



Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras
Colegio de Literatura Dramática y Teatro



Informe de Trabajo Actoral por Obra Artística Teatral
con la puesta en escena: *Las arañas cumplen años*.
Que presenta para obtener el grado académico de Licenciada en
Literatura Dramática y Teatro

Miroslava Figueroa Fuentes

Asesor: M.C. Rafael Pimentel Pérez

Ciudad Universitaria Abril 2015.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Dedicatorias y Agradecimientos

A mi familia, que ha sido el pilar y motor en mi vida, gran parte de lo que soy hoy en día es gracias a ustedes; gracias por el soporte y el aliento a seguir mis sueños. Los amo hoy y siempre.

A mi padre, la promesa que te hice la he cumplido, nada me satisface más que ver cristalizado este momento; esto es para ti con mucho amor, trabajo y dedicación. Te quiero y te extraño mucho.

A mis amigos, que me han acompañado en este camino tanto de cerca como a la distancia, pues han lidiado con mis locuras y ocurrencias, que me han visto reír, llorar y también han aguantado mis ausencias. Muchas gracias por ser y por estar, saben que siempre los tengo presentes. Los adoro.

A mis compañeros y amigos teatrales, que en las buenas y en las malas hemos trabajado y compartido momentos memorables, el camino nos ha unido en este arte y que siga así por muchos años más. Los quiero y deseo de corazón que sigamos compartiendo esta pasión.

A mis maestros, que compartieron su amor y gusto por el teatro, me contagiaron de ese profundo respeto y pasión por la escena; en estos años he aprendido mucho de ustedes, se los agradezco infinitamente.

Al maestro Lech Hellwig-Górzyński, gracias por sus palabras y su confianza en mi trabajo, siempre será parte de este proceso.

A María Isabel Mondragón Lugos, por ser la responsable de que yo me parara por primera vez en un escenario, tu pasión por el arte teatral me ayudó a dar el rotundo sí a estudiar la carrera de teatro. Muchas gracias.

A la Universidad Nacional Autónoma de México, por ser mi segundo hogar, por recibirme desde hace varios años y brindarme una cantidad infinita de experiencias que me han forjado a lo largo de este tiempo, siempre estaré orgullosa de pertenecer a la máxima casa de estudios de este país.

Y por último, pero no menos importantes, a todas aquellas personas que me han apoyado de muchas formas para llegar a este momento, y a todos los que buscaron trancar el camino, gracias a ustedes mi empeño y fuerza para seguir adelante ha crecido.

Contenido

Introducción

1. La puesta en escena: ***Las arañas cumplen años.***

1.1 Sinopsis de la obra.	1
1.2 Conformación del equipo.	2
1.3 Motivos para participar en la obra.	6

2. Proceso de montaje.

2.1 Lecturas, análisis de texto y plática con la dramaturga.	8
2.2 Trabajo de experimentación, asignación de personajes, exploración con el texto y modificaciones del mismo.	12
2.3 Exploración del texto en escena.	14
2.4 Creación del discurso total de la obra.	20
2.5 Pruebas con objetos y materiales.	22
2.6 Referentes visuales.	28
2.7 Trabajo corporal.	30
2.8 Títeres y Utilería.	32
2.9 Convenciones y símbolos de la obra.	36
2.10 Creación físico-vocal de los personajes.	38

2.11 Iluminación, Música y Vestuario.....	42
3. Conocimientos y Nuevas habilidades desarrolladas.	
3.1 Habilidades adquiridas en la licenciatura.	46
3.2 Habilidades actorales exigidas en el ámbito profesional	49
3.3 Habilidades desarrolladas.....	53
3.3.1 Taller de títeres.....	55
3.3.2 Curso de fono articulación	60
4. Conclusiones	64
5. Fuentes consultadas	66

Introducción

En el presente informe realizo una reflexión sobre el proceso de la puesta en escena y mi desempeño actoral en la obra titulada: ***Las arañas cumplen años***, escrita por la dramaturga Camila Villegas y bajo la dirección de Yafté Arias.

Describo el proceso de selección del texto, la conformación del equipo creativo, el inicio del montaje de la obra, el planteamiento del discurso y los objetivos a desarrollar. Hago un análisis de la utilidad, aplicación y pertinencia en la vida profesional, de los conocimientos obtenidos durante mi formación en la licenciatura en Literatura Dramática y Teatro en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, de igual forma hago un análisis sobre mi inserción en la vida profesional, los retos, dificultades y habilidades a desarrollar necesarias para mi óptimo desempeño como actriz y titiritera en el montaje de *Las arañas cumplen años*, y para futuras puestas en escena.

Finalmente, hago una reflexión de los logros y resultados del proceso.

1. *Las arañas cumplen años.*¹

1.1 Sinopsis de la obra.

Tomás es un niño de 4 años que debido a circunstancias desconocidas para él, se ve obligado a abandonar su hogar junto con su madre. Este viaje, además de alejarlo de su padre y de todo lo que hasta entonces conoce, lo forzará a crecer para salvar dos de las cosas más importantes para un niño de su edad: la voz de su madre y su fiesta de cumpleaños. Para lograr su objetivo Tomás contará con la ayuda de su abuela Estrella y sus dos arañas, Patona y Peluda, amigas y protectoras. Ellas le ayudarán a comprender que a pesar del dolor y la ausencia que provocan las pérdidas, siempre se puede seguir adelante *porque los recuerdos son ése lugar que nadie nos puede quitar.*

¹ Obra publicada por *Paso de Gato* en: *Cuadernos de Dramaturgia para Joven Público* en agosto de 2014.

1.2 Selección del texto, director y elenco.

En el mes de julio del 2013, el director de FiguraT² (compañía en la que trabajé durante dos años) Emmanuel Márquez Peralta³, convocó a una junta con todo el equipo, para definir los proyectos y acciones que se llevarían a cabo durante el resto del año. Se hizo un balance sobre el trabajo realizado en la primera mitad del año y se habló sobre las inquietudes y necesidades de cada uno de los integrantes con las siguientes preguntas: ¿Qué queríamos hacer? ¿Qué papel o función deseábamos desempeñar dentro de la compañía en la siguiente mitad del año?

Expresé mi interés en reafirmar lo aprendido y trabajado durante los primeros seis meses en la compañía⁴, especificando mi deseo de experimentar

² Compañía teatral dedicada a la producción de espectáculos desde el año 2000. Abarca diversos estilos: desde marionetas y teatro de sombras hasta teatro de calle y cabaret. También realiza festivales, coproducciones, libros y música, además de ofrecer talleres de formación artística inicial y especializada. A partir de 2009 la compañía ha sido beneficiaria por el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, con el programa Teatros para la comunidad teatral, obteniendo como sede el teatro Isabela Corona, en Tlatelolco, Ciudad de México.

³ Se desempeña profesionalmente desde 1980. Desde entonces ha participado como actor en más de 20 montajes teatrales (Fausto un Cuento del Demonio, La Historia de la Oca, Esquizoide, Los Endebles, Sensacional de Maricones, La Graciosa Comitiva del Leteo, etc.) y trabajado bajo la dirección de José Antonio Alcaraz, Hugo Hiriart, Héctor Azar, Boris Schoemann, entre otros) Paralelamente, trasciende en su carrera como director llevando a escena más de 45 montajes entre los que destacan Alicia en el País de las Alcantarillas, El Traje Nuevo del Emperador, De la Oreja al Corazón, La Pequeña Mozart, Petroushka y Cuadros de una Exposición. Actualmente es director Artístico de la compañía FiguraT S.C.

⁴ Durante los primeros seis meses mi labor dentro de la compañía principalmente fue en el área de producción, donde me encargaba de dar mantenimiento a todas las producciones de FiguraT, limpieza y acomodo de bodegas, reparación de títeres, escenografía y utilería, adquisición de materiales, control de inventarios, logística de salida y entrada de las producciones del teatro

en la manipulación de títeres y objetos, además de profundizar el estudio de la expresión y emotividad del actor a través del títere.

Una vez definidos los intereses de cada uno de los integrantes, el director habló sobre el propósito de generar tres espectáculos de manera simultánea: *El club de los fantasmas*, *Teclas y Trapos* y *Las arañas cumplen años*, el objetivo principal era, que los tres montajes se presentaran en el *XIII Festival Internacional de Títeres Mireya Cueto* (festival organizado por FiguraT). El director planteó que para lograr este objetivo, era necesario formar varios equipos de trabajo y que cualquier integrante de la compañía podía proponerse para dirigir alguno de los tres espectáculos.

Por requisitos de la beca del FONCA del director de la compañía, *El club de los fantasmas* sería la obra bajo su cargo, dejando *Teclas y Trapos* y *Las arañas cumplen años* como los proyectos elegibles por nosotros. Previamente Yafté Arias⁵, miembro de la compañía, había manifestado su inquietud por

Isabela Corona. Durante las funciones, era actriz en *¿Y mis colores?* y *Pinoxcho*; además de ser responsable de la logística de recepción del público, control de acceso, acomodo de los espectadores y del protocolo de desalojo del recinto después de cada función cuando no me correspondía estar en escena.

⁵ Egresado del Colegio de Literatura Dramática y Teatro, FFyL, UNAM. Actor, director, dramaturgo y titiritero. Fue becario del Centro Cultural Helénico durante 3 años consecutivos dentro del Dramafest Bicentenario (2008-2010); seleccionado para participar en el Curso para Jóvenes Creadores impartido por la Fundación para las Letras Mexicanas y la Universidad Veracruzana (2010); y seleccionado para participar en el Primer Seminario Nacional de Creación de Espectáculos para Adolescentes: POÉTICAS JÓVENES, organizado por El Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Hidalgo en coordinación con la Dirección General de Vinculación Cultural de CONACULTA a través de Neurodrama Teatro, Noviembre 2013. Durante año y

asumir la dirección de la obra *Las arañas cumplen años*, por lo cual Emmanuel Márquez accedió a dicha petición. De igual manera Andrea Cruz, miembro de la compañía, externó su interés de dirigir la puesta en escena *Teclas y Trapos*, y Emmanuel de igual manera aceptó la petición.

Después de definir los directores de cada obra, se dio paso a la conformación de elencos para cada proyecto, se estableció que para llevar a cabo el montaje simultaneo de los tres proyectos, era necesario que los actores y actrices pertenecieran sólo a un elenco; para evitar interrupciones en el proceso de creación y montaje de las obras.

Emmanuel Márquez comenzó con la selección de su elenco, la obra requirió de cuatro actores, de los cuales sólo se encontraban disponibles tres, ya que Yafté asumió encabezar una de las obras, por lo tanto él no podía formar parte de ningún otro elenco. Después de analizar y plantear la posibilidad de que uno de los personajes de *El club de los fantasmas* podría ser interpretado por una actriz; finalmente se incorporó a una de las actrices al elenco, de acuerdo al perfil que necesitaba el director.

medio se desempeñó como Gerente de producción y como parte del elenco artístico en la compañía FiguraT SC. Actualmente es becario de La Fundación para las Letras Mexicanas 2014.

El texto original de *Las arañas cumplen años*, exigía un actor y una actriz, pero, por falta de disponibilidad de actores hombres, se planteó la posibilidad de que el elenco fuera integrado por dos mujeres; después de meditarlo y replantear algunas ideas, Yafté aceptó la integración de un elenco femenino; abriéndose así, para mí, la oportunidad de pertenecer al cuerpo actoral del montaje.

El haber manifestado mi inquietud de pertenecer al proyecto, provocó que Yafté (que aún no tenía definida la conformación de su elenco) me considerara para formar parte de él, después de meditarlo decidió que Michelle Montiel⁶ y yo conformaríamos su elenco.

⁶ Actriz, dramaturga, titiritera y docente. Egresada de la Facultad de Filosofía y letras de la UNAM y de la Escuela de Iniciación artística #4 del INBA. Ha participado como actriz y titiritera en distintas obras, entre las que destacan: “Un transeúnte llamado pesero” en el año 2009, obra participante en el Festival Internacional de Teatro de calle en Oropeza, Toledo en España y el Festival Internacional Cervantino. “Por Favor... dibújame un cordero” en el 2013, participante en el Festival Internacional Mireya Cueto y con temporada en el Teatro Isabela Corona; “Pac Pac” en el año 2013, participante en el Festival Iberoamericano de Teatro para Niños y Jóvenes en República Dominicana (FITIJ). Se ha desempeñado también en la investigación de la educación artística en México, la realización de títeres, escenografía y vestuario, además de la asistencia de dirección. Actualmente es docente de la Escuela de Iniciación Artística #4 del Instituto Nacional de Bellas Artes y participa en las obras de la compañía FiguratTS.C. y Palleti en el área de difusión y como actriz.

1.3 Motivos para participar en la obra.

Las principales razones por las cuales elegí trabajar en la obra *Las arañas cumplen años* fueron:

- a) El contenido temático que deja en evidencia la violencia que aqueja a una gran parte de los habitantes de nuestro país.
- b) El lenguaje poético del texto.
- c) Las imágenes propuestas que recrean de manera metafórica el modo de vida de grupos sociales que son presa del dolor y la inseguridad, lo que obliga a algunos habitantes a abandonar sus lugares de origen.

La relación que tengo con el contenido temático de esta obra, me interesa, ya que es preocupante la situación tan violenta que vivimos actualmente, el tipo de sociedad que estamos creando para las futuras generaciones está plagada de violencia y entre otros tantos problemas, lo cuál es angustiante y creo que el teatro es una forma de alzar al voz, de evidenciar y luchar contra esta etapa tan decadente de nuestra sociedad. Creo que a partir de esta puesta en escena podemos participar en la apertura de temas que nos afectan como mexicanos.

Las propuestas dramáticas de la obra obligan a profundizar en el trabajo emotivo, en la construcción y definición de cada uno de los personajes, aunado

a la necesidad que plantea el texto de utilizar títeres como un recurso escénico poderoso, que requiere de un trabajo riguroso en la manipulación. Todos estos elementos, eran fundamentales para el desarrollo de la puesta en escena, mismos que coincidían con mis inquietudes como actriz.

Después de la conformación del elenco, el director Yafté Arias decidió modificar el planteamiento de los personajes que sugería el texto, los cambios propuestos consistieron en: dos personas narrarían la historia, en este caso dos mujeres, las dos intercambiarían los personajes a lo largo de la puesta en escena, y las dos interpretarían a Tomás; este cambio provocó que la obra cobrara un nuevo sentido, ya que las posibilidades de interpretación a nivel actoral aumentaban en exigencia y rigor; estos nuevos requerimientos para el montaje fueron un motor que me impulsó a valorar el reto que se presentaba: afrontar la construcción de una obra en el ámbito profesional a partir de las herramientas adquiridas durante mi formación, y así, evaluar qué de lo aprendido me serviría para llevarlo a la praxis y cuales de mis herramientas necesitaría desarrollar a partir de las exigencias del montaje; todo esto, claro, con el fin de mejorar mi desempeño en la puesta en escena.

2. Proceso de montaje.

2.1 Lecturas, análisis de texto y encuentro con la dramaturga.

Después de que cada uno leímos el texto; durante el primer ensayo hicimos las lecturas en grupo, con el fin de resignificar el texto y hablar sobre nuestra postura y visión con respecto a los diferentes temas que tocaba la obra. Al concluir la primera lectura, abrimos la discusión sobre qué nos parecía la historia, los personajes, y los diferentes temas que se abordaban tales como: el desplazamiento de familias a causa de la violencia que se vive principalmente al norte de nuestro país, esta misma violencia cómo impacta a las familias que pierden a un ser querido, cómo continúan con la vida después de una pérdida tan repentina y dolorosa, y sobre todo cómo afectan estas situaciones a los niños que las viven.

De igual manera compartimos nuestra opinión sobre cuáles eran las imágenes para empezar a abordar la puesta en escena y las dudas que teníamos con respecto a detalles de la obra; coincidimos en varios puntos temáticos que nos interesaban desarrollar, pero lo que más llamó la atención del equipo eran las dudas que se tenían con respecto al desarrollo dramático de algunos de los personajes; comenzamos un debate sobre qué personaje era el que había muerto, o si eran varios, cuáles eran y porqué estaban muertos;

decidimos que para poder desarrollar la obra era necesario aclarar estos aspectos, ya que teníamos varias teorías y dudas al respecto.

Para efectos de remediar la incertidumbre surgida y clarificar las ideas en esta primera etapa del montaje, en un ensayo posterior tuvimos un encuentro con la autora de la obra, Camila Villegas⁷, con ella hablamos abiertamente sobre la visión de cada uno de nosotros sobre la obra, los temas que llamaron nuestra atención, los intereses con respecto a qué queríamos decir con la puesta en escena y por supuesto la discusión sobre el enigma del personaje fallecido.

Camila expuso el motivo por el cual escribió el texto y los temas e ideas que le interesaban resaltar con la obra. La dramaturga nos compartió su inquietud sobre el desarrollo social, familiar y emocional de todos aquellos niños que se veían afectados y desplazados por la violencia y cómo su vida cotidiana se modifica rotundamente a partir de la separación del lugar de origen. Para

⁷ Dramaturga mexicana, desde el 2008 trabaja con Tepalcate Producciones, asociación que ha producido más de 20 obras en diferentes espacios de la República Mexicana. Su obra “Nos lleva el tren”, seleccionada por SOGEM y CONACULTA en el marco del Bicentenario se estrenó en 2011 con dirección de Ignacio Escárcega. En 2012, Alberto Lomnitz dirigió para el DramaFest la lectura de su monólogo “Los lunes de Jacinto”, que en 2014 se estrenó junto con un segundo monólogo bajo el título “Jacinto y Nicolasa”. En 2013, realizó una adaptación de la “La dama boba” de Lope de Vega, titulada “Finea en el Papaloapan” para el Colectivo Escénico El Arce, al que también pertenece. Su obra “Las arañas cumplen años” ha sido retomada para montaje en el Distrito Federal bajo la dirección de Yafé Arias; y con la dirección de Juan Mendoza en Sinaloa y en Tijuana. Otras de sus obras son: “Lo que queda de Cielo” (escrita en el Taller del Royal Court Theatre 2010-2011) y “Lluvia de chocolate” (para niños). También ha participado en proyectos interdisciplinarios de teatro-performance-instalación-video.

profundizar en dichas inquietudes se plantearon las siguientes preguntas:
¿Cómo enfrenta un niño el llegar a un lugar completamente desconocido?
¿Cómo puede desarrollarse si todo lo que le era familiar y querido se encuentra lejos? ¿Cómo puede celebrar una fiesta de cumpleaños?

También Camila dijo que ella había decidido que el único personaje que estaba muerto era la abuela; pero al escuchar nuestras teorías con respecto a que el papá fallecía en el transcurso de la historia, aceptó que existía esa posibilidad, ya que ella no lo aclaraba del todo en el texto. Aprobó la idea que planteábamos con respecto al personaje del padre y el ligero cambio que se generaría en el desarrollo dramático de la puesta en escena.

Después de compartir información y de aclarar varios puntos con la dramaturga, dimos una nueva lectura del texto, y a partir de ello establecimos varios puntos:

1. El tema principal a desarrollar era: El niño que se enfrenta a una serie de pérdidas, cómo crece y se desarrolla a partir de esas experiencias que marcan su vida.
2. El personaje de la abuela pertenece al plano fantástico/imaginario del niño, mismo plano al que pertenecen las arañas.

3. Reiteramos: el personaje que muere en el transcurso de la obra es el papá; por lo que este personaje pasa a otro plano.

4. Las actrices intercambiaríamos personajes a lo largo de la obra, en algún momento las dos interpretaríamos casi todos los personajes.

2.2 Trabajo de experimentación, asignación de personajes, exploración con el texto, y modificación del mismo.

Para iniciar con el montaje, trabajamos alternando personajes y textos, las primeras lecturas se dividieron: Michelle leía a peluda, a papá y en algunos momentos a patona, yo leía a: Tomás, a mamá, a patona y a la abuela, durante esta parte del proceso todos los personajes los fuimos intercambiando, y experimentábamos con la voz, como un primer acercamiento a la creación de las diferentes voces que tendríamos que desarrollar cada una de nosotras.

Después de dar varias lecturas y trabajar sobre las primeras escenas, comenzamos a seleccionar algunos textos que se modificarían y otros que se eliminarían, hicimos una improvisación en el escenario con texto en mano de toda la obra; a partir de ahí se dio inicio a la modificación final del texto y la decisión definitiva de la división de personajes para cada actriz.

En esta etapa, el director decidió que la división de personajes sería de la siguiente manera: para la primera mitad del texto, Michelle tendría que interpretar a los siguientes personajes: mamá, papá, patona, peluda y a Tomás en algunas partes, yo interpretaría a: Tomas, y en algunas partes a mamá y a patona. Para la segunda parte de la obra, Michelle interpretaría a Tomás, y en algunas partes a papá, patona y peluda, Yo interpretaría a la abuela, mamá,

patona y peluda. También se establecieron los textos especiales donde Michelle y yo interpretábamos al mismo tiempo a Tomás, las partes donde romperíamos con todos los personajes y seríamos nosotras en comunicación directa al público y las escenas especiales donde Michelle interpretaba a peluda y Yo interpretaba a patona, que después denominaríamos como las escenas de “las arañas corporales”.

Todas las modificaciones fueron orientadas para respetar la manera en que Yafé quiso contar la historia y aclarar la relación directa con el discurso temático que comenzaba a dibujarse. Concluida esta etapa, realizamos de manera rigurosa la exploración y montaje de las escenas.

2.3 Exploración del texto en escena.

“En toda buena obra dramática subyace una pregunta. Una gran obra plantea grandes preguntas que permanecen en el tiempo. Representamos obras de teatro para recordar preguntas relevantes; recordamos estas preguntas a través de nuestro cuerpo y las percepciones tienen lugar en un tiempo y en un lugar verdaderos”

Anne Bogart

En base a la pregunta: ¿Cómo nos imaginábamos que se desarrollaba la historia en el escenario? las primeras exploraciones consistieron en jugar a representar todas las escenas de la obra, con la finalidad de iniciar el montaje sin tener un marcaje preestablecido, todo se generaría poco a poco a partir de las ideas, imágenes y composiciones que establecíamos las actrices con el director para iniciar a crear la obra. Esta dinámica nos permitió trazar una base con la cual, podíamos enriquecer la experimentación y por consecuencia el montaje.

Como actriz, dar inicio a este proceso me permitió poner en práctica herramientas y ejercicios aprendidos durante mi formación universitaria, la práctica me permitió identificar que habilidades y herramientas me eran funcionales y ponerlas al servicio del montaje.

Además del juego actoral con las diferentes escenas, las actrices nos atrevimos a experimentar a grosso modo diferentes niveles, posiciones y

composiciones espaciales, de igual forma experimentamos con la expresión corporal, la pantomima y la voz. Esta parte del proceso me permitió arriesgarme a salir de mi zona de confort, retarme y encontrar el camino que necesitaba para la construcción de mis personajes en esta puesta en escena.

El reto que tenía era construir diferentes personajes, cada uno con su corporalidad, psicología y voz propia, como titiritera tenía que enfrentar el reto de generar un trabajo limpio y preciso con los títeres y objetos, para lograr una conexión y a través de estos agentes externos a mí y llegar al público.

Al pasar el proceso de reconocimiento de la obra a través del juego escénico, el director decidió que abordaríamos sólo un fragmento de la primera escena. Esta fase implicó dar respuesta a: ¿cómo daríamos inicio a la obra? Para dar respuesta a esta pregunta, iniciamos con la recreación en nuestra mente de lo que para cada una de nosotras significaba el mar, ¿Cómo era? ¿Qué nos generaba? ¿Qué imagen, situación, objeto, recuerdo, o sensación nos provocaba? Para después proyectar esas imágenes en el espacio donde nos encontrábamos y así comenzar el trabajo de exploración.

En base a las interrogantes sugeridas por el director, comenzamos la recreación en nuestra mente, así como traducir los impulsos que se generaban

a partir de las imágenes internas al cuerpo, para finalmente compartir con la compañera “nuestro mar.”

En mi exploración, la primera imagen que llegaba a mi mente era: una playa en Acapulco a mitad de la noche, el agua tibia y oscura que se iluminaba ligeramente por la luna, el sonido de las olas al chocar con la arena, el aire cálido y a la vez fresco, mis pies enterrados en la arena por el ir y venir de las olas y a lo lejos las lanchas de los pescadores zarpando al mar abierto.

Después de este ejercicio, cada una de nosotras recrearía una imagen como si estuviéramos frente a un espejo, le teníamos que explicar a nuestro reflejo cómo era el mar para nosotros, compartirle el significado y la forma de vivirlo, describir la imagen que habíamos logrado crear en el primer ejercicio. Posteriormente trasladaríamos en algún punto de la butaquería a nuestro reflejo, conservando la imagen de hablar frente a frente con nosotras mismas; entablamos el canal de comunicación para expresarle cómo era el mar para cada una de nosotras, utilizando todas las imágenes y estímulos que habíamos logrado en las recreaciones y contenerlo todo al decir los primeros diálogos de la obra.

La finalidad de este ejercicio, era generar el contenido emotivo y de imagen, para que al momento de arrancar la obra cada una de las actrices pudiéramos entregar al espectador todo aquello que para nosotras simboliza y

significa el mar a través de nuestra presencia en escena junto con las primeras líneas del texto, lograr *la estrategia del Ninja: Mostrar la luna*⁸ mostrando nuestro mar.

La siguiente dinámica sugerida por Yafté, fue un ejercicio de Peter Brook; ésta consistía en que cada una de nosotras tenía que recrear en las manos un jarrón y llenarlo de todo lo que éramos nosotras, lo que nos definía, los momentos que nos habían marcado y todo aquello que nos importaba. Al tener el jarrón lleno casi desbordándose, tuvimos que comenzar a caminar, cuidando que nada del contenido se cayese y mucho menos el jarrón; después de hacer la primera caminata atravesando todo el escenario, debíamos regresar al punto de inicio y volver a caminar, pero esta vez en algún punto de la caminata se dejaría caer el jarrón y teníamos que poner atención a todo lo que nos sucedía cuando éste se destruía, para posteriormente de forma imaginaria recoger todo aquello que nos pertenecía en esencia e integrarlo de nuevo a nosotros.⁹

En este ejercicio Yafté buscaba que cada una de nosotras pudiera trabajar el concepto de pérdida y reconstrucción. En lo personal este ejercicio de imaginación me confrontó conmigo misma y con todo aquello que atesoro y que considero forman parte esencial de mi ser y al momento de ver que todo aquello corría riesgo, despertó ese deseo de protegerlo; cuando todo aquello

⁸ OIDA, Yoshi, "La estrategia del Ninja" en *El training del actor* de MÜLLER Carol, pp.93-96.

⁹ Ejercicio extraído de *La puerta abierta* de Peter Brook

que contenía el jarro cayó, el dolor de la ruptura y la pérdida apareció, sin embargo el jarrón contenía de manera simbólica todo lo que considerábamos parte importante de nuestra vida sin embargo, a pesar de la caída y lo que eso me provocó, esencialmente todo aquello vive en mí, es algo mío y difícilmente va a desaparecer.

En el ejercicio siguiente se recreó a una persona, (quien quisiéramos) con la que platicaríamos sobre las imágenes que habíamos creado en los primeros ensayos, con esa persona transitaríamos y coexistiríamos un tiempo, después cada una de las actrices llevaríamos con nosotros a “nuestra persona”¹⁰ a un costado del escenario (entre piernas), estaríamos con esa persona, le hablaríamos de alguna imagen o recuerdo importante. La razón de esta parte del ejercicio era para percibir todo lo que se generaba en cada una de nosotras, para después a la señal del director, las dos actrices entraríamos a escena sin dejar de mirar a nuestra persona, la colocaríamos en alguna parte de las butacas y cuando ambas actrices nos ubicáramos en el centro-centro del escenario cada una de nosotras le hablaría a su persona, describiéndole el mar (a partir de lo que habíamos generado en la dinámica previa de comunicación

¹⁰ Forma en la que Yaffé denominó a este ejercicio, para posteriormente en ensayo y/o función al dar la instrucción de hablarle a “nuestra persona”, las actrices ya sabíamos a qué se refería el director.

con nuestra persona y de la descripción de nuestro mar) con los diálogos de la primera escena.¹¹

Este ejercicio me daba esta sensación de intimidad, me dotaba de la confianza y complicidad para poder abrirme y trabajar a profundidad con las emociones, atreverme a ir más allá en mi exploración con cada uno de los personajes y poder construir junto con Michelle y Yafé *Las arañas cumplen años*. He de resaltar que la intimidad con la que trabajábamos los tres, nos permitía generar un trabajo más nuestro, que cada cosa que íbamos construyendo tenía una parte de nosotros y por lo tanto nos involucrábamos más y más en crear un montaje con el cuál lo importante era compartir todo aquello que queremos decir con la puesta en escena, que pudiéramos lograr que la falta de recursos no nos limitara, al contrario, que esa fuera una fortaleza para llegar a lo esencial de la obra y a partir de ahí contar la historia de Tomás.

Pasada esta etapa, en los ensayos siguientes, continuamos explorando a partir de los impulsos y necesidades de cada una de las actrices para jugar con cada una de las escenas, el director trabajaba con nosotras y nos encaminaba a experimentar y profundizar poco a poco en la creación de los diferentes personajes, explorar la corporalidad y los rasgos de comportamiento para

¹¹ Este ejercicio pasó a ser parte importante del proceso de preparación de las actrices para cada ensayo y/o función.

diferenciar uno de otro; fuimos avanzando poco a poco con fragmentos de otras escenas para progresar en la construcción de la puesta en escena.

Las dinámicas que desarrollamos nos condujeron a un punto donde nos dimos cuenta que de continuar las escenas sin títeres u objetos con los cuales ensayar, nos implicaba frenar el ritmo con el que estábamos avanzando en el proceso de montaje; pues si dejábamos pasar el tiempo, se vería limitada la experimentación al incluir por primera vez la animación, por estas razones se decidió comenzar con la búsqueda y manufactura de las primeras maquetas de títeres; ya que otro reto que implicaba este montaje, era la inserción de la técnica de manipulación, porque *el actor debe tener un entrenamiento específico sobre las partes corporales que están en relación directa con el objeto animado [...] porque son el sostén y motor generador de movimientos inmediatos del personaje [...] La esfera del movimiento es para el actor una práctica fundamental. Permite que la coreografía del actor se transmita al muñeco creando así, distintas posiciones expresivas en el títere que logran seducir y encantar a través de su extraordinaria representación*¹² (y es una parte importante que plantea la dramaturga en el texto) y era un proceso que yo quería desarrollar como actriz: la expresión a través del títere y/u objeto.

¹² PARRA, Pestalozzi; *Herramientas básicas del actor aplicadas al teatro de títeres*, pp.29 y 31.

2.4 Creación del discurso de la obra.

Como parte del proceso de creación de la puesta en escena, era necesario definir lo que nosotros como equipo queríamos comunicarles a nuestros espectadores con esta historia.

A partir del trabajo de varias semanas, logramos precisar lo que queríamos decir a quien viera nuestra puesta en escena, partimos de establecer el constructo de dos mujeres que cuentan la historia de Tomás, las dos lo representaríamos, porque TODOS SOMOS TOMÁS.

Se llegó a esta conclusión, durante una sesión en la que platicamos sobre los diversos temas de la obra, al hacer hincapié en el tema principal (el niño que se enfrenta a una serie de pérdidas y cómo se desarrolla a partir de esas experiencias que marcan su vida).

Coincidimos en que existen diferentes tipos de pérdidas: (materiales, algún deseo, sueño o meta, una mascota, un ser querido, etc.) y asumimos que todos en algún momento de la vida nos hemos enfrentado a una pérdida significativa, y que aún después de este suceso, hemos continuado con nuestras vidas.

Descubrimos que todos los que integrábamos este proyecto, logramos involucrarnos profundamente con este tema, porque todos habíamos vivido la experiencia de perder algo o a alguien.

Conforme al contenido anecdótico de la obra, acordamos que no solamente nos quedaríamos en lo trágico de la historia, sino que buscaríamos mostrar la evolución de Tomás; desde el niño que jugaba y hablaba con sus amigos imaginarios, hasta que pasa esta etapa y se enfrenta a la realidad, dado que crece, recuerda y sigue adelante, *“porque los recuerdos son ese lugar que nadie nos puede quitar”*.

El mensaje que decidimos dar a nuestros espectadores es que: a pesar de perder a un ser amado y la tristeza que esto nos provoca, se puede seguir adelante y recordarlo sin sufrir.¹³

¹³ Como parte de lo que queremos decir y entregar con esta obra, como equipo, nos hemos enfrentado a una amplia gama de interpretaciones por parte de nuestro público, hemos recibido retroalimentación que refuerza nuestra idea de que Tomás crece y sigue adelante, otros hablan sobre el cambio que se logra vislumbrar al final y queda abierto en ese aspecto.

2.5 Pruebas con objetos y materiales.

“La disciplina que se ocupa del títere como un instrumento es la que en el teatro de títeres se denomina animación de objetos, la animación hace que le objeto tenga que cumplir con ciertos requisitos que necesita la puesta en escena”

Pestalozzi Parra

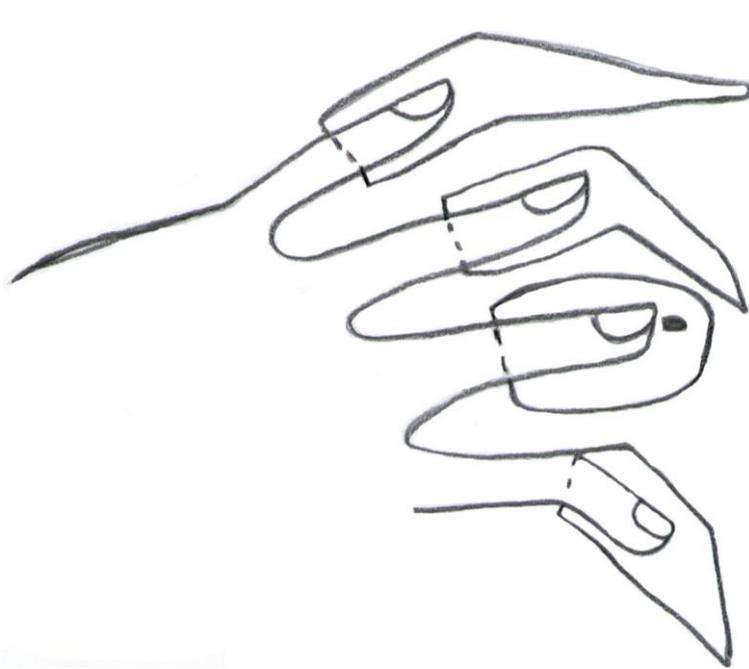
Para generar los prototipos de títeres necesarios para los ensayos, antes de decidir qué tipo de materiales o cómo serían los títeres, se comenzó a trabajar con las manos de cada una de las actrices para que éstas fueran las arañas, pero al pasar varios ensayos de exploración, el equipo concluyó que era necesario integrar los títeres u objetos provisionales para ensayar; por consiguiente el director comenzó a ver la necesidad de probar con objetos o manufacturar prototipos.

Se ensayó un par de veces con pelotas de plástico medianas, después se hizo una prueba con unos guantes, los cuales estéticamente se veían bien, sin embargo la funcionalidad no era la requerida, así que, mientras se llevaba a cabo el primer prototipo, regresamos a trabajar con las pelotas de plástico para marcar a las arañas.

Como miembros de la compañía *FiguraT* había que trabajar en el área de difusión o en la de producción. Como integrante del equipo de producción, tuve

la responsabilidad de comenzar el desarrollo de los prototipos y hacer diversas pruebas de materiales para la fabricación de los títeres.

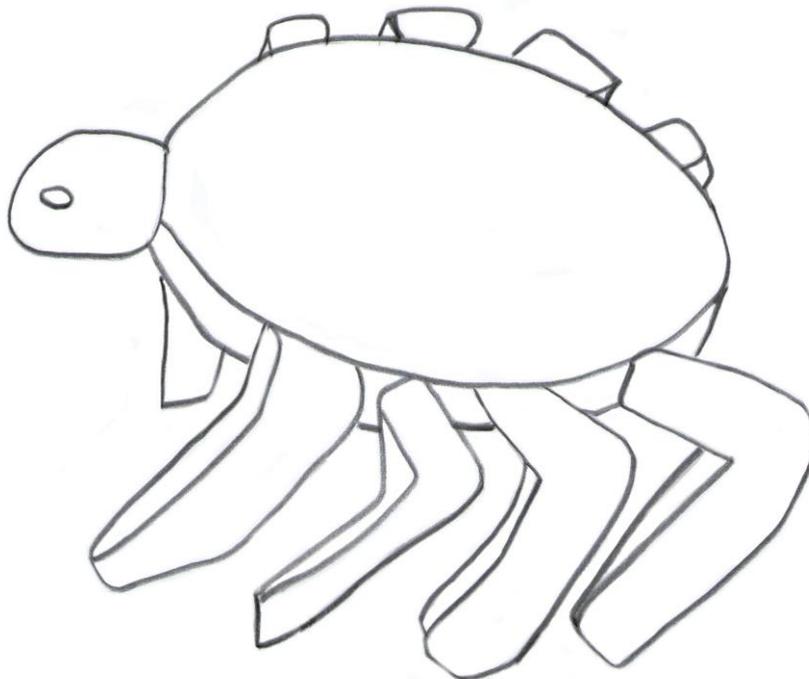
Por lo que durante el proceso de manufactura de la primera maqueta, trabajé con la colaboración de otro miembro del equipo de producción, primero creamos una araña de hule espuma forrada con tela para que el mecanismo de manipulación permaneciera oculto; la estructura del mando consistía en: la araña sería animada con una mano, el dedo medio controlaría la cabeza, y el resto de los dedos controlarían una de las patas, la palma de la mano y la muñeca sostendrían el cuerpo.



**Boceto1 Maqueta Araña
(Mecanismo de manipulación
cabeza y patas)**



Boceto 2 Maqueta Araña (Mecanismo completo de manipulación)

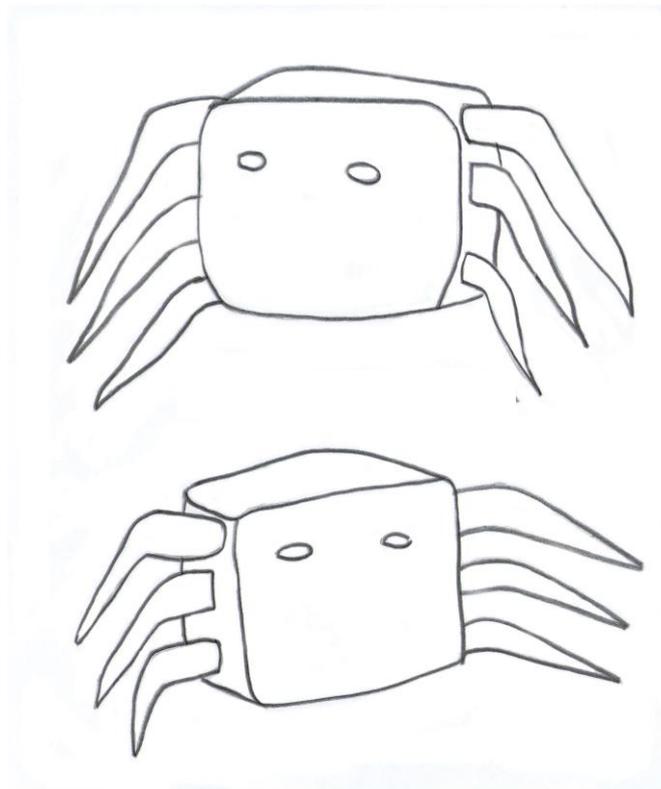


Boceto3 Maqueta Araña Completa

Finalmente el primer prototipo fue incorporado a los ensayos, los resultados de la prueba fueron: la colocación es poco práctica, la cabeza se

resbala con el movimiento y era poco ágil a la hora de darle movimiento, por esta razón fue necesario desarrollar nuevos diseños.

La nueva tarea consistió en hacer dos pares de arañas de hule espuma de la mitad del tamaño del primer prototipo, toda la estructura era de una sola pieza y la manipulación se podría realizar con una sola mano, las patas estaban colocadas de tal forma que con el movimiento del cuerpo tuvieran movilidad completamente independiente.



Bocetos de las maquetas de hule espuma de manipulación directa

Posteriormente en ensayo, el director dijo que el hule espuma podía funcionar pero que no le convencía del todo, entonces se propuso que

continuáramos usando el par de pelotas de plástico debido a que las pelotas tenían el tamaño adecuado para que cada una cupiera en la palma de la mano.

Para probar cómo se podían manipular las pelotas e integrarlas como parte de las convenciones que se establecerían en el juego escénico y a manera de apoyo para el trabajo de creación de los personajes de las actrices, fue necesario hacer la diferenciación de los personajes a partir de usar un color distinto para cada araña, se utilizaron el naranja y el azul.¹⁴

Continuando con el montaje, nos percatamos que las pelotas-prototipos de las arañas necesitarían intervención para facilitar y ampliar su manipulación, por eso mismo comenzamos con la modificación de las mismas, haciéndoles un orificio a cada una (que funcionaría como mando), del tamaño necesario para que se pudiera colocar en el dedo medio de Michelle y el mío; así la pelota fungiría como la cabeza y el resto de los dedos serían las patas de la araña; esto amplió la posibilidad de jugar con la manera de crear y animar a las arañas.

Para trabajar las escenas donde aparecían los papás y las arañas, comenzamos a generar el concepto del “amigo imaginario” y de “yo juego a ser papá y mamá” tomando la idea de que todo niño en algún momento ha jugado a tomar el rol de papá o mamá, usando algún objeto o prenda de éste; para fines de experimentación el director decidió que utilizaríamos un par de prendas para

¹⁴ Colores distintivos de la puesta en escena y que se mencionan en el texto.

empezar a jugar con los personajes de mamá y papá. Esto nos permitió comenzar a experimentar con los objetos, por sí mismos ya tiene un significado, la dificultad recaía en tener la capacidad de dotar cada objeto de un sentido y significado diverso a lo que por sí sólo representa y encausarlo a las necesidades artísticas y discursivas de la obra.

Todas estas ideas del uso de objetos fueron surgiendo durante los ensayos, proponíamos utilizar otros elementos que podrían complementar las necesidades que aparecían durante el trabajo de las escenas, por ejemplo: utilizar un rack de vestuario (que se tenía en el teatro), para colgar la ropa o dejar las prendas en el piso, fue entonces que se propuso utilizar percheros y ganchos de ropa (que por sí mismos nos ayudaban a contextualizar espacialmente); a falta de dichos objetos y de dinero para comprarlos, decidimos hacerlos con material que tuviéramos al alcance. Yafé se encargó de la manufacturación de los percheros con palos de escoba y pedazos de madera, y les colocó unos ganchos para ropa, con la finalidad de continuar con la exploración de estos nuevos elementos y ver las posibilidades de jugar con ellos en la puesta en escena.

La virtud de este tipo de proceso, es que genera un trabajo redondo, creado de manera artesanal por cada uno de los miembros del equipo, te

conecta de manera diferente con el montaje te permite unirte a tus compañeros al compartir algo tan íntimo y profundo, abrirte con ellos y por consecuencia abrirte con el público, creo que la forma de percibir la obra es distinta, se vuelve algo intimista, personal y muy nuestro, que al momento de mostrarlo al espectador lo puede conmover al poderse identificar con aquello que nosotros hemos depositado en la escena a partir de trabajar con nosotras mismas y nuestros compañeros.

2.6 Referentes Visuales.

Como parte de mi formación en la facultad, aprendí que una herramienta básica en el proceso de creación de una obra es la investigación, misma que permite complementar con información: teórica, práctica, filosófica, sonora o de imagen, ciertos aspectos de la creación de una puesta en escena.

Para abordar la creación y animación de las arañas, tuvimos un par de sesiones dedicadas a la búsqueda y muestra de referentes visuales, en la primera sesión compartimos fotografías y videos de diferentes tipos de arañas, la finalidad de estas sesiones era observar la estructura física y el comportamiento de una araña, cada una de nosotras podía elegir una especie en particular o intentar tomar de referencia más de una especie. Teníamos que hacer particular hincapié en la calidad de movimiento al caminar, brincar, tejer y trasladarse en su telaraña, atacar, capturar y devorar a sus presas etc., dado que toda esta información era necesaria para que cada una de nosotras como titiriteras, buscáramos la verosimilitud al usar nuestras manos para crear una araña, poder mover de tal forma nuestros dedos para darle vida a nuestros títeres de araña.

Posteriormente anexaríamos la pelota para completar la forma de nuestro títere de araña y en conjunto a la adecuada manipulación darle vida, todo lo que se vio en dicha sesión se sometió a prueba en el siguiente ensayo.

Para la segunda sesión de referentes, a parte de fotografías y videos documentales, incluimos videos de danza, danza-teatro, butoh, pantomima y de diferentes técnicas de títeres, para darnos una idea más clara como actrices al trabajo que se requería a nivel de expresión corporal para llevar a cabo la exploración con nuestro cuerpo y crear una araña, esto era necesario trabajarse para un par de escenas donde nosotras como actrices jugaríamos a ser las arañas. Esta sesión dio paso al inicio de la exploración gestual y vocal de las “arañas corporales” (denominadas así por el equipo).

2.7 Trabajo Corporal.

Para llevar a cabo la creación de un personaje, es el cuerpo entrenado la herramienta básica de construcción correcta. Como parte del proceso de creación de las arañas corporales, fue primordial involucrar y adiestrar todo el cuerpo, usando como punto de partida el material que habíamos visto durante nuestras sesiones de referentes, tomamos la información gráfica para traspolarla a nuestra corporalidad, nos cuestionamos la forma en que tendríamos que transformar nuestro cuerpo para crear una araña.

Probamos modificando nuestro cuerpo en distintos niveles del espacio, buscando a nuestra araña corporal, su estar y su andar; el primer punto a encontrar era la posición inicial (el estar y respirar) para después experimentar con la movilidad (caminar, esperar, observar, correr, acechar, comer y atacar) ésta parte fue un proceso individual completamente libre, tuvimos que experimentar las diversas posiciones requeridas por nuestro cuerpo para llevar a cabo la creación del personaje, modificar la posición inicial si era necesario, así como explorar todo lo necesario de nuestro cuerpo para llegar a crear el personaje.

Esta etapa de prueba se prolongó hasta que cada una de nosotras, hiciera una secuencia corporal de varias posiciones para después confrontarla en escena; de esta forma, las secuencias de movimiento junto con las escenas

nos permitieron un desarrollo corporal al servicio de las escenas, como primer tratamiento y que desarrollaríamos en futuros ensayos.

Ya que se finalizó este periodo de trabajo, iniciamos la definición de la corporalidad de nuestra araña para así, trabajar la transición de cuerpo humano a araña y poder jugar con nuestros personajes y posteriormente marcar y fijar en las escenas.

2.8 Títeres y utilería.

“Los títeres son un artefacto, un mecanismo que debe accionarse para conseguir determinada movilidad –gesto o expresión-, los materiales con que está fabricado el muñeco son uno de los elementos constitutivos esenciales en cuanto a las posibilidades de expresión.”

Carlos Converso

Las pelotas de plástico que utilizábamos como prototipos de títeres, nos eran funcionales durante nuestros ensayos, pero después de dos meses de trabajo ya requeríamos elementos de utilería para reforzar nuestro labor escénico; sin embargo ante la falta de recursos económicos para que un diseñador y un constructor que se encargara de la manufacturación de la producción, decidimos que las pelotas con las que trabajábamos en los ensayos se convertirían oficialmente en nuestros títeres; pues las actrices ya estábamos habituadas a jugar con ellas y conocíamos el mecanismo de manipulación que nos era completamente funcional. Ya que, *cuando tomamos un títere y comenzamos a moverlo, a indagar sus posibilidades, conocer su anatomía y funcionalidad, empieza un proceso de descubrimiento de la identidad del personaje*¹⁵; aunado a que las pelotas como objetos, tenían un significado por sí mismas, que podían dar la lectura de ser los juguetes de Tomás. Ahí, radicaba la ventaja del material de los objetos, que al ser intervenidos tomaban una

¹⁵ CONVERSO, Carlos, *Entrenamiento del titiritero*, p. 31.

nueva posibilidad de significación al momento de la animación por parte de las actrices.

Después de seleccionar el material y los mecanismos de nuestros títeres, se prosiguió a duplicarlos, en total se debían tener tres pares de arañas, hacer la utilería solicitada por el director y modificar los percheros de tal forma que pudiéramos potenciar su uso en escena; estábamos decididos a resolver nuestras necesidades a partir de los recursos que teníamos a nuestro alcance.

Los pares de arañas que se fabricaron, fueron del mismo material que el prototipo original, pelotas de plástico medianas de color azul y naranja, se les hizo un orificio del tamaño necesario para que se pudiera colocar la pelota en el dedo medio de las dos actrices, se les hizo un recubrimiento de tela para protección de los dedos y como mecanismo de ajuste, y se arreglaron los percheros de tal forma que los ganchos se mantuvieran fijos.

A petición del director diseñé la utilería para las arañas, se inició con los lentes y los diseños de prueba de las mochilas, lo importante era obtener el mecanismo adecuado de manipulación y colocación de la utilería.

Una vez diseñados los lentes, se sometieron a prueba en uno de los ensayos, gracias a esto se identificó la necesidad de colocar un mecanismo de seguridad para que éstos quedaran fijos y a su vez se pudieran quitar

rápidamente, por lo que se hizo un mecanismo de círculos de cinta adhesiva para facilitar su colocación y manipulación.

Posteriormente se realizó un prediseño de las mochilas, mismas que se sometieron a prueba al ensayar, se buscó agilizar su colocación, usando un aro como si fuera un anillo, para insertarse en el dedo y después colocar el títere, se ensayó con este mecanismo, que como resultado nos facilitó la acción, y así se estableció que ese sería el diseño final de las mochilas.

Otro proceso fue revestir con tela el mando del primer par de pelotas. Al segundo par, que ya contaba con lentes, lo modifiqué de tal forma que quedaron fijos al títere, las arañas ya tenían las mochilas y les agregué ojos; y al tercer par, que ya tenía el mecanismo de círculos de cinta adhesiva para los lentes, le agregué otro mecanismo del mismo de los lentes, para los sombreros de fiesta y los ojos.

Después de algunos ensayos, se llevó a cabo el proceso de posproducción de toda la utilería, se pintaron los lentes, las mochilas, los percheros y ganchos, además de que el director agregó a la utilería un caracol de mar grande, al cual se le hizo un mecanismo de resorte y cinta adhesiva para la colocación en la cabeza de una de las actrices, se aplicó este mecanismo para facilitar la colocación y el retiro del caracol de la cabeza.

Mi experiencia al llevar a cabo este proceso, fue enriquecedora, ya que tenía la oportunidad de diseñar y adaptar todos los elementos a las necesidades tanto de Michelle como las mías, poner atención en las cualidades de los objetos que usaríamos para la puesta en escena, la conexión con cada uno de los elementos era importante, por el tiempo y dedicación que puse en cada uno, saber cómo manipularlos, cuidarlos, transportarlos, tener amplio conocimiento de los materiales para darles mantenimiento y arreglarlos en el caso de que fuera necesario.

En el caso de las prendas que representaban a los papás, el director nos pidió una prenda de nuestros padres para nuestros siguientes ensayos, cada una de nosotras llevó una, Yafté nos dijo que eligiéramos una al azar, Michelle decidió utilizar un saco para representar a la mamá y yo utilicé una camisa para representar al papá. Por mera coincidencia las texturas de ambas prendas eran similares al igual que el color, consecuentemente dejamos a un lado las prendas que utilizábamos anteriormente en los ensayos, y el saco y la camisa que seleccionamos Michelle y yo serían elegidas por el director para que las usáramos en nuestra obra.



Modificación de las pelotas



Versión final de las pelotas



Percheros y sacos

2.9 Convenciones y símbolos de la obra.

Para tener una comunicación clara con el público, fue necesario establecer códigos concretos para que los espectadores pudieran entender y dar continuidad al desarrollo de la obra. Estos signos fueron: estéticamente con colores y texturas, los objetos a los cuáles nosotras como actrices les dábamos el significado requerido en el caso de los sacos, las pelotas, los percheros y el caracol.

Las arañas serían de dos colores: azul y naranja, los elegimos porque en el texto se menciona que son los colores favoritos de Tomás.

Para el personaje de Peluda, seleccionamos el naranja, ya que, dentro del texto se describe como un personaje masculino y con pelos anaranjados, ésta representa la figura paterna e inclusive en alguna parte de la puesta en escena, imita al papá de Tomás.

Con Patona elegimos el color azul, pues este personaje se describe con patas largas y delgadas, es femenino y juega en algunos momentos el rol de la mamá y a la vez llega a imitarla; además de que el color simboliza el mar.

El caracol es una figura que representa a la abuela, es parte del símbolo del recuerdo, es tangible y es una referencia inmediata del hogar de Tomás, le recuerda su origen y a la vez le permite tener un pedazo de eso que perdió y dejó atrás.

Papá y mamá están representados por ropa, la simbología de esto, es que se busca hacer una referencia al juego de los niños, que utilizan las prendas de los papás cuando son pequeños. Los percheros y la colocación de la ropa en un nivel más alto de Tomás, representa la autoridad, la masculinidad, la femineidad, la fragilidad, la fuerza y la protección de la familia.

Para definir a Tomás, las actrices estábamos vestidas y peinadas de igual forma, y con los colores emblemáticos del personaje: naranja y azul.

El uso de estos objetos fue una decisión que tomamos, al establecer que cada uno de los elementos por se contiene un significado y a la vez sufrirían cambios durante la representación, pues estableceríamos diversas convenciones, pues los objetos se prestan a dotarlos de un sentido distinto a lo que representan por sí mismos, como menciona Carlos Converso: *Un gran recurso del teatro de títeres es el de los objetos, ya sea utilizándolo como lo que realmente representa –objeto animado o personaje- o como elemento significante en tanto símbolo o metáfora.[...] no sólo se pretende que desempeñen la función de personajes a partir de animarlos, sino también el de objeto como tal, estático, como un signo que aporta información al contexto general de la escena.*¹⁶

¹⁶ CONVERSO, Carlos, “Los Objetos” en *Entrenamiento del titiritero*, pp. 95-96.

2.10 Creación físico-vocal de los personajes.

La construcción de personajes, fue un proceso que consistió en: leer y analizar el texto, a partir de esto, se hizo un esbozo sobre los rasgos de cada uno de los personajes y en los ensayos se comenzaba a explorar el hablar, la corporalidad, la forma de estar, desenvolverse y reaccionar; todo, con el fin de construir claramente cada uno de los personajes que representaríamos a lo largo de la obra.

En este punto del proceso, nos adentramos a pulir la obra, Yafté cada vez buscaba afinar nuestro desempeño en el escenario en todos los aspectos, poner atención en los detalles del tejido de las escenas y principalmente la creación de los personajes.

La construcción física y vocal van ligadas en el proceso de construcción de un personaje, el trabajo a detalle en este rubro permitió desarrollar mejor nuestra aportación escénica; ya que el cuerpo es el encargado de la emisión de la voz, y si la corporalidad se modifica, la voz también.

Pero, también teníamos que considerar que otra parte de este proceso era el trabajo vocal con los títeres y objetos, pues esto representa otro grado de dificultad y trabajo para cada una de las actrices. Pues, en este tipo de montajes, el cuerpo y el rostro de los personajes son ajenos al actor, el títere u

objeto al ser animado se convierte en una extensión y se debe encontrar la voz que necesita el personaje que se debe animar.

En el aspecto vocal, en un inicio, se trabajaba llevando de un extremo a otro los diversos tonos (dependiendo del personaje), como por ejemplo: de muy aguda a grave, dulce a rasposa y nasal. Poco a poco y con el paso de los ensayos se buscaba matizar los tonos encontrados; utilizar las habilidades aprendidas durante la facultad y complementarlos con lo aprendido durante el curso de fono articulación, nos facilitaba encontrar un punto medio o el matiz necesario para la construcción de los personajes.

En la construcción de Tomás, al inicio proponíamos a partir de nuestro aparato fonador una voz de niño, utilizábamos tonos graves e intentábamos dulcificarlos, después de algunos ensayos, Yafté nos dijo que debíamos evitar hacer una voz infantil, prefería que primero le diéramos nuestra voz (con la que cotidianamente hablamos) y poco a poco modificaríamos y definiríamos la forma de hablar de Tomás.

Encontramos que: tener un cuerpo relajado y usar nuestra voz cotidiana ligeramente modificada era el punto que necesitábamos encontrar para crear vocalmente a Tomás. Esto consistía en que a partir de estar relajadas, daba una sensación de ligereza y frescor que nos permitía acercarnos a la voz que requería nuestro director para darle vida a Tomás.

Desde las primeras lecturas del texto, Michelle y yo diferenciamos los personajes de Peluda y Patona de la siguiente manera: peluda tenía una voz grave y patona una voz aguda; durante los ensayos, la definición de la calidad de las voces se quedó a cargo de Michelle, (ya que a ella le tocaba trabajar con estos personajes en la primera mitad de la obra), la voz de Peluda era en tono grave, resonando en pecho y Patona era aguda y ligeramente nasal. Al definirse esto, mi labor en la siguiente mitad del montaje, era generar la calidad de la voz lo más parecido a lo que había planteado mi compañera, esto tenía como fin, darle continuidad al código de los personajes, planteado al inicio de la puesta en escena.

Para lograr aproximarme a la creación de voz que había planteado mi compañera actriz, fue necesario prestar mucha atención a la calidad de voz que utilizaba, a partir de la escucha trataba de imitarla y después encontrar en mí el camino a recorrer para llegar a los tonos que utilizaba Michelle. Para lograrlo, también era necesario trabajar con mi corporalidad, para que pudiera lograr los cambios rápidos en la voz que exigían las escenas.

En el caso de las “arañas corporales”, a la hora de trasladar el trabajo vocal que se había hecho con los títeres, buscamos que a partir de nuestra construcción corporal pudiéramos generar la voz que necesitábamos. Un factor importante en la creación de estos personajes (aparte de la corporalidad), fue la

creación del gesto facial, que provocó un cambio sustancial tanto en la calidad de movimiento, como en la voz de los personajes al momento de explorarlos y al fijarlos al final del montaje. Lo que queríamos generar con estos personajes, era romper la tensión que se generaba en las escenas anteriores, así que construimos una relación entre los personajes similar a la relación que tienen los duetos de payasos (Augusto y Trampa).

Para el papá, Michelle buscó una voz grave que diera la sensación de estabilidad, orgulloso y seguridad, para poder construirlo, la corporalidad jugó un papel muy importante, ya que esto daba pie a que la voz fluyera y pudiera emitirse con la calidad que se requería.

La voz de la mamá, en un inicio era aguda, el tono que buscaba estaba ligado al arquetipo de sonoridad de cómo habla una madre, pero durante los ensayos, a partir de esta figura preestablecida y la creación física, surgió un impulso que me llevó a generar que el personaje se alejara del arquetipo y pudiera construir mi propio personaje; el resultado fue que todo el tiempo la mamá tenía que estar en puntas y las manos pegadas al cuerpo, esto provocó un cambio evidente en la emisión de la voz, apoyó la definición del carácter del personaje: tener un rasgo de fragilidad, pero que a la vez se pudiera proyectar fortaleza y contrastara con el carácter del papá.

Con el personaje de la abuela, buscábamos un carácter alegre, dulce, que protegiera y cobijara con la voz, en la corporalidad se requería un código claro de la vejez, que ayudaría a la construcción integral del personaje. La clave para la definición de la voz, fue a partir del gesto facial, la colocación de los labios y las comisuras de la boca indujo a tomar una dirección clara de la tonalidad y cuerpo de la voz, complementando las características que queríamos resaltar en el personaje, incluyendo el rasgo “olvidadizo” que a la vez funcionaba como gag cómico.

2.11 Iluminación, Música y Vestuario.

En la creación de una obra de teatro, siempre vemos involucrada la parte técnica, su importancia radica en la aportación creativa a lo artístico actoral, para que el trabajo desarrollado a lo largo de los ensayos pueda tener un mayor impacto y potencia para el público, se busca obtener aportes creativos en la iluminación, la escenografía, la música y el vestuario, como parte integral del espectáculo.

Las arañas cumplen años, no fue la excepción, obtuvimos a los recursos técnico-escénicos de: la iluminación, musicalización y vestuario, como partes fundamentales para tener una puesta en escena de calidad.

Cuando iniciamos el montaje de la obra, existió la pregunta: quiénes integrarían el equipo creativo, es decir, qué persona llevaría a cabo el diseño e iluminación, la música y el vestuario. Varios nombres surgieron en algunas reuniones del equipo (la mayoría compañeros de la carrera), así que, poco a poco se fue contactando a la gente que Yafé consideró, para apoyar la creación de la puesta en escena; por motivos de falta de presupuesto, sólo pudimos

trabajar con la iluminadora Sara Alcantar¹⁷, la cuál acepto trabajar con nosotros, acordando que al conseguir los recursos económicos le pagaríamos.

.Durante los ensayos, se hicieron varias pruebas para la musicalización y sonorización de la obra, probamos grabaciones de las olas del mar y algunas piezas de Bach para niños. Un día, utilizamos la pieza Musette in D Major (versión para niños), que tenía un ritmo similar al de la escena que estábamos trabajando, por lo cual, decidimos utilizarla; de la misma forma fuimos buscando las piezas que nos servirían para musicalizar las transiciones.

Al pasar de los ensayos, Yafté decidió que utilizar el sonido del mar no era la mejor opción, ya que era ilustrativo, sin embargo la pieza que habíamos

¹⁷ Estudió la Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro en la UNAM, en las áreas de Dirección y Teatrología. Cuenta con estudios de producción sonora, fotografía, dirección e iluminación escénica. Ha diseñado la iluminación de El viaje, Dir. Sandra Gómez, La misa del Gallo y Juan Carlos Mateo Rabieta, Dir. Ángel Patricio Rubio, 23.344 Dir. Gustavo Beltrán Méndez (Ganadora del Festival Universitario de Teatro 2012 en la categoría C-3 y acreedora a las menciones de: mejor dirección, mejor actor y mejor iluminación; Teatro Santa Catarina, UNAM, 2013; Foro A poco No, 2014). Inuk, una aventura Polar, Dir. Jorge Valdivia, Lilith o la rebeldía, Dir. Daniel Victoria, Wakú de Sandra Gómez y Abigail Soki (Foro Black Box, cenar 2013). Ha sido asistente de iluminación en Las tremendas aventuras de la capitana Gazpacho, Dir. Abraham Alcalá, Iluminación Sergio Menchaca, Ale y su pollo apestoso Dir. Eleonora Luna, Iluminación: Esaú Corona (Foro la Gruta del Centro cultural Helénico), Mai-Sho-Gaku Dir. Irene Akiko Iida, Iluminación: Esaú Corona y Sergio Menchaca, Teatro el Galeón, INBA); y Piedra de lluvia, Dir. Conchi León, Iluminación: Esaú Corona. Su Reta P\$%s, Dir. Abraham Alcalá; Actualmente diseña la iluminación de Esta noche no hay nadie en la ciudad, Dir. Adrián Asdrúbal Galindo Vega; Las Arañas cumplen años, Dir. Yafté Arias y Zombiecamerón, Dir. Rafael Sandoval Roquet; Es asistente del Profr. Rubén Ortiz en la Maestría de Dirección Escénica ENAT-INBA. Forma parte de los colectivos. "Gitanos Teatro", "La Comedia Humana", "Sin-Frontera", "NUNA Teatro Contemporáneo", y "Onirismos: Laboratorio Experimental de arte".

usado de Bach era un símbolo abstracto que funcionaba, nosotros podíamos darle el significado que necesitábamos sin recurrir a la obviedad.

Aparte de probar la selección musical de Bach, Yafté escribió un corrido. Lo había hecho específicamente para la transición en la que Tomás emprendía el viaje con su mamá y sus amigas arañas, se grabó la canción y se probó en ensayos y al ver lo acertada que era, decidimos que formaría parte de la selección para musicalizar la puesta en escena tanto para la escena para la cual fue escrito y para el final.

Nuestra iluminadora acudió a varias reuniones con el director, se le entregó el texto y comenzó a trabajar en conjunto con Yafté el diseño de iluminación. Sara acudía periódicamente a los ensayos, para ver los avances y cotejar ideas con el director para el diseño, además de ir delimitando las necesidades que surgían a partir de la construcción del montaje.

Ya cerca de la fecha de nuestra presentación en el Festival Mireya Cueto, Sara acudió con regularidad a los ensayos para poder determinar el diseño final de la iluminación, y programar nuestros ensayos técnicos y el ensayo general.

La semana previa a nuestra presentación, se llevaron a cabo los ensayos técnicos y el general, donde Sara y Yafté concretaron con el equipo de técnicos del teatro, la organización y desarrollo de la obra para el día de nuestra función.

En relación con el vestuario, como continuábamos sin recursos económicos para solventar la producción, las actrices habíamos planteado utilizar nuestra ropa de trabajo, para poder definir qué ropa era la más adecuada a nuestras necesidades, en la semanas previas a nuestra presentación, llevábamos diferentes tipos de prendas a los ensayos.

En uno de ellos, Michelle y yo llegamos con el mismo tipo de ropa de trabajo: pantalón corto negro con bolsas y blusa sin mangas azul rey, Yafté se percató de la coincidencia y al ver correr el ensayo, decidió que ese sería nuestro vestuario, ya que para nosotras resultaba cómodo y útil y a la vez funcionaba estéticamente con los elementos que teníamos en escena.

Sólo para completar nuestra imagen y como apoyo al discurso estético, agregamos un elemento de color naranja (una red que nos poníamos en el cabello), así el color azul y naranja que era parte importante del discurso estético en el montaje, era presente en nosotras durante el desarrollo de la puesta en escena.

3. Conocimientos y Nuevas habilidades desarrolladas.

3.1 Habilidades adquiridas en la licenciatura.

En mi proceso de formación en el Colegio de Teatro, tuve la oportunidad de aprender a desarrollar y utilizar diversas habilidades que me han permitido crecer y mejorar mi desempeño como actriz.

Aprendí a conocerme y reconocermme, esto quiere decir: tener mayor claridad sobre los procesos mentales y físicos que se llevan a cabo en el trabajo creativo del actor; de igual forma pude aprender, desarrollar y obtener herramientas útiles, que me permitieron encausar mis habilidades al hecho escénico, tales como:

El análisis de textos, la identificación de los verbos activos, pasivos y de la espina dorsal de las escenas¹⁸ (y de toda la obra); herramientas útiles tanto para el director de escena como para el actor, ya que permiten tener claridad sobre cuál es el tema central y los subtemas a los que hace referencia una obra; vislumbrar las propuestas del dramaturgo para el desarrollo de la puesta en

¹⁸ Durante el segundo año de la carrera en la asignatura de dirección I y II la profesora Olivia Barrera explicó la existencia de “la espina dorsal” de una obra o escena, hacía énfasis en la identificación de estos elementos para tener claridad del tema, o discurso de una obra; también entregó una lista de verbos denominados: activos y pasivos, con ellos se pueden analizar las escenas e identificar las acciones y tránsitos que llevaban a cabo los personajes, tanto física como emocionalmente. También durante el tercer año de la carrera en la clase de Actuación III con la profesora Natalia Traven trabajamos en el análisis de textos e identificación de estos verbos para hacer un acercamiento al trabajo actoral a partir de un texto dramático.

escena, el carácter de los personajes (pensamiento, psicología, comportamiento e incluso características físicas que permiten una mejor construcción), las posibles acciones que se pueden llevar a cabo en el montaje, los símbolos, la filosofía o el discurso que el dramaturgo quiere exponer, todo esto me ha permitido encontrar el camino para abordar la construcción de un personaje y a la vez proponer una visión y un discurso propio.

Lo que el proceso académico propició en mí, fue desarrollar la sensibilidad para usar todas mis habilidades en escena, consistió principalmente en disponer mi cuerpo y mi mente para estar en condiciones propicias para el trabajo creativo, ya que *lo primero que ha de aprender un actor es la geografía del cuerpo [...] Estudiar la geografía del cuerpo no sólo consiste en hacer ejercicios o en aprender secuencias de movimientos nuevas e interesantes, sino que para ello se requiere un estado activo de conciencia.*¹⁹

El desarrollo y apropiación de: la relajación, la imaginación, la sensibilidad, la creatividad, la emotividad, la memoria, el cuerpo, la percepción y la energía, entre otras capacidades, me llevó a un proceso de autoconocimiento profundo, volverme más perceptiva y sensible de mi entorno y de mis propios procesos internos, concientizar lo que generalmente damos por hecho.

¹⁹ OIDA, Yoshi, "Cómo moverse" en *El actor invisible*, p.45.

Modificó mi visión y análisis de mi propio comportamiento y del mundo que me rodea, mi capacidad de observación se agudizó para analizar y ver más allá de lo obvio en mi entorno.

Estar fuera de las aulas, y comenzar a trabajar en el ámbito profesional, propició que comenzara a confrontar aquello que hablaban teóricos sobre la práctica teatral, el entrenamiento y preparación del actor, los procesos de creación de una puesta en escena; de igual forma probar las herramientas que los propios maestros compartían en sus clases en el mundo profesional.

Me adentré en un proceso de cuestionamiento, sobre qué herramientas me son útiles, qué habilidades he desarrollado de forma óptima, qué de lo aprendido me ha servido como actriz y qué camino forjo por mí misma, a partir de seleccionar todo aquello que he encontrado y que me es útil para disponerme al proceso creativo, y de igual forma identificar las herramientas y habilidades que consideré necesarias desarrollar o reforzar a partir de las necesidades y exigencias que demandaba el montaje de *Las arañas cumplen años*.

3.2 Habilidades actorales exigidas en el ámbito profesional.

Al ingresar al ámbito profesional y comenzar a desarrollarme en puestas en escena fuera del ambiente universitario, detecté la necesidad de prepararme en dos aspectos fundamentales para mi desempeño escénico: la voz y la manipulación de títeres.

En el caso de la manipulación de títeres, es inexistente en los planes de estudio de la facultad; sin embargo es un campo del arte teatral que existe y en el cuál también deberíamos centrar nuestra atención; y considerarlo como parte importante de la formación de un actor.²⁰

Creo importante considerar que este rubro sea parte de las asignaturas ofertadas dentro del plan de estudios, pues la falta de profesionalización en este ámbito provoca que sólo unos pocos se desarrollen en esta rama del teatro, sin embargo, forma parte de la oferta teatral en México, y es una opción más para que los egresados del colegio podamos desarrollarnos escénicamente.

Por tal motivo, para mí fue necesario buscar la manera de desarrollar las habilidades precisas para ampliar mi oportunidad de crecimiento actoral. La forma en la que subsané la falta de preparación en la habilidad de animación y/o

²⁰ Como menciona Pestalozzi Parra, este tipo de teatro ayuda a trabajar y reafirmar las herramientas actorales básicas como son: la voz, la mirada, el espacio, el tiempo, el movimiento etc.

manipulación de títeres y objetos fue al participar en un taller y en la praxis en la vida profesional.²¹

La voz forma parte importante del proceso de creación de un personaje, por tal motivo, me centré en ampliar el estudio y práctica de mi voz; el prepararme en este aspecto, obedeciendo a la necesidad de que cada personaje sea distinto, la voz de cada personaje también debe llevar un proceso de creación, para que aquello que quiero decir en el escenario, llegue al espectador y pueda conmoverlo a través de los personajes que interpreto como actriz y titiritera.

Mi proceso de estudio y trabajo con respecto a la voz ha sido corto, por lo cual considero que aún mi habilidad vocal necesitaba mayor trabajo, esta inquietud se acentuó, al momento de saber que interpretaría a seis personajes diferentes en la obra: *Las arañas cumplen años*.

Durante mis estudios en la facultad, la voz formaba parte de las asignaturas, sin embargo el tiempo y la continuidad de una técnica en especial no existía en concreto durante los cuatro años en el plan de estudios, más bien el contacto con diversas técnicas y métodos de enseñanza con respecto a la voz me permitió seleccionar y apropiarme en la práctica de ciertos ejercicios y herramientas que considero me son útiles, sin embargo considero que la

²¹ Mas adelante profundizaré sobre el proceso de aprendizaje y desarrollo en el área de los títeres.

continuidad de una técnica o técnicas similares pueden aportar cierta seguridad en el alumno. En mi caso, al trabajar la voz con métodos similares, me permitió ampliar y desarrollar mi conocimiento en esta área.

Por ejemplo: durante la universidad, tuve la oportunidad de conocer la técnica Roy Hart durante los cursos: Técnica de canto e integración vocal I y II²²; la importancia de dichos cursos recae, en que pasé por el proceso de conocer y reconocer mi verdadera voz, obtener herramientas para usarla y mantenerla de la mejor manera, perder el miedo a cantar (en especial frente al público), aprender la conexión entre el cuerpo, las emociones y la voz, y cómo el más mínimo cambio en cualquier aspecto físico se evidencia inmediatamente en la cualidad y calidad de la misma. Todo esto complementaba varias herramientas aprendidas en las demás asignaturas de voz en las cuales participé, estas fueron las bases que reforcé y amplié al comenzar a trabajar en montajes profesionales, sin embargo, necesitaba saber cómo aplicar estas herramientas en el teatro de títeres, ya que *la dificultad esencial es que tenemos que hacer hablar a una cosa, a un objeto; es decir, nos tropezamos con un problema de inadecuación básica entre la naturaleza material del personaje y la de la voz humana en tanto instrumento vivo [...]*²³

²² Asignaturas impartidas por Muriel Ricard

²³ CONVERSO, Carlos, *Entrenamiento del titiritero*, p. 28

Pues este tipo de teatro tiene otras exigencias para el actor-titiritero como por ejemplo: 1. *“En el teatro de títeres, el cuerpo y el rostro del personaje son ajenos al actor, por lo tanto, a cada cuerpo y a cada rostro corresponde una voz determinada. El titiritero a diferencia del actor, debe hacer voces, es decir, encontrar la voz que necesita el personaje que debe animar.”*²⁴ 2. *El titiritero debe tener en cuenta la necesidad de evidenciar su voz, los matices que el rostro imperturbable del muñeco no puede expresar.* 3. *Si el titiritero trabaja detrás de un teatrino o retablo, o debajo de una capucha varía el volumen de la emisión de la voz a la de un actor frente al público.*²⁵

Mi experiencia en las diferentes clases de voz consistieron principalmente en el autoconocimiento, con el cuál, a través de los ejercicios aprendí a disponer mi cuerpo y mi mente para emitir la voz y comprender los procesos necesarios para su óptimo uso en la escena. El uso de la relajación (entiéndase relajación como el proceso de eliminación de las tensiones innecesarias del cuerpo, pero mantenerme en un estado activo, concentrada y con energía), para que tanto la mente, el cuerpo y la voz puedan involucrarse en el proceso creativo; ya que *la tensión neuromuscular dificulta la transmisión y vivencia de pensamientos, sensaciones y emociones.*²⁶

²⁴ Cita de Carlos Converso sobre Freddy Artilles en *Entrenamiento del titiritero*, p.28

²⁵ CONVERSO, Carlos, *Entrenamiento del titiritero*, p. 29.

²⁶ STRASBERG, Lee; “Frutos del viaje: Técnicas para la formación del actor” en *Un sueño de pasión, La elaboración del Método*, p.157.

Parte de la responsabilidad de todo actor consigo mismo y con la escena, es estar en constante preparación, por eso mismo, fue y es necesario continuar mi formación en las áreas que crea convenientes reforzar; principalmente para mejorar mi desempeño escénico; para dichos fines, a mi salida de la facultad, participé en el taller de Técnicas diversas de animación de títeres y el curso de Fono articulación.²⁷

²⁷ Para efectos de este trabajo, profundizaré más adelante en el apartado 3.3.1 *Taller de títeres* y 3.3.2 *Curso de fonoarticulación* que están relacionados con mi proceso en *Las arañas cumplen años*.

3.3 Habilidades desarrolladas.

“Dos palabras comparten el campo adjudicado al trabajo del actor: training y entrenamiento. Coexistentes en textos y discursos, bajo la pluma de practicantes e investigadores, estos dos términos parecen usarse indistintamente para designar una sola y misma realidad: la del trabajo que efectúa el actor para perfeccionar su arte antes de entrar a escena”.

Josette Féral

Parte de mi responsabilidad como actriz es tener una preparación constante, así como adquirir y desarrollar nuevas herramientas expresivas para mejorar mi desempeño en el ámbito profesional.

Recién egresada de la carrera, te enfrentas al mundo profesional, que cada día exige un mayor nivel de preparación; es por eso que tomar talleres, cursos o diplomados, incrementa las habilidades que se pueden utilizar a favor de una puesta en escena. Como lo expresa Anne Bogart: *El estudio es un compromiso a largo plazo que incluye leer libros, leer a la gente, leer las situaciones, leer acerca del pasado y leer el presente. Para estudiar entras en una situación determinada, escuchas atentamente y luego comienzas a moverte dentro de ella con tu imaginación. Puedes estudiar todas aquellas situaciones en las que te encuentres. Puedes aprender a leer la vida mientras está ocurriendo.*²⁸

²⁸ BOGART, Anne; *La preparación del director, siete ensayos sobre teatro y arte.*

En la academia se inicia un proceso de desarrollo, sin embargo, para mí es claro que nunca concluye, el proceso de aprendizaje es infinito, el único límite es uno mismo; ya que teorías y técnicas día a día se incrementan.

Debo subrayar que las habilidades aprendidas durante la facultad y las desarrolladas posteriormente a la conclusión de mi formación académica, han sido de gran utilidad para aplicarlas en mis procesos de creación dentro de las obras en las que he participado, pero fundamentalmente me ayudaron a desenvolverme mejor en el proceso de montaje de *Las arañas cumplen años*.

La constante preparación me ha permitido asimilar elementos para aplicar en un proceso de creación de una puesta en escena, los cuales he podido poner en práctica casi de manera inmediata.

3.3.1 Taller de títeres.

Después de varios meses de haber concluido mis estudios en la Facultad, fui invitada para participar en el taller: *Técnicas diversas de animación de títeres*, impartido por Emmanuel Márquez Peralta (director de la compañía FiguraT S.C), dicho taller se llevó a cabo en el Teatro Isabela Corona durante los meses de agosto y septiembre de 2012.

En el taller, aprendí las diversas técnicas de manipulación de títeres, como por ejemplo: directa, guiñol, guante, marioneta, títere de varilla y marotte. Tuve la oportunidad de llevar a la práctica lo aprendido sobre las diferentes técnicas, utilizando algunos títeres y marionetas de las producciones de la compañía; además de experimentar la animación de diversos objetos, ya que durante el curso utilizamos varios elementos como: bolsas de plásticos, hojas de papel bond, cartulina, muñecos, peluches, tela y otros objetos.

Lo interesante de este proceso, fue descubrir que prácticamente cualquier cosa puede convertirse en un títere, todo recae en la capacidad de animación del titiritero, la limpieza de la técnica (que sólo se logra con entrenamiento, práctica y trabajo).

La dinámica de las sesiones consistían en: ejercicios de calentamiento de articulaciones y relajación previo al trabajo de manipulación, teníamos ejercicios

para conocer el títere u objeto que cada uno manipularía, era necesario encontrar y conocer los mecanismos y estructuras para después con toda seguridad adentrarse a la práctica de las diversas técnicas de manipulación, presentar a un títere antes de cualquier otro movimiento, primero el títere tiene que respirar y observar a su alrededor para entonces explorar sus posibilidades de movimiento y en consecuencia accionar.

De manera individual y grupal hicimos varias prácticas con objetos (que no eran títeres), crear un personaje a partir de un lienzo de tela, plástico, papel o cualquier otro objeto, utilizar partes de nuestro cuerpo para completar el títere, siempre con el objetivo de desarrollar un personaje o una historia.

El objetivo primordial del taller a parte de conocer las diversas técnicas de animación, existía la posibilidad de que al final del taller fueras seleccionado para formar parte del elenco de la nueva puesta en escena de la compañía, que se realizaría en el 2013 y llevaría por título *¿Y mis colores?*²⁹.

Para llevar a cabo la creación de personajes, Emmanuel nos daba diferentes temas a escoger, hacía especial hincapié en temas tabú,³⁰ para que comenzáramos a trabajar en el desarrollo de una escena con títeres. Cerca de

²⁹ Obra escrita por Mercedes Gómez-Benet y dirigida por Emmanuel Márquez Peralta, que habla sobre un adolescente que padece esquizofrenia y cómo la familia y su entorno reacciona a tal situación, estrenada en el teatro Isabela Corona en Mayo del 2013.

³⁰ Uno de los objetivos de la compañía, es acercar a los niños temas de los cuales nadie les quiere hablar, sin embargo forman parte de su entorno.

la recta final del taller, se nos pidió que hiciéramos un pequeño ejercicio en parejas, como examen final (dicha muestra formaría parte del proceso de selección del elenco para la puesta en escena de *¿Y mis colores?*).

Formé Equipo con uno de los compañeros y comenzamos a trabajar sobre el tema: los ancianos y el abandono. A partir de este punto, creamos dos personajes que se situaban en un asilo, el anciano trataba de acercarse y consolar a la anciana que acababa de ser abandonada, se volvían amigos, pasaban los días juntos y un día uno de ellos moría y el otro se quedaba completamente solo.

Para esta escena, apliqué lo que había aprendido durante el taller, el personaje que desarrollé, fue creado de la unión de materiales y el cuerpo, esto quiere decir que, para hacer el personaje de la “anciana” utilicé mis brazos y mis manos como el cuerpo del personaje, lo revestí con telas y utilicé un palo como bastón y mi corporalidad y cadencia en el caminar para apoyar la creación del personaje.



Imagen de la presentación final del taller

También hice hincapié en los detalles que permiten hacer verosímil que el títere es un ser vivo, ensayar la presentación del personaje, construir las características que lo definirían: principalmente el ritmo y la forma de caminar, apoyado por los elementos que utilizaría, ya que esta escena no tenía texto, lo cual exigía una mayor esfuerzo en el tejido de los movimientos y comportamiento de cada personaje, era necesario tener la concentración, la energía y la precisión para que también la emotividad pudiera ser proyectada y entonces lograr conmover al espectador.

El último día del taller, cada uno de los participantes presentamos nuestros trabajos, las escenas presentadas contenían diferentes temas, la variación en materiales para crear a los personajes que se desarrollaron fue amplia y muy interesante. Al concluir las presentaciones, fuimos informados que en algunas semanas serían convocados los seleccionados para formar parte de la compañía.

Varias semanas después del cierre del taller, Emmanuel Márquez Peralta me avisó que yo era una de las seleccionadas para formar parte de FiguraT.

Después del taller pude reforzar y ampliar mis conocimientos sobre el manejo, uso y creación de los títeres. Al trabajar en la compañía, puse en práctica tanto lo aprendido en el taller, como lo aprendido en mis años universitarios; ahora sé que todo lo que respecta a la exploración de los mecanismos y estructuras de un títere u objeto me permitirá aproximarme a una manipulación más precisa y por lo tanto darle vida sea la técnica que sea.

La disciplina y meticulosidad en los detalles propicia una animación verosímil, entre más cotidiano sean los movimientos, el espectador puede acceder fácilmente a la idea de que el objeto vive. El uso y transferencia de la energía del actor al títere aunado al dominio de las articulaciones y mecanismos, el títere se convierte en una extensión del actor-titiritero, por lo cuál se tiene mayor control de la expresividad y entonces involucrarse en la expresión emotiva.

Ahora sé que tengo un conjunto de herramientas a mi disposición que me serán útiles y necesarias para mi trabajo como actriz y titiritera.

3.3.2 Curso de Fono articulación.

La voz satisface la necesidad primaria de poner en relación al hombre con el hombre y es la más auténtica de nuestras manifestaciones vitales, ya que ofrece el retrato integral de una persona. Basta oír a alguien para percibir signos claros de su interioridad y estructurar con ellos una imagen más o menos precisa de su ser. Con la voz podemos transmitir a otros nuestra comprensión del mundo y de la vida, al mismo tiempo que nuestras ideas o sentimientos para que identifiquen los suyos con los nuestros, o bien mostrarles el interés que nos causan y el efecto que nos provocan. Por último, la voz es también elemento de belleza y medio de expresión de la lengua, que a través de ella hace manifiestas sus posibilidades de producir emoción estética.³¹

Durante del segundo periodo de trabajo del año, los actores de la compañía participamos en el curso de *Fono articulación*, impartido por Galo Balcázar ³² en los meses de julio y agosto de 2013.

³¹ GÓMEZ CHECA, Miguel; *Estética de la voz*, p.11.

³² Carlos David Galindo Balcazar Actor, cantante y docente de la voz. Con más de 12 años de experiencia, ha sido voz institucional para comerciales de radio y televisión, videos internos y actor de doblaje para películas, caricaturas y diversas series. Ha sido conductor de turnos en Alfa Radio, Radio UNAM, el IMER —de programas culturales, de apoyo sindical y por la equidad de género—, y fue co-creador, gerente y programador de estaciones de audio en línea como La Línea, Kaja Negra, Invasión FM y Resistencia Radio; como actor de radionovelas en Radio 13 y en Radio UNAM principalmente en el programa a través de los años junto a Ofelia Guilmain, Guadalupe Oláis, Guillermo Saad, José Antonio Cosío, Cesar Costa, Isaura Espinosa, Hector Bonilla, Ignacio López Tarso, Margarita Gralia, Xavier López “Chabelo” por citar algunos. Ha participado en diversas puestas en escena como Diálogos con Salvador Novo del Foro Dramático de México bajo la dirección de Rosenda Montero; Entre Vivos y Muertos de Nadieshda Producciones; ImproSport de Complot-Escena; ImproHorror de la Asociación de

En dicho curso se nos enseñaron diversos ejercicios para optimizar el uso del aparato fonador, se nos dio una rutina que teníamos que practicar todos los días, ésta consistía en: Estar sentada en una silla, respirar profundamente para propiciar la relajación del cuerpo, y debía decir la siguiente frase: “*Los tres cochinitos ya están en la cama, muchos besitos les dio su mamá y calentitos todos en pijama, dentro de un rato los tres soñarán,*” con voz “de faringe” (la voz con la que hablamos normalmente).³³

Después, tenía que repetir la misma frase con la voz engolada (grave), en “faringe primer paso” (agudo) y en “faringe segundo paso” (lo más agudo posible); esta primera fase era de entrenamiento para percibir la diferencia del tono³⁴ de nuestra voz en cada una de las etapas, para después ir aumentando poco a poco la rutina.

Posteriormente comenzamos a profundizar en el conocimiento del aparato fonador y la gama de voces que se podían generar al combinar las

Trabajadores de la Impro (ATRIM); El Rodeo de Impro del Grupo Rompecabezas; La Cascarita de Impro de Machincuepas Producciones; El Callejón de Impro de Humor Pulgar y Los Recolectores de Garigoleo producciones. Actualmente actúa en Guillermo y el Nagual con FiguraT bajo la dirección de Emmanuel Márquez y en México sin cabeza de Felipe Rodríguez bajo la dirección de Nora Maneck. Por su cuenta ha participado en montajes y proyectos independientes como improvisador, actor y cantante.

³³ Cabe destacar, que algunos ejercicios aplicados durante el taller los conocía con anterioridad, por las clases de voz de la facultad, lo cual me ayudó a comprender más fácil la dinámica de trabajo y enseñanza del taller.

³⁴ También llamado primer armónico o armónico fundamental, es una cualidad física del sonido que recorre la gama musical desde el grave hasta el agudo pasando por lo que se conoce como tono medio. GÓMEZ CHECA, Miguel; “El tono” en *Estética de la voz*, p. 65.

diferentes posiciones de éste. Trabajamos con los músculos constrictores, la pared de faringe, los cartílagos aritenoides, las bandas ventriculares, la nasalidad y la guturalidad de contracción y la de retracción.

Subsecuentemente comenzamos a incluir en la rutina de *Los tres cochinitos* el uso de los músculos constrictores, la pared de faringe, los cartílagos aritenoides, las bandas ventriculares, la nasalidad y la guturalidad de contracción y la de retracción, combinando cada una de las posiciones con las cuatro fases de la voz (engolamiento, laringe, faringe primer paso y faringe segundo paso) ³⁵ esta rutina nos permitía ejercitar todos los músculos del aparato fonador y con el paso del tiempo facilitar la creación de diferente voces.

Para facilitar nuestro reconocimiento de las diferentes modalidades poníamos un personaje conocido, un ejemplo es: constrictores (como pájaro o si te estuvieran ahorcando), pared de faringe (monstruo), cartílagos aritenoides (la voz de El padrino), bandas ventriculares (una voz aterciopelada o de Mariano Osorio), guturalidad de contracción (tubular, mal cantante o señora de Polanco), guturalidad de retracción (lengua hacia atrás o voz de Stitch).

Además de todos estos ejercicios, veíamos la reacción en la proyección de la voz cuando se tenía un cuerpo relajado y cuando estaba tenso, los

³⁵ Forma en la que fueron denominadas las fases de la voz que se trabajaron en el entrenamiento vocal por Galo Balcazar durante el curso.

distintos resonadores, el uso del aire frío y del aire caliente, las posiciones de la boca y de la lengua y la calidad de sonido que genera un cambio en nuestra forma de utilizar nuestro aparato fonador y nuestro rostro. Para todo, teníamos ejercicios específicos que nos permitían entrenar a nuestro cuerpo y disponerlo al trabajo escénico.

Este entrenamiento nos permitió descubrir la versatilidad de nuestra voz y la amplia gama de voces que podemos generar; aprendí a utilizar de otra manera mi expresión vocal, comprendí la composición y estructura anatómica y articuladora de mi cuerpo, que propicia un mejor uso de mis habilidades sonoras.

Lo oportuno del curso, es que se desarrolló a la par del inicio del proceso del montaje de *Las arañas cumplen años* y los demás proyectos de la compañía, permitiéndome así, unir lo aprendido durante la universidad y lo adquirido en el taller en los ensayos y en las funciones de los fines de semana, que la compañía tenía en el teatro Isabela Corona.

4. Conclusiones.

“El arte es una evolución, un estado de madurez, una elevación que nos permite emerger de la oscuridad. Luchamos por descubrir, para experimentar la verdad acerca de nosotros mismos; de arrancar las máscaras detrás de los que nos ocultamos diariamente. Vemos al teatro, especialmente en su aspecto carnal y palpable, como un lugar de provocación, como un desafío que el actor se propone a sí mismo e, indirectamente, a otra gente.”

Jerzy Grotowski

Como resultado de la experiencia de elaborar éste documento, así como de la puesta en escena del proyecto, concluyo que estos hechos me han permitido desarrollarme integralmente.

Hoy, tengo claro que esto es el inicio de un camino por recorrer, reconozco que se requiere de una constante preparación, puesto que, el trabajo creativo demanda profesionalismo y compromiso conmigo misma y con el arte teatral al cual he decidido dedicar mi vida. Un ejemplo de ello, fue lo obtenido de la experiencia de participar en el taller de títeres y en el curso de voz, en ambos pude desarrollar y reforzar habilidades necesarias para mí desempeño como actriz y titiritera; aprendí sobre: las técnicas de manipulación de títeres, descubrí las posibilidades escénicas que otorga este tipo de teatro, las exigencias físicas y actorales que se requieren para las diferentes técnicas de manipulación,

conocer y desarrollar la sensibilidad para trabajar con la animación de títeres y objetos, mayor claridad al utilizar y cuidar mi aparato fonador, confiar en el desarrollo de la amplitud y el control de mi voz, que me lleva a tener más seguridad y una notable mejoría a la hora de construir un personaje.

Descubrí que la experiencia en la praxis escénica, me aporta elementos que enriquecen y perfeccionan mi oficio (sin dejar a un lado el empeño y la dedicación que se le tiene que otorgar), confrontar todo lo aprendido dentro y fuera de las aulas universitarias en el escenario, es, sin temor a equivocarme, la mejor forma de reforzar los conocimientos, desarrollar y construir mis propias herramientas y métodos, que me son y serán útiles en la escena.

Los resultados derivados de estos años de estudio, capacitación y trabajo escénico, me han enriquecido como actriz y como ser humano, dejando abierto el camino, para continuar con el aprendizaje y con el deseo de perfeccionar mi desempeño en el escenario de aquí en adelante.

El reto para mí en el futuro es continuar mi preparación, toda herramienta que adquiera, aplicarla en mi trabajo como actriz. Mi compromiso con *Las arañas cumplen años* es continuar trabajando a favor de la puesta en escena, que cada nueva función sea una oportunidad de encontrar una forma de llegar al espectador, que cada objeto tenga un significado potente y una técnica de

animación/manipulación más limpia, que la puesta en escena continúe desarrollándose con el paso de las funciones y lograr llevarla a diferentes espacios y lograr que conmueva a más de un espectador en cada función.

Fuentes Consultadas

- ARTAUD, Antonin; *El teatro y su doble*,
México, DEBOLSILLO, 2006.
- BOGART, Anne; *La preparación del director siete ensayos sobre teatro y arte*,
España, ALBA, 2008.
- BOLESLAVSKI, Richard; *La formación del actor (The first six lessons)*,
México, Escenología, 1998.
- BROOK, Peter; *La puerta abierta*,
España, ALBA, 2007.
- CONVERSO, Carlos; *Entrenamiento del titiritero*,
México, Escenología, 2000.
- GÓMEZ CHECA, Miguel; *Estética de la voz*,
México, JOGUEL, 1994.
- GROTOWSKY, Jerzy; *Hacia un teatro pobre*,
México, Siglo XXI, 2008.
- MÜLLER, Carol; *El training del actor*,
México, UNAM/CONACULTA-INBA, 2007.
- OIDA, Yoshi; *El actor invisible*,
España, ALBA, 2010.
- PARRA, Pestalozzi; *Herramientas básicas del actor aplicadas al teatro de títeres*,
Colombia, Programa Editorial Universidad del Valle, 2006.

STRASBERG, Lee; *Un sueño de pasión, La elaboración del Método*,
Argentina, EMECÉ EDITORES, 1989.