



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

De actriz a titiritera

INFORME ACADÉMICO POR ACTIVIDAD PROFESIONAL

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:

LIC. EN LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

PRESENTA:

CARMÍN FLORES ESQUIVEL

ASESOR:

LIC. OSCAR MARTINEZ AGÍSS



CIUDAD DE MÉXICO, 2014.



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.

Índice

INTRODUCCIÓN	1
1. Conocer a Paco y al niño Dios	2
1.1 Paco	2
1.2 El niño Dios	3
1.3 Las reglas del juego	3
1.4 La actriz detrás del títere	7
2. De actriz a titiritera	9
2.1 <i>Los Sueños de Paco</i> : aprender la técnica	9
2.2 <i>Siglo XX... que estás en los cielos</i> : aplicar la técnica	15
Conclusiones	19
Anexo	21
Registro gráfico	22
Bibliografía	29

INTRODUCCIÓN

Este informe académico está basado en dos montajes *Los Sueños de Paco* (Dir. Carlos Corona, 2011) y *Siglo XX... que estás en los cielos*. (Dir. Fernando Bonilla, 2011- al momento de esta redacción) y plantea una reflexión sobre mi proceso como titiritera complementaria dentro de ellos. Cuando se maneja un títere entre varias personas se le da el nombre de titiritero complementario a quienes manipulan el cuerpo del títere pero no le dan vida a la voz.

Quiero aclarar que este trabajo está enfocado en la manipulación de títeres antropomorfos de manipulación directa aunque no niego que pueda ser una referencia para el trabajo con títeres de otro estilo.

Los títeres se clasifican con base en 4 características: por su forma, por lo que representan, por el sistema de manipulación y por la ubicación del manipulador. Así tenemos que por la forma se subdividen en corpóreos o planos. Por lo que representan en objetos reales, objetos ideales, antropomorfos y zoomorfos. Por su sistema de manipulación en manipulación directa o indirecta y por la posición del manipulador en suspendido o sostenido.¹

Los dos personajes a los que me referiré durante este informe, eran títeres representaban niños, para manipularlos era necesario tocarlos de manera directa y en ambos casos el titiritero estaba detrás del títere. De ahí el nombre que reciben.

El primer capítulo es una breve descripción de lo que para mí son las principales características del teatro de títeres. A las dificultades que me enfrenté y algunas posibilidades para resolverlo. El segundo capítulo se divide en dos etapas, el aprendizaje de la técnica y su aplicación, la cuales corresponden a *Los Sueños de Paco* y *Siglo XX... que estás en los cielos* respectivamente y explica cómo fue el enfrentamiento entre mi trabajo actoral y el trabajo con títeres. Así como las similitudes entre actriz y titiritera y actriz y títere, y manifiesta la posibilidad de manipular un títere a través de un entrenamiento actoral.

Este proyecto tiene como objetivo ser una referencia para el actor que decide ser parte del universo de los títeres y ofrece al lector una aproximación al teatro de títeres a través de la visión del actor, explicando cómo el entrenamiento actoral puede ser un recurso en la manipulación de títeres cuando no se tiene un conocimiento previo de la técnica.

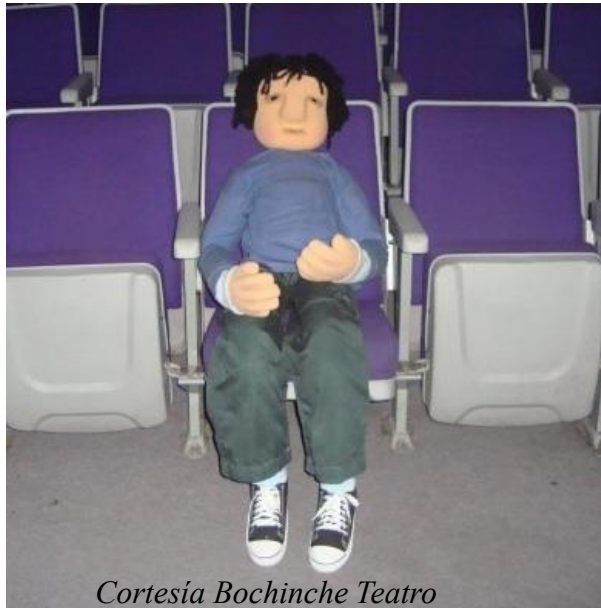
Así que sea usted bienvenido.

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

CONOCER A PACO Y AL NIÑO DIOS. PACO

Los sueños de Paco fue el primer montaje en que participé donde los títeres y los actores coexistían en un mismo espacio. Una de las actrices que manejaba a Paco me invitó a formar parte de la puesta, pues necesitaba a alguien para alternar funciones, me explicó que el proyecto ya estaba formado y que de hecho ya habían dado varias funciones, después me preguntó si estaba interesada en formar parte del proyecto y que de ser así tendría que participar en una audición. Por alguna razón siempre había querido ser parte de un proyecto como ése a pesar de que no tenía ninguna experiencia (al menos de tipo profesional) así que acepté. Mi compañera me dio una hora, un lugar y mi primer consejo “¿de niña jugabas con tus muñecos y le dabas voz y un modo de moverse? (respondí que sí) es lo mismo, sólo juega con él” tenía razón.

En la audición conocí a Paco, un títere de aproximadamente 1.20 m de altura hecho de hule espuma, y con la forma de un niño de 10 años, tenía 4 comandos que se ubicaban en la cabeza, cadera y ambos pies. Los brazos, piernas y cuello estaban articulados y se manejaba entre dos



Cortesía Bochinche Teatro

personas. Yo me encargaría de pies, un brazo y eventualmente la cadera, la otra persona se encargaría de un brazo, cadera, cabeza y voz. Ya me habían explicado los requisitos del proyecto, pero no me imaginaba cómo sería tenerlo entre manos.

Así conocí a Paco, ese fue mi primer contacto. Días después de la audición me llamaron: había sido seleccionada. Era momento de conocer el montaje y ensayar.



EL NIÑO DIOS

Siglo XX... que estás en los cielos surgió como consecuencia del trabajo que hacía en *Los sueños de Paco*. Cuando me hablaron del proyecto me explicaron que el trabajo sería similar al que hacía con Paco, así que decidí aceptar. Se trataba de un montaje que mezclaba actores y un títere, éste se manejaría entre dos personas y yo me encargaría de la parte inferior. Parecía un trabajo sencillo, después de todo eso era lo que estaba haciendo ¿o no? Lo cierto es que a pesar de que el trabajo era el mismo, la construcción de los títeres era diferente y

Cortesía Puño de Tierra
en consecuencia la manipulación también. El niño Dios media entre 30 y 40 cm de alto, su tórax era de tela relleno de borra, la cabeza y sus extremidades de yeso, no tenía comandos y aunque podía mover cabeza, brazos y piernas, el movimiento era limitado, además un par de ensayos después, se decidió que el títere debía caminar sobre una esfera hecha de fibra de vidrio de aproximadamente 40 cm de diámetro.

Ese era el niño Dios, un títere con nuevos retos.

LAS REGLAS DEL JUEGO

Si bien existen diferencias entre una puesta y otra, son las similitudes las que unifican mi proceso pues a pesar de ser títeres y montajes distintos, pude encontrar algunas reglas básicas en el manejo de títeres, por lo que me detendré a explicar algunos puntos en lo que convergen ambos montajes y que para mí fueron los pilares de esta experiencia.

El montaje.

Lo primero que hay que considerar es que títeres y actores compartían un mismo espacio pues las condiciones en que el titiritero desempeña su labor cambian dependiendo de si se trata de un espacio mixto o exclusivo¹. Se denomina espacio mixto cuando actores y títeres conviven dentro de ficción independientemente de si el titiritero está a la vista o no.

¹ Angoloti, Carlos. *Cómics, títeres y teatro de sombras: tres formas plásticas de contar historias*. Madrid. Ed. De la torre. 1990. 191 p.

El espacio exclusivo es cuando la ficción sucede únicamente entre los títeres. Esta diferencia define entre otras cosas, la ubicación de los titiriteros y por ende su manejo, la relación de los actores con el títere e incluso la relación del títere con el espectador.

También hay que considerar que el estilo de la obra delimita el movimiento del títere, en este caso el estilo era realista y los títeres antropomorfos por lo que su movimiento debía ser lo más parecido al de un humano.

Manipulación en equipo.

Tanto Paco como el niño Dios requerían ser manipulados por más de una persona simultáneamente, Paco incluso llegaba a ser manejado por tres. Además en ambos casos tuve que trabajar con distintas personas dentro de una misma temporada.

En mi opinión unificar el trabajo de los titiriteros es uno de los puntos más importantes en el manejo de títeres, requiere de escucha, confianza y humildad entre otras cosas, la razón es que si la unidad no se encuentra el títere no cobra “vida”.

Los títeres son objetos inanimados, del titiritero depende aparentar que tiene vida y el origen de esta cualidad está en el movimiento sin embargo, éste es más complejo cuando es resultado del trabajo en equipo.

Cuando una persona manipula un títere decide cada movimiento y simplemente lo ejecuta, a diferencia del trabajo en equipo, pues éste representa un grupo de ideas que deben convivir en un objeto. No obstante a pesar de que durante el periodo de ensayos se alcanza unidad y se fija gran parte del movimiento igual que en el teatro convencional cada función puede cambiar y si no se está atento, los errores pueden traer grandes consecuencias. Imaginemos que estamos viendo una obra donde hay un “niño” representado por un títere. El niño se mueve de manera natural. Hemos seguido la historia y la trama nos ha atrapado, el niño va a caminar fuera de escena y de pronto la cabeza se va a la izquierda y los pies a la derecha, si hasta ahora habíamos planteado que este títere se mueve como un niño real y trata de respetar el movimiento natural del cuerpo, con ese error toda la convención se viene abajo, el espectador recuerda que se trata de un “muñeco” y será difícil retomar la relación que se había construido entre el títere y el público. Cualquiera puede cometer un error, pero desarrollar una sensibilidad a los movimientos del compañero puede evitarlo y si sucede, se estará preparado para afrontarlo, también esta sensibilidad puede enriquecer el trabajo de todos, pues si se está

atento y se aceptan las propuestas del compañero un movimiento pequeño puede generar un cambio que repercuta en todo el cuerpo, así de sencillo, así de importante.

Titiriteras a la vista.

“Un elemento importante de la caracterización del teatro de muñecos o de títeres es la ocultación del actor. Esa ocultación puede ser total o parcial”² sin embargo una de las consecuencias de ser un montaje mixto es que los titiriteros están a la vista del público y sin duda esto me representó dos retos fundamentales. El primero fue permanecer invisible estando a la vista de todos, el segundo fue mantenerme al margen de la escena.

Los titiriteros pertenecen a una realidad diferente de la que está sucediendo en escena.

Es como hablar del actor y el personaje, aun cuando ambos están presentes, el personaje pertenece a la ficción y el actor es la herramienta para lograr esa ficción, del mismo modo los titiriteros están fuera de la ficción a pesar de estar en el centro del escenario y junto a los actores, por eso es vital evitar interferir en el universo que se propone, esto va desde mantenerse lo más



Cortesía Puño de Tierra

oculto o distante posible de la acción hasta invadir lo menos posible el cuerpo del títere. A veces no se puede. No obstante “el títere se inscribe de lleno en el mundo teatral”³ es decir que responde a la misma lógica del teatro con actores y tener esto en mente puede resultar de mucha utilidad.

Lo cierto es que no era tan sencillo permanecer oculto, recordemos que el tamaño del niño Dios era aproximadamente de entre 30 y 40 cm y se manejaba entre dos personas, además todas las escenas sucedían al frente del escenario, así que la ocultación era una hazaña casi imposible, sin embargo ser consciente del lugar que ocupaba en el espacio me fue de gran utilidad porque sin duda no es lo mismo ver a alguien de pie que verlo en cuclillas.

Lo más importante es recordar que nunca, jamás, por ninguna razón se debe olvidar que

2 Angoloti, Carlos, *op. cit.* p. 133

3 Angoloti, Carlos, *op. cit.* p. 133

la atención del público debe permanecer en el títere porque sin duda “los títeres cobran vida al entrar en escena, vida que en cierto modo es independiente del actor”⁴ aunque en mi opinión esto es resultado del trabajo del titiritero y de los actores que lo acompañan en escena, este hecho puede explicarse con la imagen anterior. La escena sucede al frente del escenario y es evidente la presencia de las titiriteras, sin embargo, la atención del actor y su mirada está puesta en el títere como si realmente éste fuera un ser vivo. Por su parte el títere está colocado en una posición que parece que lo está escuchando y retando con la mirada, obviamente esta postura es resultado de la manipulación de ambas titiriteras, quiénes a su vez, también tienen su atención y mirada sobre el títere. Éste trabajo en equipo tiene como resultado que la atención del público se sitúe en el títere y aunque el público reconoce la presencia de las titiriteras, acepta la convención de forma consiente o inconsciente de que ese títere tiene “vida propia”

Permanecer al margen de la escena es un trabajo que depende de todo el equipo y que hasta cierto punto es consecuencia de la ocultación, las escenas del niño Dios generalmente ocurrían al frente, a pesar de eso ser consciente de mi lugar en el espacio me mantenía fuera de la escena, pues si el actor y el niño estaban de perfil al público yo permanecía atrás del niño, lo que visualmente era menos invasivo que estar a su costado. El caso de Paco el trabajo era un poco más sencillo gracias a la escenografía y el tamaño del títere. Parte de la escenografía consistía en 4 cubos de madera con respaldo que medían aproximadamente un metro de alto por lo que fácilmente podía ocultarme tras ellas. Cuando las escenas sucedían al frente del escenario y no contaba con este recurso procuraba adoptar posiciones en las que mi cuerpo pareciera lo más pequeño posible y permanecía detrás del títere, como mi complexión es pequeña podía encontrar ángulos en los que el títere me cubría por completo. Sin embargo, cuando era necesario estar a la vista, mantenía una distancia considerable de tal manera que parecía más un acompañante de Paco que su titiritera, de cualquier manera evitaba estar a la misma altura de Paco a menos que fuera inevitable.

Cuando el títere es pequeño la ocultación del titiritero es más un juego de perspectiva en relación al espectador, si lo vemos como si fuera una fotografía, el títere sería el primer plano y el titiritero sería parte del paisaje, que está pero con menos importancia.

4 Angoloti, Carlos, *op. cit.* p. 132

La manipulación del títere y su expresión.

“El punto clave está en la transferencia del actor con el muñeco, en la transmisión de los sentimientos del actor al público mediante el muñeco o al menos la expresión de esos sentimientos”⁵

El objetivo de la manipulación es lograr que un ser inanimado como lo es un títere se relacione y se comunique con el espectador y que éste a su vez vea al títere como si fuera un ser vivo e independiente.

Para ello la expresión de títere debe ser creíble y corresponder al universo que se planteó. La expresión depende de tres aspectos: la construcción del títere, el actor que le da vida a través del movimiento y la voz y la trama dramática (Angoloti, 1990).

Cuando llegué a *Los sueños de Paco* yo no tenía ninguna experiencia, sólo la del juego con mis propios juguetes pues como reflexiona Angoloti “el niño desde pequeño juega con muñecos, pone en boca de ellos sus historias, les transfiere su propia personalidad y se identifica con ellos.” Este juego es un símil del trabajo del titiritero pues en esencia aspiramos a esta transferencia sólo que a diferencia de los niños, el titiritero lo hace de manera consiente y con un texto dramático que primero debe asimilar para después traducirlo en movimiento e incorporarlo a un universo escénico en el que existen otros personajes que no dependen de él.

Como en este caso la obra ya estaba montada yo sólo seguí instrucciones y trataba de imitar los movimientos que me indicaban. Era evidente que el movimiento tenía un discurso propio y expresaba algo y me quedaba claro que el movimiento respondía a lo que el personaje “vivía” en escena pero no me detuve a pensar que hay una razón por la cual se hace un movimiento y no otro, por ejemplo: había una escena en *Los sueños de Paco* en la que Paco conocía a la nueva novia de su papá en una comida. En ese momento Paco estaba triste e incómodo por la situación por lo que no quería hablar a pesar de que su papá trataba de promover una conversación. Para representar este conflicto interno de Paco la titiritera que sostenía la cabeza, hacía un movimiento que parecía que Paco miraba al piso y a menudo recargaba de lado su cabeza sobre una de

5 Angoloti, Carlos, *op. cit.* p. 135

sus manos, cuando su papá le hacía preguntas Paco “no lo miraba” es decir que la cabeza siempre se mantenía inclinada hacia abajo. Estos movimientos daban la sensación de una persona dubitativa y evasiva que funcionaba muy bien con un personaje que está incómodo y triste. Si por el contrario los movimientos hubieran sido rápidos y la cabeza de Paco siempre se hubiera mantenido a la altura de la mirada de su Papá, estos movimientos corresponderían a los de una persona molesta e incluso retadora. De ahí que el movimiento no puede ser cualquiera, sólo que en ese momento no sabía qué era lo que delimitaba el movimiento. Fue hasta que trabajé con el niño Dios en *Siglo XX... que estás en los cielos* que entendí que el movimiento tiene una estrecha relación con el texto, la interpretación que el titiritero hace de éste y la relación que se construye con los demás personajes.

Otra característica que noté en el movimiento durante mi proceso en *Los sueños de Paco* fue que la anatomía del cuerpo humano jugaba un papel importante dentro de la manipulación del títere y que la manera más sencilla de lograr la expresión sería respetar la lógica del cuerpo. En consecuencia en mi exploración con el niño supuse que si el movimiento respetaba la lógica del cuerpo, entonces la expresión tendría la misma relación con el lenguaje corporal.

Definir si se trata de una escena que sucede sólo entre títeres o si se mezcla con actores, si el títere es manipulado por una persona o por equipo, si el titiritero permanece oculto o a la vista e identificar que la expresión del titiritero debe ser visible en el títere y no en el titiritero, fueron para mí los ejes en mi viaje por el mundo de los títeres. De ellos me surgían preguntas y por ellos encontraba respuestas y en mi opinión tenerlos en cuenta son un buen punto de partida para el actor que opta por los títeres.

LA ACTRIZ DETRÁS DEL TÍTERE

Este es un acercamiento a los títeres hecho por una actriz y para mí es importante aclarar qué distingue al actor del titiritero. La diferencia es el títere. Un titiritero “utiliza una mediación entre él y el público, un intermediario, que es el muñeco.”⁶ Y éste tiene vida propia “vida que en cierto modo es independiente del actor (titiritero)”⁷ Mientras que un

6 Angoloti, Carlos, *op. cit.* p. 132

7 Angoloti, Carlos, *op. cit.* p. 132

titiritero se entrena para “desaparecer” su cuerpo en escena y trasladar su expresión al títere a través de su voz y el movimiento, un actor se entrena para hacerse visible y crear un personaje que se expresa a través de su cuerpo. Ambos representan personajes solo que el titiritero lo tiene en tres dimensiones en tanto que el actor “lo lleva puesto” Esta diferencia que es también la principal similitud fue mi punto de partida.

El trabajo del titiritero tiene dos aspectos: el títere y la persona que está atrás de él. El primero es un trabajo que se hace directamente sobre el muñeco y que tiene como objetivo “dar vida” a un personaje. Este trabajo incluye a la voz, el movimiento, la relación del títere con los demás personajes, etc. El segundo es todo aquello que el titiritero debe hacer para que el títere tenga “vida” pero que no se refleja en el títere, como respetar el espacio del títere, escuchar las propuestas de su compañero, su relación con el espacio, etc. Por su parte el trabajo del actor incluye todos estos aspectos. En la creación de un personaje encontramos una voz diferente a la nuestra, le damos una corporalidad distinta y gracias al texto tiene un carácter y una forma de expresarse que no es la nuestra y sin embargo no perdemos conciencia de nosotros mismos, sabemos que se trata de ficción y que se trata de un trabajo en equipo, y permanecemos atentos a aspectos técnicos que construyen la ficción como el texto y el trazo escénico aun cuando “llevemos encima” un personaje que está viviendo esa historia por primera vez.

En *Los sueños de Paco* nunca había manejado un títere no obstante tenía la habilidad de asociar y algunos conocimientos respecto a la escena, entendí que el teatro de títeres responde a las mismas exigencias del teatro convencional y que la gran diferencia es que el títere es el personaje.

En el primer montaje me dediqué a aprender los aspectos técnicos de los títeres, pero fue en mi acercamiento con el niño Dios que me enfrenté a la creación conjunta de un personaje y fue ahí donde tuve que hacer consciencia de mis procesos actorales, fue como si cambiara de cuerpo, pues movía al títere basada en mi conocimiento sobre el lenguaje corporal y en lo que yo haría, al mismo tiempo debía cubrir las necesidades que surgían como titiritera para lo que también utilicé algunos otros recursos que formaron parte de mi entrenamiento actoral, por ejemplo: permanecer atenta a lo que sucede alrededor mío, identificar mi lugar en el espacio, ceder la atención del público a mis compañeros de escena, etc.

Lo importante era reconocer cuales eran los puntos en común entre titiritera y actriz y

trabajar a partir de ellos.

DE ACTRIZ A TITIRITERA

LOS SUEÑOS DE PACO: aprender la técnica

Cuando me integré a *Los Sueños de Paco* el proyecto ya estaba montado y mi trabajo consistía en recibir instrucciones y aplicarlas. Como no tenía experiencia, antes de trabajar con los actores tuve un breve entrenamiento con las titiriteras enfocado exclusivamente en el movimiento de Paco (caminar, mover las manos, el apoyo de la cadera etc.) su trazo escénico y mi función dentro de escena (ocultarme, no invadir al títere, sólo tomarlo de los comandos, etc.) mi objetivo era asimilar las necesidades y atributos de este títere es decir aprender la técnica.



TITERE

Paco (títere) representaba a un niño real de diez años por lo que su movimiento debía ser lo más parecido al de un humano. Durante la fase de entrenamiento mis compañeras

me daban consejos sobre cómo debía ser el movimiento y en qué partes debía poner atención, pero hubo dos acotaciones que me mostraron cuál era la base del movimiento y dónde podría encontrar (de mi propio entrenamiento como actriz) una herramienta para explorar ese movimiento.

La primera fue caminar pues en esta acción interviene todo el cuerpo y cada paso requiere de movimientos pequeños (como la flexión de la rodilla y el tobillo) ritmo, coordinación y equilibrio.

El segundo aspecto fue la presencia de la cadera. En el ser humano el punto de equilibrio⁸ en posición vertical se encuentra a la altura del ombligo, el desplazamiento de

⁸ “la habilidad para mantener el peso apropiadamente distribuido, de otro modo el cuerpo se caerían todo el tiempo por no compensar la fuerza de gravedad”

este punto le permite llevar a cabo acciones como caminar, correr, saltar y en general realizar cualquier actividad que involucre a todo el cuerpo⁹. Para Paco este punto estaba representado por la cadera, la compensación y el desplazamiento del punto de equilibrio sucedía a través de la mano del titiritero, a partir de la cadera el cuerpo adquiría peso y presencia. Movimientos como caminar saltar y correr eran delimitados por su presencia pues su ubicación respetaba la lógica corporal del ser humano. Por ejemplo la rodilla debía flexionarse hacia el frente si sucedía de otro modo el movimiento se veía antinatural. Este trabajo también se hacía en conjunto, es decir que durante la función este comando se alternaba de un titiritero a otro, por lo que requería una especial atención a su ubicación, un trabajo que exigía concentración y conciencia.

Esta relación me mostró que el cuerpo del títere funcionaba como el del ser humano y su movimiento sigue la misma lógica, en consecuencia supuse que si el títere se movía como el humano, entonces el humano serviría de referencia para el títere por lo que concluí en que: observar, concientizar e imitar el movimiento de las personas en determinadas situaciones, encontraría la forma de mover un títere antropomorfo.

Parte de mi entrenamiento como actriz se enfocó en el trabajo del cuerpo, clases como *expresión corporal* y *danza* buscaban que reconociera mi cuerpo, el lugar que ocupaba en el espacio y la relación de éste con el entorno pues como menciona Alberto Dallal “el cuerpo humano constituye la ‘materia prima’ de la danza; los miembros, partes y habilidades que lo conforman resultan los principales protagonistas de esta actividad”¹⁰ por mi parte no especifico un estilo de danza en particular porque en mi experiencia aprender cualquier estilo exige una atención constante por parte del ejecutante, existen muchas razones para esto pero hay dos que me parecen relevantes para este informe, la primera es la postura. Sin importar el estilo que sea, al bailar el cuerpo adopta una postura distinta a la natural y para lograrlo el ejecutante debe concientizar cada parte de su cuerpo, en este ejercicio descubrimos que tan abandonado tenemos a nuestro cuerpo y lo poco que trabajamos ciertas zonas de éste. Por eso adquirir una nueva postura es útil

9 *El mundo de Beakman*, Waxman, M. Dubin, J. Paul Zaloom [serie de televisión] temporada 1, capítulo 2, (1992)

10 Dallal, Alberto. *Cómo acercarse a la danza*. México. Consejo Nacional para la cultura y las artes. 1992. 154 p.

cuando se busca ejercitar la conciencia corporal, pues es un trabajo que lleva tiempo y exige mucha atención. El segundo aspecto es el trabajo en equipo. Bailar en pareja exige un doble esfuerzo para nuestro cuerpo porque debe mantener su nueva postura y lidiar con las virtudes y defectos de otro. El objetivo es lograr que dos personas entren en un mismo ritmo que es distinto al de la música, hay que encontrar el equilibrio entre los dos individuos y encontrar un punto en común que les permita caminar en una misma dirección, de otro modo el baile no es posible. Así la persona se ve obligada a encontrarse con el otro, lo que generalmente sucede a través del cuerpo. En una pareja que ya se conoce, todos los movimientos se realizan de tal modo que pareciera que bailan frente a un espejo. Las ideas pueden ser necias pero el cuerpo no. Trabajar con otra persona desarrolla la adaptabilidad, el cuerpo debe jugar a ser una “masa moldeable” de otro modo puede resultar doloroso. Por ejemplo el abrazo del Tango exige tanta cercanía que con un cuerpo rígido es imposible moverse, las piernas están entrelazadas y el hueso pélvico debe estar a la misma altura que el del compañero, esa es la posición inicial, ambos cuerpos deben moverse como uno, de este modo el cuerpo de la mujer se mueve como consecuencia del movimiento del hombre (quien siempre dirige) pero si la mujer no cede a este liderazgo el movimiento se ve forzado. De ahí que la danza amplíe las posibilidades en el reconocimiento del cuerpo, sin embargo si se trata del trabajo individual cualquier actividad física desarrolla esta sensibilidad. Lo importante es reconocer que “el entrenamiento conduce a los cuerpos humanos a manipular la expresividad deseada”¹¹

En el ser humano la expresión se da a través de la vía verbal y la no verbal, esta última se refiere a todos aquellos recursos (además de la palabra) que una persona utiliza para expresarse y se divide en 4 grupos: la proxemia, la paralingüística, la táctil y la quinésica. Cuando nos referimos exclusivamente al movimiento del cuerpo estamos hablando de quinésica. Esta es el área que explica cómo sucede la comunicación a través del movimiento corporal y plantea que el rostro es el punto más fuerte de expresión debido a que en él se encuentran los ojos, la boca, el movimiento del cuello, etc. Además de esta zona, el cuerpo también se apoya en las manos, el torso, las piernas e incluso los pies.¹²

11 Dallal, Alberto. *Op. Cit.* p 19

12 Abozzi, Paolo, *La interpretación de los gestos*, Barcelona, Martínez Roca. 1998.

A partir del movimiento de estas zonas se apoya el mensaje verbal, se ilustra con el cuerpo o se contradice. Los títeres son cuerpo y su “vida” depende del movimiento del cuerpo, gracias a la danza pude comprender que si entendía el lenguaje de mi cuerpo, entonces podía trasladar esa expresión al títere.

El Titiritero y su relación con el títere.

En una ocasión durante el periodo de ensayos me dijeron “mantente lo más oculta posible e invade al títere lo menos que puedas” no obstante ya que se trataba de un montaje mixto mantenerme oculta no era posible. Conforme pasaban los ensayos y posteriormente las funciones entendí que no se trata de estar a la vista o no, si no de reconocer al títere como el punto de atención. Como resultado de funciones y ensayos concluí que para lograr esto un titiritero debe tener especial cuidado en dos aspectos: la economía de movimiento y su ubicación. Esta última no solo hace referencia al titiritero dentro del espacio, sino su cuerpo en relación con el del títere, es decir respetar su espacio. Considero que son tres ángulos a los que hay que prestar atención. El primero es en relación al público sobre todo si se trata de un títere pequeño, hay que cuidar no estar en un ángulo donde obstruyamos la vista del espectador pues podríamos cubrir al títere con nuestro propio cuerpo. El segundo es en relación a los compañeros de escena el titiritero forma parte de una realidad distinta a la de la escena, por eso el títere debe de estar en primer plano cuando habla con otro actor, por ejemplo en una escena que sucede de manera frontal donde el títere está del lado izquierdo y el actor del lado derecho formando entre sí un línea horizontal lo mejor y más cómodo será que el titiritero se acomode detrás del títere, de este modo la escena se da entre esos personajes y no habrá un tercero ocupando un lugar que no tiene sentido dentro de la escena. Y el tercero tiene que ver con la distancia del titiritero con el títere. Si el titiritero está muy cerca de él sucede algo parecido al primer ángulo, pues aunque no lo cubra totalmente, el hecho de estar tan cerca crea un efecto como en el segundo ángulo, pues invade su espacio escénico y no permite que el personaje tenga su propia realidad.

Cuando hablo de economía de movimiento me refiero a que el titiritero debe realizar sólo el movimiento necesario para que suceda la escena. Ésta es una observación sobre todo para los titiriteros principales y no es que los complementarios estén exentos, pero considero que es más común realizar movimientos innecesarios cuando se usa la voz

puesto que estamos acostumbrados a mover el cuerpo al hablar, sobre todo si se tiene formación como actor, pero trasladar ese movimiento al títere es precisamente la labor del titiritero. Obviamente éste gesticula y se exalta, pero su cuerpo se debe mantener lo más relajado posible y su movimiento debe ser pequeño de otro modo la atención del espectador se irá al cuerpo más grande y el títere pasará a segundo plano, además cuando un titiritero se mueve tanto generalmente también mueve bruscamente al títere y hace que éste pierda el movimiento natural que tenía. De cualquier manera un movimiento innecesario sea por parte del principal o del secundario tendrá el mismo resultado: distracción. Para esto hay dos soluciones. Explorar cuanto movimiento se nos ocurra (ya sea para el títere o para comodidad del titiritero) durante el periodo de ensayos hasta encontrar sólo el necesario y confiar en la visión externa del director.

Al comprender que el titiritero pertenece a una realidad distinta a la del títere entendí cuál era la relación entre el títere y el actor. El títere era un personaje más en escena, su función era la misma que la de otros actores, los demás se dirigían a él como si se tratara de un compañero más y entonces lo supe: el títere es el actor.

DOS TITIRITERAS, UN TITERE

El objetivo es configurar en un objeto inanimado una serie de movimientos que aparenten vida por lo que debe haber una co-relación entre todas las partes involucradas. Manejar un títere es un acto que requiere coordinación y sensibilidad.

Durante *Los sueños de Paco* fue sencillo adaptarme a un compañero puesto que todos los movimientos del títere (aun los más pequeños, complementarios o expresivos) estaban definidos y realmente no tuve oportunidad de experimentar una creación colectiva (como sucedió después en *Siglo XX... que estás en los cielos*) sin embargo sí tuve necesidad de adaptarme al ritmo de diferentes personas, pues aunque el 95% de la obra sólo éramos dos titiriteras había dos escenas en las que se integraba una titiritera más, la cual por cierto no siempre era la misma persona, por lo que en realidad tuve que adaptarme a tres personas distintas.

Una de las escenas era particularmente complicada por su carga dramática y emotiva y por el movimiento del títere, pues éste corría en un mismo punto y la velocidad de su marcha aumentaba gradualmente de un andar dubitativo hasta una carrera frenética. El títere se manejaba en tres secciones: la cabeza y el brazo derecho, la cadera y el brazo

izquierdo y por último los pies, cada sección manejada por una persona distinta. El hecho de ser una escena particularmente dramática imprimía a nuestro trabajo un grado de dificultad mayor, pues como ya lo he mencionado cualquier error rompe con la convención y este tipo de escenas son una especie de lupa que amplifica el movimiento pues requieren de mucha atención por parte del espectador por lo que éste está mucho más pendiente del títere que en otros momentos además, en esta escena en particular el títere tenía una luz cenital que ayudaba al titiritero a “desaparecer” y al títere a estar en primer plano pero si había errores también los resaltaba.

En esta escena se volvió a presentar la conciencia corporal, correr involucra muchas partes del cuerpo y para hacerlo también requiere de ritmo y coordinación. Al correr el pecho se inclina ligeramente hacia el frente, la rodilla se flexiona más, la pelvis compensa el desequilibrio que provoca cada zancada de las piernas, igual que los brazos que se lanzan al lado contrario de la pierna que está levantada y el torso que hace una ligera flexión al lado contrario para reajustar el centro¹³ del cuerpo. Todas las zonas involucradas corresponden a la ubicación de los comandos en Paco, la diferencia es que todos los movimientos que en el humano se dan automáticamente, eran realizados por tres titiriteras simultáneamente. En esta escena yo me encargaba de la cadera, así que era la conexión entre la cabeza y los pies, y ambas titiriteras se adaptaban a mi ritmo, sin embargo como yo aún no tenía clara la progresión en muchas ocasiones eran los pies quienes marcaban ese ritmo por lo que yo debía estar atenta para seguirlo y comunicarlo a la encargada de la cabeza. En algunas ocasiones llegué a atrasarme y la pelvis iba al mismo lado de los pies y en ese momento todo el títere se sacudía de una forma muy extraña, de pronto se veía como si el títere fuera una hoja de papel que se agita bruscamente, pero cuando el movimiento era coordinado realmente parecía que un niño estaba corriendo, en este caso me explicaron cómo se movía el cuerpo al correr, así que mi solución era recordar esa explicación y observar el movimiento de mis compañeras “si ellas van a la derecha, yo iré a la izquierda”

De nuevo recorro a la danza como herramienta en el trabajo en equipo. Igual que al bailar, el titiritero complementario permanece flexible a las propuestas del compañero y al mismo tiempo tiene la posibilidad de experimentar sus propios movimientos, hay que identificar el

13 Punto de equilibrio

ritmo de los cambios para diferenciar entre la libertad para proponer y la necesidad de parar para coincidir en un mismo paso, o en este caso cuando hay que equilibrar el movimiento del títere. La única diferencia entre el baile y la relación de los titiriteros es que en el baile el ritmo de la música está definido en tanto que en los títeres es un ritmo que hay que crear. En mi opinión existen dos formas: proponer entre ambos titiriteros y crear un ritmo en común o permitir que uno tome el liderazgo y el otro lo siga. En cualquier caso la adaptabilidad y la atención siempre están presentes. Un actor también ejercita estas cualidades, por lo que será sencillo utilizarlas como una herramienta para la manipulación. La diferencia es la existencia del títere, pues estas dos cualidades se dividen para atender a los compañeros de escena (cómo en el caso del actor) y un nuevo elemento que es el títere y el trabajo real para el actor que decide ser titiritero está precisamente en aprender a repartir estas cualidades.

Esta escena ejemplifica los detalles del trabajo en conjunto, era compleja a nivel dramático y de manipulación y fue para mí la mejor lección en cuanto a la relación entre titiriteros pues entendí que no solo basta conocer tu parte y hacerla bien sino que siempre debes permanecer pendiente de lo que hace el otro y tener la capacidad de adaptarte a cualquier cambio porque de esta relación (comunicación) depende la creación.

SIGLO XX... QUE ESTAS EN LOS CIELOS: APLICAR LA TÉCNICA

Cuando llegué al primer ensayo de *Siglo XX... que estás en los cielos* aún daba funciones de *Los Sueños de Paco* por lo que me sentía segura respecto a mis conocimientos. Supuse que me encontraría con un títere parecido, de un tamaño similar, con comandos y articulaciones pero no fue así.

La principal diferencia era su tamaño y la ausencia de comandos. A pesar de eso intenté partir de los mismos principios. Traté de tocarlo lo menos posible y quise mantenerme escondida tras él pero pronto me di cuenta que eso no funcionaría. Tuve que adaptarme. Paco me dejó bases sobre la manipulación que fueron útiles



porque ambos títeres tenían características similares, sin embargo éstas se modificaron por la construcción del títere. La ausencia de la cadera facilitó el soporte del niño Dios y se compensaba con una oposición de fuerzas, yo trataba de mantener los pies firmes en el piso y mi compañera tiraba de la cabeza hacia arriba. El movimiento de brazos y pies era limitado, pero irónicamente esta limitación abrió una posibilidad mayor de expresión para los pies, pues la ausencia del comando de la cadera me permitía explorar más en el movimiento de éstos. Entonces recordé que lo más importante en este tipo de montajes es que la atención del público esté en el títere y el único modo de lograrlo es a través del movimiento. Debido a que se trataba de un títere antropomorfo supuse que el movimiento también respetaría la lógica del cuerpo, así que me enfoqué en tratar de comunicarme a través del movimiento. Un títere nuevo siempre traerá nuevos retos y también nuevos conocimientos. Gracias a Paco tenía claro que el movimiento debía ser expresivo la pregunta era ¿Qué debo expresar?

Parte de mi entrenamiento como actriz se enfocó en el análisis del texto por lo que tenía claro que éste define el carácter del personaje. Las palabras son acciones o demuestran acciones, el actor a través de su sensibilidad le permite al cuerpo aceptar estas palabras como suyas y encontrarles una expresión (corporal) coherente con el discurso. Ya que es una partitura de movimiento el texto funciona también como límite y si se lee adecuadamente evita movimientos innecesarios. Si recordamos las bases de la comunicación no verbal, el texto corresponde a la expresión oral del personaje, en general en un actor lo no verbal sucede de forma inconsciente, no obstante en un títere el movimiento es responsabilidad del titiritero, así que éste es quién debe entender el texto. Como este era un trabajo en equipo y no era yo la que interpretaba el texto, mi lectura también debía incluir la de mi compañera. Esta interpretación se sumó a la premisa “el títere es el actor”, a partir de esta relación enfoqué mi atención en expresar con el títere las reacciones que yo tendría en esas situaciones. Hacía un ejercicio de conciencia respecto a mi trabajo como actriz y buscaba que el títere reflejara eso, en la mayoría de las ocasiones a través de la imitación de movimientos corporales o de la ilustración. Obviamente este trabajo era conjunto y muchas de mis aportaciones eran complemento de las de mi compañera. Esto sucedía por que manipulaba la zona de expresión más fuerte y actuaba a través de la voz lo que le permitía tener mayor control sobre la expresión del títere, no obstante debo agradecer que era una persona experimentada que

siempre estaba abierta a mis propuestas por mínimas que estas fueran, actitud que yo retomé, y que hizo del niño Dios un personaje entrañable para el público.

El niño Dios era un personaje que describíamos como berrinchudo y manipulador pero niño al fin, por lo que también era tierno. Recuerdo una escena, que me parece es el mejor ejemplo en cuanto a unificación y creación colectiva de movimiento pues involucraba varios detalles que complementamos en funciones, eran propuestas simultáneas que a través de la escucha ambas supimos reconocer y aprovechar. Tanto así que después de algunas funciones el director nos pidió eliminar algunos movimientos pues se trataba de una escena importante para los actores y el títere atraía más la atención del público que ellos.

Era una escena cercana al final, en ese momento habían frustrado todos los planes del niño Dios y él resignado les había ofrecido un trato, los otros personajes deliberaban su respuesta y el niño Dios simplemente esperaba. Para empezar aparecía vestido de winne pooh con un gorrito con grandes orejas, lo primero que hacía era acariciar su oreja, luego pasaba sus brazos atrás, bajaba la cabeza y balanceaba un pie de atrás a adelante como si mirara un jardín. Como estaba espiando a los otros personajes de vez en cuando volteaba a mirarlos hasta que estos lo veían y él regresaba a su contemplación, esta acción se repetía un par de veces hasta que tomaban una decisión. Este momento era breve pero la configuración y la precisión en los movimientos hacían que la gente se encariñara con el títere y le prestara atención. Por eso me parece importante mencionarlo pues para mí es una escena que ejemplifica cómo es el trabajo con títeres. El niño Dios expresaba un mensaje concreto sólo a través del movimiento y lograba la conexión con el público y en mi opinión eso es lo importante.

El títere es el objeto donde la visión de ambos titiriteros converge y aunque no tuve ninguna dificultad para adaptarme a mi compañera, en él encontré un canal de comunicación con ella. Sabía que nuestros movimientos debían coordinarse, que podía hacer propuestas y que el texto era un buen punto de partida para elegir y delimitar mis movimientos lo que me permitió entrar de lleno en la exploración del movimiento. Era una constante toma y da y la mayoría de los movimientos se iban sumando entre sí. Por ejemplo en la escena que describí anteriormente, propuse el movimiento del pie tratando de complementar el de la oreja y ella lo complementó con los brazos atrás y la cabeza mirando al piso.

Por mi parte encontré una voz en el títere, como nuestra atención estaba en él fácilmente podíamos entender lo que decíamos a partir de sus movimientos. Mi sensibilidad me permitió reconocer en qué momento podía proponer y cuándo era mejor seguir, pero siempre a partir del títere. Al final lo más importante es reconocer que el títere es el principal.

Conclusiones

Ante todo quiero manifestar mi respeto por el trabajo del titiritero y deseo resaltar el hecho de que el teatro de títeres se trata de otra rama del teatro, que si bien un actor puede realizar sin problemas siempre debe tener en cuenta que si decide tomar un títere, tendrá la paciencia necesaria para entender su funcionamiento y no lo tomará como un recurso para resolver una escena porque esa actitud solo perjudica al títere y al montaje.

Para un actor que decide tomar al títere como recurso expresivo siempre será útil tener en mente que se trata de teatro y que en consecuencia encontrará similitudes con su propio trabajo, pues la mejor referencia que tenemos del entorno somos nosotros mismos, aunque ésta sea sólo un punto de partida.

Así como reconocer la existencia del títere (eso es muy obvio ¿no?) a lo que me refiero es que el títere es como un desdoblamiento del actor, hay que reconocer que se trata de otro ser, un personaje que vive fuera del actor. Y a partir de esto entender que el titiritero “juega” a ser director e intérprete.

Un punto más que se debe considerar es la trascendencia del actor. Como lo mencioné anteriormente un actor es entrenado para atraer la atención del público hacia él, sobre todo cuando debe hablar y se insiste tanto en esto que llega a ser inconsciente. Por eso me parece importante que el actor – titiritero tenga en mente que la atención del público debe estar en el títere y no en el manipulador sin importar la ubicación de éste último. No creo que represente mayor dificultad puesto que como actores sabemos ceder la atención del público a nuestros compañeros, por lo que me parece que para lograrlo sólo es necesario hacer consciente de quién es el foco.

A propósito de esto, en una ocasión saliendo de función de *Los Sueños de Paco*, la gente felicitaba a los actores y les agradecía su trabajo, incluso mencionaban su admiración por Paco, lo gracioso es que estando la titiritera principal a un lado nadie se detenía a decirle algo, ante esta situación ella acertó a decir “siempre pasa, cuando no tenemos errores nadie se da cuenta que existimos, así sabemos que es un buen trabajo”

Por mi parte me siento conforme y feliz con esta experiencia. Trabajar con títeres me parece sumamente divertido y me resulta maravilloso que un juego de niños se convierta en una profesión, pues como lo dije al inicio de este informe, manejar un títere es como volver a jugar con muñecos.

Aunque no es el objetivo creo que el trabajo con títeres también puede ser un recurso en el

entrenamiento del actor. Normalmente un actor no tiene la posibilidad de ver lo que hace, generalmente confía en la visión del director y permite que éste delimite sus movimientos y su expresión, sin embargo con un títere un actor puede traducir esas acciones y convertirlas en algo visible además de descubrir en el títere sus propias carencias. También me parece un reflejo de la conciencia de nuestro cuerpo, pues a través del movimiento nos damos cuenta de cuáles son nuestros principales recursos (a nivel físico) y cómo podemos explotar otras zonas de expresión de tal suerte que cuando regresamos al trabajo corporal somos muchos más conscientes de una nuestra función dentro de escena.

Como actriz reté a mis conocimientos y los adapté a un objeto ajeno a mí, reconocí habilidades que no sabía que tenía y quizá la mejor lección fue el trabajo en equipo. Como actriz a veces creo estar haciendo cosas que en realidad no están sucediendo pero con el títere era evidente lo que hacía y lo que no. También era obvio si estaba cediendo ante las necesidades de mi compañera o si simplemente me concentraba en mi propio trabajo. Ejercité mi concentración, no podía darme la libertad de distracción porque si eso pasaba el movimiento del títere perdía sentido, este trabajo evidenció la necesidad de la precisión y las posibilidades de los detalles pues entre más cuidado estaba el trabajo mejor era el resultado.

Sin imaginarlo, el trabajo de títeres resultó ser un amplificador de mis propios procesos y conocimientos y a su vez comprendí que el entrenamiento actoral simplemente son bases para el trabajo escénico que pueden ser adaptadas según las necesidades de los montajes.

Esta es mi experiencia, estos son mis descubrimientos que espero sirvan de referencia para el actor que elija tomar los títeres, sin embargo considero que los títeres como la actuación son procesos personales y cada quién encontrará sus preguntas y si tiene suerte las respuestas.

Anexo

Espacio exclusivo. Cuando la ficción sucede únicamente entre los títeres.



Espacio Mixto. Cuando actores y títeres conviven dentro de ficción independientemente de si el titiritero está a la vista o no.



Registro Gráfico.



Postal Publicitaria
Los sueños de Paco



Postal Publicitaria
Siglo XX... que estás en los cielos



-Ensayo-
Siglo XX... que estás en los cielos

-En montaje-



Siglo XX... que estás en los cielos



SIGLO XX QUE ESTÁS EN LOS CIELOS

La muerte hechiza

Por: RAMIRO TENDA*

"Uno muere cuando los amigos lo olvidan"
Manuel Mejía Vallejo

Cítrico y burlón, el personaje de la parca, en esta pieza en un acto del grupo Puño de Tierra de Méjico, le hace el guiño al espectador con su máscara espectral para que empiece la función. Una muerte juguetona que da fe de esa tradición mejicana de burlarse de la muerte, la Quiteria y que en este drama se representa a sí misma y de múltiples maneras, un personaje multiforme representado por un actor versátil, grácil en sus movimientos, dúctil en sus recursos, un auténtico histrión, un hombre orquesta. Es la pata del trípode, la que hace el equilibrio de la escena, el soporte sobre el que descansarán (descansarán!) las actuaciones, la situación de los otros dos personajes invitados al convite de la muerte. Hay, sin embargo un cuarto personaje, pero éste es sobrenatural y sobrecogedor, un duendecillo travieso que hace las veces de "niño Jesús", el que impone las reglas del juego.

Un escenario escueto, con apenas unas sillas que dan la idea de un lugar de tránsito, de sala de espera de un terminal de buses que no van a ninguna parte, dicen que es el limbo a donde llegan los seres a la espera de su muerte definitiva, cuando ya nadie les recuerde aquí en la tierra (de ahí el epígrafe, que ni mandando para la ocasión). Dos seres distantes en el tiempo, distantes en sus muertes arriban al puerto de embarque (Caronte, el barquero, aguarda) y son puestos a "prueba", como en un reality para ver quién sobrevive a los deseos caprichosos de quien se dice el jurado, este niño hiperactivo y juguetón que se deleita con fruición, un ícono intemporal manido con destreza por dos niñas que le imprimen

a este ser inanimado toda una gama de emociones en sus movimientos, desdoblan lo físico con lo espiritual de forma tal que lo hacen entrañable para el espectador.

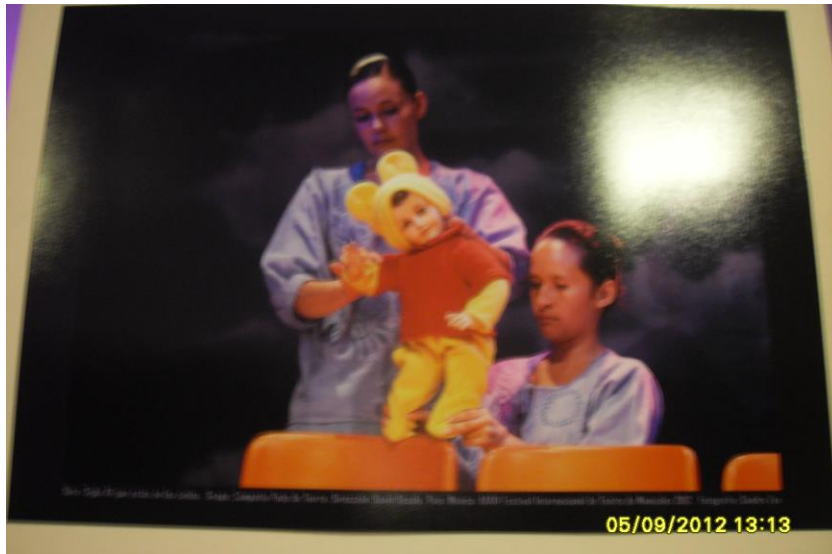
Él, asesinado en 1968, en la plaza de Tlatelolco en una masacre de estudiante, ella, asesinada en 1999 en ciudad Juárez, hace parte de la estrategia siniestra de feminicidios que se siguen sucediendo aún. Estos personajes comienzan "su" relación descubriendo sus datos básicos, estos que relato sobre sus circunstancias de muerte; pasan a sus situaciones familiares, sus creencias, brechas opuestas de pensamientos, por las marcadas distancias de sus muertes para constatar, no sin asombro, que en Méjico no se ha hecho la revolución soñada tantas veces, tantas veces negada. Que todo ha cambiado para seguir igual, que hoy como ayer, la muerte se enseñorea impávida, sin importar su procedencia, siempre desde el lado oculto del poder. Pero lo sobresaliente del diálogo, lo que revelan en su trasfondo estos personajes (no se si de carne y hueso), es lo monumental del ejercicio escénico: la actuación. Cómo crecen en cada trecho de información que van desvelando de sus dramas personales y cotidianos, el gesto preciso, sin clichés, naturalidad que se respira a cada momento: se respira puro teatro. Llama la atención de esta puesta, la fragmentación, no es un todo continuo, un sucedáneo de causa-efecto-cause, sino la constante ruptura, ya por el juego del niño, la amenaza de ser devueltos abruptamente a sus realidades, ya por el coqueteo de la parca, que se presenta como un funámbulo, en juego de perfecto equilibrio alcanza delirio de carnaval, muerte festiva que de tanto burlarse alcanza ribetes de tragicomedia.

* Crítico, actor e investigador teatral/Especial para Textos

Reseña Siglo XX... que estás en los cielos para el festival internacional de teatro en Manizales Colombia.



*-En función-
Los Sueños de Paco*



*-En función-
Siglo XX... que estas en los cielos*



*-En función-
Los sueños de Paco*



*-en función-
Siglo XX... que estás en los cielos*



*-En función-
Los sueños de Paco*



*-En función-
Siglo XX... que estás en los cielos*



Placa conmemorativa

BIBLIOGRAFÍA

Abozzi, Paolo, *La interpretación de los gestos*, Barcelona, Martínez Roca. 1998

Angoloti, Carlos. *Cómics, títeres y teatro de sombras: tres formas plásticas de contar historias*. Madrid. Ed. De la torre. 1990. 191 p.

Converso, Carlos. *Entrenamiento del titiritero*. México. Escenología. 2000.159 p.

Dallal, Alberto. *Cómo acercarse a la danza*. México. Consejo Nacional para la cultura y las artes. 1992. 154 p.

El mundo de Beakman, Waxman, M . Dubin, J. Paul Zaloom [serie de televisión]
temporada 1, capítulo 2, (1992)