatro, sin embargo, es también el paso uno para introducirlos al manejo de los muñecos, ya que en cada obra hay títeres de técnicas diferentes. Compartimos ejercicios para las manos y los brazos y los que refieren especialmente a cada una de las técnicas que utilizamos o que se van a utilizar en sendas obras.

Una vez familiarizados con el manejo podemos trabajar la voz, ya que este tratamiento es más complicado porque sí tiene que ver con técnica actoral y para alguien que no tiene preparación de actor, lo mejor es partir de su propia voz e ir la modulando y coordinando con los movimientos del muñeco; el animador tiene que ver todo el tiempo a su muñeco mientras habla, para dar coherencia a la voz con el movimiento, este es el paso básico; con el tiempo, los ensayos y obviamente las funciones, cada integrante encuentra su ritmo personal, explora las capacidades de su muñeco, los matices de la voz y de la interpretación y valora la fortaleza de su cuerpo para resistir una presentación de por lo menos 45 minutos en la misma posición o en una postura incómoda.

El procedimiento es lento normalmente, el avance depende obviamente de cada persona. Finalmente esta fase es algo que yo agradezco porque también es parte

de mi exploración y aprendizaje incesante, tomando como sustento los temas relatados en este punto 2.2 y en cada uno de sus respectivos sub capítulos.

Mi experiencia está sistematizada en este informe, así como la transformación que compartí particularmente con Alejandro Reyes, quien no tiene instrucción actoral y que con este aleccionamiento de poco en poco nos hemos convertido en titiriteros y con *Soñin*, sin ánimo de ser pretenciosos, compartimos con todos aquellos que estén interesados en sumarse a este arte.

2.3. Producción para teatro de títeres.

El término “producción” lo utilizamos en teatro para denominar a las actividades que tienen que ver con la realización material de un montaje así como sus aspectos técnicos, es decir, todo lo relacionado con el suministro y funcionamiento de lo necesario para que la música y la tramoya funcione correctamente durante las presentaciones y también se refiere a actividades como la búsqueda de financiamiento, contabilidad dentro del grupo, relaciones con personas e instituciones ligadas al hecho teatral, entre otras.

Lo ideal para llevar a cabo esta labor es tener una persona que se dedique exclusivamente a trabajar en pro de esta actividad, sin embargo, la realidad en la escena mexicana es otra y *Soñin* no ha sido la excepción.

La producción para *Soñin* ha sido difícil de llevar en todos los aspectos desde la obtención de recursos para cubrir todo lo necesario para que un montaje vea la luz en el estreno, hasta la gestión de espacios tanto para ensayar como para estrenar; pasando también por la rotación de actores y otros colaboradores del grupo, que por alguna causa dejan inconclusos los proyectos en los que estamos trabajando. Aquí se abrieron dos senderos para mí, el trabajo como Productora y la labor de Directora Escénica.

En cada nuevo proyecto busco mayormente deslindarme de la Dirección Escénica, ya que ese camino no es para el que me preparé y en el caso de la producción, aunque tampoco es mi formación, me ha quedado muy claro que si quiero que *Soñin* permanezca en el escenario tengo que buscar los recursos, espacios y métodos para que así sea, por ello me he dedicado con mayor ahínco a esta actividad.

La obra *De animalitos...* fue un proyecto que realicé debido a un ofrecimiento que me hizo una ONG, como ya lo mencioné en el tema de “*producción teatral independiente*”. La institución fue nuestro productor ejecutivo y se encargó de pagar: los materiales para hacer los títeres, manufactura de los mismos, utilería, escenografía, materiales para la fabricación del teatrino, que explicaré a detalle en el siguiente punto de este informe; telas, herramientas, entre otros insumos. Y aunque no había sueldos para los integrantes de la compañía, a cambio nos ofrecieron que toda la producción sería nuestra, no tendríamos que devolver nada a la ONG y eso representó para mi un gran comienzo, ya que era el paso más difícil: los recursos económicos. Posteriormente la labor consistió en la promoción y distribución de nuestra obra en otros espacios culturales con la finalidad de engendrar una agrupación teatral especializada en el ramo de los títeres.

Con este impulso inicié lo que sería mi actividad principal en *Soñin*: la producción, pero una labor de producción desproporcionada y creo que aún, sin parámetros definidos. Porque lo mismo busco fondos, compro materiales o preparo carpetas para realizar la promoción de la obra que tenemos en curso; busco actores para que se integren al grupo, hago una selección musical, reparo muñecos, gestiono algún tipo de permiso en las instituciones; compro y elaboro escenografía o simplemente ocupo mis recursos económicos personales para sacar a flote alguna temporada que tengamos en cartelera como por ejemplo, el pago de la renta de un espacio determinado. Realizo los presupuestos para saber cuánto dinero vamos a necesitar para concretar un montaje sin embargo, el financiamiento sigue siendo un traspíe constante, porque la mayor parte del dinero que ingresa a *Soñin*, son ingresos propios y en las más de las veces es una inversión que no recupero (no en dinero, pero sí en satisfacciones de otra índole).

Debido a que yo llevo la administración del grupo, de algunas funciones que hemos dado guardo un pequeño fondo con la finalidad de tener los recursos para cuando se requiere hacer algún arreglo tanto en títeres como en escenografía o comprar material extra o algún imprevisto, sin embargo este dinero nunca es suficiente.

En mi carrera me especialicé como actriz y ello me obliga a buscar que los actores tengan un “sueldo” lo más honroso posible y eso no siempre sucede, de tal manera que algo se queda pendiente o los “sueldos” nunca son los mejores.

Otro aspecto muy importante en cuanto al uso del capital, es el que se emplea para la elaboración de artículos promocionales que nos ayudan a darle impulso a cada nuevo proyecto. Estos promocionales representan una inversión considerable, sin embargo no siempre dan tan buenos resultados o sus resultados no son comprobables pero es una lucha que debe hacerse.

Para la temporada de *La guerra de los Yacarés* en el foro Quinto Piso, hicimos unas postales y cada uno de los cuatro integrantes que éramos en ese entonces, estábamos encargados de repartirlos entre la gente y lugares que hicieran posible la llegada de público a nuestra función.



Fig. 23. Postal realizada para la promoción y difusión de la temporada de *La Guerra de los Yacares*. Foro Quinto Piso.

Personalmente no me fue posible comprobar el resultado que dio esto, ya que asistió una cantidad considerable de personas, sin embargo, la mayoría de ellas fueron porque cada uno de los integrantes del grupo se encargó de invitar a familiares, amigos y personas con las que tenían algún tipo de trato o relación y de alguna manera conseguimos el quórum necesario para salir “tablas”.

Una de las metas de *Soñin*, que considero también debe ser una de las prioridades de todos los grupos independientes: es crear un fondo económico constante para la inversión de capital en cada montaje y también un fondo para el diseño e impresión de publicidad o la impresión de carpetas de promoción o algún otro insumo necesario en los trabajos teatrales. Bien es cierto que personalmente y como grupo le debo mucho a los colegas, amigos y gente allegada que desinteresadamente me ayudó a sacar adelante mi proyecto teatral y puso su tiempo, su trabajo y creatividad, sin embargo, hoy sé que con la finalidad de crear un círculo de trabajo permanente es importante remunerar económicamente por cada labor, servicio o trabajo artístico que complementa nuestra actividad teatral.

Vamos a incursionar también en la solicitud de recursos provenientes de instituciones gubernamentales que están relacionadas con la cultura y el teatro, así como, buscar participar en los procesos de selección que realizan los distintos comités encargados de efectuar los festivales nacionales e internacionales de títeres. Todo ello sin dejar de gestionar en espacios independientes para seguir dando a conocer la propuesta artística de nuestro grupo.

Ahora *Soñin* es un grupo con un rumbo definido; Alejandro Reyes y yo, quienes somos los miembros fundadores, estamos comprometidos con la permanencia del mismo y estamos seguros que la inversión que realizamos actualmente tanto en tiempo como en recursos económicos tendrá su repercusión a largo plazo cuando hayamos llegado a más niños, cuando más público nos conozca y cuando nuestros títeres vean la luz por doquier.

2.3.1. Teatrino.

Sin duda uno de los aspectos más importantes del trabajo de producción, después de la elaboración de los títeres, fue para mí el diseño y hechura del teatrino. Se conoce como teatrino al espacio donde los títeres se encuentran para convertirse

en seres animados y dónde el titiritero puede esconderse para hacer efectiva la magia de darle vida a un muñeco.

Este artefacto teatral representa en sí mismo el espacio escénico, ya sea que podamos estar o no en un teatro formal, el teatrino puede funcionar como escenario independientemente del espacio dispuesto para el espectáculo, aquí pueden suceder las historias. Es un escenario portátil, no necesita de un aparato lumínico ni de grandes telares, porque en si mismo puede tener su propio telón, piernas, bambalinas, etcétera y se puede montar en un parque, plaza pública, salón de fiestas o donde se quiera que los títeres sucedan.

Si bien es cierto que actualmente podemos tener manifestaciones teatrales en las calles o hasta en bares, sin que sea forzosamente el edificio formal que conocemos como “teatro” el que acoja estos eventos, también es cierto que a diferencia del teatro de actores, el teatrino lleva en si mismo sus actores y todo lo necesario para que la función sea entregada en cualquier espacio.

El teatrino se puede fabricar de diferentes materiales; el que construí para *Soñin* lo hice basándome en un libro de Guillermo Murray Prisant, cuyo título es *El Teatro de guante: guiñoles, petrushkas y bocones*, aquí encontré un esquema de un teatrino que seguí a modo de instructivo.

Con la ayuda de un vendedor de materiales para baño del Mercado de Portales y con las habilidades de éste para cortar y darle uso a estos materiales, logramos darle forma al esquema sugerido por Guillermo Murray. Conseguimos configurar cada pieza y tubo para darle estructura al teatrino, los “codos” sirven para unir los tubos así como para dar forma y continuidad al mismo y las “T” logran unir hasta tres tubos de pvc para hacer las conexiones que el teatrino necesita y que además se puedan colgar las telas necesarias.

En aquel entonces no tenía automóvil propio lo que hacía que trasladar la producción fuera siempre un problema, así que la idea de que el teatrino fuera desarmable era básica. Una vez ensamblado el teatrino tiene una medida de 2.10

de largo x 1.10 de fondo x 2.53 de alto, estas medidas representan el espacio lúdico en el que evolucionan las acciones de los muñecos.



Fig. 24. El teatrino armado completamente, aquí con un doble escenario o escenario bajo concebido con la finalidad de tener dos planos o niveles en escena.

El teatrino también sirve para sujetar la escenografía, el telón, el ciclorama, las bambalinas, las “piernas” o telas para cubrir los costados y ayuda a ocultar a los titiriteros.

Actualmente en *Soñin* somos tres integrantes pero en algunas temporadas hemos sido hasta cinco y ha habido por lo menos cuatro personas manipulando títeres desde adentro, cambiando o colocando de manera simultánea la escenografía,

eso sin considerar el manejo de toda la utilería y títeres que requerimos para la temporada en turno. De tal suerte que todos estas manipulaciones deben estar perfectamente cubiertas por nuestro teatrino.

El teatrino queda totalmente armado en aproximadamente 20 minutos dependiendo de la cantidad de escenografía que cuelgue de él, obviamente desarmarlo es más rápido.

En *La guerra de los yacarés* y en *Las medias de los flamencos* utilizamos otro “escenario” (ver figura 24) que fue creado con una rejilla de metal forrada con papel kraft y una tela de color verde, colocada al frente del teatrino que nos ayuda a manejar dos niveles en el escenario; nos ayuda a crear otro espacio escénico.

Hoy en día le hemos cambiado algunos tubos y sustituido partes porque con el uso se estropean, sin embargo, siempre han resistido hasta el final de la función; han sujetado las patas de los flamencos bailando o al barco emergiendo cada vez.

Lo único que hasta ahora no hemos colocado en él, es el uso de un aparato lumínico que penda directamente del teatrino; debido a que muchas de nuestras funciones son al aire libre porque nos dirigimos mayormente a un público infantil, al que usualmente buscamos en parques, plazas públicas y casas de cultura, por lo que utilizamos regularmente la luz del día para mostrar nuestro trabajo y por esta misma circunstancia se imposibilita encontrar los contactos eléctricos para suministrar de energía estos aparatos.



Fig. 25. El teatrino sujetando las patas de los flamencos con la finalidad de dar al espectador la imagen de los flamencos bailando.

El teatrino además nos brinda la posibilidad de presentarnos en una multiplicidad de lugares, logrando que las historias y los cuentos tengan vida, lo mismo en una plaza pública, que un parque o un museo no importa donde estemos, los títeres coexisten.

2.3.2. Gestión de espacios escénicos.

Los primeros ensayos como agrupación teatral los realizamos en el departamento dónde vivía en aquel entonces, en la colonia Narvarte. El lugar era amplio y podíamos por lo menos colocar la “parte de abajo o mitad” del teatrino, así que por lo menos podíamos marcar el espacio físico en el que nos debíamos mover y manipular los muñecos.

Nos permitieron ensayar en el Museo de Universum unos días previos al estreno de *Los animalitos...* y ello facilitó enormemente el mejor desenvolvimiento de la obra.

Cuándo decidí que *Soñin* podía tener futuro, hubo entre otras cosas, que conseguir espacio para los ensayos ya que por motivos propios tuve que dejar mi departamento y el que había conseguido no era tan grande. Pasamos así por un tiempo de descanso “obligado” en parte porque en mi vida personal pasaba por un momento difícil: cambio de casa, de empleo y búsqueda de estabilidad. Después de un par de años, en otra mudanza obtuve un departamento de buenas proporciones en la colonia San Rafael; un lugar en donde cabía todo mi “teatro”. Aquí empezamos a ensayar *Las medias de los flamencos*, haciendo a un lado sala, comedor y demás muebles fuimos dándole sentido a cada una de las líneas que previamente había escrito para este montaje.

Durante el tiempo que duró mi estancia en ese inmueble, tuvimos un lugar fijo dónde trabajar, sin embargo el montaje de *Los flamencos...* estuvo concebido para tener dos escenarios uno a la altura de la boca escena del teatrino y otro en un segundo escenario más abajo, mencionado arriba en el apartado del teatrino (ver figura 24); por lo que físicamente sí requeríamos de mayor espacio para animar a los muñecos y para marcar las acciones correspondientes. Además los títeres de esta puesta en escena superaban en tamaño y en número a los anteriores y teníamos una narradora que entraba y salía del teatrino, que interactuaba con el público y que se acercaba a dónde ellos se encontraban para hacerlos participar.

Fue así como surgió la inquietud de gestionar un espacio dónde además de ensayar y poder movernos tal y como se iba a necesitar en función, pudiéramos guardar la escenografía y utilería que hasta ese momento habíamos acumulado. Un espacio para crear, para reunirnos de manera constante, un lugar dónde tener nuestra sede y crear nuestros nuevos espectáculos.

Debido a experiencias anteriores con otros grupos de teatro con los que había participado, guardaba el contacto del director de la Casa de Cultura “Moderna”,

cerca del metro Xola: el profesor Rafael Carrillo, el cual accedió a cedernos por unas horas el salón o el pequeño foro de la Casa de Cultura de la colonia Reforma Iztaccíhuatl, ya que ahora se encontraba dirigiendo dicho recinto. Este casa fue durante algunos años nuestra sede, aquí teníamos oportunidad de ensayar, guardar nuestra producción teatral y manufacturar escenografía, sin interferir con los horarios de las actividades propias de la Casa de Cultura y -cuando no había espacio para ensayar- podíamos hacerlo afuera de la Casa de Cultura ya que ésta se encuentra en un parque muy agradable donde, si el clima lo permitía se podía trabajar de manera muy cómoda.

A cambio le regalábamos a la Casa de Cultura las funciones que nos pedían para fechas especiales como el día del niño o el día de reyes. Esta relación sin duda nos permitió tener la tranquilidad de contar con un lugar “propio” para hacer teatro y no tener que preocuparnos por la dificultad que enfrentan muchos grupos al tener que andar en la búsqueda constante de sedes para trabajar. Podíamos salir a dar funciones a otros teatros o plazas o museos y siempre regresar, podíamos pasar temporadas sin ir y estábamos seguros de que nuestra producción seguía intacta, pero esto era un privilegio que no era bien visto por todos y que además la delegación Benito Juárez ignoraba.

Fuimos un tiempo a dar funciones al Audiovideorama del Parque Hundido, un lugar un poco olvidado que me recomendó el mismo Rafael Carrillo y en el que daba funciones sin pagar la cuota que cobraba la delegación por ceder el espacio a un grupo determinado. Yo conseguí que el encargado que estaba en ese momento, nos permitiera entrar al final de las funciones que el grupo sede en turno daba, solo presentábamos una función de *Los animalitos...* y era de cooperación voluntaria.

Un año más tarde gestioné en la Delegación Benito Juárez, el Audiovideorama del Parque Hundido para que lo tuviéramos como grupo sede durante todos los sábados de un mes, de tal manera que pagábamos una renta por el espacio a la Delegación y este beneficio salía del dinero que recaudábamos del pago de las entradas, cuyo costo se definía como “popular”, no se podía cobrar más de \$30.00.

El Audiovideorama es un lugar dónde recuerdo que sonaba música clásica y de niña mi madre me llevaba a ese parque, así que cuando pasábamos por ahí, me daba la impresión de que era un lugar raro y creo que mucha gente se quedó con la misma idea, así que en aquel momento incluso para mí era extraño estar presentándome en ese foro al aire libre y aunque llegaba mucha gente al parque y a los juegos, regularmente no visitaban el foro. Para atraer gente yo me subía a mis zancos y me caracterizaba de cualquier personaje para ir a invitar a los niños y a sus papás a que fueran presenciar nuestra función, que siempre estaba “a cinco minutos de empezar”.

El trabajo era pesado, subirse a los zancos, invitar a la gente, bajarse a toda prisa de éstos para salir corriendo y llegar casi cuando ya se había anunciado la “tercera llamada”. Mis compañeros, por su parte, ya habían cobrado las entradas, preparado la música y dado las llamadas, todos listos detrás del teatrino para comenzar.



Fig. 26. Previo a las presentaciones en el Audiovideorama el Parque Hundido realizaba una promoción en zancos.

En ese tiempo el Audiovideorama y una pequeña bodega del mismo, fueron nuestra sede, sin embargo, el dinero nunca alcanzó para pagar un sueldo digno a los actores y menos a la chica que nos ayudaba con la música: Karen Barradas. Tampoco alcanzaba para el pago de la renta y obviamente eso era lo primero que teníamos que recuperar, ya que ello garantizaba nuestra estancia del siguiente sábado, ni las cuatro o cinco funciones que dábamos al día eran suficientes.

Así que sólo estuvimos en esta sede cuatro fines de semana y regresamos a la Casa de Cultura Iztaccíhuatl, a guardar todo y a darnos un respiro. Definitivamente esa no era la opción para hacer teatro, necesitábamos evidentemente un espacio, pero las condiciones sobre todo económicas, tenían que ser mejores.

En Iztaccíhuatl arrancamos el montaje de *La guerra de los Yacarés*, un proceso muy largo que desembocó en otra mudanza debido a que algunos de los empleados no les agradaba que un par de locos estuvieran haciendo uso de las instalaciones usando como “pretexto” el hecho de querer montar una obra de teatro para niños y fabricando escenografía, así que un día consiguieron sacarnos de ahí y encontramos una banca de madera encima de lo que se iba a convertir en el barco de *La guerra de los yacarés*, obviamente destrozado.

A partir de entonces el recorrido ha sido largo, hemos tocado puertas en muchos espacios: foros, casas de cultura, centros culturales, teatros, etcétera. De manera personal he tenido que recurrir a estrategias que muchos colegas que trabajan de manera independiente utilizan también, las amistades, los contactos, conocidos o recomendaciones que ceden o prestan sus espacios para ensayos o funciones.

Los títeres y la escenografía han encontrado cabida en cualquier lugar, debido a que a veces sostenemos temporada en un teatro, eso nos permite estar ahí durante un determinado lapso de tiempo y después otra vez la búsqueda; una función en un parque, otra en un pequeño foro, etc.

Actualmente tanto *Soñin* como yo, somos presa de los cambios de vida, de las mudanzas y los continuos movimientos y seguimos buscando con ahínco un espacio propio, un lugar dónde echar raíces, un lugar dónde pertenecer; mientras

eso sucede *Soñin* y sus producciones teatrales se mudaron (al cierre de este capítulo) del teatro de la “Escuelita de Artes y Oficios, Emiliano Zapata” (lugar dónde además de recibir la oportunidad de guardar nuestra producción gracias a un colega, tuvimos un par de funciones) al “Foro San Simón” de la colonia Portales, dónde la directora actual, Rita Morales Bueno, nos acogió y actualmente nos permite guardar la escenografía, los títeres y el teatrino y tener un espacio dónde ensayar cada vez que lo necesitamos.

He aprendido hacer gestión de espacios debido a la necesidad que tengo de tener un sitio específico realizar el trabajo primigenio de creación y que éste a su vez sea también el lugar dónde podamos exhibir nuestro repertorio así como el espacio en el que podemos resguardar todo nuestro material.

Es prioritario que, aunque los grupos salgan a dar funciones en diferentes espacios físicos, tengan un lugar lo más agradable y seguro que se pueda para crear, ensayar, relajarse, hacer escenografía, hacer arreglos y desarreglos, escuchar música, hacer sesiones de fotos, tener debates, hacer pruebas de vestuario, audiciones, incluso donde escribir acerca del grupo o adaptar una nueva historia, etcétera. Los titiriteros además necesitamos un espacio para la manufactura y posterior reparación de los títeres y ello conlleva el uso de diversos materiales y herramientas, estas cosas también necesitan un lugar donde resguardarse y obviamente el espacio para laborar, lo que también se conoce como taller y evidentemente un espacio seguro dónde proteger los muñecos que cada grupo va creando.

Este lugar también sirve para atender propuestas, actualizar el currículo, hacer trabajo administrativo o escribir una nueva carpeta de trabajo, aunque este trabajo puedo hacerlo en casa, el trabajo que se hace en el escenario o el que tiene que ver concretamente con la creación, ese sí necesita “Su Lugar”.

El Centro Cultural
Casa Talavera
presenta

Teatro de títeres con el Grupo Soñin



**De animalitos...
cuentos para niños
y sus mascotas**

viernes 30 de abril, 17 h.

Adaptación de tres cuentos mixtecos
llenos de colorido, narrados
por una niña; intercalando juegos entre
los cuentos con la finalidad de que los
niños sean parte activa de la función.

**La guerra
de los yacarés**

viernes 23 de abril, 16 h.

En una guerra hay quien gana
y quien pierde. La guerra de los yacarés
es la historia de un grupo que venció,
los yacarés ganaron, son los triunfadores
¿pero a qué precio? ¿al ganador
no le duelen las heridas?



Entrada libre

CASA TALAVERA
Talavera 20, esq. República de El Salvador, Col. Centro.
Tel. 55429963 y 55227834
Más información en: <http://casatalavera.uacm.edu.mx>

UACM
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE CUERNAVACA

Casa Talavera
y Fundación
"La Agujera"

dc. au

Fig. 27 Cartel del Centro Cultural Talavera de UACM. Grupo Soñin.

CAPÍTULO III

ACADEMIA Y PRÁCTICA.

3.1. Construcción de un modelo de trabajo.

Aprender de títeres ha sido una gran experiencia que profesionalmente me dotó de nuevos elementos para el desarrollo de mi labor teatral, me dio también otra forma de expresión; un lenguaje artístico nuevo del cual todavía tengo mucho por conocer.

Vincular los conocimientos que había adquirido en la universidad, así como la experiencia profesional que obtuve como integrante del Taller de Teatro “*La Banda*” con los títeres, fue un proceso complejo porque carecía de nociones en autómatas y teatrinos, así como en el manejo y manufactura de los mismos, toda vez que en el plan de estudios de la carrera de Literatura Dramática y Teatro no hay entre sus asignaturas, una que esté dedicada a los títeres. Durante el tiempo que estudié la licenciatura, recuerdo que el Profesor Leonardo Otero, que impartía la clase de escenografía y producción, prometió introducirnos al citado tema, sin embargo la huelga lo impidió.

En el año de 2003, que oficialmente lo considero como el inicio de mis actividades en el mundo de los títeres; opté por usar títeres de guante como recurso de expresión porque la propuesta de la ONG, que estaba interesada en acercar su trabajo al público a través de cuentos alusivos a la fauna que ellos protegían, fue: “*contar unos cuentos que tuvieran como temática principal los animales*”, así que pensando en los personajes se detonó mi inquietud para trabajar con muñecos y

además quería hacerlo en equipo; así era como sabía trabajar, no me apetecía ser “cuentacuentos”, carecía de experiencia en ese ramo y tampoco me interesaba disfrazarme de algún animal y actuar como si fuera un perro que habla. Por otro lado el colegio del que egresé, no me había dotado de las herramientas para debutar en la labor titiritera, pero sí como actriz y gente de teatro.

Busqué libros y asesorías con colegas para saber de donde partir, me acerqué a Berenice Pardo, porque yo sabía que ella estaba trabajando con títeres y fue ella mi primer contacto con este arte, ella me asesoró y pacientemente me mostró el panorama de los muñecos, el primer libro que Berenice me prestó fue mi guía para buscar más respecto a este tema.

Encontré información y me preparé desde mis propios recursos, con los conocimientos que tenía de técnica actoral y con los que había adquirido fuera de las aulas universitarias; mi desarrollo profesional sigue en proceso a través de cursos, asesorías, investigaciones y otras tácticas como ser un espectador constante del teatro de títeres o tratar de involucrarme con gente que esta inmersa de manera más activa en este tipo de teatro.

3.2. Planteamiento para el diseño de un programa académico sobre el tema de los títeres.

Hoy en día me sorprende que siendo México un país con una importante tradición titiritera, tan solo por mencionar alguna puedo referir la larga historia de la Familia Rosete Aranda que desde 1835 a 1958 dio vida a más de 5000 marionetas y son reconocidos internacionalmente, no le damos su justa importancia en cuánto a la preparación de sus animadores, la única escuela de títeres con la que contamos en nuestro país tiene sede en Jalapa e inició actividades apenas en 2004 y aunque es probable que en Huamantla, Tlaxcala en la Escuela Latinoamérica del Arte de los Títeres se abra una licenciatura dedicada a éstos, al cierre de este informe aún estaba en proceso.

Mientras tanto con lo que contamos para la preparación de titiriteros son cursos de corta duración y aproximación superflua; hace falta ver a los títeres desde una perspectiva profesional y artística desde un medio de expresión con grandes posibilidades y con larga vida, no como un arte menor o con cierto desprecio de “un tipo de teatro infantil”. No es solamente un recurso didáctico o de entretenimiento, para el cual educadoras y maestras de kínder han aprendido a fabricar con mayor pericia y capacidad un títere de guante o de varillas. Los muñecos son nuestro capital de expresión, ellos nos llevan de la mano en nuestro cometido y debemos aprender por nuestra cuenta y con nuestros propios métodos desde sus técnicas de manejo y construcción hasta una técnica personal de actuación con muñecos, por lo menos ese fue mi caso.

Mi intención con este desglose no es de hacer una queja contra los conocimientos que adquirí en la facultad o por la carencia de asignaturas en mi carrera o temas relacionados con los títeres, por el contrario quiero enfocarme en la reflexión constante por la falta de centros de formación profesional, integral; va incluso dirigida a impulsar en la Facultad de Filosofía y Letras dentro de la carrera de Literatura Dramática y Teatro o en la escuela de Teatro del INBA una especialidad que esté enfocada hacia el conocimiento profundo de su creación, elaboración y personificación, así como de la preparación constante y experimentación de los animadores quiénes les darán movimientos y sonido. La dramaturgia enfocada en las capacidades corpóreas de los muñecos, escenografía y utilería para colocar en teatrinos pequeños y de gran formato; aspectos gerenciales y administrativos, ya que estos dos últimos temas siguen siendo un dolor de cabeza para sus protagonistas. Seguimos sin saber vender y administrar nuestro trabajo. También es necesaria una asignatura de dirección escénica para el mejor lucimiento y desenvolvimiento del títere pensando en cada una de sus capacidades de expresión de acuerdo al muñeco que se esté planeando utilizar; investigación sobre la historia, desarrollo y evolución de los títeres en el mundo, así como la utilización del títere en la educación o en la terapia para tratar enfermos o niños con problemas de conducta y aprendizaje.

Una escuela donde el actor que se prepare lo haga con las técnicas apropiadas para trasladar la importancia de su físico a la del muñeco de cuerpecillo de tela que tiene vida y cuenta su propia historia.

Donde dominen las principales técnicas titiriteras y se cree un laboratorio para la investigación y combinación de nuevas técnicas de títeres, donde se promueva la formación de actores – animadores capaces de interpretar reflejándose en el objeto animado con un cuerpo bien entrenado, elocuente y listo para especializarse en la técnica de su interés.

Donde además se re - interprete al teatro de muñecos no sólo como un teatro dirigido a los niños, también como un teatro de títeres para adultos con temáticas que inquieten y expongan a este público. Formar dramaturgos interesados en crear historias donde lo que premia es el mejor desenvolvimiento de cada una de las partes del cuerpo de un muñeco y donde logremos que éstos sean revalorados como un arte de profundas raíces, tal y como se considera en otros países de Europa, Asia o la propia América Latina.

3.3. Reflexiones de una titiritera.

Refiero todas estas necesidades con la finalidad de plantear el rediseño de una profesión que ha sido dignificada por aquellos que creemos e impulsamos este arte, en el que las instituciones de este país muestran un interés mínimo o nulo y tal pareciera que incluso el mismo gremio teatral minimiza la importancia de esta área del teatro.

Son los títeres mismos los que con su perseverancia han logrado mantenerse y ocupar un lugar en los géneros teatrales y en las preferencias de entretenimiento de los niños. Son ellos los que llevan a los niños al mundo mágico dónde muchas cosas son posibles, dónde la realidad cobra otro sentido y son los títeres los que pueden expresar libremente el sentimiento de un infante o las inquietudes de un

adulto. Los muñecos pueden hacer una farsa de la política, un sueño de la identidad o una locura de las historias, ellos son capaces de mostrarnos la energía que crea el movimiento de la mano del animador que los lleva del escenario a la maleta donde descansan.

Son sus intérpretes los que retroalimentan y enseñan a otros colegas, a veces con muchas ganas de compartir experiencias y conocimientos, otras con mucho recelo porque el campo de trabajo es muy competido, en esta competencia se incluyen a dos de los principales oponentes de esta lucha por la preferencia del público infantil, los video juegos y la televisión, sin embargo, desde mi propia experiencia puedo afirmar con orgullo, que a pesar de mis carentes conocimientos en cuanto a la disciplina de los títeres, partí de las enseñanzas adquiridas en mi licenciatura para vincularlas con los muñecos y conseguir que la carrera de Literatura Dramática y Teatro me sostuviera para trabajar en lo que a mí me completa como profesional del teatro.

No me he conformado, las opciones que yo encontré para el estudio de los autómatas me fueron llevando a personas, lugares, libros y experiencias que están en proceso de crecimiento y que en su momento me orientaron para lograr los fines teatrales que yo deseaba. Hoy en día como egresada de esta carrera sostengo que a mí y a otros colegas que también están inmersos en el mundo de los muñecos, no nos vendría nada mal una especialidad en títeres, dentro de las opciones que existen en la carrera de Literatura Dramática y Teatro en la Facultad de Filosofía y Letras, con la finalidad de egresar de dicha licenciatura con un sustento mayor en esta disciplina y al momento de optar por la expresión a través de ellos simplemente llegar a pulir la técnica personal de cada animador.



Fig. 28. Función en el teatro Ciudadela. *De animalitos, cuentos para niños... y sus mascotas.*

CONCLUSIONES

Decidí escribir este informe no sólo por contarles mis anécdotas personales, sino porque considero que todo grupo independiente deber dejar un registro de su labor, ya que además de ser una bitácora de trabajo, colabora para llevar un control tanto creativo como administrativo, además ayuda a generar un currículum, el cual es muy necesario al momento de presentar un proyecto o preparar una carpeta para mostrar y vender el repertorio con el que contamos; es también una humilde manera de formar parte de la historia contemporánea del teatro en México, con ello colaboramos al enriquecimiento de la misma.

Confío en que la información que ahora les comparto será consultada en algún momento por alguien que esté en un proceso de formación de un grupo de teatro o un aspirante a animador y que encuentre en estas líneas una guía para continuar hacia su meta personal o simplemente como fuente de inspiración para todo aquel que esté en sus planes ser titiritero o por algún enamorado de este arte como yo.

Considero que cada paso que di fue necesario para crear mi propio sistema de trabajo como actriz – animadora y también como cabeza de un grupo de titiriteros; además de la vinculación que sin duda conseguí entre mis estudios académicos y el campo de trabajo en el que decidí desarrollarme y con ello, además obtuve lo que estimo es un éxito personal: la continuidad de mi grupo entre las opciones de teatro para niños, con un esquema más claro y ordenado de nuestras tareas para llevar a buen termino un montaje teatral de títeres como recurso preponderante de expresión. Puedo asegurar que el sendero recorrido fue el idóneo para llevar a la práctica toda la teoría universitaria.

Hablando del aspecto técnico de la producción conseguí afianzar y desarrollar de la mano de mi grupo nuestras propias estrategias de construcción y uso de los artefactos de trabajo, tales como el teatrino que actualmente nos resulta eficiente, transportable y ligero, además de crear de acuerdo a las necesidades inherentes de cada obra una escenografía que dibujé mejor nuestras historias y que pueda viajar al ritmo de la compañía. Logré desarrollar mis habilidades para la reparación de títeres, telas y teatrino, así como de realizar una labor más destacada en cuanto a la gestión de espacios y en general de gestión cultural, sin embargo, considero que este tema es un área de oportunidad donde puedo crecer más e incluso encontrar otra opción de trabajo.

Hasta ahora he preferido hacer en colaboración con mi colega la adaptación del cuento que vamos a representar y con ello hacer de la escritura uno de los pasos de nuestro esquema de trabajo, sin embargo, no nos negamos en algún momento a montar una obra de teatro de títeres hecha ex profeso.

Considero que actualmente y en general en todos los aspectos que refieren a la labor de *Soñin* busco respetar uno de los principios generadores de este proyecto que es la independencia de creación.

Asumo que los temas administrativos siguen siendo un desafío, por ello estoy convencida que el aprendizaje no ha concluido y que mi bitácora pronto tendrá un apartado dedicado a la administración de grupos de teatro, en lo que eso sucede me afano en nuevos proyectos que pronto abrirán el telón después de la tercera llamada.

Es este informe una orientación, donde sistematizo lo que juzgo deben ser los puntos a tomar en cuenta para cualquier aspirante a titiritero y además de un acercamiento a tres de las técnicas más famosas de títeres y un sencillo manual de uso para actores y no actores.

Soy parte activa de unos muñecos que son un arte emergiendo nuevamente, despertando, renaciendo y buscando lugares de exposición y son sus animadores los incansables, los necios que gritan sus versos, sus textos al aire y consiguen interesar a un niño y ofrecerle un espectáculo de calidad diseñado para pequeños seres pensantes, exigentes, ávidos de cosas nuevas y sobre todo agradecidos con el artista que los trata dignamente, un artista que voltea la mirada de un adulto y le arranca un aplauso honesto.

Pertenezco a los nuevos animadores que con profesión de actor entregamos nuestro espíritu a los muñecos y dotamos su alma de vida, enriqueciendo la propia.

BIBLIOGRAFÍA

Arteaga Meis, Juana, *Muñecos con vida*, Universidad Autónoma del Estado de México, 1era. Edición, México, 1997, 140 p.

Bernardo, Mane, *Guiñol y su mundo*, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1966, 164p.

Beloff, Angelina, *Muñecos animados. Historia, técnica y función educativa del teatro de muñecos en México y el mundo*. Ediciones de la Secretaría de Educación Pública, Ilustraciones de la autora, México, 1945, 209 p.

Converso, Carlos, *Entrenamiento del titiritero*, Escenología, A.C. México, 2000, 159 p.

Cueto, Mireya, *El Teatro Guignol, Textos del teatro estudiantil de la UNAM*, UNAM México, 1961, 63 p.

Cueto, Mireya, *La Boda de la Ratita y más Teatro – Cuentos*, SEP; Fernández Editores, México, 1990, (Colección Cascada) 94 p.

González Badial, Jorge, *Los títeres: su técnica y la expresión creadora en el niño*, Buenos Aires: Librería del Colegio, 1971, 139 p.

Iglesias Cabrera, Sonia, Murray Prisant, Guillermo; *Piel de papel, manos de palo. Historia de los títeres en México*, Espasa- Calpe Mexicana, México, 1995, 223 p.: il.

Kleist, Heinrich Von, *Sobre el teatro de marionetas: Y otros ensayos de arte y filosofía.* Prologo traducción y notas de Jorge Riechmann, Hiperion, Madrid: España, 1988, 89 p.

Kosta, Leonardo, *Bitácora de una aventura por la mancha urbana de la ciudad de México, durante una campaña de teatro escolar,* Conaculta, INBA, México 2002, 72 p.

Lago, Roberto, *Teatro Guignol Mexicano,* Editado por el autor, México, 1973, 2da. Edición, 331 p.

Murray Prisant, Guillermo, *El teatro de Guante. Guiñoles, pretrushkas, y bocones.* Ilustraciones de Rocío Mijares Tamés, Árbol Editorial, 1era. Edición, México, D. F. 156 p.: il.

Quiroga, Horacio, *Cuentos de la Selva,* Editores Mexicanos Unidos, México, 2007, 136 p.

Solís, Luis Martín, Selección e introducción, *Teatro para títeres.* Ediciones El Milagro, Serie Nuestro Teatro, México, D.F. 2004, 351 p.: il.

Tillería Pérez, Daniel, *Títeres y Máscaras en la educación: una alternativa para la construcción del conocimiento.* Rosario: Homo Sapiens 2003, 182 p: il.

Valenzuela, Tere, *Jugar con Títeres*, Editores Mexicanos Unidos, México, 2004, 1ª. Edición, 90 p.

Arriba las Manos, Revista de Títeres. Año 2, Volumen 4. Febrero 1999. Publicada por el Grupo Guiñoleros de la UAS, Publicación Trimestral, Culiacán, Sinaloa.

Revista Paso de Gato, Revista Mexicana de Teatro, Año 3. Publicación Trimestral, México, D. F.