

**Universidad Nacional Autónoma de México**

**Facultad de Filosofía y Letras**

**Colegio de Literatura Dramática y Teatro**

**Actor-titiritero, el títere como sí mismo.**

**“Luna, en los ojos de su padre”**

de Hélène Ducharme

Informe que para titulación por Obra artística

Presenta:

**Paola Karina Huitrón Apolinar**

**Director del Informe:**

**M.C. Rafael Pimentel Pérez**

Sinodales:

Profa. Marcela Zorrilla y Velázquez

Lic. María Teresa Patlán Torres

Lic. Carmen Estela Mastache Martínez

Mtra. Nadia González Dávila



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

## Índice

1. El primer acercamiento con el títere.....	3
2. Mi trabajo con los títeres.....	7
3. El otro como sí mismo.....	8
4. El actor-titiritero.....	10
5. Trabajo con “Luna, en los ojos de su padre”.....	12
6. Entrenamiento del titiritero.....	14
7. Proceso de la puesta en escena “Luna, en los ojos de su padre”.....	18
8. Reflexiones Finales.....	24
9. Imágenes de la puesta en escena.....	27
10. Bibliografía.....	30

## **1. El primer acercamiento con el títere**

En mi primer acercamiento a este tipo de teatro me sentí atraída justamente por esa magia que me parecía que podían hacer los que animaban a los títeres, por eso quise conocer cómo se hacía.

Cuando pude ver en repetidas ocasiones la relación que tenía el titiritero con el títere, cuando las manos de ese actor se movían desde un espacio no visible, con atención y cuidado, con precisión y entrega: en ese momento nació en mí el verdadero deseo por hacer lo que veía.

Y mi primera lección fue descubrir que con atención podía conocer el cuerpo que estaba en mis manos.

Entonces antes de pensar cualquier prejuicio sobre él, imaginaba y creaba su caminar y de ahí surgía lo demás.

Al principio necesitaba mucho del movimiento natural de mi cuerpo, cuando digo natural; quiero decir que necesitaba actuar y sentir con mi propio cuerpo y ya luego eso lo pasaba en sensación al títere. Con el tiempo mi cuerpo ansioso se fue tranquilizando, diría que fue aprendiendo a confiar en el títere-objeto.

Animar un títere no es replicarse a sí mismo y sí es replicarse a sí mismo. No es posible replicarse, porque en el sentido material, el títere no se manifiesta con las mismas cualidades, ni tiene nuestra mirada de actores, nuestra respiración, sutilezas que el actor puede crear. Y sí es replicarnos a nosotros mismos, porque el objeto deriva en una extensión de lo que somos capaces de construir, con esa materia. Cada actor-titiritero construye algo único aún si debe repetir una coreografía. El títere se convierte en una radiografía de lo que somos cada vez que lo animamos. Aún cuando se busca ocultar al actor atrás del títere, el espectador no puede ver sino al actor a través del títere.

Los títeres han sido maestros para mí, por eso hoy escribo sobre ellos. Es un acto de amor, y aunque suene poco académico, aunque suene como suene, eso es lo que el trabajo, con títeres me enseñó... a ejercer mi profesión con amor, y con ello vino la disciplina, el sacrificio, a veces de la vida social, con

ello vino la comunión de mi mismidad, para poder intentar ser uno con el otro, el uso de la razón como herramienta y no como guía. Usando la razón para tomar decisiones de precisión escénica, antes del trabajo con los títeres y aún al inicio con ellos, analizaba las escenas, intentaba resolverlas con el pensamiento antes de descubrirlas e integrarlas quínesísticamente. Esta manera de resolver teóricamente era una forma personal que no era de mi agrado, quizá hay para quien sea suficiente, para mí no lo era, y con los títeres aprendí a descubrir con todo el cuerpo, con los sentidos, con el pensamiento, porque a un títere no se le puede conocer pensando, se le conoce sintiendo y haciendo. Habitando el espacio y conociendo su tiempo a través de su ritmo, su capacidad de abarcar el espacio y trasladarse en él. Como ocurre cada vez que convivimos con otro, en este caso el títere es una alteridad que es nuestra herramienta de comunicación.

Para cada títere se usan determinados grupos de músculos. A pesar de trabajar toda la semana con títeres, al abordar uno nuevo, siempre hay un nuevo dolor muscular, pues cada títere tiene su peso, su altura, su estructura que le propicia un ritmo o no. Esto me parece muy interesante del trabajo con títeres, que no son ellos los que se adaptan a nosotros, somos nosotros que nos adaptamos a ellos. Los titiriteros con el tiempo nos volvemos por la práctica más que por la razón individuos adaptables. Conocí una vez a un titiritero que para ese tiempo no había desarrollado la habilidad de adaptación, le construyeron un títere a su medida para que no tuviera que luchar con él, pero no se adaptó a las actrices con quienes trabajaba, no se adaptó a las emociones del personaje, ni al marcaje de la directora y se fue.

Un títere da la posibilidad de conocerte, fortalecerte, encontrarte con habilidades que no habías descubierto en ti y que ese “objeto” te demanda y tú le das para crecer y ser juntos. Él, quizá, en lugar de crecer se desgasta y con ello te pide más creatividad, te pide más habilidad, más atención, aceptación y adaptación.

Cada nuevo mecanismo, una nueva habilidad, también por qué no, puedes decir “esa técnica yo no la manejo”. Pero dudo que un actor, un titiritero que ama su profesión se niegue a conocer algo nuevo, se niegue a dejarse guiar de

nuevo. Pues con los títeres incluso los mismos mecanismos no son garantía de nada, siempre el peso, la altura, etcétera. Sí: la naturaleza material; y si a eso agregamos las necesidades de movimiento para el montaje, estamos hablando de un constante aquí-ahora, de una constante aceptación de ese aquí y ahora, de una aplicación de la creatividad al servicio del presente.

El títere no es el mismo hoy y yo no soy la misma hoy, nos conocemos un día, pero después llega el desgaste, yo he aprendido nuevas teorías y mi cuerpo ha cambiado también, en algunas partes fortalecido y en otras como él desgastado. Pero cada encuentro se gesta la danza de nuestras materias, cada encuentro mis emociones se adaptan a su materia.

He aprendido que un titiritero no puede confiarse de que el títere no cambia. Para mí es importante tocar al títere antes de cada función, saber qué pasó con él en el tiempo, saber si el frío lo hincho o lo puso rígido, si lo cuarteo un golpe, si un tornillo está más suave o más apretado; justo como hago con mi cuerpo antes de cada función, una revisión de mis articulaciones, de mi voz, de mi tensión, de mi dolor, de mi peso, de mi disposición o disponibilidad. Igualmente el títere en su materia es afectado. Antes de cada función me preparo actoralmente, preparo mi estado de disponibilidad y hago una revisión del títere, para estar lista, atenta, para saber lo que hay y lo que a veces no hay. Aún con esa revisión previsoramente he pasado por situaciones impredecibles. En una función se le cayó la cabeza a un títere y tuve que resolver de la manera más atenta de la que fui capaz. En una obra como BerrRRinche una broma o un accidente como este puede cambiarla y quitarle emoción, la gracia o la distracción de un títere sin cabeza. La cabeza se cayó en uno de los momentos más intensos de la obra a nivel emotivo y me ocupé en poder reintroducir a los espectadores a la emoción a la secuencia de la obra más que en el accidente ocurrido al títere. Mis compañeros de escena no notaron el accidente y esto fue benéfico, porque la preocupación de tres pudo empeorar la situación en el desarrollo de la obra, pero al seguir ellos con emociones y ritmo normal, me ayudaron a no detenerme, a no dudar, a seguir buscando las mejores soluciones momento a momento. Había movimientos que pensé en omitir, pero mi cuerpo y el cuerpo del títere Samuel encontraban cómo hacerlo y me sentía

tranquila de saber que cuando yo no quiero imponerme al objeto, el objeto tampoco se me impone a mí, que la danza podía continuar en armonía en el espacio.

Sólo cuando el espectáculo, esté antes que mi ego inmaduro, entendiendo ego como la búsqueda de reconocimiento de mi persona, como la fijación y exaltación de mis deseos y búsquedas individuales, mis sensaciones de frustración, de enojo, de injusticia, de deseo porque las cosas no cambien; por mencionar algunas que me asaltan a veces y con las que debo luchar como actriz, titiritera y como persona. Cuando soy capaz de dar y dar, en lugar de pedir, algo sucede en el escenario, algo sucede en mi existencia, y por eso vale la pena seguir, vale la pena crecer cada función, cada entrenamiento, por eso vale la pena estar atenta en cada momento del proceso. Para estructurar un ego más justo, creativo y maduro.

Cito a Chagall:

“Creo que un artista no puede ser sino un hombre bueno y bondadoso. Por supuesto esto no quiere decir que cualquier hombre bueno y bondadoso sea un artista. No esperen que yo tenga pensamientos complicados. Todo lo que pienso es muy simple y no soy un filósofo.

Se desde hace muchos años que si uno no tiene un espíritu de universalidad, si no se es capaz de sentir ternura y compasión por la humanidad, no es posible comunicarse con los hombres.”<sup>1</sup>.

Así puedo decir que el trabajo con los títeres me ha llevado a conectarme en unidad, al menos durante las funciones. Y esto es mucho, y más allá de mí me ha llevado cuando un nuevo objeto-sujeto se presenta ante mí y yo quiero conocerlo, porque sé que eso me llevará a conocerme un poco más.

---

<sup>1</sup> Chagall, Marc, *Parece que nunca me acerco a ninguna de mis visiones*, en el compilado del libro Hablan los artistas, trad. Agustín Contín, Primera edición 1970, edit. Novaro S.A.

## 2. Mi trabajo con los títeres

El trabajo con los títeres es un trabajo que va más allá de la interpretación, el trabajo con el títere es una danza, una entrega a aquello que se anima y que anima.

El títere es un objeto por principio; constituido de materia y esta materia tiene cualidades específicas. Tiene forma y esa forma permite sólo determinadas posibilidades.

El títere tiene un titiritero y este titiritero tiene también ciertas cualidades según su peso, tamaño; es decir al igual que el títere está un poco determinado por su composición material y de forma. Entonces en el trabajo con el títere encontramos dos cuerpos espaciales unidos para crear. Ahí empieza a estirarse el límite de lo que es sólo el trabajo de interpretación. La unión de dos que serán uno para decir, que serán la unidad de lo que juntos puedan decir.

Hablamos de un Actor que además es titiritero, que pasa tiempo afuera y adentro al mismo tiempo. No puede alejarse del objeto para crearle una emoción, porque aunque el actor tenga la emoción, el objeto debe tener la cualidad justa para expresar eso que el actor tiene. Actor y director al mismo tiempo.

Te entregas a tu danza con el objeto y el objeto danza contigo, y ahí sucede el momento de la magia, cuando te olvidas de descubrir o de ocultar “el hilo negro” y sólo te queda la disponibilidad: ahí cabe la magia.

Y te sientes feliz porque te entregaste y algo más se entregó a ti, al viento, al tiempo, a las palabras, y esa entrega hizo nacer la Fe de la Magia en otros. Por eso te sientes feliz, por eso lo sigues haciendo. Porque tú olvidas el hilo negro y otros lo dejan de ver también.

¿Y no te gustaría a veces que te vieran a ti y no al objeto? ¿No te gustaría ser recordado tú en lugar del objeto?

No, porque lo que busco es poderme entregar a lo que está, entregarme al ahora y cuando los espectadores hablan de la magia, del olvido, cuando los



veo con los ojos tan abiertos diciendo que el objeto tenía vida... cuando escucho eso, sé que mi auto-reconocimiento sería limitante, pero esto se vuelve una puerta para ellos y una puerta para mí.

Y es en ese instante cuando puedo decir: el trabajo con el títere me enseñó a actuar, me enseñó a escuchar al director, me enseñó lo que es el teatro más allá de una cómoda vivencia sólo transitada por el teatrista actor.

Y hoy puedo decir que finalmente con el tiempo, los espectadores te reconocen aún cuando en el escenario no te vean a ti. Te reconocen con el tiempo y tú te sientes contento, porque sabes que algunos (qué bueno) van a ver lo que animas y no a ti.

### **3. El otro como sí mismo**

Al hablar de *otro*, no se puede dejar de lado el *sí mismo*; tener la idea y la sensación de identidad.

Una de las acepciones de identidad, es que esta nos hace diferentes de los otros, por lo tanto podemos separarnos y considerarnos aparte de ellos.

Gilberto Gutiérrez en su ensayo *Materiales para una teoría de las identidades sociales*, explica que una de las caras de la identidad es la distinguibilidad, “no basta que las personas se perciban distintas bajo algún aspecto; también tienen que ser percibidas y reconocidas como tales”<sup>2</sup>

A lo largo de la historia la dicotomía Identidad-alteridad ha dado mucho de qué hablar y reflexionar. Aunque algunos textos consultados abordan el tema de la alteridad entre seres vivos, he podido hacer una relación análoga con la relación con el objeto. Cuando se trabaja con un objeto que resulta ser El otro, las cosas no son muy distintas.

---

<sup>2</sup> Gutiérrez, Gilberto, Materiales para una teoría de las identidades sociales, Frontera Norte, Vol. 9, Núm. 18, Julio-Diciembre, 1997.

La identidad es la que me lleva a buscar la interrelación con otro a quien considero diferente de mi, y por eso otro. Una alteridad que es de comparación, de distinguibilidad y que es más que eso también. Una relación en la que no se puede pensar en uno sin lo otro. Es el sí mismo en cuanto el otro. Conceptos que ayudan a separarse y a integrarse. En la sociología los grupos de identidad se conforman tomando uno de los puntos de igualdad, el punto en que se pueden sentir hermanados.

Paul Ricoeur lo expresa así: “una alteridad que no es- o no sólo es- de comparación, una alteridad tal que pueda ser constitutiva de la ipseidad misma”.<sup>3</sup>

El uno se piensa UNO, en cuanto tiene consciencia del Dos. La fenomenología más básica del ser es la identidad e individualidad; luego viene la forma compleja, que es la relación con otro, la dicotomía de la existencia. Y para mi ha sido plantearme esta dicotomía como UNO, donde el otro es yo y yo soy el otro.

La identidad puede leerse incluso como un sistema cerrado, pero siempre será un sistema inacabado, siempre está sujeta a la alteridad. Ambas serán confrontadas en el mejor y en el peor sentido. El YO que es el principio de la creatividad, espontaneidad y dotación de instintos del ser humano. Después llega el MI, en donde ya empieza la relación con los otros, pues tiene que ver con cómo me ve el otro y las expectativas que tiene de MI. Por último viene el SER, como una especie de síntesis de las anteriores que llevará a diferentes tipos de relación con el exterior.

En términos teatrales lo veo así: el yo es la relación conmigo y mi estar presente. El otro es el texto dramático, el otro actor, el títere, el director. Y la expansión última sería el acto escénico con espectadores, donde el estar y la relación con el otro se expanden al punto de SER UNO.

“...ponerse fuera de sí para volverse a encontrar al final, envolverse y recogerse en la interioridad...”<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Ricoeur, Paul, Sí como otro, Siglo XXI, México, 1996, pág. XIV.

Por eso la necesidad de definirse, de nombrarse y delimitarse para poder hablar de otro. La necesidad de que lo otro sea otro para uno poder permanecer en la identidad. Pero en el teatro permanecer en el uno de la individualidad es una actitud anti-teatral. El actor idealmente debería relacionarse con el OTRO como UNO. Hoy creo que es deber del actor ser consciente del SER UNO expandiéndose cada vez que ocurre el acto escénico.

#### **4. El actor-titiritero**

La dinámica del actor titiritero, parece ser un vaivén obligado para quien asume actuar como tal. Están separados, no hay una palabra, es una palabra compuesta. Porque hay quienes son sólo titiriteros y quienes son sólo actores, a veces actores que mueven títeres. Mantener el vaivén entre uno y otro es la habilidad que se desarrolla como actor titiritero.

Por ejemplo la preparación antes de salir a escena, algunos titiriteros sólo calientan los brazos y las rodillas antes de salir a escena, como si los títeres fueran un trabajo únicamente físico. Algunos sabiendo que no es algo específico de las manos, calientan su cuerpo, su voz y su gama de emociones, su estado de disponibilidad.

El actor titiritero busca estar en presente y con presencia mientras está en el escenario, el que sólo es titiritero creyendo que el objeto es lo que está presente ya no necesita estar presente él, con todo su cuerpo, su voz, sus emociones, está “ausente” con un objeto en el escenario.

Algunas técnicas se desarrollan físicamente, en estado burdo, pragmático; pero hay algo más que puede ser expresado y transmitido por los títeres cuando el actor titiritero entrena más que su técnica motriz. Cuando investiga, crea, imagina, lo que el títere debe transmitir. Hace, crea una circunstanciación que transmite al títere.

---

<sup>4</sup> Foucault, Michael, El pensaminto del afuera, Trad. Manuel Arranz, Pre-textos, España, 1989, pág. 82.

Por eso hablo de la dicotomía Yo y Otro, el otro como sí mismo. Y por eso hablo de la importancia de ir de uno a otro.

Pues el actor que mueve títeres, generalmente tiene delante o a lado suyo un títere, pero ellos son los actores en el escenario. Y a veces lo único que sobra es su propio actor que no se da cuenta que debe actuar el papel de titiritero.

Antes de trabajar con títeres, era una actriz con temor en el escenario, con angustia por no saber qué hacer con las manos, los brazos, tal como dice Yoshi Oida en *Los trucos del actor*, “Cuando estoy en el escenario a menudo me pregunto: ¿Para qué tengo unas manos y unos brazos? Me lo pregunto porque no sé dónde colocarlos. Trato de meter las manos en los bolsillos, o de juntar las palmas, o colocarlas en la cintura.”<sup>5</sup>

El trabajo con los títeres puede resultar un gran alivio, puede ser un ocultamiento desde donde el actor se entrena. Y poco a poco va surgiendo en la dicotomía actor-títere. En mi caso, después de esta experiencia con los títeres, pude soltar al títere y ser actriz en otros escenarios, con la confianza que me dio por un tiempo trabajar desde lo oculto, fue sin intención, un entrenamiento para mí como actriz. Llevando esa comprensión del *otro como sí mismo*, a mi relación con mis compañeros actores, con el director.

Por eso elijo escribir a cerca de mi trabajo con los títeres, porque ahí aprendí mucho. Porque no dejé de ser actriz para convertirme en titiritera, sino que siempre procuro ser ambas al mismo tiempo. Y cuando soy una actriz sin angustia en el escenario, se lo agradezco a los títeres y a mi trabajo con ellos.

---

<sup>5</sup> Yoshi Oida y Lorna Marshall, *Los trucos del actor*, trad. Elena Vilallonga, Alba Editorial, España, 2007, pp. 47.

## 5. Trabajo con Luna en “Luna, en los ojos de su padre”

Cada títere es completamente una nueva estructura para mí. Los títeres de contacto directo que trabajé antes tenían mandos externos por medio de los cuales animaba incluso a distancia brazos y piernas. Luna no tiene comandos externos de ningún tipo y la cabeza se toma por dentro del cráneo que está hueco y tiene un eje de donde la tomo.

“Luna, en los ojos de su padre”, es un texto dramático escrito y dirigido por Hélène Ducharme. Con quien trabajé antes para el montaje de BerrRRinche.

Trabajar en “Luna, en los ojos de su padre” implicó estar en un montaje donde la narración de la historia es llevada por los títeres y mucho de lo que ocurre recae en otra disciplina, el circo. Esta combinación de disciplinas me pareció desde el primer momento atractivo. La multidisciplina se da siempre en el teatro, pero en el teatro de títeres a veces por ignorancia o falta de búsqueda se da poco y se trabaja en formato pequeño. El trabajo en esta obra fue enriquecedor, en cuanto a la multidisciplina. Trabajar con acróbatas, músicos, que además pertenecían a distintas nacionalidades fue un reto que resultó enriquecedor.

Y afirmo que el montaje de “Luna,...” fue muy enriquecedor, por el hecho de que logró en mí la idea y la experiencia de poder abordar el teatro de títeres desde más perspectivas de las “normales”. Sin embargo, mi reto respecto al montaje fue justamente el títere de *Luna*, que estaba articulada como una muñeca de artesanía mexicana, con pocas posibilidades de movimiento, sin embargo la conocí y pudimos encontrar movimientos fluidos. Desafortunadamente para mí, *Luna* tiene pocas escenas en acción física, en un espectáculo de gran formato, *Luna* es principalmente narradora y el espacio donde actúa es muy pequeño. Y ocurrió sólo lo que suele pasar, el reto fue principalmente en la altura del títere, en mantenerlo de pie por periodos largos, los cambios de mano, nada que no suceda siempre con los títeres. Quizá mi expectativa era mucha ante la multidisciplina. El formato de la obra es grande, es un espectáculo que requiere de una gran infraestructura que no es vista,

una estructura que sustenta la limpieza y precisión de los movimientos que los espectadores verán. Y a pesar de toda esa novedad *Luna* sólo trabaja en un espacio pequeño e interactúa con otro títere.

Entonces comprendo que la riqueza, la dificultad y el aprendizaje en el teatro se dan también a varios niveles, según la evolución del binomio actor-espectador. Entonces aprovecho mi “oculto” lugar de titiritera y desde ahí observo el escenario donde el circo, la música y los espectadores hacen un todo. Y aprendo de las otras disciplinas, de cada uno de mis compañeros.

Algo que me parece el factor trascendente que va más allá de las culturas, conformado por idiomas y disciplinas, fue que cada uno de los que están en el espectáculo de “Luna,...”, realiza un calentamiento específico antes de entrar a escena, antes de ensayar. Esto parece obvio, pero cuando se ha trabajado en diferentes grupos y compañías, se sabe que no siempre sucede este tipo de disponibilidad fundamental para la escena.

En este caso cada uno hacía énfasis en lo que necesitaba, pero todos tomaban tiempo para disponerse en cuerpo, voz y estar. El chico de tramoya hacía un calentamiento físico antes de cada ensayo y cada presentación. Me hacía pensar que él hace un trabajo físico, pero si estuviese en el escenario, él sabe que tendría que calentar o disponer más que eso. Me hizo pensar en los que creen ser sólo titiriteros y sólo calientan sus extremidades. En el trabajo de “Luna,...” sentí que había una actitud amorosa y respetuosa hacia el acto escénico. Como una consciencia colectiva de que lo que ocurre en el escenario es significativo y presente. Y aunque todos los sabemos, yo he visto que a veces se actúa de otra manera, como si por pasar mucho tiempo en el escenario, este fuera parte de lo cotidiano. Como si por estar trabajando en el escenario ya fuéramos actores, o por mover un títere ya fuéramos titiriteros.

En “Luna,...” sentí que para todos, el escenario seguía siendo un espacio especial donde se está con todo lo que se es. No importa si es jalando cuerdas, haciendo malabares, actuando con un títere, tocando música. Y ese momento fue en “Luna,...” mi aprendizaje.

## 6. Entrenamiento del titiritero

El titiritero Carlos Converso, escribió un libro sobre el entrenamiento que el titiritero, según él, debía llevar.

Honestamente nunca he leído un libro de entrenamiento del titiritero, me resulta insuficiente, me da la impresión de que el titiritero fuese un artesano menor, cuyo proceso fuera muy sistematizado. Como si el teatro de títeres fuera un teatro de pura forma, sin esencia.

Para mí, que en mi formación universitaria, además de aprender acción en lo que al teatro se refiere, aprendí teorías dramáticas; todo teatro, sin importar si le llama teatro físico, teatro infantil, teatro cabaret, teatro de títeres, teatro psicológico, teatro de búsqueda, etc. Debiera, creo, sustentarse en la esencia y en la forma, entendiendo que son una.

Cuando leo los libros “manuales” de titiriteros, se me van las ganas de ser titiritera porque me aburre la idea de pasar calentando las manos, haciendo ejercicios de disociación, etc. y entonces recuerdo que lo que intento es ser actriz-titiritera.

Pues los libros, los talleres, los seminarios, etc. por medio de los cuales me entreno, a veces son de títeres y a veces de actores. Cuando veo este camino del actor-titiritero, pienso en *El héroe de las mil caras* que recorre muchos lugares, aprendizajes, muchos *otros*, que lo enriquecen, “el que busca la vida detrás de la vida debe ir más allá de ella...”<sup>6</sup>

Que el entrenamiento del actor-titiritero puede ser todo un trayecto travesía, como el de cualquier otro individuo que se dedique al arte.

Y pienso que el entrenamiento del titiritero, como el del actor es cada día, con lo que va aprendiendo a recibir y a dar. Que hay puntos necesarios, porque son físicamente probables, pero hay otros que cada uno encuentra y ahí el entrenamiento no es igual para todos.

---

<sup>6</sup> Campbell, Joseph, El héroe de las mil caras, Ed. FCE, México 2013, p. 90.

Y cuando digo esto no quiero decir que el trabajo de Carlos Converso como titiritero sea malo, reconozco su labor. Lo que quiero decir es que no creo que en su libro haya habido algo atractivo y útil para mí en cuanto al entrenamiento del titiritero.

“Lo mismo me sucede con el teatro. Cuando veo un vestuario maravilloso, o los decorados, o la iluminación, me encanta pero al cabo de unos minutos me aburro. En el teatro no hay nada más interesante de ver que la vida humana; los seres humanos y lo que acontece dentro de ellos. No importa que sea un teatro elaborado, como el teatro clásico japonés, o la ópera, o el teatro realista, como el de Chéjov. Lo importante es que a través del movimiento, mediante la voz, la música o la danza, puedo empezar a percibir cómo vive un ser humano.”<sup>7</sup>

A esta cita de Yoshi Oida le agrego al títere, al teatro de títeres, en donde el titiritero tenga movimiento y éste sea transmitido por medio del títere. No que el títere se mueva, sino que el titiritero esté en *movimiento* y con eso anime al títere.

Aquí una cita respecto al *movimiento* del libro de Carlos Converso:

“...el muñeco como objeto inanimado o cuerpo artificial nos muestra su vida fundamentalmente por el movimiento y es el titiritero quien anima y controla esa vida, quien crea la ilusión de una vida escénica convincente.

Así pues, la primera máxima que todo estudioso del lenguaje de los títeres debe conocer y reconocer es que *todo movimiento tiene un significado*.”<sup>8</sup>

Y estoy de acuerdo con la “máxima”, pero no del títere hacia afuera (porque el títere sólo es un elemento inanimado también parte del afuera); sino desde el actor-titiritero, desde lo que le ocurre a ese humano y que se deja ver a través del títere, como el músico a través de la música. El músico no es el instrumento, sino que llega la música como resultado de la relación del músico con el instrumento, creando.

---

<sup>7</sup> Oida, Yoshi, Los trucos del actor, *op.cit.* pp. 41-42

<sup>8</sup> Converso Carlos, Entrenamiento del titiritero, Ed. Escenología, A.C., México 2000, pp. 38.



El títere es el instrumento, pero cada actor, cada músico, crean vidas únicas y melodías únicas según lo que son y lo que han aprendido y según su sensación con el instrumento.

Y respecto al entrenamiento, que el titiritero puede tener, creo en la búsqueda y el descubrimiento de la propia vida. Aún cuando el libro de Carlos Converso lleva en el título la palabra *entrenamiento*, no encuentro en su libro, ni en su práctica esa vida, ese movimiento interno de quien anima; no encuentro en su *entrenamiento* la búsqueda que va más allá de lo motriz. Personalmente creo en otro tipo de entrenamiento para el actor-titiritero, como menciona Eugenio Barba:

“El proceso del dominio de las propias energías es un proceso extremadamente largo, verdaderamente un nuevo condicionamiento. Al principio el actor es como un niño que aprende a andar, a moverse; que debe repetir infinidad de veces los gestos más simples para que de movimientos inertes se transformen en acciones.

Es uso social de nuestro cuerpo es el resultado de una cultura. Este ha sido aculturado y colonizado. Conoce sólo los usos y las perspectivas para los que ha sido educado. Para encontrar otros debe despegarse de sus modelos. debe fatalmente dirigirse hacia una nueva forma de “cultura” por la cual ser “colonizado”. Pero este paso hace descubrir al actor la propia vida, la propia independencia y la propia elocuencia física”.<sup>9</sup>

Por eso no creo que el entrenamiento del actor-titiritero sea exclusivamente calentar las manos, las muñecas, ejercicios de trabajo de contrarios, creo que el entrenamiento es tan complejo como el de otras disciplinas.

Y esto me lleva a reflexionar que por esta limitación que dan algunos titiriteros a su “arte”, dejan su creación en la forma, no hay más búsqueda, el arte ya no está en las presentaciones, y son compañías que escriben sobre cómo han conseguido sobrevivir y no sobre cómo siguen vivas.

---

<sup>9</sup>Barba, Eugenio, Más allá de las islas flotantes, col. Escenología, México 2011, pp. 143

Por eso este trabajo es sobre la obra artística “Luna, en los ojos de su padre”, porque pese a cualquier preferencia de estilo, tema, técnica, etc. Lo que experimenté durante el proceso fue un enriquecimiento de cada uno de los miembros, de los acróbatas, de los músicos, de la directora, de los actores, de los titiriteros. Fue un proceso en el que sentí que cada uno estaba y hacía plenamente, comunicándose con otras disciplinas, adaptándose a ellas y sus necesidades de espacio y tiempo. Es la primera vez que comprendo claramente lo que es la multidisciplina.

“Un teatro puede, sin embargo abrirse a las experiencias de los otros teatros, no para mezclar distintas maneras de hacer espectáculos, sino para buscar principios similares a partir de los cuales transmitir sus propias experiencias. (...) “Las artes –ha escrito Decroux- se parecen en sus principios, no en sus obras”. Podríamos añadir: tampoco los teatros se parecen en sus espectáculos, sino en sus principios.”<sup>10</sup>

En el montaje de “Luna, en los ojos de su padre” percibí *movimiento* humano, en cada uno de los que participó, por eso elegí esta puesta en escena, este proceso como testimonio. Porque en este proceso nunca se me pidió que el movimiento viniera del títere, sino que fuera una consecuencia de mi *movimiento*.

Por eso y con todo respeto, creo que el entrenamiento del actor-titiritero es un camino más amplio. Un camino que además cada uno encuentra y enriquece.

Mi *movimiento* en la obra de “Luna,…” empezó a suceder desde que supe que trabajaría en Montreal, con artistas que hablaban otro idioma, que practicaban otras disciplinas, que al menos por un tiempo dejaría mi vida cotidiana en mi país para conocer otro país; con otras formas, con otros gestos para expresar emociones y sensaciones que aunque universales, son únicas en su expresión para cada región. Me sentí vulnerable y fuerte al mismo tiempo, por poder estar en esa circunstancia. Mi entrenamiento, fue vocal, de relajación, motriz, de memoria de texto y memoria de acciones, de registros emotivos, de observar y sentir un ritmo al que me incorporé, de imaginar y reconocer qué de lo que

---

<sup>10</sup> Barba, Eugenio, *op.cit.*, pp.200

imaginaba empezaba a suceder y cómo lo vivía en la realidad. Mi entrenamiento esta vez incluyó adaptarme y aportar al títere, a la multidisciplina, a lo multicultural. Dando y recibiendo; dando y compartiendo la calma que el trabajo con los títeres me ha brindado, el cese de la excitación antes del estreno y antes de la presentación, porque la excitación impide la posibilidad de ser uno, e incita al individualismo.

## **7. Proceso de la puesta en escena “Luna, en los ojos de su padre”**

Informar sobre el proceso de “Luna, en los ojos de su padre”, es un poco complejo, pues es una obra que tuvo como experimentación 2 años con creativos de diversas disciplinas. Y en ese proceso de dos años yo no estuve presente, sólo algunos meses, pues se desarrolló en Canadá y yo durante ese tiempo siempre tuve afortunadamente trabajo en México.

Así que cuento lo que pude saber:

La dramaturga y directora Hélène Ducharme, estuvo viajando de Montreal a México durante dos años, por periodos de un mes alternados. Para conocer la cultura mexicana, para preguntar a indígenas, a ciudadanos, para conocer la historia y las tradiciones mexicanas, entre las cuáles encontró la del día de muertos, que la cautivó.

Por lo que puedo decir con certeza que esta creación corresponde a la manera como ella percibió el encuentro de nuestras dos mutuas culturas, y me parece que esto se ve en la creación de la dramaturgia y de la puesta en escena.

Ella decidió escribir un texto que hablara de la situación precaria que viven los periodistas en nuestro país, tratando también el suceso de los inmigrantes, en este caso por búsqueda de refugio político. Ella eligió este tema y trabajó con artistas de diferentes disciplinas, mientras seguía escribiendo la dramaturgia.

El grupo de trabajo fue elegido por la directora, seleccionó ejecutantes de diferentes disciplinas como circo, teatro y música. Pues ella quería trabajar un espectáculo de títeres y circo.

Hubo un largo proceso de experimentación, de construcción, y hasta hoy sigue cambiando el montaje en detalles que quizá no sean tan notorios, pero que cada vez que se representa se van apuntando detalles que ayudan al crecimiento de la puesta en escena.

Cuando después de un largo proceso la idea del montaje estuvo lista, la directora buscó y trabajó con los intérpretes. A mí me envió la invitación de volver a trabajar con ella por mail. En el año 2011 trabajé como actriz-titiritera con ella, en la coproducción de la puesta en escena *BerrRRinche*. En ese proceso el montaje se desarrolló en México completamente con actores mexicanos, los creativos eran canadienses.

Esta vez me invitó a trabajar en “Luna,...”, proyecto que se trabajaría una parte en México y otra parte en Canadá. Así fue como recibí la invitación y la acepté. En adelante los acuerdos fueron por diversas vías de comunicación electrónicas.

Los horarios de ensayos se enviaron con varios meses de anterioridad para que si alguien no podía se arreglara ese tiempo. El día del primer ensayo mío con el equipo, la cita para iniciar ensayo era a las 9am. y me sugirieron llegar el tiempo antes que necesitara para estar lista para el ensayo. Llegué 20 minutos antes para calentar y estirar, preparar el aparato fonador para la interpretación en el ensayo. Los demás hacían cosas particulares para lo que cada uno trabajaría. A las 9 en punto inició el ensayo y terminó a la hora justa que estaba en la planeación.

Gran parte del trabajo de mi primer ensayo fue descubrir cómo estaba *Luna* en la escenografía. Pues conocí al títere de *Luna* en México, pero aún no había trabajado y entrenado en el espacio en el que se desplazaría en las funciones.

En el trabajo con los títeres es muy importante revisar la altura a la que debe estar el brazo, cuando estás de pie, cuando estás hincado. El titiritero aprende una coreografía doble, pues aprende el montaje de su títere en escena y el de su propio cuerpo, cómo colocarse, esconderse, trasladarse, hacer cambio de mano, etc. Es verdad cuando digo que siento que el trabajo del titiritero es como un trabajo de danza.

La directora, que también es titiritera sabe la importancia de montar y limpiar a la par estos dos desplazamientos y presencias escénicas.

Muchas más veces recibía más indicaciones de cómo acomodar mi cuerpo, que sobre los movimientos de *Luna*.

Algo importante que he descubierto con los títeres es que la voz y proyección a veces son afectadas por las posiciones tensas que tomamos al animar un títere. En uno de los ensayos me sorprendió y enseñó mucho, que la directora no me estaba viendo, pero notaba algo en mi voz, y en lugar de decirme “apoya” o “proyecta”, me dijo: “Paola, relaja la cadera, relaja los brazos... y ahora vuelve a decir tu texto”. Mi voz era distinta y la directora con su conocimiento práctico, me dirigió para que mi voz sonara desde la relajación, que es algo que busco hacer, y que para ella es importante. Cada ensayo fue muy fructífero.

Me cuesta un poco relatar cómo fue para cada uno, pues la mayor parte del tiempo el montaje era en idioma francés, que yo no hablo ni comprendo del todo, algunas partes que ella consideraba importante que todos entendiéramos igual las decía en inglés que era el idioma que teníamos todos en común. Pero las notas del personaje de *Luna* me las daba en español. Daba notas claras y precisas sobre el propósito de cada acción. Cuidaba que el propósito de la obra fuera uno y el mismo para todos los ejecutantes, sin importar que la disciplina o el idioma fueran diferentes.

Al mismo tiempo daba tiempo y relevancia a cada personaje que aparecía en escena, descubriendo sus cualidades particulares y sus intenciones en cada escena.

La directora me ayudó, por ejemplo, a entender la personalidad particular de *Luna*, pero me recordaba que a pesar de esas cualidades bien marcadas, *Luna* representaba a una niña de 9 años.

Para Hélène, la directora, *Luna* es una niña madura, inteligente, que ama la imagen de su padre, que es la típica hermana “mayor” con sus hermanos pequeños, porque ella tiene aires de superioridad, que está consciente de la situación de su familia e intenta hacerse la adulta.

La personalidad de *Luna* es esa; escénicamente tiene direcciones precisas y en la acción dramática tiene tareas específicas.

*Luna* es la guía de la obra dramática, es la que cuenta “su” historia. Es el personaje que lleva la narración dramática. A través de ella sabemos cuánto tiempo ha pasado. A través de lo que narra conocemos el pasado y el futuro de la familia de la que se habla en la obra.

Durante mi trabajo con la directora ella me hizo notar un día que *Luna* es la protagonista de la historia, pues para mí era la historia de Pablo, el padre de *Luna*, la que se contaba.

Y ella me dijo: “Sí, pero es la historia de cómo lo vive *Luna*, ella es la que cuenta su historia. Aunque se habla de otras cosas, ella es quien decide contar su historia.”

Y ese día fue claro para mí cuál era una de las tareas de *Luna*, pues antes la interpretaba pensando sólo que era narradora de la historia de Pablo. *Luna* va revelando no sólo con palabras, con emociones lo que se siente cuando alguien a quien amas está lejos, lo que es extrañar, lo que es confiar, lo que es el miedo, la impotencia, lo que es imaginar un lugar del que te hablan, la emoción de finalmente llegar ahí. Un universo sintetizado y complejo de emociones desde su lenguaje, sus argumentos y expresiones de niña de 9 años.

Este fue el trabajo de análisis de personaje que hice con la directora, un tiempo en la Ciudad de México y otro periodo de tiempo en Montreal, Canadá; en donde finalmente me encontré con los demás artistas escénicos.

Como mencioné antes, el trabajo de ensayos fue muy satisfactorio, por el estado de disponibilidad en que cada uno de los miembros iniciaba el trabajo.

Cuando ya teníamos el marcaje y de manera sistemática lo podíamos hacer, comenzaron las corridas generales, para medir, voces, ritmo, traslados, interpretación, niveles de energía.

Las primeras veces había accidentes, cosas que no cuadraban, pero deteníamos, corregíamos y continuábamos.

Una vez más, sentí gratitud por trabajar con un equipo que sabía que ese momento y ese espacio eran para mejorar y que no importaba cuántas veces se debía repetir una escena o secuencia, porque era por mejorar algo específico.

Hasta que la directora sintió que era suficiente, pero aún si alguno del equipo quería repetir una escena para sentirse más seguro, lo hacíamos.

Los ensayos siempre iniciaron y terminaron según lo planeado y acordado con todos.

Las horas de ensayo fueron pagadas y desde meses antes se acordó el pago de cada una de las funciones que fueron programadas.

Antes de aceptar asistir a un festival o presentar una función en algún teatro, la producción pregunta a cada uno de los integrantes del equipo si pueden, como lo hacen con muchos meses de anticipación, por lo general puede hacerse. Si se viaja a algún otro país o estado se paga un seguro médico para cada uno de los integrantes, por el tiempo que se esté fuera. Es un método organizado, respetuoso y profesional de crear, en el cual me sentí segura. Un método para aprender y emprender.

Las presentaciones que hemos tenido de “Luna,…” han sido muy gratificantes, parece que cada momento visual asombra a los niños, y el tema ha sido comentado por periódicos, y en entrevistas. No sólo la combinación escénica es atractiva, sino que los reporteros quieren saber sobre el tema de la obra, ¿por qué una directora extranjera se interesó en ese tema? Algunas personas se interesan por el tema, otros por la multidisciplina, otros por la interculturalidad, otros por los títeres.

Al público le gusta mucho cómo están hechos los títeres, en diferentes lugares nos han comentado que les agradan porque parecen de rasgos muy mexicanos. La constructora de los títeres, estuvo un tiempo en México y capturó la imagen de las abuelas mexicanas, los rasgos de algunos mexicanos para Pablo y *Luna*.

Al final de cada función dejamos los títeres en el escenario y si la gente quiere hablar con nosotros, hablamos con ellos. Nos han comentado que les gusta que se hable de esos temas que a veces están ocultos, y les agrada la combinación de títeres y circo.

La obra de “Luna, en los ojos de su padre” se ha presentado en Canadá en idioma francés, en español en México y en inglés en Estados Unidos de Norteamérica. Hay una actriz y un actor que actúan en francés y un actor mexicano y yo interpretamos en español. Para las funciones en inglés nos alternamos.

Es una obra que la directora considera que está naciendo, que se está iniciando su difusión a pesar de tener ya varias presentaciones en festivales y teatros importantes. Para ella es importante buscar más presentaciones en diferentes partes del mundo.

Para mí definitivamente esta puesta en escena ha sido muy enriquecedora, me ha dejado ver cómo son y cómo podrían ser los procesos creativos en el teatro. Me ha recordado que los trabajos requieren tiempo, que una obra dramática no se escribe en un mes, que no se hacen suplencias emergentes, sino que se preparan otros intérpretes para el trabajo. Y por haber conocido seres comprometidos con su oficio, con su profesión, por todo eso me siento agradecida con este montaje, y por lo que sé que seguirá sucediendo con este equipo.

Por toda esa riqueza es por lo que elegí titularme con esta puesta en escena, por todo el aprendizaje que me trajo de vuelta, por lo que me hizo cuestionarme respecto a mi propia manera de abordar el hacer del actor-titiritero. Con BerrRRinche, por ejemplo la participación del títere de Samuel era mucha, siempre estaba presente en el escenario y el movimiento anímico y físico del personaje era tanto que quizá no pude llegar a estas reflexiones, a este lugar como el que tengo en “Luna,...”, en el que puedo observar, reflexionar, en el que puedo con un poco de distanciamiento ver el suceso escénico.



## 8. Reflexiones Finales

El aprendizaje adquirido en la Licenciatura es importante para mí, porque me deja ver y probar muchas cosas. Me dejó ver claramente que cuando se quiere ejecutar algo, se debe aprender y aprender es un camino largo. Que no hay un camino corto para el teatro, pero que se puede hacer, y que el camino largo de aprendizaje te lleva a donde elijas, al teatro que acometes, al que prefieres hacer, sin importar que sea el de “búsqueda”, el clásico, el comunitario, el de títeres, el antropocósmico o teatro físico. Y el camino corto no tiene tantas opciones.

Muchas veces cuando me preguntan cómo considero la escuela en la que estudié, les digo que fue una introducción de muchas cosas, y que de ahí elegí un camino para prepararme más específicamente. Y no digo “introducción” de manera despectiva, lo digo como una inmersión, quizá corta, pero no por eso superficial, a elementos fundamentales del teatro.

Los cuales serían la importancia de las palabras en el teatro, la importancia del dramaturgo, la dramaturgia de las acciones, las palabras como eslabones, guías, creadoras de lo invisible, detonadoras, lógicas o ilógicas, que muchas cosas están escritas, pero no todas son o tienen dramaturgia.

En este proyecto se insistía en la importancia de las palabras, por las traducciones que se han hecho; del original en francés se hizo la traducción al español, y la dramaturga siente que hay cosas que son distintas que modifican emociones, o significados de la obra.

La escuela también me introdujo a saber y reconocer la importancia de la imaginación para el hecho teatral, que el dramaturgo imagine, que el director, que el actor imagine. Es un aprendizaje valioso que me ha ayudado a encontrar riqueza y a saber que imaginamos y creamos para ayudar a otros a imaginar. En el teatro de títeres imagino que no existo para que los espectadores no me imaginen a mí, sino al títere. Imagino las emociones que podría tener una niña de 9 años en una situación tal.

El Colegio de Teatro también me enseñó a cuestionar e imaginar respuestas. A veces se comenta que en la Facultad de filosofía y Letras los actores piensan demasiado, y me parece que no está mal esa fama, sólo que debemos recordar actuar en la medida que pensamos. Y agradezco esa capacidad de cuestionar que me dio la universidad, porque la uso incluso para elegir en qué proyecto quiero estar y en qué proyecto no quiero estar. Para ejercer profesionalmente con amor, no sólo por dinero o estatus. Hago lo que para mí vale la pena hacerse, porque me enriquece y enriquece a la sociedad y además puedo sostenerme económicamente de ello. Pienso en las técnicas para recordar la secuencia de la obra, para memorizar los textos, para discernir entre una emoción y otra.

Quizá lo que no recuerdo haber escuchado en la Universidad, es que las cosas las hacemos de esa manera y se nos permite porque es la escuela, porque estamos viendo cosas esenciales y las formas pueden comprenderse como convenciones, la convención de “es un ejercicio de la escuela”. Pero que la vida profesional del teatro requiere un crecimiento y compromiso mucho mayor. Que es tiempo y momento de hacer lo aprendido en conjunto, que en el mundo profesional se planea, y no hay excusas de tiempo, circunstancias, enfermedades, incapacidades o capítulos no leídos. Que si eres actor, debes actuar con todo lo que aprendiste, y sin excusas a tus limitaciones. Si escribes, si diriges, si haces escenografía o produces. Que en lo profesional hay especialistas en cada disciplina de lo dramático y es mejor cuando cada quién hace su trabajo. Que está bien si en la escuela haces de todo un poco, pero que eso no lo lleves al ámbito profesional. Que la introducción es en la escuela y después puedes, si quieres, elegir un camino para seguir profundizando. Eso lo fui aprendiendo con algunas decepciones propias y ajenas. Y en el proyecto de *“Luna,...”*, en los ojos de su padre veo que hay un equipo muy grande, donde cada uno hace lo mejor que puede en lo que hace, respeta y confía en el trabajo de los otros y alguien va guiando a todos, para completar un espectáculo, para negociar una gira, para tener un apoyo. Quizá eso es lo que me hubiera gustado saber antes, o poder hacer antes; pero en la escuela me acostumbré a “resolver la tarea o el examen” y me olvide al salir que ya nadie me califica, que ahora puedo crear, a mi ritmo, pero con todo lo que afuera

implica hacer teatro. Que ahora yo elijo las materias en las que sigo profundizando, y las presentaciones que quiero crear. Y para ser más justa con la pluralidad que habita y crea la formación en la Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro, quiero decir que quizá alguno de los maestros alguna vez lo dijera, pero yo no supe escuchar y lo comprendí después de algunos años.

En este momento me siento satisfecha y agradecida con mi formación en la Universidad, porque me dejó ver muchos lados del teatro, de la creatividad, de la vida, del pensamiento humano, que el teatro no sólo es para entretener o para distraer. Conocer la historia del teatro en el mundo y el tiempo, saber que ha sido una forma de la sociedad para defenderse, para reflejarse, para congregarse y hablar de lo importante que pasa en la sociedad. Que es un lugar donde vemos cómo los personajes toman decisiones, y sabemos que la naturaleza humana es esa: tener elecciones en su vida, en la vida. Así que me parece que la formación en el Colegio me introdujo a un vasto número de posibilidades en el teatro y elegí un camino gracias a ese conocimiento. Un camino que no puedo juzgar como bueno o malo, pero un camino para profundizar, para entender, para pensar, para imaginar, para elegir.

Por eso agradezco a cada profesor, a cada maestro, a cada compañero, por lo que aprendí mientras pasé por la formación. Y a cada creativo de la obra “Luna, en los ojos de su padre” por lo que pude reconocer mientras creamos el espectáculo.

En mi hacer profesional en el Teatro de títeres, he aprendido que el actor debe ser consciente del SER UNO, expandiéndose cada vez que ocurre el acto escénico. Que el actor-titiritero emprende un camino largo en el cual se entrena cada día, interna y externamente. Que cada uno sabe cómo se entrena y cómo emplea las herramientas que le son dadas, o que ha encontrado en su vivencia. Que un actor-titiritero busca cómo estar vivo en su arte y no cómo sobrevivir con él.

Para finalizar el informe escrito quiero decir: ¡Gracias a las sinodales por confiar, por comprender!

9. Imágenes de la puesta en escena.



“Luna, en los ojos de su padre” Marina Solanga, Janika Fortin, Mathilde Addy-Laird y Ernesto García.



“Luna, en los ojos de su padre” Paola Huitrón



“Luna, en los ojos de su padre” Ernesto García y Paola Huitrón



“Luna, en los ojos de su padre” Marina Solanga, Ernesto García y Paola Huitrón



“Luna, en los ojos de su padre” Ernesto García y Paola Huitrón



*“El héroe es solapadamente ayudado por el consejo, los amuletos y los agentes secretos del ayudante sobrenatural que encontró antes de su entrada a esta región.”*

*Joseph Campbell*

***Dedico este trabajo a mi madre y a mi padre, agentes secretos infinitos...***

## 10. Bibliografía

- Barba, Eugenio, Más allá de las islas flotantes, col. Escenología, México 2011.
- Campbell, Joseph, El héroe de las mil caras, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 2013.
- Chagall, Marc, *Parece que nunca me acerco a ninguna de mis visiones*, en el -compilado del libro Hablan los artistas, trad. Agustín Contín, Primera edición 1970, edit. Novaro S.A.
- Converso Carlos, Entrenamiento del titiritero, Ed. Escenología, A.C., México 2000.
- Foucault, Michael, El pensaminto del afuera, Trad. Manuel Arranz, Pre-textos, España, 1989.
- Gutiérrez, Gilberto, Materiales para una teoría de las identidades sociales, Frontera Norte, Vol. 9, Núm. 18, Julio-Diciembre, 1997.
- Ricoeur, Paul, Sí como otro, Ed. Siglo XXI, México, 1996.
- Yoshi Oida y Lorna Marshall, Los trucos del actor, trad. Elena Vilallonga, Alba Editorial, España, 2007.