



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO**

**EL TRABAJO ESCÉNICO DEL ACTOR-TITIRITERO A
PARTIR DEL MONTAJE: *MEMORIAS DE ABAJO.*
ADAPTACIÓN DE RELATOS DE LEONORA CARRINGTON
*PARA TEATRO DE JUGUETE.***

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

**PRESENTA:
ALEJANDRO MORENO DEL PILAR**

**ASESORA:
DRA. MARTHA PATRICIA ARGOMEDO MANRIQUE**

SINODALES:
Mtro. Joaquín Hernández Sánchez
Mtra. Esperanza Yoalli Malpica López
Mtro. Artús Chávez Novelo
Lic. Sisu González Ramírez

Ciudad Universitaria, CDMX. 2021





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 GENERAL

INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO 1. MEMORIAS DE ABAJO. ADAPTACIÓN DE RELATOS DE LEONORA CARRINGTON PARA TEATRO DE JUGUETE.....	6
1.1. CARACOLA PRODUCCIONES.....	6
1.2. ANTECEDENTES DEL MONTAJE.....	8
1.3. EL TRABAJO LITERARIO DE LEONORA CARRINGTON.....	9
1.4. REALIZACIÓN DEL TEXTO DRAMÁTICO.....	11
1.5. SINOPSIS DE LA OBRA.....	13
CAPÍTULO 2. EL PROCESO DE MONTAJE Y LA PUESTA EN ESCENA.....	14
2.1. LA AUDICIÓN.....	14
2.2. DESCRIPCIÓN DE LA PUESTA EN ESCENA.....	16
2.3. LECTURAS, ANÁLISIS DE TEXTO Y TRABAJO DE INVESTIGACIÓN....	16
2.4. TRABAJO DE EXPERIMENTACIÓN Y EXPLORACIÓN ESCÉNICA.....	19
2.5. PRELUDIO, PRIMER CUENTO <i>EL ENAMORADO</i> Y PRIMER INTERLUDIO.....	21
2.5.1. ENCUENTRO DE JÓVENES CREADORES DEL FONCA 2016.....	26
2.6. SEGUNDO CUENTO <i>LA DAMA OVAL</i> Y SEGUNDO INTERLUDIO.....	29
2.7. TERCER CUENTO <i>LA DEBUTANTE</i> Y POSTLUDIO.....	32
2.8. CRÉDITOS Y EVOLUCIÓN DE LA PUESTA EN ESCENA.....	35
CAPÍTULO 3. ASPECTOS TEÓRICOS Y TÉCNICOS DEL MONTAJE.....	37
3.1. EL ACTOR-TITIRITERO.....	37
3.2. PREPARACIÓN Y ATENCIÓN PARA LA ESCENA.....	41
3.3. LA RELACIÓN ACTOR-TITIRITERO Y EL OBJETO ESCÉNICO.....	46
3.4. CREACIÓN DE PERSONAJES.....	50
3.5. ANIMACIÓN DE LOS OBJETOS ESCÉNICOS DENTRO DE LA PUESTA EN ESCENA <i>MEMORIAS DE ABAJO</i>	52
3.5.1. CLASIFICACIÓN DE OBJETOS ESCÉNICOS.....	54
CAPÍTULO 4. EXPERIENCIA PROFESIONAL.....	62
4.1. FORMACIÓN EN EL COLEGIO DE LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO, FFYL, UNAM.....	62
4.2. TEMPORADAS, GIRAS, FESTIVALES Y PRESENTACIONES DE <i>MEMORIAS DE ABAJO</i>	64
4.3. CRECIMIENTO PERSONAL EN EL ÁMBITO PROFESIONAL.....	67
4.3.1. COMO ACTOR Y TITIRITERO.....	68
4.4. <i>OPUS SINISTRUS</i> DE LEONORA CARRINGTON.....	69
CONCLUSIONES.....	74
ANEXOS.....	77
ANEXO A. EXPERIENCIA COMO ACTOR Y TITIRITERO.....	77
ANEXO B. EXPERIENCIA COMO ASISTENTE DE DIRECCIÓN Y PRODUCCIÓN.....	79
ANEXO C.....	81
BIBLIOGRAFÍA.....	83

ÍNDICE DE TABLAS E IMÁGENES

1. Tablas

Tabla 1. Número de funciones por temporada de <i>Memorias de abajo</i> del año 2017 al 2019.....	65
Tabla 2. Número de funciones de <i>Memorias de abajo</i> en Festivales del año 2017 al 2021.....	65
Tabla 3. Presentaciones de fragmentos y funciones de <i>Memorias de abajo</i> en distintos eventos del año 2016 al 2017.....	66
Tabla 4. Clasificación de escenas y personajes interpretados en <i>Memorias de abajo</i> . ..	81

2. Imágenes de la puesta en escena *Memorias de abajo. Adaptación de relatos de Leonora Carrington para teatro de juguete*

Imagen 1. Preludio. Pantalla con proyección multimedia. Leonora 1 y Leonora 2.....	22
Imagen 2. Personaje “El Frutero” y el melón.....	24
Imagen 3. Interludio 1. Leonora sombra y conejo.....	26
Imagen 4. Persecución de Leonora y el conejo blanco.....	27
Imagen 5. Cuento <i>El enamorado</i>	28
Imagen 6. Cuento <i>La dama oval</i> . Tártaro y Lucrecia.....	30
Imagen 7. Interludio 2. Leonora muñeca y matryoshka.....	31
Imagen 8. Cuento <i>La debutante</i> . Hiena.....	33
Imagen 9. Postludio. Encuentro de Leonora y el conejo Blanco.....	34
Imagen 10. Elenco 2019. Teatro Sergio Magaña.....	36
Imagen 11. Cuento <i>La debutante</i> . “Danza frenética”.....	48
Imagen 12. Interludio 1. Leonora y cocodrilos.....	55
Imagen 13. Preludio. Busto de Leonora.....	55
Imagen 14. Músico en vivo. Cabeza de caballo.....	58
Imagen 15. Cuento <i>La debutante</i> . El padre, Leonoras, Lucrecia y Tártaro.....	58
Imagen 16. Cuento <i>La dama oval</i> . El velo de Lucrecia en sombras.....	59
Imagen 17. Representación de <i>Opus Siniestrus</i> , con títere de avestruz, huevo de plástico y aves.....	70
Imagen 18. Develación de placa <i>Opus Siniestrus</i>	71
Imagen 19. Bebes de <i>Opus Siniestrus</i> . Técnica: Fantoches.....	73
Imagen 20. Astrólogo y Bú-ja-ja. Títeres y máscaras a partir de los diseños originales de Leonora Carrington.....	73

AGRADECIMIENTOS

*A mis padres Don Roy y Mamá Elia,
por su amor incondicional siempre
por apoyarme, guiarme y entenderme en todo este viaje*

*A mis hermanos y hermanas,
por enseñarme que a pesar de la adversidad
la familia siempre te dará la mano en momentos difíciles
y también aplaudirá tus triunfos*

*A mi asesora Patricia Argomedo
y a Gabriel Weisz
Por compartir su tiempo, sus conocimientos, su cálida guía
y por confiar en mí y alentarme a realizar este informe*

*A mis sinodales
Joaquín Hernández
Artús Chávez
Yoalli Malpica
y Sisu González
por su orientación, sabiduría y tiempo*

*A las Caracolas
Abis, Sarai, Marysha,
Kari, Beca, Elvis
Chavita, Bruno, Aurora
y todos los demás colaboradores con los que tuve oportunidad de trabajar
y que me enseñaron algo en este proceso*

*A Gina Botello
por confiar en mí para formar parte de este proyecto
por ser una gran amiga, directora y compañera*

*A Mafer Galván
por ser mi cómplice en la vida
por estar y compartir su luz conmigo*

*A Emmanuel Márquez
Por ser el mentor que me extendió su mano y no me ha soltado*

*A esta escuela
A mis profesores
A mis compañeros*

INTRODUCCIÓN

El objeto de estudio de este trabajo de investigación será la figura del actor-titiritero y su desarrollo escénico, a partir de la obra titulada: *Memorias de abajo. Adaptación de relatos de Leonora Carrington para teatro de juguete*, por Christian Courtois y bajo la dirección de Gina Botello. Me enfocaré en el estudio del híbrido actor-titiritero y su funcionamiento dentro de la puesta en escena, en donde reflexionaré y analizaré las exigencias que tiene como intérprete y su preparación para el doble rol que desempeña: uno como actor interpretando a un personaje y otro como titiritero animando a los títeres, objetos y figuras que representan a otros personajes.

El interés en la figura del actor-titiritero parte de la necesidad de reconocer y fortalecer su existencia dentro del lenguaje teatral y su identidad en el teatro de títeres. Durante la licenciatura en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro, nunca escuché hablar de la existencia de esta figura en conjunto – por lo menos en las 54 asignaturas del plan de estudios que cursé- y mucho menos en el análisis y estudio de su desempeño dentro de las puestas en escena que utilizan como recurso escénico el lenguaje de los títeres. El estudio y análisis del actor y la mención de la figura del titiritero por separado, sí los conocí durante la licenciatura.

Del estudio de los títeres como arte teatral, logré tener conocimiento en la materia de Fundamentos de Teatrología, con la Dra. Martha Toriz en el primer año. Tiempo después, por interés propio tuve más conocimiento de esta técnica gracias al estudio de creadores y compañías que emplean este lenguaje, en las materias Corrientes Arte Escénico Contemporáneo con la Mtra. Rosa María Gómez e Historia Arte Teatral Mexicano S. XX y Contemporáneo, con la Licenciada Ximena Sánchez de la Cruz. Un acercamiento más práctico, lo tuve gracias a las materias optativas Taller de Realización Escénica, con el Prof. Leonardo Otero, donde aprendí los principios para construir un títere de hule espuma y un prototipo de marioneta con papel e hilo cáñamo, y en Teatro para niños, impartido por la Mtra. Nadia

González Dávila, donde al final del curso pude experimentar el proceso de montaje de una puesta en escena en donde empleamos objetos y figuras animadas.

Abordé el panorama de la figura del actor, de su entrenamiento y de su trabajo en el teatro, desde el primer año con la Mtra. Margot Aimeé Yadviga Elea Wagner y Mesa en la clase Fundamentos de Actuación 1 y 2, en los años siguientes tuve oportunidad de estudiar y practicar distintas técnicas de actuación a lo largo de toda la carrera, gracias a la diversidad de docentes que el Colegio ofrece a sus alumnos. Aún así, del estudio del titiritero o incluso del híbrido actor-titiritero, no hay una materia o profesor que aborde el tema.

En mi caso, fue hasta después de cursar toda la licenciatura y adentrarme al mundo profesional del teatro de títeres, que tuve oportunidad de acercarme a creadores y teóricos que, gracias a su trabajo, me ayudarán a definir la figura del actor-titiritero como un ser que aporta nuevos elementos de trabajo (como la atención, la preparación y la interpretación, entre otros) y que retoma las del actor y del titiritero.

Es por eso por lo que escojo la puesta en escena de *Memorias de abajo. Adaptación de relatos de Leonora Carrington para teatro de juguete*, para poder ejemplificar los momentos en los que la figura del actor-titiritero tiene presencia, y cómo es que su presencia propone un terreno de trabajo y un acercamiento al teatro de títeres en México hoy en día.

El tema de los títeres como lenguaje escénico, ha tenido sus antecedentes en varios estudios realizados y publicados en el mundo y en México desde el punto de vista didáctico, histórico y técnico. Particularmente en Colegio de Literatura Dramática y Teatro, tenemos la tesis de Stephany Adriana López, *El títere como herramienta didáctica* y la tesina de Nadia González Dávila, *El títere un teatro vivo*, entre otras. También artículos publicados en la revista mexicana *Paso de Gato*, como el dossier del año 2004: *Títeres, un gremio en peligro de extinción*, acerca de la vigencia del oficio del titiritero y el uso de los títeres como elemento escénico y más recientemente en el dossier del 2016: *Teatro de Papel*, acerca del teatro de papel como técnica

dentro del lenguaje títeril y que contiene entrevistas a titiriteros mexicanos que continúan en activo en esta especialidad.

Mi investigación se orientará a la figura del actor-titiritero y cómo se desempeña dentro de una puesta en escena en específico, en este caso la obra es *Memorias de abajo*. Mi acercamiento será a partir de la práctica realizada a lo largo de cuatro años dentro de ese proyecto y de la teoría que existe acerca del actor-titiritero. Teniendo como precursora de este concepto a Paola Huitrón, en su informe por obra artística *Luna, en los ojos de su padre*, de Hélène Ducharme.

Las preguntas de investigación que guiarán mi informe son: ¿Cómo se originó el montaje *Memorias de abajo* y cuáles fueron los aspectos teóricos y técnicos que se tomaron en cuenta para ser llevado a cabo?, ¿qué es el actor-titiritero?, ¿cómo se manifiesta el actor-titiritero en el montaje *Memorias de abajo*? y ¿qué impacto tiene su figura a nivel profesional?

Mi objetivo será estudiar y analizar mi desempeño como actor-titiritero en la puesta en escena *Memorias de abajo. Adaptación de relatos de Leonora Carrington para teatro de juguete* a lo largo de cuatro años, tomando como puntos de estudio, los antecedentes de la obra, el proceso de montaje, las distintas representaciones de la obra y la experiencia profesional a partir de este montaje.

Los objetivos específicos son:

- Analizar las nuevas tendencias en el trabajo del actor-titiritero.
- Proponer una metodología de trabajo escénico del actor-titiritero y su relación con los títeres y objetos, a partir de la clasificación y aproximación que realizo del montaje *Memorias de abajo*.
- Propiciar la reflexión de los logros y resultados obtenidos dentro del proyecto *Memorias de abajo*, para que sirvan de guía en futuras puestas en escena.

- Realizar un registro de este proceso de investigación y creación para futuras generaciones interesadas en este tipo de procesos y en el lenguaje escénico del teatro de títeres.

El marco teórico que me acompañará a lo largo del proyecto se basará en los autores: Carlos Converso y su libro el *Entrenamiento del titiritero* en dónde explica ejercicios de preparación para este tipo de teatro y también propone una clasificación de títeres; Alois Tománek en el concepto de *actor-puppeteer*¹ y su análisis en la relación escénica del titiritero y el títere que propone en su libro *Forms of Puppets* y Michael Meschke, y su estudio de distintas técnicas de animación de títeres y las posibilidades de interpretación del titiritero en conjunto con el títere y el espectador en su libro *Una estética para el teatro de títeres*. Estos teóricos y creadores tienen la similitud de tener más de treinta años de experiencia en el campo práctico del teatro de títeres, esto les permite tener un conocimiento sólido y detallado de las distintas técnicas aplicada al arte titeril y de conocer los mecanismos técnicos que cada una conlleva. Sin embargo, Carlos Converso tiene un acercamiento más enfocado al movimiento del objeto y a su significado como imagen plástica, asimismo propone una serie de ejercicios, calentamientos y reflexiones para que el titiritero pueda prepararse y desarrollar un propio entrenamiento; Alois Tománek por su parte, se enfoca más en la evolución con el tiempo de las relaciones entre el títere, el espacio escénico y el actor-titiritero y sus posibilidades escénicas; y Michael Meschke se enfoca en las posibilidades técnicas empleadas en distintas regiones europeas que favorecen la representación para los distintos escenarios de teatro de títeres.

Para la primera parte de mi investigación, me enfocaré en los antecedentes de la compañía Caracola Producciones abordando el tipo de teatro que realizan y las temáticas que incluyen en sus montajes, a partir de escritos y entrevistas de las integrantes de la compañía. Así como los

¹ Actor-titiritero, por su traducción al español.

motivos que propiciaron a realizar el texto dramático de la obra *Memorias de Abajo* y su influencia literaria a partir de Leonora Carrington y Lewis Carroll (Capítulo 1).

En la segunda parte, centraré mi interés en el proceso de montaje de la puesta en escena. Desde mi integración a la compañía por medio de una audición, la descripción teórica y técnica por parte de la directora, los objetivos a alcanzar dentro del proyecto, el trabajo de experimentación y exploración en el escenario a partir del texto dramático y finalmente la presentación al público (Capítulo 2). Para este punto utilizaré registros fotográficos de la puesta en escena que acompañan a este informe y material impreso con contenido de la obra.

En la tercera parte, haré un análisis de los aspectos teóricos y técnicos del montaje, partiendo de la figura del actor-titiritero y las posibilidades de relación que puede llegar a generar arriba del escenario. Me basaré en: la propuesta del entrenamiento del titiritero y la clasificación de títeres de Carlos Converso; la figura del *actor-puppeteer* y de las técnicas de animación de títeres de Alois Tománek; la relación del titiritero con el objeto escénico y con el espectador de Michael Meschke; el aprendizaje y metodología adquirida como actor en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro; y en el trabajo de creadores escénicos contemporáneos, que han generado formas de comunicación entre los actores, los títeres y el espectador (Capítulo 3).

Finalmente, con el apoyo de registros audiovisuales, fotográficos y notas de prensa, en el Capítulo 4, me enfocaré en la experiencia adquirida en el proyecto *Memorias de Abajo* a lo largo de las funciones, giras, festivales, temporadas realizadas y presentaciones en eventos desde el año 2016 al 2019, y lo vincularé con el crecimiento artístico y profesional que he obtenido gracias a participar como actor y como titiritero en distintos montajes. Así como las herramientas adquiridas en mi experiencia siendo asistente de dirección y asistente de producción con distintos creadores (Anexo A y Anexo B).

Capítulo 1

Memorias de abajo. Adaptación de relatos de Leonora Carrington para teatro de juguete

1.1. Caracola producciones

Caracola Producciones es una compañía especializada en la creación de espectáculos de títeres y teatro en miniatura para audiencias adultas; integrada por pasantes y egresadas del Colegio de Literatura Dramática y Teatro y la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM². Desde el año 2012, la compañía se ha dedicado a crear distintas puestas en escena explorando los diferentes lenguajes del títere.

Gracias al impulso de la maestra Nadia González Dávila³ y a su materia a cargo Teatro para niños, en la Facultad de Filosofía y Letras, estas jóvenes universitarias tuvieron la oportunidad de reunirse y conocer al director, titiritero y teatrista en miniatura: Pablo Cueto⁴. Pablo les reveló la técnica milenaria del teatro en miniatura, que tiene su origen varios siglos atrás y es muy poco conocida en nuestro país.

Así fue como dio paso la creación de su primer espectáculo *El señor de las moscas*, a partir de la novela de William Golding, y al mismo tiempo se estaría formando la compañía Caracola Producciones. Poco a poco fueron encontrando su libertad para explorar con este nuevo lenguaje y crear de forma distinta. “Utilizando las herramientas y conocimientos adquiridos a

² Entre sus miembros fundadores se encuentran: Gina Botello, Abigail Espíndola, Alondra Hidalgo y Fabiola Nuñez. Con cada montaje han ido cambiando algunos de los integrantes, tanto del elenco como colaboradores en el área de diseño, producción y realización.

³ Nadia González Dávila es egresada del CLDyT, de la UNAM, y Maestra en Pedagogía Sistémica, por el CUDEC. Colaboró con Mireya Cueto en la obra: *Nahui Ollin, La Leyenda de los Soles*; representando a México en el IX Festival Mundial de Teatros de Marionetas. Creadora del 1er y 2do *Festival de Teatro Universitario para niños*. Ha publicado en las revistas Artes Escénicas, Paso de Gato, la Revista Anual de ASSITEJ Internacional; y es traductora en el *Youth Theatre Journal*, de la American Alliance for Theatre and Education.

⁴ Pablo Cueto es director y titiritero mexicano, descendiente de una dinastía de artistas y creadores especializados en la pintura, la escultura y los títeres. Su madre Mireya Cueto (1922-2013) y su abuela Lola Cueto (1897-1978), fueron fundadoras y grandes exponentes del teatro de títeres de guante en México. Como director ha montado obras como *El retablo del Maese Pedro* de Manuel de Falla y *La repugnante historia de Clotario Demoníax* de Hugo Hiriart.

lo largo de la licenciatura, encontramos un esquema de trabajo que respondía a nuestras necesidades e inquietudes artísticas . . . hemos logrado consolidar una compañía que poco a poco se abre camino hacia la escena profesional del títere.” (Espíndola 51). Tiempo después, cuando me integré a la compañía, pude aportar más herramientas a partir de mi experiencia previa en distintos proyectos y compartir las necesidades que Caracola Producciones tiene como compañía profesional.

Una de las características de Caracola Producciones es que está conformada en su mayoría por mujeres. Esto derivó poco a poco en que la temática de sus montajes explorara e intentara responder distintas preguntas en torno a lo femenino y su posición dentro de la sociedad como menciona Saraí Pérez Rubio, una actriz e integrante de la compañía:

Como compañía, gustamos de ser portadoras de las voces de mujeres que admiramos, las cuales ante nuestros ojos son inteligentes y talentosas, y que gracias a estas cualidades lograron trascender en el tiempo y permanecer presentes en la historia. Continuamos con nuestra búsqueda de respuestas y quisimos no sólo respondernos ¿Qué significa ser mujer?, sino ¿Qué significa ser artista? ⁵.

Con esta claridad como compañía y con un nuevo lenguaje escénico para explorar, siguieron varios montajes que permitieron a la compañía enriquecerse de experiencia y colaborar con distintos creadores escénicos que alimentaron la forma de hacer teatro. Algunas de las integrantes han recibido distintos premios y su trabajo se ha presentado en festivales y recintos a lo largo del país entre los que destacan: el Festival Internacional de Teatro Universitario (FITU); el Festival Nacional de Títeres Rosete Aranda; el Festival Cultural Adultíteres de Xalapa; el Festival Mireya Cueto y El Festín de los muñecos, entre otros.

⁵ Pérez Rubio, Saraí en “Un discurso es un discurso es un discurso”. Escrito sin publicar.

1.2. Antecedentes del montaje

El proyecto de *Memorias de abajo* parte de la inquietud de Gina Botello⁶, directora artística de la Compañía Caracola Producciones, de hacer una puesta en escena inspirada en el mundo de Leonora Carrington. La propuesta forma parte de un ciclo de obras de teatro de la compañía, que aborda y explora lo femenino y el lugar que ocupa la mujer a través de la historia.

Caracola Producciones había realizado dos montajes anteriormente dentro de este ciclo: *Shahrazad* (teatro en miniatura basado en *Las mil y una noches* y otros relatos), y *Lady Lazarus. Adaptación de Textos de Sylvia Plath para Teatro de Juguete en Miniatura*. Para su tercer montaje *Memorias de abajo*, la compañía buscaba a una artista que pusiera en conflicto lo que es ser mujer y creadora de arte, así es como se llegó al trabajo de la pintora y escritora Leonora Carrington.

Este momento se vio reforzado con el otorgamiento de la beca a Gina Botello, del Programa Jóvenes Creadores en la especialidad de dirección escénica, del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes 2015-2016, apoyo que sirvió para la producción de la puesta en escena.

En un escrito realizado por Gina Botello, cuenta que el proceso de creación inició con la asesoría documental de los doctores Gabriel Weisz⁷ y Patricia Argomedo⁸ que desembocó en reuniones de trabajo con los doctores e investigación por parte de la compañía en torno al movimiento surrealista y la participación activa de las mujeres como creadoras:

⁶ Georgina Rocío Botello, mejor conocida por su nombre artístico “Gina Botello”, directora egresada del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM, becaria del Programa Jóvenes Creadores FONCA 2015-2016 en la especialidad de dirección escénica. Miembro de la sociedad norteamericana *Stage Director and Choreographers Society* es co-fundadora y directora de escena de Caracola Producciones, compañía teatral que se ha dedicado a la creación de espectáculos de títeres dirigidos a audiencias adultas, particularmente teatro de juguete en miniatura, sombras y objetos. Gina Botello forma parte de “Las 30 promesas del arte y la creatividad en México” iniciativa impulsada por el Centro Creativo de Cultura Colectiva y el FONCA.

⁷ Gabriel Weisz Carrington, doctor en Literatura Comparada. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Profesor e investigador por más de cuarenta y cinco años en la Facultad de Filosofía y Letras. Entre sus líneas de investigación se encuentran la etnología, de la cual se ha interesado por el chamanismo, la politología, el postestructuralismo y la literatura comparada. Socio fundador y presidente de la Fundación Leonora Carrington A.C.

⁸ Martha Patricia Argomedo, doctora en Antropología por la Universidad Nacional Autónoma de México UNAM. Académica por más de veinte años en la Facultad de Filosofía y Letras. Socia fundadora y consejera de la Fundación Leonora Carrington A.C.

El surrealismo fue el movimiento de vanguardia que más mujeres aglutinó en sus filas y apoyó su labor como artistas, todo ello dentro del contexto en el que las mujeres reivindicaban el derecho al trabajo y al voto. En este sentido, los valores del movimiento surrealista sustentaban el discurso que nos interesaba plantear en el espectáculo y nos permitían entender la importancia de Leonora Carrington no sólo en el ámbito artístico, sino social en nuestro país ⁹.

Para este momento, la compañía ya llevaba cuatro años de experiencia en el lenguaje de los títeres y dos montajes en el que ponían a prueba el uso de distintos objetos y mecanismos escénicos que dialogaban con el público a favor de la presencia femenina en el escenario. Aun así, a lo largo de sus exploraciones y montajes, sintieron la necesidad de incluir una figura masculina en escena que sirviera de apoyo y contrapunto al contenido artístico y temático de sus montajes. Esto fortaleció su postura como jóvenes creadoras mexicanas y prepararon el terreno para su siguiente montaje.

1.3. El trabajo literario de Leonora Carrington

El camino de investigación y gracias al vínculo familiar del doctor Gabriel Weisz, las llevó a conocer la producción literaria de Leonora Carrington (particularmente los cuentos), que, aunque es más desconocida que su obra pictórica, contiene mundos totalmente oníricos.

Llenos de poesía y de simbolismo, los cuentos contienen infinidad de personajes y lugares mágicos. Entre animales y hombres, locaciones y objetos, Leonora logra transmitir su voz al lector y sembrar posibilidades en el imaginario que se revelan en los sueños y se viven como materia tangible. Nidia Cuan¹⁰ en un artículo sobre Leonora comenta sobre su obra literaria:

La voz de Leonora Carrington aún en su prolongado silencio, fue omnipresente. Voraz, su voz dijo todos los idiomas. Habló pintura . . . habló toda la materia . . . pero también habló la letra, y en la grafía de su voz no fue palabra, sino color y dedos, lienzos las

⁹ Botello, Gina en “Memorias en miniatura. Sobre el proceso escénico de Memorias de abajo” Escrito sin publicar.

¹⁰ Nidia Cuan es una autora mexicana Licenciada en Lengua y Literatura Hispánicas por la Universidad Veracruzana y Maestra en Literatura Española por la Universidad Nacional Autónoma de México. Ha impartido cursos de literatura de tradición oral, lingüística contemporánea, y creación literaria en distintas universidades, y publicado artículos de investigación en libros colectivos y revistas especializadas. Fue galardonada en 2016 con el Premio Dolores Castro de Narrativa.

páginas completas, susurros de pincel la voz más templada, la más dulce si es posible. (Cuan 42).

Esta voz reflejada en distintos lenguajes artísticos, de la que habla Cuan, fue percibida por la directora Gina Botello y por el resto de los integrantes de la compañía Caracola Producciones y tuvo gran influencia en la manera en la que fue pensada y concebida la puesta en escena de *Memorias de abajo*, ya que las palabras contenidas en los cuentos, despertaban ideas y propuestas escénicas enfocadas en un lenguaje totalmente visual: formas, colores, espacios, entre otros.

Atribuida a la corriente surrealista - tanto en sus pinturas, como en su escritura- por sus acontecimientos maravillosos, extraordinarios y extracotidianos, Leonora propicia a salir fuera de la rutina y seguir el misterio del inconsciente¹¹, transformando así la realidad de los cuentos que propone. Recurrir a la intuición y a lo no predeterminado en el momento de creación, y como diría Bretón: “No ha de ser el miedo a la locura el que nos obligue a poner a media asta la bandera de la imaginación” (Bretón 22).

Con esta premisa de libertad a la imaginación y al plano del inconsciente, se seleccionaron los cuentos que más resonancia tuvieron en las integrantes y que les abrían las puertas a las posibilidades de reinterpretación en la puesta en escena, contando con el lenguaje de títeres para ser llevado a cabo. La selección de cuentos que realizaron fue: *El Enamorado*, *La dama oval* y *La debutante*.

¹¹ Para este estudio, nos referiremos al concepto de inconsciente, a partir del acercamiento en la rama de la psicología. Según el Diccionario de Psicología de Umberto Galimberti, nos define al inconsciente como lo siguiente: “El término se utiliza como adjetivo para calificar los contenidos no presentes en la conciencia, y como sustantivo para indicar una zona de lo psíquico. Este concepto es central en todas las psicologías de lo profundo, para las cuales los contenidos de la conciencia no son originales sino derivados de procesos que, como escapan a la conciencia y son anteriores a ésta, son llamados inconscientes.” El inconsciente guarda en memoria los conocimientos, los aprendizajes, las competencias y los recuerdos a los que son incapaces o muy difíciles de llegar. Lo inconsciente puede llegar a hacerse consciente cuando se está en un estado relajado como en los estados de sueño.

1.4. Realización del texto dramático

Una vez seleccionados los cuentos, decidieron buscar en diversas entrevistas realizadas a Leonora, frases que reflejaran su ideología sobre la vida y el mundo. Gracias a estos textos y a un continuo trabajo entre la dramaturgia y la dirección de escena, se realizó un preludio, dos interludios y un postludio, que sirvieron de hilo conductor para cada uno de los cuentos. Estos fragmentos sin ninguna coherencia dramática entre sí, pero con una coherencia en sí mismos, sirven en contraposición con los cuentos para generar una curva de reflexión y autoconocimiento.

Los tres cuentos seleccionados forman parte de una novela autobiográfica y de ficción de Leonora Carrington, publicada bajo el título: *La casa del miedo. Memorias de abajo*. Este segundo título, lo retoma la compañía Caracola Producciones, para nombrar a la puesta en escena que surgiría de este proceso, haciendo referencia “al viaje que el espectador emprenderá hacia las memorias de la artista, hacia un mundo lleno de maravillas”¹². En este caso, sería Leonora, en vez de Alicia, quien guiaría al espectador por este viaje.

El proceso de adaptación de los cuentos a un formato de texto dramático, estuvo acompañado y supervisado por la Dra. Patricia Argomedo y el Dr. Gabriel Weizs, este último al ser hijo de Leonora Carrington y especialista en literatura comparada, se aseguró que el texto conservara la pureza y el sentido mágico que los cuentos contienen por sí solos.

Una vez aprobada la adaptación y estructurados los momentos escénicos que guiarían a la puesta en escena, buscaron un motivo anecdótico que lograra tejer los relatos y justificara la travesía que emprendería Leonora hacia su propio imaginario.

Gracias a la lectura de *Alicia en el País de las Maravillas*¹³ de Lewis Carroll, encontraron vínculos que unían tanto a Alicia y a Leonora, ya que, en la novela de Carroll, se presenta una travesía por el mundo del inconsciente, lo absurdo y la fantasía para transformarse a sí misma

¹² Botello, Gina en “Memorias en miniatura. Sobre el proceso escénico de Memorias de abajo” Escrito sin publicar.

¹³ Uno de los textos preferidos de Leonora Carrington.

y adquirir conocimiento. Lectura que fue objeto de estudio y de inspiración para la corriente surrealista, misma corriente a la que fue atraída Leonora por contactos personales y sociales.

Un punto de contraste entre Alicia y Leonora es la figura de la *femme-enfant* o mujer-niña. Un término utilizado a principios del siglo XX y más precisamente en la década de los años treinta, que se refiere a la imagen de mujer que ha mantenido la inocencia y la capacidad de asombro propios de la infancia. “Breton, in particular, might not only have been fascinated by Carroll's nonsense and dream narration, but also curious about Alice as an avatar of the *femme-enfant*.”¹⁴ (McAra 3).

Bretón consideraba al personaje de Alicia como un ejemplo de mujer-niña, sin embargo, los personajes femeninos en los cuentos de Leonora, demuestran un punto de vista totalmente distinto, como menciona la escritora Juncal Caballero¹⁵:

Leonora dota a cada uno de los habitantes de sus relatos de características claves sacadas de su más íntimo círculo, pero están llevadas siempre al extremo . . . a través de sus escritos vemos cómo Leonora de manera consciente juega el papel que se le asigna y cómo únicamente desde él puede romper con una imagen radicalmente opuesta a ella.” (Caballero, *La femme-enfant* 127).

Esto lo podemos ver en la figura rebelde de Lucrecia, dentro del cuento *La Dama Oval*, o en el personaje principal de *La Debutante* que se niega a representar los estándares que la sociedad espera de ella como mujer.

Leonora estaba en contra de esta figura de *femme-enfant*, la visión hacia la mujer por parte de los hombres la llevó a exigirse una mayor autoconciencia y autoconocimiento, y dentro del movimiento surrealista buscar ofrecer su propia imagen:

Su primer y gran trabajo fue romper con la imagen de que el mundo femenino se ofrecía desde los trabajos artísticos de sus compañeros masculinos. Y, desde ahí, realizar unas

¹⁴ “Bretón, en particular, puede que no solamente haya estado fascinado por el sinsentido y la narración onírica de Carroll, sino también curioso acerca de Alicia como un avatar de la *femme-enfant*.” Las traducciones al español de otro idioma serán realizadas por mí.

¹⁵ Juncal Caballero Guiral, directora de la revista *Asparkia*. Profesora ayudante Doctora tipo II en el área de Estética y Teoría de las Artes de la Iniversitat Jaume I de Castellón, forma parte del grupo de investigación IF y del Instituto Universitario de Estudios Feministas y de Género Purificación Escribano. Sus líneas de investigación se centran en estética, arte contemporáneo y estudios de género.

obras que aún teniendo como base los fundamentos surrealistas, dieran una imagen de la mujer como sujeto y no como objeto. (Caballero, *Mujer y surrealismo* 73).

Teniendo esto en cuenta, vemos a Leonora emprendiendo un viaje al inconsciente -por medio del surrealismo- para reafirmar su identidad y lograr un conocimiento de sí misma, viaje que también Alicia realiza por su cuenta.

La influencia de Alicia sirvió a la directora Gina Botello para poder encontrar un vínculo narrativo que pudiera guiar a Leonora en esta travesía. Es así que selecciona la figura del conejo blanco como símbolo guía en la propuesta escénica a realizar. Esto se vio reflejado en el texto dramático, en donde se incluyó al conejo a manera de acciones e intervenciones descritas en las acotaciones de la obra dramática.

Con el texto dramático finalizado a cargo de Christian Courtois y después de 9 meses de trabajo, la directora Gina Botello reunió a un equipo de trabajo -incluidos los demás miembros de la compañía- para comenzar el diseño y la realización de los elementos que le darían cuerpo a este viaje de Leonora Carrington a través de la escena.

1.5. Sinopsis de la obra¹⁶

Memorias de Abajo es una travesía por el imaginario de Leonora Carrington; un viaje entre las arterias de la memoria y la infancia; es, ante todo, un periplo de pequeñas historias que se unen en el rompecabezas de la vida. Entre las historias, se develan los pensamientos de la artista sobre la vida, la muerte, la familia, el amor, la libertad, el principio, el fin. Así mismo, es un viaje iluminado por un sinnúmero de imágenes surrealistas que por momentos nos dan la sensación de estar persiguiendo al Conejo Blanco hacia el mundo de los sueños, el mundo de las maravillas.

¹⁶ Sinopsis tomada de la carpeta descriptiva del proyecto *Memorias de abajo*. Realizada y actualizada por Gina Botello en enero del 2018. Escrito sin publicar.

Capítulo 2

El proceso de montaje y la puesta en escena

2.1. La audición

En septiembre del 2016, recibí una llamada telefónica de parte de la asistente, diseñadora y actriz de la compañía Caracola Producciones, María Fernanda Galván¹⁷, para invitarme a realizar una audición a un nuevo montaje que estaba realizando la compañía. Ella conocía mi interés y mi experiencia en el teatro de títeres¹⁸, pues habíamos trabajado juntos previamente en el montaje escolar *Cuentos de conejos*¹⁹ y compartido algunas clases en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro, así que me consideró como un elemento que podría aportar ideas frescas al montaje y a la compañía.

Para la audición me pedía que llevara preparado un fragmento de un monólogo de cinco minutos y una secuencia de animación con un títere de mi preferencia. La audición ocurriría dos días después en la calle Francisco Sosa 298, barrio de Coyoacán en la Ciudad de México, lugar de ensayos de la compañía.

El día de la cita, presenté un monólogo breve titulado *Paternidad*, del gran titiritero Carlos Converso²⁰. Esta obra breve la propone en su libro *Entrenamiento del titiritero*, para práctica con títere bocón. El texto presenta a un personaje llamado “Feo”, que se da cuenta de que está

¹⁷ Actriz e ilustradora egresada del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM. Asistente de dirección y actriz en la obra *El Lápiz de Sebastián* de José Jorge Marín y Miguel Huerta. Asistente general, actriz y diseñadora de arte en la Compañía Caracola Producciones.

¹⁸ Para este momento, yo ya tenía 2 años de experiencia como titiritero, habiendo participado en 4 puestas en escena y tomado distintos talleres especializados en el uso de títeres y objetos como lenguaje escénico.

¹⁹ *Cuentos de conejos*, obra de teatro de la compañía La Sociedad de las liebres, compañía y montaje que resultaron de la clase Teatro para niños, impartido por la Maestra Nadia González Dávila, dentro del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM, en el año 2014.

²⁰ Carlos Converso es un titiritero, actor y director de teatro, especializado en teatro de títeres y máscaras. Argentino nacionalizado mexicano, con una carrera de más de treinta años. Ha merecido premios y reconocimientos nacionales e internacionales como creador de espectáculos dirigidos tanto para público infantil como para adultos.

siendo controlado por una persona de carne y hueso cubierto por una capucha, decide enfrentarlo y lo culpa de sus imperfecciones, hasta que por fin le descubre la cara y revela a una persona con los mismos rasgos que él.

Escogí este texto, para llevar a la práctica uno de los ejercicios escénicos que en su libro sugiere Converso, y por la posibilidad de adaptar la situación y la estética del títere a mis necesidades. Esto sirvió para identificar una primera relación que existe entre el títere y el titiritero y poner a prueba mi uso de la voz, la gesticulación con las manos y la animación del objeto frente a un público específico. Además, sin saberlo, esta sería mi presentación a la compañía Caracola Producciones demostrando mis habilidades escénicas como actor-titiritero.

Al finalizar mi monólogo, la directora Gina Botello se presentó ante mí, seguida del resto de la compañía, estando presentes: María Fernanda Galván, quien fue la que me hizo la invitación, Marysol Courdurier, Saraí Pérez Rubio y Abigaíl Espíndola, elenco del proyecto.

La siguiente etapa consistió en una lectura en voz alta con las actrices de la compañía. La intención de esa audición, era encontrar una figura masculina que se integrara al elenco. Para ello, escogieron el primer fragmento de la obra que contiene la adaptación del cuento *El enamorado* de Leonora Carrington, y que tiene a un personaje masculino como protagonista. Después de la lectura, me pidieron revisar su calendario de ensayos e identificar con cuántos de ellos coincidía y con cuáles no, ya que ese sería un factor importante a considerar para la selección. Finalmente, me hicieron preguntas acerca de mi experiencia en el ámbito profesional y mis necesidades e inquietudes artísticas enfocadas al lenguaje del teatro de títeres, entre las que se encontraban en ese momento: la necesidad de pertenecer a una compañía joven especializada en el teatro de títeres; poner a prueba mis habilidades como actor-titiritero; y comprobar en la práctica herramientas y modelos de trabajo que conocía únicamente en teoría, entre otros.

Dos días después, me notificaron que fui seleccionado para pertenecer al elenco del proyecto *Memorias de abajo. Adaptación de relatos de Leonora Carrington para teatro de juguete*. Junto con esta noticia, me solicitaron mis datos personales y me enviaron el cronograma de actividades actualizado para comenzar el proceso de montaje.

2.2. Descripción de la puesta en escena

En el primer ensayo, la directora Gina Botello, me explicó en qué consistiría el montaje, la metodología de trabajo a seguir y los objetivos a alcanzar. Me puso al tanto de los antecedentes teóricos y las circunstancias que propiciaron la realización de este proyecto escénico -mismas que detallé en el capítulo anterior- y compartió su concepto de dirección acerca del proyecto.

Este espectáculo recurriría al lenguaje del títere como eje de trabajo principal, para ello utilizaríamos los recursos del teatro de sombras, títeres en miniatura, marionetas de manipulación directa, animación multimedia y la resignificación de objetos cotidianos (juguetes, muñecas, telas, etc.)

Gracias a la interpretación escénica de cuatro actores-titiriteros, y bajo la guía de la directora, este juego escénico se realizaría con el propósito de guiar al espectador en un viaje a lo extraordinario por el mundo del imaginario.

2.3. Lecturas, análisis de texto y trabajo de investigación

Una vez explicado el concepto del montaje y la descripción de la obra, comenzaron las lecturas del texto. El proceso comenzó con lecturas generales en las que la directora asignó los personajes que faltaban por definir, a cada uno de los actores. Se probaron distintas voces a distintos personajes, para encontrar la que mejor funcionara. Con personajes ya definidos, la atención fue enfocada a las acotaciones de la obra, mismas que la asistente de dirección, María Fernanda, leía para ubicarnos en el contexto en el que los personajes transcurrían. De cuando

en cuando la directora hacía pausa para poder explicarnos qué acción realizaríamos en escena, qué tipo de títere utilizaríamos o qué mecanismo escenográfico accionaríamos en ese momento.

Desde esta primera lectura, pude darme cuenta que había una claridad en la directora sobre cómo quería que fuera el montaje de la obra, y eso se reflejó ensayo con ensayo. Apeló a “un método técnico muy riguroso en el que se trazan movimientos muy específicos con los que los actores-titiriteros se convierten en los creadores de los distintos universos y traen a la vida pedazos de madera y tela”²¹. Esto me generó mucha confianza como actor-titiritero, ya que sus indicaciones tan precisas, planteaban una base de trabajo muy sólido y nos fijaban objetivos muy específicos en cada parte del montaje, de esta forma, como creador, me permitía tener una guía en la cuál yo proponía y descubría posibilidades de interpretación y relación con los títeres y objetos y al mismo tiempo, me sentía con la responsabilidad y libertad de poder alimentar este camino trazado por ella sin perder de vista los objetivos.

Las siguientes lecturas las hicimos con intenciones, es decir, con propuestas sobre cómo decir los textos a partir de lo que nosotros intuyéramos del personaje. Una vez que nos íbamos familiarizando con el texto, Gina nos compartía a cada uno de los actores, referentes suyos que nos ayudarían a la construcción de nuestros personajes. Estos referentes apuntaban a la guía vocal, visual y emotiva. Gracias a esto, cada lectura se enriquecía cada vez más y en cada repetición descubríamos aspectos de la obra que no notábamos a la primera.

Después que analizábamos el texto, hacía una división que me ayudaba a poder comprenderlo mejor:

- a) Los cuentos escritos por Leonora y la interpretación que le dábamos a cada uno.
- b) Los textos de lo que dijo Leonora en las entrevistas y que el dramaturgo retomó para los interludios.
- c) Las acotaciones del texto y sus necesidades escénicas.

²¹ Botello, Gina en “Memorias en miniatura. Sobre el proceso escénico de Memorias de abajo” Escrito sin publicar.

d) La influencia literaria y simbólica de *Alicia en el País de las Maravillas* que acompaña toda la obra.

Al terminar los ensayos, realizábamos una retroalimentación sobre lo ocurrido en la sesión, en la que compartíamos descubrimientos, dudas y demás inquietudes despertadas en cada uno de nosotros²². Además, Gina me facilitaba material que me ayudaría a empaparme de la investigación que ellas habían realizado anteriormente, comparándolo con el material que yo iba recolectando por mi cuenta.

Parte del material consultado fue: la novela de *Alicia en el país de las Maravillas*, de Lewis Carroll; la crónica-entrevista *Lo demoniaco y lo divino*, realizada por Beatriz Espejo a Leonora Carrington; el documental realizado por Canal 22 *Leonora Carrington, imaginación a galope fino*; los *Manifiestos del surrealismo*, de André Bretón y el decálogo de Jan Svankmajer publicado en su libro *Para ver, cierra los ojos*; entre otros referentes literarios, audiovisuales y escénicos. Este material me permitió tener un enfoque más personal a la corriente surrealista y el cómo entendía e interpretaba la puesta en escena *Memorias de abajo*, así como la posibilidad de experimentar con ejercicios y actividades dentro y fuera del proceso como: un diario de sueños, jugar cadaver exquisito, y la pintura y escritura libre.

Una vez que todo el equipo estuvo en el mismo nivel de familiarización con el texto y con los referentes para la obra, se comenzó con el trabajo actoral de exploración en el escenario.

²² Mis descubrimientos, fueron en gran parte, darme cuenta que yo tenía las capacidades y la habilidad para resolver situaciones que la directora no había contemplado para un solo actor-titiritero, por ejemplo, ella proponía animar un conejo en sombra entre dos personas debido a los distintos comandos del objeto y a la precisión que ella buscaba, en uno de los descansos tomé el conejo y tras interactuar con él unos minutos, me di cuenta que con mis dos manos podía hacerlo yo sólo, eso facilitaba la situación y permitía que se pudiera agregar un elemento extra al tener una persona libre. Así ocurrió con distintos objetos a lo largo del montaje y en cada momento, al ver la sorpresa de la directora, reforzaba en mí el sentido de que estaba haciendo bien mi trabajo e iba por buen camino en este proceso. Las dudas en su mayor parte tenían que ver con una cuestión técnica, sobre todo para saber qué tipos de movimientos y acciones beneficiaban o no la vista desde el espectador. También el preguntarnos si el mensaje y los códigos utilizados, lograrían interpretarse como lo pensábamos, pero eso lo descubriríamos más adelante con la presentación al público.

2.4. Trabajo de experimentación y exploración escénica

El primer punto a tratar en la experimentación escénica, fue el contenido simbólico de la obra. Para ello la directora propuso que cada actor representara una parte de la obra a partir de lo que más haya rescatado durante las lecturas. Yo utilicé prendas y objetos como sudaderas, zapatos, mochilas y hojas de papel que me ayudaron a contar los cuentos, algunos solo utilizaron la voz y el cuerpo, e incluso una de las actrices no utilizó la palabra y se apoyó únicamente de gestos corporales y faciales, todo esto sirvió para descubrir qué elementos de la obra permeaban más en nosotros y qué códigos escénicos utilizábamos para transmitir a los demás.

Tomamos como punto de partida la definición de Carl G. Jung al concepto de símbolo para poder trabajar:

Lo que llamamos símbolo es un término, un nombre o una pintura que puede ser reconocido en la vida diaria, aunque posea connotaciones específicas además de su significado corriente y obvio. Representa algo vago, desconocido u oculto para nosotros . . . Cuando la mente explora el símbolo, se ve llevada a ideas que yacen más allá del alcance de la razón (Jung 20).

Gina nos explicó que de la misma forma se abordarían los cuentos, primero identificaríamos los símbolos que tuvieron más impacto en nosotros y después seleccionaríamos aquellos símbolos provenientes de los cuentos que resultan - a nuestro parecer- más efectivos de llevar a escena y que haríamos llegar al espectador, para ello, nos apoyaríamos de los títeres y objetos previamente seleccionados por la directora y los complementaríamos con convenciones escénicas generadas entre todos a lo largo de los ensayos.

Como línea de trabajo con el objeto y la libertad en la creación, utilizamos el decálogo propuesto por Jan Svankmajer, que aunque él se refiere a la creación dentro del cine, Gina lo propuso por la pertinencia que encontró en este proceso. Retomo el punto número 3 de este decálogo para el trabajo como actor-titiritero dentro de la animación de títeres y objetos:

Utiliza la animación como si realizases una operación mágica. La animación no consiste en hacer que se muevan las cosas muertas sino en reanimarlas. O mejor, en darles vida, antes de infundirle vida al objeto, prueba comprenderlo . . . La reanimación hecha mediante la animación debe ser un proceso natural, debe emanar de los objetos y no de tu deseo. ¡Jamás ejerzas violencia sobre los objetos! No te sirvas de los objetos para contar tus historias, cuéntales las suyas. (Svankmajer 112).

Esta forma de trabajo me sirvió para confrontar y proponer soluciones a las necesidades del texto a partir de los objetos y títeres que teníamos en escena y a lo que la directora nos exigía durante el montaje, siempre con una guía de retroalimentación de parte de ella y una investigación actoral continua.

Después de generar una gran cantidad de material escénico, incluimos la producción escenográfica, titeril y demás objetos escénicos para comenzar con el montaje del espectáculo. Este proceso de ensayos consistió en un continuo trabajo de prueba y error, ya que se ponían a prueba sobre la práctica, la intervención de los personajes de los cuentos de Leonora Carrington, la figura del conejo blanco de Alicia, las indicaciones de la directora y los elementos escenográficos y escénicos que teníamos a nuestra disposición.

La producción en su mayoría fue realizada por Leonardo Otero²³ y los integrantes de la compañía Caracola Producciones a partir de los diseños e ideas de Gina Botello. La producción está dividida en: elementos escenográficos, vestuario, títeres y objetos escénicos. Fue nuestra tarea conocer y familiarizarnos con cada uno de los elementos de producción. El proceso de

²³ Leonardo Otero. Realizador teatral y docente en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro, de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Desde 1985 ha realizado trabajos como escenógrafo, iluminador y técnico de grabación, realizador, maquillista, titiritero, constructor, realizador de efectos especiales, realizador de máscaras, etc., en diversas puestas en escena, coreografías y videos profesionales. Su colaboración en el ámbito de la producción y la realización se puede contar en más de 180 proyectos escénicos.

los ensayos consistió en llegar y preparar el espacio de trabajo con los elementos de mayor dimensión y que serían el eje escénico para el desarrollo del montaje.

Una vez que adquirimos un sentido de pertenencia con todos los elementos de producción, la exploración dentro del escenario fluyó de la mejor manera. Conocíamos el material con el que trabajaríamos y eso permitió que en la siguiente etapa del proceso pudiéramos aplicar todo lo descubierto y crear con libertad. La experiencia obtenida a este momento del proceso, era de libertad y confianza creativa en mi rol como actor-titiritero, también en relación con las demás integrantes de la compañía, se había formado un vínculo de apoyo, admiración, respeto y confianza dentro y fuera del montaje.

2.5. Preludio, primer cuento *El enamorado* y primer interludio

Al ser becaria Gina Botello del Programa de Jóvenes Creadores del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) en la especialidad de dirección, tenía que presentar como parte de sus compromisos, informes de los avances realizados en el montaje de *Memorias de abajo*, proyecto por el cual recibía dicho apoyo. Estos informes los presentaba a sus tutores y compañeros becarios, en encuentros realizados en distintas locaciones dentro del país y en tres ocasiones a lo largo del año.

En esta ocasión, se aproximaba el Tercer Encuentro de Jóvenes Creadores del FONCA en la ciudad de Cholula, Puebla, en donde los becarios presentan los avances escénicos de su proyecto de beca en cada una de las especialidades en las que se encuentran, para esto, Gina nos propuso presentar: el prelude, el primer cuento de la obra y el primer interludio. Todos estuvimos de acuerdo y dispuestos a trabajar el tiempo que fuera necesario para alcanzar nuestra meta. Una vez decidido esto, se comenzó el montaje del prelude.

Desde el inicio de la obra, Gina Botello tenía resuelto mentalmente los momentos que quería que pasaran en escena, así como los recursos que utilizaríamos. El trabajo por nuestra cuenta,

consistió en materializar esas imágenes mentales y encontrar las transiciones entre momento y momento.

En el preludio se presenta ante el público el mundo onírico en el que sucederá la obra, por medio de una pantalla blanca en donde se proyecta una animación multimedia (ver Imagen 1).

Imagen 1.

Preludio. Pantalla con proyección multimedia. Leonora 1 y Leonora 2



FOTO: CARACOLA PRODUCCIONES

Después hacen su presentación dos personajes llamados Leonora 1 y Leonora 2, que funcionarán de guía y serán el vínculo entre la ficción y el espectador a lo largo de la obra. En esta primera aparición, invitan al espectador y a un tercer personaje con la apariencia de Leonora, a comenzar la travesía por el inconsciente con la frase:

LEONORA 2. Para ver, debes cerrar los ojos...

LEONORA 1. ... de lo contrario, no verás nada. (Courtois. Preludio. 1-2).

Concepto retomado de Svankmajer, en el que plantea que, al cerrar los ojos, vemos al interior de nosotros mismos. Esta invitación al viaje se ve reforzado en escena con la presencia de un conejo blanco, al que el personaje con apariencia de Leonora persigue y al igual que Alicia, entra a un mundo desconocido. Para representar esta secuencia, la figura de Leonora se representó con una actriz, un busto de madera y finalmente con una muñeca de porcelana articulada, que al final se topa con la figura de un melón de plástico del mismo tamaño que ella, introduciéndonos al primer cuento de este mundo onírico: *El Enamorado*.

En el primer cuento, se presenta la historia de una mujer que le roba un melón a un frutero. Este, la amenaza con llevarla a la policía si no escucha la historia que él tiene que contar. El frutero le presenta el cadáver de su esposa, Agnès, un cuerpo que aún después de cuarenta años permanece caliente. Le cuenta la historia de amor de cómo se conocieron: él tiene un don que le permite deshidratar la carne con sólo mirarla, así fue que el padre de Agnès lo contrata para deshidratar sus chuletas, ahí el frutero y Agnès se conocen y se enamoran. Se marchan en barca por el río Sena y se hospedan en la cocina de una casa abandonada. Después de ese día, Agnès se siente cada día peor y habla cada vez menos. El frutero al recordar su historia, se pone a llorar y queda cegado por las lágrimas, la mujer aprovecha para huir con el melón.

Para interpretar este cuento, la directora me dio instrucciones muy precisas respecto al personaje “El Frutero”, el trabajo consistió en la relación entre mi personaje y un melón gigante dividido en tres niveles (ver Imagen 2). Cada nivel contiene un momento significativo del cuento: en el primer nivel está la figura de Agnès tallada en madera y con un vestido blanco decorado con plantas y flores; en el segundo nivel, se encuentra un taumátropo²⁴ con las caras de Agnès y el frutero rodeados de un jardín con mariposas; y el último nivel representa la cocina terrible donde los dos pasaron su noche de bodas. La mujer del cuento, fue interpretada en

²⁴ El taumátropo, también llamado Maravilla giratoria o, en inglés, *Wonderturner*, es un juguete que reproduce el movimiento mediante dos imágenes, que fue inventado por John Ayrton Paris en 1824. Consiste en un disco con dos imágenes diferentes en ambos lados y un trozo de cuerda a cada lado del disco

escena por los personajes de Leonora 1 y Leonora 2, que interactúan con “El Frutero” y también tienen conexión con el público para explicar la situación en la que se encuentran.

Imagen 2.

Personaje “El frutero” y el melón



FOTO: CARACOLA PRODUCCIONES

Este cuento a pesar de ser tan corto, contiene una gran transición de emociones y en mi trabajo como actor tuve que guiarme mucho del ojo de la directora, para decidir qué tipo de interpretación le iba a dar. Encogimos puntos claves dentro del texto y en el trazo escénico, que sirvieron para definir el sentido del cuento. Algo en lo que coincidimos del texto fue el tipo de relación que tenían El Frutero con Agnès, como menciona Juncal Caballero:

El mismo don que llevó al frutero a conocer a su mujer es el que le lleva a perderla. En su propia inconsciencia, en su egoísmo es incapaz de darse cuenta que su mujer, su cuerpo pudiera muy bien deshidratándose como si fuera una vulgar chuleta de colección de su padre. (Caballero, *La femme-enfant* 134).

Para reforzar la situación dramática que nos presenta este cuento, utilizamos una pista de audio que sirve para situarnos en un ambiente específico y también para guiarnos -a manera de coreografía con el objeto- con las acciones y la palabra de este relato.

Al finalizar el primer cuento, da comienzo el interludio 1, conexión que retoma al personaje de Leonora en su persecución por la figura del conejo. En esta ocasión, los personajes aparecen proyectados en sombra en una pantalla blanca en el escenario, mientras que el texto, nos explica parte de la historia de Leonora:

LEONORA 1. Esta es mi historia:

Yo nací en una isla de marineros en Inglaterra.

Quizá tengo algo de marinero que va por allí en mi pasado.

Quizá soy un fantasma marinero.

Mi madre era una irlandesa católica.

Mi padre, un candelabro inglés.

Mis tres hermanos unos completos salvajes.

Mi infancia fue feliz.

A veces sí.

Otras no. (Courtois. *Interludio 1*. 44).

Más que ilustrar el texto en imágenes, se buscó reflejar el sentido de movimiento por medio del teatro de sombras. La ventaja de esta técnica es que nos permitió jugar con las dimensiones de lo que se proyectaba en la pantalla y nos permitió como titiriteros explorar con posibilidades que existen sólo en sueños. Como la figura del conejo que puede escalar por la pared y el techo e incluso hacerse más grande que un humano; una tela que se convierte en un mar y una Leonora pequeñita que entra remando junto con lagartos para después sumergirse en él; o unas manos gigantescas que entran sólo para controlar la sombra de otro ser humano más pequeño. Todas estas posibilidades fueron aplicadas en este interludio 1 (ver Imagen 3), acompañado nuevamente de una guía musical, para orientar al espectador al siguiente cuento.

Imagen 3.

Interludio 1. Leonora sombra y conejo



FOTO: CARACOLA PRODUCCIONES

2.5.1. Encuentro de Jóvenes Creadores del FONCA 2016

Una vez que se estructuró escénicamente el preludio, el primer cuento y el interludio 1, se pausó el proceso de montaje del resto de la obra, ya que comenzaron sesiones de trabajo más intensas para poder llegar al siguiente objetivo: presentación al público de los avances en el Encuentro de Jóvenes Creadores del FONCA en noviembre de 2016.

A este punto del montaje, faltaba una semana para el encuentro, así que nuestra dinámica de trabajo fue ensayar aproximadamente 8 horas por día. Sesiones en las que armábamos toda la escenografía; acomodábamos los títeres y los objetos en lugares estratégicos para facilitar su uso durante la escena; nos poníamos el vestuario; calentábamos cuerpo y voz; hacíamos una corrida sin parar desde el inicio hasta el final de lo que llevábamos montado; recibíamos notas de la directora y dábamos retroalimentación a nuestros compañeros y nuevamente volvíamos a preparar todo, para dar más corridas.

En esa semana, se puso especial atención a los detalles técnicos de cada momento. La atención de nosotros como actores-titiriteros, estaba enfocado en varios puntos:

- a) La emoción del personaje que estábamos interpretando.
- b) La atención al objeto, títere y elemento escenográfico con el que tuviéramos contacto.
- c) Al compañero actor-titiritero.
- d) A los estímulos sonoros externos que guiaban la escena (la voz, la música y los sonidos generados con objetos dentro del escenario).

Una vez llegado el día, se viajó de la Ciudad de México al estado de Puebla, ya que la presentación al público ocurrió en la Universidad de las Américas de Puebla (UDLAP), en donde se celebró el número 100 del encuentro de Jóvenes Creadores del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), generación 2015/2016 (ver Imagen 4 e Imagen 5). Ahí se reunieron 104 becarios, 33 tutores y 40 artistas. El encuentro ocurrió del 17 al 19 de noviembre, dentro de esos días, tuvimos oportunidad de ensayar en el espacio de presentación y ajustar las necesidades técnicas correspondientes de nuestro montaje.

Imagen 4

Persecución de Leonora y el conejo blanco



FOTO: UNIVERSIDAD DE LAS AMÉRICAS, PUEBLA.

Imagen 5

Cuento *El Enamorado*



FOTO: UNIVERSIDAD DE LAS AMÉRICAS, PUEBLA.

El encuentro con espectadores sirvió para darnos cuenta que la línea de trabajo que estuvimos empleando, iba por buen camino. Ya que la respuesta del público -en su mayoría escritores, músicos, pintores y bailarines- fue de sorpresa y muy de su agrado, según nos lo hicieron saber tutores y becarios al terminar la función y en comentarios hechos más tarde. Por nuestra cuenta, pudimos identificar que la ejecución actoral y titeril cumplió con el objetivo planteado en ensayos.

Con esta información en nuestras manos, regresamos a la Ciudad de México con el compromiso de continuar trabajando de la misma manera y dedicarle el tiempo que fuera necesario al montaje de los siguientes cuentos e interludios de la obra. Para mí, esta experiencia ayudó a reforzar aún más mi compromiso con la compañía, con el montaje y con mi rol profesional de actor-titiritero, ya que tuve oportunidad de conocer a distintos jóvenes creadores, que, al ver su trabajo y que ellos vieran el mío como intérprete, de cierta forma validó todos los aprendizajes obtenidos hasta entonces y me indicó que iba por buen camino.

2.6. Segundo cuento *La dama oval* y segundo interludio

La segunda parte de la obra es la adaptación del cuento *La dama oval* de Leonora Carrington. En este cuento se presenta la historia de Lucrecia, una hija rebelde en contra de las normas e incomprensión de su padre. Las dos Leonoras que guiaron el primer cuento, vuelven a aparecer atraídas por la figura de esta mujer alta y delgada, y seguidas por su deseo, ingresan a su casa para dirigirle la palabra. Lucrecia les cuenta de la relación que tiene en contra de su padre y las invita a jugar a los caballos junto con su amiga Matilde, una urraca que aprendió a hablar, y su juguete favorito Tártaro, un caballo de madera.

Mientras estos personajes disfrutaban de un agitado juego de caballos, aparece Mademoiselle de la Rochefroide, una vieja estricta que las toma por el pelo y entre “coces” y movimientos bruscos, lleva a Lucrecia ante su padre. El padre al enterarse de lo sucedido, decide castigarla con severidad y para ello, quema al caballo favorito de su hija hasta que no queda nada de él.

Los retos que se nos presentaron para este cuento, fue el cómo interpretar a los personajes que no eran humanos y cómo se relacionarían con los demás. Para ellos tuvimos varias sesiones en las que analizamos el movimiento físico del animal, el cómo se desplaza e interactúa con otros seres. Pusimos atención a los sonidos que emiten y de qué forma la voz humana podría emularlos. Todo lo investigado se aplicó a los mecanismos que los títeres nos proporcionaban, en el caso de Matilde, la urraca, sólo eran las alas las que tenían movilidad, así que me tocó darle vida en escena tanto corporal, como vocalmente. Para el personaje de Tártaro, hizo necesario tres personas en su animación, una en las patas traseras, otra en las delanteras y una más en la cabeza y el torso, en esta ocasión yo me encargaba de llevar la cabeza, guiar el movimiento de todo el títere y de emitir los sonidos correspondientes al animal, así conseguir una aproximación al movimiento realista del caballo (ver Imagen 6).

Imagen 6

Cuento *La dama oval*. Tártaro y Lucrecia



FOTO: CARACOLA PRODUCCIONES

La guía musical también estuvo presente en este cuento, acompañando los momentos en los que había diálogo y reforzando las partes de transición escénica en los que no había palabra y el foco de atención lo tenían los objetos. También para el sonido del trote del caballo, se utilizaron unas castañuelas, que tuve que aprender a tocar durante los ensayos, para poder sincronizarlo con el desplazamiento del títere.

Finalizado el cuento pasamos al interludio 2, en esta transición volvimos a utilizar el lenguaje de sombras. El personaje de Leonora sigue en su persecución del conejo blanco, en una secuencia proyectada en círculos de luz. En esta ocasión, el texto que acompaña las acciones es inspirado en *Alicia en el país de las maravillas*:

LEONORA 1. ¿Podrías decirme qué camino debo seguir para salir de aquí?

LEONORA 2. Eso depende, en gran medida, del sitio al que quieras llegar.

LEONORA 1. No me importa mucho el sitio.

LEONORA 2. Entonces tampoco importa mucho el camino que tomes.

LEONORA 1. Siempre que llegue a alguna parte.

LEONORA 2. Siempre llegarás a alguna parte, si caminas lo suficiente. (Courtois, *Interludio 2*. 74-79).

Finalmente, Leonora en la persecución con el conejo, cae nuevamente por un agujero hasta aparecer en escena como una muñeca de mediano tamaño, al explorar el lugar, se encuentra con una Matryoshka que contiene imágenes de la obra pictórica de Leonora Carrington (ver Imagen 7). Despierta su curiosidad a partir de este encuentro y decide adentrarse nuevamente al mundo onírico de los cuentos, dando pie al tercer cuento de la obra: *La Debutante*.

Imagen 7

Interludio 2. Leonora muñeca y matryoshka



FOTO: CARACOLA PRODUCCIONES

2.7. Tercer cuento *La debutante* y postludio

El tercer y último cuento presenta a “La debutante”, personaje que nos comparte un episodio de su pasado en el que pasaba más tiempo conociendo a los animales en el zoológico, que a las chicas de su edad. Su animal favorito era una hiena joven, tan inteligente que aprendió a hablar francés y a enseñarle a la debutante el lenguaje de las hienas.

Un día, iba a celebrarse un baile en honor a “La debutante”, pero ante el fastidio de la joven, decidió hacer pasar a la hiena por ella, ya que ambas tenían casi la misma estatura. La llevó a su casa, la vistió, le puso guantes a las manos peludas y para ocultar la cara, le arrancaron la suya a la criada y así, la hiena pudo bajar con los invitados. Cuando se sentaron a la mesa, notaron el mal olor que desprendía la hiena disfrazada, a lo que ella se levantó gritando: “Con que mi olor es un poco fuerte, ¿eh? Pues no como pasteles” (Carrington 78). A continuación, se arrancó la cara, se la comió, y se fue dando un gran salto por la ventana.

Los retos presentados en este cuento recayeron en el personaje de la hiena, ya que como el cuento nos indica, le ocurre una transformación física. Además, para esta parte de la obra, los personajes de Leonora 1 y Leonora 2 no participan. Así que todas las acciones principales fueron resueltas por las actrices que interpretaban a la hiena y a la debutante.

Se utilizó una máscara para escenificar a la hiena y de parte de la actriz, el trabajo fue más corporal y sonoro. Una falda roja sirvió de convención para representar el cambio que obtiene al asistir al baile y un globo negro relleno de papeles rojos y un gorro puesto, representaron a la criada (ver Imagen 8). Mi atención en esta etapa del montaje estuvo enfocada en aspectos físicos y externos que constituyen la escena. Ya que el resto del elenco que no participaba en el cuento, apoyaba en facilitar los elementos que se iban ocupando (falda, globos, campana, jaula, etc.) y en preparar las necesidades técnicas para el postludio y final de la obra.

Imagen 8

Cuento *La debutante*. Hiena



FOTO: CARACOLA PRODUCCIONES

Una vez terminado el cuento, transitamos al postludio de la obra en dónde Leonora 1 y Leonora 2, por medio de sombras proyectadas en la pantalla, nos comparten pensamientos acerca de la vida, la muerte, el movimiento del tiempo y una vez más nos invitan a realizar un viaje al inconsciente:

LEONORA 2. Para ver debes cerrar los ojos.

LEONORA 1. De lo contrario,
no verás nada. (Courtois. *Postludio*. 94-95).

Este momento concluye con el encuentro del personaje de Leonora con el conejo blanco (ver Imagen 9). Un encuentro que nos simboliza, el final del viaje, de la transformación y la búsqueda del autoconocimiento de Leonora, por lo menos dentro de la puesta en escena.

El estreno del montaje completo de *Memorias de abajo. Adaptación de relatos de Leonora Carrington para teatro de juguete*, se realizó en el Foro La Gruta del Centro Cultural Helénico en la Ciudad de México el 3 de febrero del 2017 a las 20:30 hrs.

Imagen 9

Postludio. Encuentro de Leonora y el conejo blanco



FOTO: EDER ZÁRATE

2.8. Créditos y evolución de la puesta en escena

Estos son los créditos de las personas involucradas en el proyecto *Memorias de abajo*.

Adaptación de relatos de Leonora Carrington para teatro de juguete, a la fecha del estreno:

Memorias de abajo.

Adaptación de relatos de Leonora Carrington para teatro de juguete.

Dirección: Gina Botello

Adaptación: Christian Courtois

Elenco: Abigail Espíndola, Saraí Pérez Rubio, Marysol Courdourier, María Fernanda Galván y Alex Moreno del Pilar

Producción general: Aurora Gómez Meza

Diseño y realización de objetos: Leonardo Otero, Daniela Villaseñor, Alejandra Flores Alonso y María Fernanda Galván.

Arte y diseño multimedia: Gabriela Gómez Meza

Diseño de iluminación: Jesús Giles

Asistente y técnico de iluminación: A. Salvador Avelar

Realización de vestuario: Cecilia Flores Garza

Asesoría documental: Doctor Gabriel Weisz y Doctora Patricia Argomedo.

Asesoría de montaje: Cutberto López.

Agradecimientos: Fundación Leonora Carrington A.C.

Tiempo después existieron distintas temporadas de puesta en escena y varios remontajes a lo largo de 4 años. Durante esa transición, varios de los integrantes - sobre todo del elenco- se fueron del proyecto y nuevos miembros se integraron alimentando el montaje inicial. Saraí Pérez Rubio, Marysol Courdourier, Abigail Espíndola y María Fernanda Galván, dejaron el montaje a lo cual se integraron las actrices: Elvira Cervántes, Rebeca Roa y Karina Miranda. También en el año 2019, se integró Bruno Tapia, acordeonista y compositor que alimentó el montaje con música en vivo y con una gran disposición escénica que todos agradecemos (ver Imagen 10).

Imagen 10

Elenco 2019. Teatro Sergio Magaña



FOTO: MIRIAM OLMOS.

La puesta en escena, fue evolucionando al paso del tiempo por la energía de los nuevos integrantes y gracias a los distintos escenarios y espacios de representación que tuvimos oportunidad de visitar. Esto influyó directamente mi proceso como actor-titiritero dentro del montaje, ya que tuve que adaptarme a las nuevas necesidades y seguir creando una metodología de trabajo que correspondiera a la puesta en escena. El análisis y estudio de esta metodología de trabajo, lo desarrollo con más detenimiento en el siguiente capítulo del informe.

Capítulo 3

Aspectos teóricos y técnicos del montaje

“The appearance of a living human being on the puppet stage is a factor that supports the puppet characteristics of the subject. This is nothing new in the contemporary puppet theatre. The mutual performance of the puppet and the actor has been around for a very long time.”

Alois Tománek.

Una vez analizados los antecedentes de la compañía Caracola Producciones, el proceso de desarrollo y puesta en escena del montaje *Memorias de abajo* y la presentación a público, en este capítulo centraré mi atención en el análisis de los aspectos técnicos y teóricos que conforman este montaje. Partiendo de la figura del actor-titiritero, analizaré las relaciones que el intérprete tiene consigo mismo, con los títeres, objetos y su desempeño en la representación al público, todo ello con ejemplos específicos dentro de la puesta *Memorias de abajo*. Para ello, primero haré una propuesta de definición a la figura de “actor-titiritero”, misma que utilizo a lo largo de este informe.

3.1. El actor-titiritero

En primera instancia, necesitamos definir ¿qué es un actor? Para Patrice Pavice el actor es un: “Cuerpo conductor . . . es el vínculo vivo entre el texto del autor, las orientaciones interpretativas del director y la mirada y el oído del espectador.” (Pavice 33). Por otro lado, tenemos al Diccionario de la Lengua Española que nos lo presenta como una: “persona que interpreta un papel en una obra teatral, cinematográfica, radiofónica o televisiva.” (Real

Academia Española, web)²⁵. A partir de estas definiciones, podemos llegar al entendido de que el actor es un intérprete que por medio de sus recursos (la voz y el cuerpo), transmite ideas y acciones propuestas al espectador a partir de un texto definido o de una improvisación.

Ahora es momento de definir ¿qué es un titiritero? Más allá de lo que propone la Real Academia Española “persona que maneja los títeres”, necesitamos abordar una definición más detallada. En la World Encyclopedia of Puppetry Arts²⁶, aparte de una persona que maneja los títeres, se nos define como un:

Soberano independiente, más libre en sus elecciones que otros creadores dramáticos, el titiritero es también su propio obrero, su propio artesano y su chico para todo. Es generalmente el propio creador de sus títeres y, a menudo, de su teatrillo, de sus decorados, de sus accesorios y de una serie de efectos especiales y transformaciones de los que está especialmente orgulloso. Su oficio está compuesto por ideas, emociones y abstracciones que llevará a escena después de meses de trabajo. (Poletti, *Titiritero*).

Una definición un tanto enfocada en el oficio del titiritero y no tanto en el significado del sujeto mismo. Por otro lado, nos encontramos con esta definición: “una persona que se dedica a manejar o dominar un títere, marioneta o un muñeco que se maneja por medio de la mano o de cuerdas” (Definiciona, web²⁷). Un concepto más conciso que nos sirve para esta investigación.

Michael Meschke²⁸ en su libro *Una estética para el teatro de títeres*, identifica dos posibilidades del titiritero: el titiritero oculto y el titiritero a la vista. El primero conserva las formas del teatro de títeres tradicional en Europa:

Por eso, a lo largo de los siglos, era natural ocultar al titiritero. El titiritero estaba detrás, debajo o encima del espacio escénico . . . La situación de trabajo del titiritero es, en

²⁵ <https://dle.rae.es/actor>

²⁶ <https://wepa.unima.org/es/titiritero/>

²⁷ <https://definiciona.com/titiritero/>

²⁸ Michael Meschke es un titiritero sueco de origen alemán, fundador de la *Marionetteatern* de Estocolmo, actor, escritor, director y profesor de arte. Ha enseñado en el Institut International de la Marionnette en Charleville-Mézières, Francia, en numerosas universidades y ha establecido escuelas de títeres.

cierta medida, privada, no tiene que preocuparse de su aspecto y manera de conducirse y puede concentrarse en la manipulación. (Meschke 31).

Este es el caso de varios titiriteros mexicanos que se especializan en las técnicas de teatro guiñol, marionetas y sombras.

Por otro lado, como Menciona Meschke, se encuentra la figura del titiritero a la vista, que como su nombre lo dice, es un ejecutante que se presenta al ojo del espectador, trayendo consigo sus pros y contras:

Lo positivo es, en primer lugar, una gran movilidad. Se puede disponer de un espacio escénico completo y, a veces, muy grande . . . Lo negativo es que el cuerpo del titiritero compite con la figura [el títere u objeto escénico] en la atención del público e, incluso, distrae la concentración. (31).

A esta posibilidad de titiritero más contemporánea, se la ha visto en varias técnicas titeriles como la bunraku, títeres de manipulación directa, títeres de mesa y objetos, entre otros.

Teniendo estas definiciones de actor y de titiritero puedo encontrar varios puntos de similitud y contraste entre ambas figuras, que me ayudarán a esbozar una definición más concreta de la figura del actor-titiritero y son las que presento a continuación:

- El actor es quien representa al personaje, en el caso del titiritero, representa al personaje por medio de la animación del títere u objeto escénico.
- El vínculo entre el actor y el espectador es directo, en el caso del titiritero, son tres factores los que conviven en este vínculo: el titiritero, el títere y el espectador.
- El actor interpreta por medio de la voz, el cuerpo y las emociones, el titiritero, interpreta con los mismos elementos, pero aplicados al títere u objeto.

Teniendo en claro estos puntos, podemos entender que el actor-titiritero es una suma entre las definiciones de actor y de titiritero. A partir de esto, llego a mi propia definición de la figura de actor-titiritero, misma que aplico en este informe y que propongo para futuros estudios del tema.

Un actor-titiritero es: un intérprete que tiene la capacidad de crear y representar un personaje dentro de una misma puesta en escena, por medio de su voz, su cuerpo, sus emociones y por medio de la animación de un títere, un objeto o una figura escénica, apoyándose de las distintas técnicas titeriles existentes.

Existen ocasiones en las que la figura del actor y del titiritero coinciden en un mismo montaje como menciona Meschke:

El reunir titiriteros y actores en la misma representación puede ser también una aventura. Al mismo tiempo resulta estimulante: dos formas de arte se encuentran y se unen en algo común para, con los recursos de una y de otra, llevar adelante un mensaje. No hay que buscar argumentos para justificar el uso de ambas formas. El arte dramático está lleno de ocasiones en las que lo natural es representar unas con títeres y otras por medio de actores. (36).

Y más que justificar el uso de ambas formas, creo que es momento de nombrar al híbrido que surge a partir de este encuentro, y que tiene la posibilidad de representar todas las posibilidades que un actor-titiritero puede ofrecer.

Para poder definirse y poder interpretar en escena como actor-titiritero, es necesario un proceso de práctica y experimentación en ambas áreas, Paola Huitrón²⁹ en su informe académico de titulación por Obra Artística “Actor-titiritero, el títere como sí mismo. Luna en los ojos de su padre” menciona:

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. (Huitrón 10)³⁰.

²⁹ Paola Huitrón actriz y titiritera mexicana. Egresada del Colegio de Literatura Dramática y Teatro, FFyL de la UNAM. Ha participado en montajes profesionales como BerrRRinche de Hélène Ducharme, obra coproducida por Figurat S. C. y la compañía de Canadá; y de la misma autora *Luna, en los ojos de su padre*.

³⁰Huitrón, Paola, en su informe académico de titulación por obra artística: “*Actor-titiritero, el títere como sí mismo. Luna en los ojos de su padre*”, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.

Este vaivén es continuo en la puesta en escena *Memorias de abajo*. Dentro de mi proceso de montaje y de representación con el público, pude darme cuenta que mi trabajo de actuación y el de mis compañeras actrices, estuvo explorando las posibilidades de creación de personaje a partir de la figura de actor y de titiritero. Gracias a la dirección de Gina Botello pudimos encontrar un punto de equilibrio en el que estas técnicas interpretativas no predominaran una sobre la otra. En palabras de Alois Tománek³¹: “The puppet and the actor both have the role of acting out the story, and thus create one unit, not competing for it with each other.”³² (112). Sólo así, se puede crear una armonía escénica, donde el actor-titiritero, pueda jugar con las posibilidades escénicas que su rol en el teatro contemporáneo le permite.

3.2. Preparación y atención para la escena

A partir del proceso de montaje de la obra *Memorias de abajo*, puedo decir que la figura del actor-titiritero requiere de una preparación muy específica para poder llevar a cabo sus labores escénicas. Al integrarme como un miembro de la compañía Caracola Producciones, fusioné las dinámicas de trabajo como actor y titiritero que ya había experimentado con otros proyectos, más las dinámicas que la compañía fue descubriendo y adaptando a través de su experiencia. De esta información, destaco tres aspectos que se abordaron en el proceso de *Memorias de abajo* y que retomo para mi estudio:

- a) Preparación del espacio de trabajo
- b) Calentamiento corporal y vocal
- c) Dinámica de integración entre el elenco

³¹ Alois Tománek, escenógrafo, creador de títeres y pedagogo checo. Participó en todas las exposiciones relacionadas con la escenografía del teatro de títeres en la antigua Checoslovaquia y en la República Checa. En 1985-1988, organizó también una exposición itinerante de títeres checos por toda Francia. Es además el autor de numerosos escritos prácticos y técnicos de profunda investigación sobre el títere, del cual destaca su libro: *Forms of puppets*.

³² El títere y el actor, ambos tienen el rol de actuar la historia, y así crear una unidad, no compitiendo por ella entre ellos.

a) Preparación del espacio de trabajo

La preparación del espacio de trabajo se refiere al espacio de ensayo o de montaje en el que se va a trabajar. Esto incluye todos los elementos escenográficos, de vestuario, títeres, objetos y demás elementos que se ocupan durante la representación y que sin ellos la representación no podría ser llevada a cabo efectivamente. Dentro de la puesta en escena *Memorias de abajo* era necesario tener un conocimiento y familiaridad con todos y cada uno de los elementos que integran la producción, aún si eran elementos que no utilizábamos en escena o era responsabilidad de otro compañero el presentarlos al público.

Para poder generar esta familiaridad con los elementos, todos los integrantes de la compañía: armábamos la escenografía, colocábamos los títeres en lugares estratégicos que facilitaban su uso y revisábamos el estatus de cada objeto, es decir que sus mecanismos físicos que le permitían funcionar, se encontraran en aptas condiciones para la escena. Este proceso se volvió parte de nuestra rutina durante los ensayos. Durante las presentaciones al público, esta tarea recaía solamente en los actores-titiriteros, ya que los demás integrantes de la compañía atendían aspectos como la música, la iluminación y la atención al público.

Esta familiaridad que conseguí adquirir con todos los elementos externos, me ayudó a darle un valor diferente al objeto y saber valorar mi relación antes, durante y después del acto escénico. Como nos mencionaba la directora, es un: “vínculo sagrado con el objeto, enlace necesario para comprender su funcionamiento integral y convertirlo en una extensión del cuerpo del intérprete.”³³ Extensión que aprendí a valorar como parte de mi interpretación y que sumo a mi formación para futuras puestas en escena.

³³ Botello, Gina en *Memorias en miniatura*. Escrito sin publicar.

b) Calentamiento corporal y vocal

Otro de los aspectos de la preparación del actor-titiritero, es el calentamiento corporal y vocal.³⁴ Para el calentamiento corporal es necesaria la atención a todos los músculos y a las extremidades del cuerpo, ya que el teatro de títeres exige una disposición corporal bastante flexible y en posiciones muy poco cómodas. Sobre todo un montaje como *Memorias de abajo*, en el cual se utilizan distintas técnicas, así que el cuerpo del actor-titiritero necesita estar preparado para estar en cuclillas, andar a gatas, arrodillarse, ponerse de pie, pararse sobre las puntas, mantener el equilibrio sobre un banco pequeño y desplazarse de un lugar a otro del escenario con el menor ruido posible y con un objeto entre manos.

Para conseguir esto, es necesario relajar y estirar músculos y articulaciones de piernas, pies, torso, cuello, cadera y en especial de los brazos y las manos, ya que, por medio de estos, les daremos movimiento y vida a los títeres y objetos. Así como menciona Converso:

Parto de la idea de que, en el entrenamiento del titiritero, cualquiera que sea la técnica de animación que deba practicar, es fundamental el ejercicio e investigación en el trabajo con las manos . . . La mano como instrumento básico creador del movimiento y control del mismo, como motor y sostén de los principios de animación. (38).

En el proceso de *Memorias de abajo*, para el calentamiento de manos y brazos, aplicaba ejercicios de giros, de rotación, de extensión y contracción, movimientos de dedos y disociación de una extremidad con otra, es decir mientras una mano abre y cierra, la otra realiza giros sobre la muñeca³⁵. Muchos ejemplos de este tipo de ejercicios se pueden encontrar en el libro *El entrenamiento del titiritero* de Carlos Converso.

³⁴ El tiempo empleado para todo el calentamiento variaba con el paso del tiempo y también de las situaciones en las que nos encontrábamos, es decir, durante el proceso de montaje, el tiempo de calentamiento era aproximadamente de 15 a 30 min ya que también destinábamos tiempo a armar y acomodar todos los elementos de producción, en cambio durante las funciones en distintos recintos y en temporadas, teníamos la ayuda de personal técnico que nos apoyaba y eso nos dejaba con 1 hora para calentamiento y preparación antes de la función.

³⁵ Estos calentamientos y ejercicios de manos, en un inicio partieron de aquellos que yo había aprendido en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro y de otros proyectos escénicos, posteriormente integré algunos de los propuestos por Converso en su libro, para finalmente con el avance de los ensayos y el montaje escénico, llegar a una selección de ejercicios que beneficiarían y se enfocarían en las necesidades que la puesta en escena exigía de

Para el calentamiento vocal, apliqué recursos aprendidos durante la Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro, gracias a clases de expresión verbal con las maestras Carmen Mastache³⁶ y Muriel Ricard³⁷. A partir de ejercicios del método *Linklater* y *Roy Hart* relajaba los músculos del aparato respiratorio y fonador, para tener mayor libertad al momento de emitir sonido, voz y palabra. Estos ejercicios me ayudaron bastante, ya que durante la obra interpreto la voz de dos personajes masculinos distintos, la de una urraca, los relinchos de un caballo y distintos sonidos ambientales

c) Dinámica de integración entre el elenco

El tercer aspecto que quiero abordar, es el de las dinámicas de integración entre el elenco de la compañía. Estas dinámicas las guiaba la directora y en ocasiones las proponíamos nosotros mismos, para que todos pudiéramos estar en el mismo ambiente lúdico (de armonía y diversión) y creativo antes de ensayar o de dar función. Los ejercicios iban desde relajarse todos juntos en el suelo y trabajar la imaginación y memoria sensorial a partir de indicaciones de la directora, hasta imitaciones corporales y sonoras de unos con otros o juegos de atrapadas y bailes que permitían una relajación activa y liberación vocal. Todos estos ejercicios ayudaban a que como actores-titiriteros pudiéramos nivelar la energía escénica que era necesaria para la puesta en escena y para crear una complicidad entre nosotros que ayudaba a tener confianza y libertad al

mi como actor-titiritero. Este es uno de los descubrimientos que yo como obtuve gracias a la experiencia profesional y que valoro como egresado de la Licenciatura.

³⁶ Carmen Mastache, actriz egresada del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM en la especialidad de dramaturgia. Ha participado en más de 50 obras de teatro. Inició su carrera profesional en el ámbito de la música y la danza. Es maestra-facilitadora del trabajo vocal por medio de la metodología del Roy Hart Theater y maestra certificada del método Linklater. Actualmente se desempeña como docente en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, en la Escuela Nacional de Arte Teatral (ENAT) y en el CEUVOZ.

³⁷ Muriel Fouilland Laboriel, actriz, cantante y docente. Se formó en París, Francia, en la Universidad de la Sorbona y cuenta con una especialización en voz escénica. Desde los 6 años ha trabajado profesionalmente en más de 30 montajes profesionales en teatros de México, Francia y Estados Unidos. En 1993 fue ganadora de la estrella de plata como actriz revelación, también recibió en dos ocasiones la beca del FONCA. Como vocalista ha colaborado con músicos como Enrique Neri, Abraham Laboriel y Aarón Cruz y cuenta con más de quince años de experiencia como docente.

momento de trabajar en el escenario. También estimulaba nuestro ser para estar en un constante estado de alerta, mismo punto que trataré a continuación.

El estado de alerta o como me referiré en este informe: la atención³⁸, es un estado en el que todos los sentidos están despiertos y al pendiente de lo que ocurre en el interior y exterior del actor-titiritero. Algunos teóricos lo abordan como concentración, refiriéndose al punto en el títere -o en el intérprete mismo- en donde el animador centra su energía para realizar de manera efectiva los movimientos y acciones que el títere u objeto mostrará al espectador. O en el caso del actor que se concentra en descubrir e identificar las emociones que está sintiendo el personaje en ciertos momentos de la obra para poder interpretarlos y darle credibilidad. La concentración es un estado de la persona que fija su pensamiento en algo específico.

En cambio, la atención -recurriendo nuevamente al *Diccionario de la Lengua Española*- es la: “acción de atender” es decir “aplicar voluntariamente el entendimiento a un objeto espiritual o sensible” (Real Academia Española, web).³⁹ Es por eso que, para el actor-titiritero, creo más pertinente utilizar este término ya que involucra los sentidos en distintos niveles. Esto pude comprobarlo dentro del montaje *Memorias de abajo* en diferentes momentos de la obra. Ejemplo muy claro, es mi representación del personaje “El frutero”, dentro del cuento *El enamorado*.

Después de tantas representaciones pude darme cuenta que mi atención estaba dividida en varios niveles y para ello propongo la siguiente clasificación:

- Atención interna
- Atención externa directa
- Atención externa indirecta

³⁸ Este es otro de los descubrimientos que tuve como actor-titiritero a lo largo del proceso de montaje y de las distintas funciones con el proyecto *Memorias de abajo*, a partir de esto, propongo una definición de atención como el: Estado de alerta escénica en el que los sentidos están despiertos y al pendiente de lo que ocurre en el interior y exterior del actor-titiritero. Se divide en tres niveles que son: interna, externa directa y externa indirecta.

³⁹ <https://dle.rae.es/atender>

El primer nivel es una atención interna, es decir, en las emociones por las que el personaje estaba transitando a lo largo del cuento y yo tenía que interpretar; el segundo nivel es una atención externa directa, enfocado en el contacto con los objetos y títeres que estaba animando durante el cuento: el melón, la figura de Agnès y su vestido, las mariposas, etc; el tercer nivel es la atención externa indirecta, en el que se encuentran los estímulos previamente planeados: la música, el diálogo con las actrices, los efectos de iluminación, etc, y los estímulos no planeados: las reacciones del público e imprevistos técnicos que ocurren durante la función, como caídas de objetos, errores de trazo y la no activación de algún dispositivo escénico.

Todos estos niveles de atención son los que se exigen cuando se representa el rol del actor-titiritero dentro de un montaje profesional, es por eso que la preparación debe ser igual de exigente que la puesta en escena, en la que existan los menores errores posibles y que no haya ausencia en la atención escénica. Como menciona Huitrón:

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. (10)⁴⁰

Estos principios de preparación y de atención ayudaron a que los actores-titiriteros de la puesta en escena *Memorias de abajo*, estuvieran en continuo presente y pudieran desarrollar de la mejor forma la relación con los títeres y objetos.

3.3. La relación actor-titiritero y el objeto escénico

Dentro de la puesta en escena del montaje *Memorias de abajo*, existen distintos títeres, figuras, máscaras, juguetes intervenidos y objetos que se animan durante la presentación de la obra, con la finalidad de ayudar a comunicar al espectador el mensaje de la mejor manera

⁴⁰ Paola Huitrón, en su informe académico de titulación por obra artística: “*Actor-titiritero, el títere como sí mismo. Luna en los ojos de su padre*”, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.

posible. Para poder analizar la relación que existe entre ellos y el actor-titiritero, me referiré en este apartado a estos elementos como: “objetos escénicos”. De esta manera podré englobar las distintas clasificaciones y así facilitar la comparación del estudio que han hecho distintos teóricos al tema y la información obtenida a partir de mi experiencia en la práctica profesional.

El objeto escénico dentro de la obra *Memorias de abajo*, como menciona Converso es: “un objeto susceptible de ser animado -a través de cualquiera de las múltiples formas y técnicas que existen-; es decir, que puede crear vida escénica convincente.” (20). Para poder darle vida, el actor-titiritero necesita generar una relación con estos objetos inanimados. Esta relación depende de las características físicas del objeto (tamaño, forma, peso, estructura, etc.) y de las indicaciones de dramaturgia y de dirección que se propongan para el montaje (tipo de técnica títeril a utilizar, espacio escénico, marcaje, etc).

Una de las relaciones más inmediatas que identifico en el trabajo con los objetos, es la relación espacial. Esta relación consiste en la posición física que tiene el actor-titiritero en el escenario, con respecto al objeto y al espectador. Estas posibilidades tienen distintas combinaciones: el actor-titiritero detrás del objeto, debajo, arriba, al lado y en algunos casos en frente. Todo depende del espacio escénico. Alois Tománek menciona que:

In contemporary puppet theatre, the relationships of the puppet-puppeteer-actor-spectator are determined by the origin and the configuration of the stage space. From the space making perspective, we encounter the principle, where the space for performing with the puppet alternates with space of the actor. . . the space of the actor exists parallel to the space performing with the puppet.⁴¹ (113).

Este espacio de actuación compartido entre el objeto y el actor-titiritero, se puede ver claramente a lo largo de la puesta en escena de *Memorias de abajo*. Uno de los ejemplos más

⁴¹ En el teatro de títeres contemporáneo, las relaciones del títere-titiritero-actor-espectador están determinadas por el origen y la configuración del espacio escénico. Desde la perspectiva de la creación del espacio, encontramos el principio, donde el espacio para actuar con el títere se alterna con el espacio del actor . . . el espacio del actor existe paralelo al espacio de actuación con el títere.

claros es en la representación de la “danza frenética” dentro del segundo cuento *La dama Oval*, donde en el mismo espacio se puede ver a la actriz-titiritera interpretando al personaje de “Lucrecia”, mientras anima al títere de la urraca desde abajo; al lado suyo, se encuentra el títere del personaje “Tártaro”, siendo animado por otra de las actrices, y juntos, giran sobre su eje (ver Imagen 11).

Imagen 11

Cuento *La debutante*. “Danza frenética”.



FOTO: CARACOLA PRODUCCIONES

Para que el convivio mutuo del actor-titiritero y el objeto escénico se logre sin complicaciones, se necesita inevitablemente de un ojo externo, en mi proceso dentro de *Memorias de abajo*, fue la directora Gina Botello quien decidía y escogía cuáles eran los momentos en que se presentaría al espectador la figura del actor-titiritero, en cuáles sólo el objeto escénico y en cuáles ambos. Rafael Curci⁴² menciona en su libro *De los objetos y otras manipulaciones titiriteras* que:

⁴² Rafael Curci es un titiritero, escritor y director de teatro de títeres con más de treinta años de experiencia. Nacido en Montevideo y desarrollando gran parte de su trabajo profesional en Argentina. Colabora regularmente con

El objeto es el intermediario entre el titiritero y el público. Cuando el manipulador se coloca en el mismo plano que el objeto acentúa la artificialidad del títere y, en consecuencia, el rol del titiritero trasciende la simple operación del objeto; su copresencia se vuelve parte integral de todo lo que transcurre en escena. (Curci 37).

Cabe mencionar que esta copresencia se puede ver como un arma de dos filos para el montaje escénico. Si es bien utilizado el recurso y la ejecución de la técnica está bien hecha, puede reforzar el contenido dramático de la obra; por el otro lado, si el actor-titiritero roba el foco del espectador sobre el objeto escénico o demuestra una falta de atención en la técnica de animación, el montaje puede quedar como un intento de propuesta escénica sin lograr. En el montaje *Memorias de abajo*, sí existe un continuo cambio del intermediario -objeto y actor-presentado al público, que ayuda a que el ojo del espectador descanse y pueda volver a disfrutar el recurso una y otra vez. Por ejemplo en la Dama oval, donde la actriz que representa a Lucrecia alterna el foco de atención entre los títeres de la urraca, del caballo y de las otras dos actrices, permitiendo que cada uno tenga su momento de atención dramática.

Cito a Alois Tománek, quien, en su estudio, propone una solución al rol del actor-titiritero en conjunto al espacio del objeto escénico y al foco que tiene del espectador:

One can say that if the puppeteer-actor has no other role, our goal is to find a way to “conceal” the actor-puppeteer, during one moment of the production, in such a way that he doesn't create his own stage space at the expense of the space that he uses to perform with the puppets . . . the action will be dramatized in the puppets' stage; in the puppeteer-actors' space, the story will be narrated.⁴³ (111).

artículos y ensayos breves para distintas revistas en España, Alemania, México y Argentina. Autor del libro *De los objetos y otras manipulaciones titiriteras*.

⁴³ Se puede decir que si el actor titiritero no tiene otro rol, [más allá de animar al objeto escénico o dialogar con él como personaje] nuestra meta es encontrar una forma de “ocultar” al actor-titiritero, durante un momento de la producción, de tal forma que él no cree su propio espacio escénico a expensas del espacio que usa para actuar con los títeres. . . [de tal forma] la acción será dramatizada en el escenario de los títeres; [y por otro lado] en el espacio de los titiriteros-actores se narrará la historia.

Esta solución puede ayudar a que se tenga una claridad desde la dirección y la actuación en el teatro de títeres, ya que simplifica el uso de convenciones y recursos escénicos. Es decir, por un lado, las acciones se representan por los objetos escénicos y por el otro, los actores-titiriteros se encargan de contextualizar y narrar la historia que sucede en el montaje escénico.

Ya sea con la propuesta de Tománek al rol del actor-titiritero o con la propuesta de Gina Botello en el montaje *Memorias de abajo*, el trabajo en la creación de personajes necesita de un proceso de descubrimiento y experimentación con el objeto escénico.

3.4. Creación de personajes

Para esta puesta en escena, mi aproximación a la creación de personajes, partió de distintos estímulos: el texto dramático, el objeto escénico, la dirección escénica y la intuición.

En el texto dramático puse mi atención a las descripciones que se decían de mis personajes, ya sea por las acotaciones o por los diálogos de los otros personajes y que me ayudaría a tener una idea clara de qué tipo de acción realizar o qué rasgo lo identificaba. Como en el caso de “El frutero”, un personaje que estuvo esperando por más de cuarenta años a que alguien escuchara su historia. Eso por una parte me indicaba que era un personaje de avanzada edad y por otra, su necesidad de ser escuchado. Eso a nivel de creación de personaje, ponía mi atención en darle una corporalidad más lenta y en emitir una forma de hablar pausada y de un tono más grave. A diferencia de “Tártaro” que es descrito como un caballo de juguete y el favorito de “Lucrecia”, por lo que su relación con ella es de juego y cariño. Esa intención la retomé al momento de animar al personaje: en lo corporal los movimientos que aplicaba al títere eran suaves y fluidos y por momentos agitados y algo bruscos para demostrar alguna emoción que la escena requería, por otro lado en lo volcal, los matices los apliqué en los relinchos y respiros del caballo, es decir, al proponer un tipo de relincho pausado y tranquilo cuando se presenta al público, otro tipo cuando interactúa con “Lucrecia” que es un poco más agitado y con más

resoplidos y otro cuando es sacrificado por el padre, que es totalmente agudo, acelerado y que va de volúmenes altos hasta apagarse lentamente indicando la pérdida de vida.

En el caso de los objetos escénicos, centré mi atención en su apariencia física, sus posibilidades de acción y la suma de los rasgos presentados en el texto dramático. Para su creación hubo un proceso de exploración corporal y sonora. Sobre todo, en la creación de personajes animales, como en el conejo, en el caballo, en las mariposas, en la urraca y en la hiena.

La construcción de personajes a partir de la dirección, consistió en el estudio de referentes audiovisuales, auditivos, pictóricos e indicaciones específicas que Gina Botello nos decía en el proceso de ensayos.

El último, y a mi parecer, el más importante de los recursos que utilicé para aproximarme a los personajes, fue la intuición. Considero a la intuición como la habilidad para comprender al personaje desde una primera impresión y poder interpretarlo. Esto me sirvió para dar un esbozo de lo que el personaje puede llegar a ser. El texto, el objeto y las indicaciones de la dirección te dan una idea del personaje, pero para llevarlo a la acción es donde entra la intuición, ya que una vez que lo llevas a la práctica, tu ser creador activa las herramientas que te conforman como actor y como titiritero y así resuelves de manera práctica la interpretación del personaje.

A partir de estos estímulos pude explorar en la creación y finalmente proponer distintos personajes para la puesta en escena *Memorias de abajo* desde mi rol como actor-titiritero.

En el proceso tuve que definir junto con la directora y decidir por mi cuenta cuáles de ellos abordaría a partir de mi formación como actor y cuáles a partir de mi formación como titiritero. Gracias a este proyecto pude darme cuenta que ambas partes comparten principios de representación que pueden existir en un mismo escenario, y cito a Converso, quien pudo darse cuenta de estas similitudes:

El títere y el actor, en tanto instrumentos de expresión dramática, funcionan bajo las mismas leyes generales como sujetos que representan un carácter en el desarrollo

argumental. Es decir, en lo que se refiere al aspecto puramente interpretativo, hay una gestualidad, una manera de caminar, una velocidad en la ejecución de sus movimientos, un ritmo general del personaje, todo ello en cuanto a su comportamiento físico; en lo relativo a la voz: una manera de caracterizarla, tonalidades, velocidad de emisión, matices, etc.; pero la forma en cómo muestran ese carácter responde a las posibilidades específicas de expresión tanto de uno como del otro. (29-30).

Y esas posibilidades de expresión las fui descubriendo y reafirmando durante los ensayos y durante las representaciones a público, al enfrentarme a los personajes que tenía que interpretar como actor: “El frutero”; y a los personajes que tenía que interpretar a través de un objeto escénico como titiritero: el conejo blanco, “Matilde” la urraca, “Tártaro” el caballo, “El padre” y “Leonora” muñeca de porcelana y muñeca títere de mesa. Así como menciona Converso, que el “personaje no sólo es el actor-titiritero quien representa al personaje por medio de su voz y los movimientos que le imprime a la figura, sino que el títere es el personaje mismo.” (21).

La acción que nos permite representar al personaje como actor-titiritero es la de “animar”. Tema que desarrollo con más detalle a continuación.

3.5. Animación de los objetos escénicos dentro de la puesta en escena ***Memorias de abajo***

Comencemos definiendo ¿qué es la animación en el teatro de títeres? La acción de animar, según la RAE, se refiere a “1. infundir (el alma) vida y actividad espiritual al cuerpo” y a “2. infundir fuerza y vigor a una cosa inanimada”. En el caso de los títeres y objetos, llega un punto en el que el concepto de “manipular objetos”, se queda en un plano meramente técnico y evoluciona a “animar objetos”, cuando el compromiso y vínculo del titiritero hacen creer al espectador que le infunde un “ánima” a un cuerpo inanimado, ya sea títere, objeto, figura, etc.

Tomando en cuenta esto, podemos decir que animar un objeto escénico se refiere a la habilidad del titiritero de darle vida escénica a uno o varios objetos, gracias a su destreza y talento como intérprete.

Para Converso la acción de animar un objeto conlleva varias características, partiendo de que:

El títere carga con su condición de objeto, de materia muerta que se anima escénicamente, de metáfora en movimiento; esto le concede la característica muy especial de que quizás tenga algo de juguete, de curiosidad o de rito mágico. El hecho de ser un muñeco que va a intentar convencernos de que “está vivo”, despierta seguramente alguna simpatía, cierta expectación singular, algo de misterio y encantamiento. (23).

Según mi experiencia con el montaje *Memorias de abajo*, puedo decir que comparto la noción de que el teatro de títeres -y el teatro en general- es un tipo de rito mágico, en donde varios creadores y espectadores nos reunimos en un espacio, a una determinada hora, a realizar una serie de acciones sobre el escenario para invocar a personajes escritos en un papel y darles una vida momentánea a través de distintos intermediarios: los actores y los objetos.

Para Curci, todos estos objetos puestos en escena:

Tienen como objetivo trascender siempre desde su artificialidad, desde su estructura intrínseca, representando muchas veces de manera simbólica distintos aspectos del hombre, ideas abstractas, estados oníricos, ficticios, etcétera . . . [el actor-titiritero] desempeña un rol fundamental en relación con estos objetos, ya que es él quien se encarga de transmitirle una cuantiosa cuota de energía con el propósito de transformarlos, alterarlos, resignificarlos.” (99).

Esta energía de la que habla Curci y que se la transmitimos al objeto escénico por medio de una fuerza aplicada, se ve transformada en movimiento. Un objeto escénico sin movimiento, queda simplemente como imagen. Es tarea del intérprete darle distintas calidades de movimiento, mismas que le ayudarán a definir la personalidad y peculiaridad de cada personaje. Por ejemplo, en la puesta en escena *Memorias de abajo*, la calidad de movimiento que le di al conejo blanco al animarlo fue distinta al movimiento de la muñeca de “Leonora” títere de mesa, por una parte, al conejo le aplicaba movimientos *staccatos* por medio del comando para que

tuviera esa calidad de movimiento al momento de desplazarse, dando la noción de agilidad y velocidad, en cambio con la muñeca, en contacto directo con su cabeza y su brazo, eran movimientos más suaves y sutiles, queriendo emular el movimiento realista de una persona de carne y hueso. Para mi como actor-titiritero, al momento de animar estos personajes, tenía una imagen clara en mi mente del cómo quería que se movieran los objetos, y gracias a la exploración previa y el conocimiento de su peso, tamaño y comandos escénicos, es como lo hacía realidad en escena. En mi proceso como actor-titiritero pude darme cuenta que el tipo de energía que se le aplica a cada objeto escénico, depende de sus posibilidades y limitantes como figura y de los mecanismos de técnica titeril para la que fue diseñado.

3.5.1. CLASIFICACIÓN DE OBJETOS ESCÉNICOS

Para poder estudiar mejor la animación, haré una clasificación de los objetos escénicos con los que los actores-titiriteros trabajamos dentro de la puesta en escena *Memorias de abajo*. Esta clasificación se inspira a partir de las que presentan en sus estudios Carlos Converso, Michael Meschke y Alois Tománek. La clasificación que propongo toma en cuenta la forma de los objetos, lo que representan los objetos y la técnica que se empleó dentro del montaje. Esta clasificación es la siguiente:

- a) Objetos bidimensionales y tridimensionales
- b) Figuras zoomorfas y antropomorfas
- c) Técnicas de representación

Los objetos bidimensionales son figuras planas que muestran sólo una parte o una silueta del títere que representan. Para su animación tuve especial cuidado con la frontalidad del títere, atento a que la figura pudiera apreciarse sin complicaciones desde el punto de vista del espectador. Su desplazamiento es hacia los laterales, hacia enfrente, hacia atrás, arriba y abajo, evitando que la figura se ladee hacia una de sus diagonales, a menos que esa sea la propuesta

de la directora. Como ejemplo tenemos al objeto escénico de “Leonora” en la barca con cocodrilos del *Interludio 1* (ver Imagen 12), al conejo del *Interludio 1* y del *postludio* (ver Imagen 3 e Imagen 9) y al busto de Leonora del preludio (ver Imagen 13).

Imagen 12

Interludio 1. Leonora y cocodrilos.



FOTO: TEATROS CDMX

Imagen 13.

Preludio. Busto de Leonora



FOTO: UNIVERSIDAD DE LAS AMÉRICAS, PUEBLA.

Los objetos tridimensionales son todos aquellos -como su nombre lo dice- que tienen tres dimensiones (largo, ancho y profundidad). Su animación, depende de la estructura con la que fueron contruidos y del frente que se quiera dar al espectador. Las posibilidades de desplazamiento de este tipo de títeres son inmensas y se limitan solamente a las decisiones del animador y del director. En el montaje *Memorias de abajo*, predominan este tipo de objetos: en los títeres, las máscaras y los juguetes intervenidos.

La otra clasificación de los objetos es a partir de la figura que representan dentro de la puesta en escena. En este estudio analizó solamente dos: zoomorfa y antropomorfa. Las figuras zoomorfas son aquellas que representan a un animal específico -ya sea por un rasgo o en su totalidad- para su animación, primero hubo un estudio y análisis de distintos animales. La observación me ayudó bastante en este proceso, ya que pude rescatar patrones de movimiento del animal original y características que pudiera replicar en escena con el objeto.

Las figuras antropomorfas, son las que tienen aspecto y representan a la de un humano. Dentro del montaje *Memorias de abajo*, existen distintos objetos que representan personajes humanos, tal es el caso de: “Agnès”, dentro del cuento *El enamorado*; “El Padre” y “Mademoiselle de la Rochefroide”, dentro del cuento *La dama oval*; la criada y los asistentes al baile dentro del cuento *La debutante*; y el personaje de “Leonora” a lo largo del preludio, los dos interludios y el postludio. El personaje de “Leonora” fue el que más posibilidades de animación tuvo dentro de la puesta en escena, debido a su diversidad en objetos y figuras que la representaban: un busto de madera, una muñeca de porcelana pequeña, una figura de acrílico, una muñeca de mediano tamaño, una sombra proyectada y finalmente una actriz de carne y hueso. Estas variaciones nos llevan a analizar la última de las clasificaciones de objetos escénicos: las técnicas de representación.

Las diferentes formas de teatro de títeres, de objetos y de recursos escénicos, implican también una relación distinta del animador con el instrumento. Esta relación se define por la

técnica de representación que se decida utilizar y de lo que cada una exija del titiritero. En el montaje *Memorias de abajo*, se utilizaron las siguientes técnicas: sombras, manipulación directa, máscaras y objetos.

El teatro de sombras consiste en proyectar sobre una superficie -comúnmente una pantalla blanca- imágenes por medio de una luz y una figura que refleje su sombra. Es una técnica utilizada para crear una ilusión al espectador, gracias a las posibilidades de jugar con las dimensiones y formas de lo que se proyecta en sombra. En el caso del montaje *Memorias de abajo* se utilizó una pantalla blanca y se ejecutaron distintas posibilidades de animación. En la cuestión espacial se animaron los títeres y objetos desde atrás, abajo y arriba, también se exploró la posibilidad de combinar proyección multimedia y de luz desde atrás y presentar una silueta por enfrente de la pantalla (ver Imagen 1 e Imagen 9), esto se pudo gracias a recursos de iluminación y de dirección escénica. Dentro de esta técnica de representación, convivieron figuras planas, objetos tridimensionales, el cuerpo del elenco y recursos como papel celofán cortado en pequeños pedazos y telas.

La manipulación directa es la técnica que se caracteriza por animar desde la espalda al títere u objeto. En ocasiones se cuenta con comandos o varillas -en los brazos, piernas, espalda y cabeza- que facilitan el agarre para el titiritero; cuando no es así, el contacto es directo y es decisión del intérprete o del director el uso de guantes. Uno de los factores que influye en la animación dentro de esta técnica, es el tamaño del objeto y las articulaciones que tenga. Hay títeres que necesitan la energía y atención de dos o más titiriteros, como el títere de “Tártaro” (ver Imagen 6), y hay algunos que se pueden animar con la destreza de sólo uno, como el conejo de varilla luminiscente (ver Imagen 4).

El uso de máscaras en la puesta en escena facilitó la construcción de ciertos personajes como la hiena, ya que se complementaba el personaje con el vestuario que usaba la actriz, o en el caso del músico en escena, que el uso de la máscara de caballo, lo incluía en el universo estético

de la obra (ver Imagen 14). En otros casos, al animarse un objeto como máscara, funcionaba como sustituto a la cara y los gestos del actor (ver Imagen 15).

Imagen 14.

Músico en vivo. Cabeza de caballo



FOTO: ALEJANDRO LOYOLA

Imagen 15

Cuento *La debutante*. El Padre, Lucrecia, Tártaro, Leonora 1 y Leonora 2



FOTO: EL FESTÍN DE LOS MUÑECOS

La técnica de teatro de objetos, citando a Curci: “está más vinculada con los mecanismos de manipulación y a la yuxtaposición del objeto en un contexto que no es el habitual . . . el teatro de objetos es, entre otras cosas, movimiento, imagen, forma, y desde esa perspectiva, se sitúa en el mundo de los signos y los símbolos.” (100). En el montaje *Memorias de abajo* podemos encontrar estos signos y símbolos, presentes a través de distintos juguetes, muñecos y materiales que, por medio de la animación, se resignifican en el escenario a favor de la puesta en escena y de la narrativa dramática. Como ejemplo tenemos al globo relleno de papeles picados rojos, que representa al personaje de la criada en el cuento *La debutante*, o el velo de “Lucrecia” al inicio del cuento *La dama oval*, que funciona de velo y después se convierte en el marco de una ventana (ver Imagen 16).

Imagen 16.

Cuento *La dama oval*. El velo de Lucrecia en sombras



FOTO: ALEJANRO LOYOLA

Una vez desarrollados cada uno de los puntos de esta clasificación de objetos escénicos utilizados dentro de la puesta en escena *Memorias de abajo*, y su aproximación en el proceso de animación, creo pertinente retomar lo que distintos creadores piensan respecto a la preparación de un actor-titiritero y su desempeño en conjunto con esta diversidad de objetos y técnicas. Para Meschke:

El entrenamiento de todas las combinaciones es de un valor múltiple para todo artista escénico . . . se afina la concentración [la atención, en el caso del actor-titiritero] y la capacidad de combinar, se adquiere más conciencia y aumentan las posibilidades de manejar los recursos; hasta los recursos mismos se desarrollan. (53).

El continuo entrenamiento y preparación es algo que me ha permitido poder moverme dentro de este lenguaje escénico y que gracias a las distintas circunstancias en las que hemos presentado el proyecto *Memorias de abajo*, he podido adquirir una maleabilidad y un nivel de adaptación, que me ha permitido descubrirme y reconocermelo como un actor-titiritero.

Respecto a la noción de animar un objeto escénico, retomo lo que dice Paola Huitrón y lo comparo con mi propia experiencia:

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 pueda 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.⁴⁴

A partir de mi experiencia profesional con el proyecto *Memorias de abajo*, considero que, al animar a los personajes dentro del proyecto, logré encontrar una cualidad o un rasgo que me

⁴⁴ Paola Huitrón, en su informe académico de titulación por obra artística: “*Actor-titiritero, el títere como sí mismo. Luna en los ojos de su padre*”, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.

ayudó a construirme como ser humano y como creador. En cada función lograba aprender algo nuevo de cada objeto y quiero pensar que el objeto aprendía algo nuevo de mí. Esta relación se dio desde el primer momento que tuve contacto con los títeres y la facilidad para poder expresarme a través de este lenguaje se deba quizás a lo que llamamos “talento” o lo que Meschke llama destreza:

La mayor parte de las personas puede a duras penas “tocar a los títeres”, pero para crear vida hace falta un talento especial. Mucho puede aprenderse, pero no todo . . . En materia de titiriteros es adecuado hablar de destreza como una cualidad esencial . . . Parece que, en algunas personas esta sensibilidad y este talento son innatos. Un titiritero bien dotado es capaz de hacer, prácticamente cualquier cosa en un marco determinado. (38).

A esto le sumo: la práctica continúa, el trabajo en equipo y las ganas de querer hacer las cosas. Todo el conocimiento que he adquirido con este proceso me ha ayudado a crecer y generar herramientas de trabajo que me han abierto las puertas al ámbito profesional, tema que desarrollo en el siguiente capítulo.

CAPÍTULO 4

Experiencia profesional

Para poder hacer una valoración de la experiencia profesional adquirida en mi trayectoria como actor-titiritero, necesito considerar todos los factores que influyeron en mi carrera, desde mi formación en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro, el número de funciones que representé con el proyecto *Memorias de abajo* y los proyectos profesionales en los que he participado en los últimos ocho años y que me han formado como creador.

4.1. Formación en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro, FFyL, UNAM

Mi ingreso a la Licenciatura implicó un constante asombro y descubrimiento en el mundo de las artes escénicas. Poco a poco, gracias a mis docentes, pude comprender el fenómeno teatral desde una perspectiva de estudio y de práctica, que despertaba en mí un hambre continua de conocimiento. Este proceso de desarrollo -guiado por mis intereses y gustos- desembocó en una formación especializada en la actuación y posteriormente en el teatro de títeres.

Como estudiante, se presentó el caso de que, en la lectura y análisis de distintos textos dramáticos durante las clases, contemplaba en la imaginación las posibilidades de convivencia que podrían existir en un mismo montaje entre la actuación representada con actores y la representada con los títeres. Esto me atraía la posibilidad de poder experimentar con esas disciplinas, sin saber que más tarde, lo realizaría y estudiaría en la práctica profesional.

Cuando el titiritero se convierte en actor o el actor en titiritero ocurre una de las relaciones más difíciles según Meschke:

En el instante en que el titiritero abandona su voluntaria “limitación” como titiritero para actuar, entra en un oficio nuevo: el oficio del actor . . . Como principio, se trata de dos profesiones diferentes y cada una de ellas exige competencias distintas. Ambas pueden encontrarse en una persona, pero es raro. Para eso se necesita o bien un talento genial o una formación profesional en los dos campos . . . El que lo entiende, respeta ambas manifestaciones artísticas. (35).

En mi caso, comencé mi formación como actor, gracias a las materias del área de actuación desde el primer año en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro. Ahí tuve posibilidad de explorar distintas técnicas actorales y analizar el trabajo de creadores como Stanislavski, Grotowski, Meyerhold, Eugenio Barba, entre otros. Esto me sirvió para hacerme de herramientas escénicas que pude aplicar -durante y después de la licenciatura- en distintos montajes escolares y profesionales.

Una de las clases que más impactó e influyó en mi formación actoral, fue con el maestro Joaquín Hernández⁴⁵. Su materia a cargo: Expresión Corporal 1 y 2, la cursé durante el segundo año de la licenciatura y Expresión Corporal 3 y 4, durante el tercer año. Las herramientas que adquirí a partir de su enseñanza las he podido aplicar a lo largo de mi trayectoria escénica. Desde una preparación y entrenamiento corporal, hasta los principios

⁴⁵ Joaquín Hernández, docente y bailarín. Realizó estudios de danza en Ballet Nacional de México y en Ballet Independiente del INBA desarrollándose allí como primer bailarín. Biólogo por la Facultad de Ciencias y Maestro en Ciencias por el Instituto de Ciencias del Mar y Limnología de la UNAM. Como profesor de carrera su proyecto de investigación y docencia en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la FFyL de la UNAM se basa en técnicas corporales como el “release” y neurociencia aplicada a la práctica escénica de la corporalidad actor-espectador.

de relajación y liberación muscular de la técnica *release*⁴⁶ aplicados al trabajo con títeres y objetos escénicos.

A la par de mi formación en la licenciatura como actor, fui adquiriendo conocimiento como titiritero, primero, gracias a la práctica durante los últimos dos años de carrera con el montaje *Cuentos de conejos*, y después en montajes profesionales con distintos creadores escénicos, hasta llegar a integrarme a la compañía Caracola Producciones.

Debo recalcar que las habilidades aprendidas durante la licenciatura -gracias a todos mis profesores y compañeros- han sido de gran influencia en la formación de lo que soy hoy en día, y he podido aplicarlas y comprobarlas en distintos procesos de creación, pero, sobre todo, me ayudaron a desenvolverme mejor en el proceso de montaje y representación de *Memorias de abajo*.

4.2. Temporadas, giras, festivales y presentaciones de *Memorias de abajo*.

Con el proyecto *Memorias de abajo*, desde el año 2016 hasta el año 2019, hemos podido llegar a distintos espacios de representación y a distintos tipos de públicos. En esta parte de mi informe, haré un desglose del número de funciones que hemos hecho al público, con la intención de hacer una valoración cuantitativa y cualitativa de este proyecto. Para lograrlo, tomaré en cuenta el número de representaciones hechas por medio de: temporadas; funciones en festivales; giras por distintos estados de la república; y presentaciones de fragmentos de la puesta en escena, en distintos eventos. A continuación, presento esta información en las tablas 1, 2 y 3.

⁴⁶ La técnica *release* es un grupo de principios y métodos de entrenamiento de baile que se usan en la danza contemporánea. Estos principios enfatizan la liberación de la tensión muscular cuando se realizan movimientos. El propósito es lograr un uso eficiente de la energía y la anatomía para que los movimientos se hagan con el mínimo esfuerzo. Los principios de la técnica *release* ayudan a desarrollar conciencia acerca de la alineación corporal, la respiración, el mecanismo orgánico de las articulaciones y la distribución de peso en el cuerpo.

Tabla 1**Número de funciones por temporada de *Memorias de abajo* del año 2017 al 2019**

Fecha de presentación	Recinto	Número de funciones
Del 3 de febrero al 21 de abril del 2017	Foro La Gruta, del Centro Cultural Helénico, CDMX.	12
Del 29 de abril al 21 de mayo del 2017	Foro Polivalente “Antonieta Rivas Mercado”, de la Biblioteca de México, CDMX.	10
Del 5 de octubre al 30 de noviembre del 2017	Teatro La Capilla, CDMX.	9
Del 2 al 30 de agosto del 2018	Teatro La Capilla, CDMX	5
Del 5 al 25 de noviembre del 2018	Teatro Isabela Corona, CDMX	4
Del 4 de junio al 10 de julio del 2019	Teatro Sergio Magaña, CDMX	12
	TOTAL	52

Tabla 2**Número de funciones de *Memorias de abajo* en Festivales del año 2017 al 2021**

Fecha de presentación	Nombre del Festival	Recinto	Número de funciones
21 de octubre del 2017	XI Festival Cultural CEIBA 2017	Casa de artes “José Gorostiza”, Villahermosa, Tabasco	1
8 de abril del 2018	IX Festival Adultíteres	Foro Casa del Lago, UV, Xalapa, Veracruz.	1
29 y 30 de octubre del 2019	X Festival Internacional de Títeres de Guadalajara, el <i>Festín de los Muñecos</i>	Sala 4 del Conjunto Santander, Guadalajara, Jalisco.	2

18 de abril del 2021	Primer Festival Títeres y Objetos (Evento virtual)	Centro Cultural La Gaviota Teatro, Queretaro.	1
		TOTAL	5

Tabla 3

Presentaciones de fragmentos y funciones de *Memorias de abajo* en distintos eventos del año 2016 al 2017

Fecha de presentación	Nombre del evento	Recinto	Descripción de la presentación
19 de noviembre del 2016	Tercer encuentro de Jóvenes Creadores del FONCA	Universidad de las Américas de Puebla, Cholula, Puebla.	Presentación del <i>Preludio</i> , el cuento <i>El Enamorado</i> y el <i>Interludio I</i>
6 de abril del 2017	Panel internacional: Leonora Carrington a 100 años	Foro Polivalente “Antonieta Rivas Mercado”, de la Biblioteca de México, CDMX.	Dramatización del cuento <i>La dama oval</i> de Leonora Carrington
11 de mayo del 2017	Las 30 promesas del arte y la creatividad en México	La Bipo, San Ángel. CDMX	Presentación multimedia y sombras de la puesta en escena <i>Memorias de abajo</i>
9 y 16 de junio del 2017	<i>Memorias de abajo</i> en Coyoacán.	Francisco Sosa 298, Coyoacán, CDMX	Dos funciones de la obra <i>Memorias de abajo</i>
28 de junio del 2017	Noche de Museos del MIDE	Museo Interactivo de Economía, CDMX.	Función de la obra <i>Memorias de abajo</i>
		TOTAL	6 presentaciones

A partir de estas tablas, puedo decir que he interpretado 60 representaciones de la obra completa *Memorias de abajo*. *Adaptación de relatos de Leonora Carrington para teatro de*

juguete, y 3 representación de fragmentos de la misma, así como una develación de placa con esta puesta en escena celebrando los 5 años de trayectoria de la compañía Caracola Producciones.

A lo largo de estos años, ha sido un constante crecimiento para mí como actor-titiritero gracias a la suma de todos los ensayos, los cambios de integrantes en el elenco, las adaptaciones y cambios en el marcaje, la integración de nuevos elementos escénicos, los remontajes, los viajes, los distintos espectadores, los diferentes recintos y la integración de un músico en escena. Este montaje me ha dado la oportunidad de colaborar con grandes personas dedicadas a su oficio y de adquirir un gran crecimiento personal en el ámbito profesional, mismo que reflexiono con más detalle a continuación.

4.3. Crecimiento personal en el ámbito profesional

De mi preparación y formación como actor y como titiritero, debo decir que gran parte de los conocimientos adquiridos son resultado de la experiencia práctica en montajes profesionales; aún así, la adquisición de nuevas herramientas de trabajo y el fortalecimiento de las mismas, son a partir de los distintos talleres y cursos que he tomado como complemento a la formación en la Facultad de Filosofía y Letras.

Parte de los talleres y cursos son los siguientes: Taller de teatro físico “Tomando riesgos”, con el director y coreógrafo australiano Rob Tannion en el Studio 7 Taller Teatral en febrero del 2013; “Taller de revisión y perfeccionamiento actoral: el trabajo del actor consigo mismo”, que impartieron las maestras y actrices Laura Almela y Mayra Sérbulo en el Teatro El Milagro en noviembre y diciembre del 2015; el curso intersemestral del “Actor-titiritero”, impartido por la actriz-titiritera Paola Huitrón en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro, F.F y L en enero del 2016; el taller de teatro corporal “El cuerpo del actor: del espacio interior

al espacio escénico”, impartido por la actriz y maestra española-americana Laura Muñoz en el salón de danza del Centro Cultural Universitario de la UNAM en febrero del 2016; el “Taller-laboratorio de animación de títeres y objetos” impartido por la actriz-titiritera Carolina Pimentel en el Foro La Nabe en Marzo del 2016; el taller de dirección de títeres “De la idea a la materia”, impartido por el maestro titiritero argentino Carlos Converso en Xalapa, Veracruz en abril del 2017; y el taller-montaje “Los cerócratas”, impartido por la directora canadiense Francine Alepin en el Centro Cultural Universitario de la UNAM en febrero del 2018.

De cada uno de ellos, he podido seleccionar elementos de trabajo que he aplicado en distintos proyectos escénicos, algunos como actor, otras como titiritero y otras como asistente de dirección y producción.

4.3.1. Como actor y titiritero

Como actor y como titiritero he podido participar en distintos proyectos dentro y fuera de la Ciudad de México (ver Anexo A). Montajes que me permitieron aplicar y aprender conocimientos enfocados a distintas técnicas de expresión corporal, verbal, escenográfica y musical. Así como abordar distintas temáticas en cada uno de ellos y conocer a distintos creadores que han influenciado en mi manera de hacer teatro.

Estas puestas en escena me brindaron la experiencia y las herramientas necesarias, para poder interpretar el rol de actor-titiritero dentro de la puesta en escena *Memorias de abajo*, creo que la práctica continua en ambas disciplinas fortaleció mis capacidades de atención y de comprensión de la profesión teatral. Esto aumentó, gracias a mi participación en distintos montajes escénicos, desde la perspectiva de asistente de dirección y de producción (ver Anexo B).

Finalmente, para concluir esta parte de mi informe, me gustaría hacer especial análisis en uno de los proyectos en los que tuve oportunidad de asistir tanto dirección como producción, dirigido por Emmanuel Márquez Peralta⁴⁷ en el año 2018 y en el que encuentro bastantes similitudes con *Memorias de abajo*, este proyecto es: *Opus Siniestrus* de Leonora Carrington.

4.4. *Opus Siniestrus* de Leonora Carrington

Opus Siniestrus, fue un proyecto en el que tuve oportunidad de participar como asistente de dirección a Emmanuel Márquez Peralta y de producción a Jimena Montes de Oca⁴⁸. Este proyecto fue una producción del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, en conjunto con la Escuela Nacional de Arte Teatral y el Museo de Arte Moderno, además de ser un proyecto apoyado por la Fundación Leonora Carrington A.C. Se presentó en los jardines del Museo de Arte Moderno, en la Ciudad de México de mayo a agosto del 2018.

Opus Siniestrus, fue un recorrido escénico a partir del texto original con el mismo nombre de Leonora Carrington escrito en 1969. Esta obra de teatro es una de las dos únicas obras escritas por Leonora y se intentó poner en Nueva York en 1974, ella misma hizo algunos diseños de vestuario y máscaras, pero la obra no se llevó a escena.

⁴⁷ Emmanuel Márquez Peralta, es un director, actor, titiritero y productor mexicano especializado en el lenguaje del teatro de títeres en pequeño y gran formato, combina distintas disciplinas en sus montajes, destacando la ópera y la danza. En 2007 recibió el premio al Mérito Titiritero por su destacada labor. Sus montajes han sido disfrutados por miles de espectadores y han representado a México en más de 20 países alrededor del mundo. Ha sido seleccionado en dos ocasiones para ser Miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte del FONCA, de 2011 al 2014 y de 2016 al 2019.

⁴⁸ Jimena Montes de Oca, actriz, titiritera y bailarina pasante del Colegio de Literatura Dramática y Teatro, de la UNAM. Como formación complementaria estudió danza clásica en la Royal Academy of Dance y Modern Theatre por la Imperial Society of Teachers of Dancing, ha cursado talleres de títeres, objetos, improvisación, actuación, dramaturgia y dirección con maestros como: Haydeé Boetto, Shaday Larios, Jomi Oligor, Ricardo Esquerra, Carlos Converso, Gabriel Figueroa Pacheco, Pablo Gershanik, Verónica Bujeiro y Boris Schoemann, entre otros. Desde 2016 se desempeña como productora ejecutiva en la Coordinación Nacional de Teatro.

En el marco de la exposición “Cuentos mágicos” que el Museo de Arte Moderno montó en abril del 2018 en la Ciudad de México, se escenificaron algunos fragmentos de la obra original en el jardín del mismo museo. Un breve y surrealista paseo de 15 minutos que incluía textos de la obra, títeres y máscaras inspirados en los diseños originales y una interacción con el espectador que lo invitaba a ser parte de la experiencia al tomarse fotos con los personajes y llevarse un huevo de plástico que contenía una pluma de ave y un diálogo de la obra escrito en un papel (ver imagen 17). Representaciones que aunque eran cortas, se hacían 6 veces al día y se llegaron a presentar 132 veces a distintos espectadores y una develación de placa (ver Imagen 18).

Imagen 17

Representación de *Opus Siniestrus*. Títere de avestrúz, huevo de plástico y aves.



FOTO: ALEX MORENO DEL PILAR

Imagen 18.

Develación de placa *Opus Siniestus*



FOTO: ALEX MORENO DEL PILAR

Este proyecto me permitió reencontrarme con el trabajo literario de Leonora Carrington y poder descubrir y dejarme sorprender una vez más por los mundos mágicos que plantea. Además, en esta ocasión, a diferencia del montaje *Memorias de abajo*, mi participación consistía en involucrarme en aspectos distintos al de ser actor-titiritero. Como asistente de producción y dirección estaba a cargo de mantener una relación con todo el personal creativo del proyecto y coordinar que los elementos estuvieran en tiempo y forma para que las cosas se realizaran y ocuparan a tiempo, también asistir a todos los ensayos con el elenco, tomar registro de los avances y atender las necesidades de montaje que surgieran para que el montaje se llevara a cabo de la mejor manera. Otra de las diferencias con *Memorias de abajo*, fue que este proyecto se llevaba a escena en un espacio alternativo, en vez de ser en un teatro, y así permitir al espectador sumergirse en un paisaje apocalíptico.

Como parte de ambos procesos, puedo decir que encuentro una relación en el lenguaje que se utilizó para escenificar *Memorias de abajo* y *Opus Siniestrus*, los directores y el equipo de producción enfocaron su atención en la realización de elementos y recursos que atienden a una percepción visual (títeres, máscaras, escenografía, objetos escénicos, etc.) musical (canto, pistas de audio y música en vivo) y sensorial (de parte del intérprete y del espectador) (Ver Imagen 19 e Imagen 20).

Para finalizar, cabe mencionar que al igual que en *Memorias de abajo*, durante el proceso de pre-producción, producción y post-producción de *Opus Siniestrus*, estuvimos acompañados por la precisa y honesta asesoría del doctor Gabriel Weisz y la doctora Patricia Argomedo, motivo que me impulsó a solicitar una vez más su guía y su asesoría en este proceso de titulación con este informe académico.

Imagen 19.

Bebes de *Opus Siniestrus*. Técnica: Fantoches



FOTO: ALEX MORENO DEL PILAR

Imagen 20.

Astrólogo y Bú-ja-ja. Títeres y máscaras a partir de los diseños originales de Leonora Carrington.



FOTO: ALEX MORENO DEL PILAR

Conclusiones

Como resultado de este informe, puedo constatar que los distintos conocimientos adquiridos durante la Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro y los obtenidos en los distintos proyectos escénicos como actor y como titiritero, sirvieron para reconocer la existencia de la figura del actor-titiritero y analizar su desarrollo escénico dentro del proyecto *Memorias de abajo. Adaptación de relatos de Leonora Carrington para teatro de juguete*.

Por una parte, pude ver la figura del actor-titiritero en el trabajo de mis compañeras de elenco durante las representaciones y también lo pude comprobar y experimentar en carne propia durante los ensayos y en las distintas funciones que di de la puesta en escena desde el año 2016 hasta el 2019. Por otro lado, la investigación realizada para este informe, me acercó a distintos creadores y teóricos que gracias a su amplia experiencia en el teatro de títeres y sus estudios publicados, me brindaron el respaldo y los antecedentes teóricos para lograr dar una definición del concepto de lo que es la figura del actor-titiritero y su desempeño en el teatro de títeres contemporáneo.

A partir de esto, puedo decir que se cumplieron los objetivos planteados en un inicio y que al analizar este ejemplo de trabajo escénico de la figura del actor-titiritero, obtengo resultados concretos que sirven para una aproximación futura al trabajo en el teatro de títeres y objetos.

Por una parte, conocer la obra literaria de Leonora Carrington, me permitió adentrarme al universo de la imaginación y de los acontecimientos extraordinarios y extracotidianos, y así poder recurrir a la intuición y a lo no predeterminado en el momento de la creación.

Acercarme al trabajo de Michael Mesche, me brindó la oportunidad de analizar las distintas posibilidades que tiene el titiritero dentro de una puesta en escena y su situación respecto al objeto escénico, al espectador y al actor. De Alóis Tománek pude comprender

mejor el propósito del *actor-puppeteer*⁴⁹ en el escenario respecto a la historia que se tiene que contar y cómo la configuración del espacio determina e influye en el tipo de técnica que se emplea. Y de Carlos Converso pude conocer una forma de entrenamiento y de preparación para el intérprete titiritero, también el sentido de animar al objeto para dar la impresión de que “está vivo” y su clasificación de títeres que me sirvió para poder hacer una clasificación de los objetos escénicos utilizados en la puesta en escena *Memorias de abajo*.

Mi participación en el proyecto *Memorias de abajo*, gracias al material registrado, me permitió ejemplificar distintos momentos en los que el actor-titiritero está presente y cómo es que su presencia propone una metodología de trabajo en el teatro de títeres que involucran una preparación, una relación con el espectador, con los objetos y una atención particular que puede ser vista y estudiada hoy en día en el teatro mexicano.

En este estudio se apuntalan las posibilidades escénicas que el intérprete puede llegar a tener en un mismo montaje desde el punto de vista del actor y del titiritero, como una guía básica para la creatividad del director, como para la del dramaturgo, e incluso para aquellos que se definan o quieran definirse a sí mismos como actores-titiriteros. En mi informe, la idea de ser un actor-titiritero congenia distintos roles de creación y propone un camino a la formación de las capacidades del intérprete, dejando la posibilidad de que esta práctica abra las puertas para que otras investigaciones posteriores puedan retomarla y desarrollen otros caminos de aproximación.

Al redactar este informe, me queda claro que este es el inicio de un camino por recorrer y reconozco que se necesita de una constante preparación y práctica, puesto que la exigencia de la figura del actor-titiritero a nivel profesional, demanda un compromiso conmigo mismo

⁴⁹ Actor-titiritero por su traducción al español.

y con el arte teatral. Los resultados derivados de estos años de estudio en la Licenciatura, en talleres y cursos externos, y del trabajo escénico, me han enriquecido como actor, titiritero, creador y como ser humano, impulsándome a continuar con el aprendizaje en la práctica y en futuros estudios académicos profesionales.

Por último, quiero agradecer a cada profesor, profesora, maestro, maestra, compañeros y compañeras que me acompañaron en mi formación dentro de la Licenciatura y que me dejaron ver distintas caras del teatro, del pensamiento crítico, de las técnicas empleadas para hacer teatro y de la vida como estudiante universitario en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro. A todos los creadores con los que tuve oportunidad de trabajar y convivir en los distintos proyectos profesionales, por enseñarme nuevas formas de hacer teatro y aprender a trabajar de manera profesional, donde, si cada uno hace bien su trabajo, el resultado da buenos frutos y la experiencia escénica se agradece por parte del espectador. Y finalmente a los integrantes y colaboradores que han estado involucrados en el proyecto *Memorias de abajo*, especialmente a la compañía Caracola Producciones y su directora artística Gina Botello, por aceptarme y enseñarme a valorar el trabajo en conjunto, el apoyo y la confianza dentro y fuera del escenario.

El sentirme parte de algo me ayudó a apreciar los vínculos que se forman dentro de una compañía teatral y fortalecieron la idea de sentirme en una travesía de continuo aprendizaje y autoconocimiento. Sin más, espero que este informe académico sirva para poder compartir el conocimiento adquirido como actor-titiritero, a todo aquel lector que tenga este trabajo en sus manos.

ANEXOS

Anexo A. Experiencia como actor y titiritero

Estos son algunos de los montajes en los que he participado como actor en los últimos ocho años: *Visita guiada al Hospital de Jesús* con el colectivo La orden del trueno, organizada por el Capítulo de Pediatría del Colegio de Médicos Postgraduado del IMSS, en junio del 2012; en la obra *Una pizca de poder* con la compañía Acazáyac Teatro, en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, en noviembre del 2012; en la obra *Pullman Car Hiawatha* de Thornton Wilder, trad. de Emilio Méndez, con la compañía Orquesta Ensamble Teatral, en el Teatro Sergio Magaña en marzo del 2015; en la obra *Travestid@s*, escrita y dirigida por el brasileño Nando Do Nascimento, con el apoyo de la Secretaría de Relaciones Exteriores, beca: Estancias para la Creación Artística, presentada en el Centro Cultural de la Diversidad en abril y mayo del 2015; en la obra *El loco y la monja*, de Stanislaw L. Witkiewicz (Wiktacy), con la compañía Orquesta Ensamble Teatral, presentada en la Sala Novo del Teatro La Capilla, proyecto promovido a partir del IX premio Lech Hellwig Gorzynski a la creación escénica teatral 2014, otorgado por la Embajada de Polonia en México y el Colegio de Literatura Dramática y Teatro, en junio del 2016; como actor, músico y guía en el Museo del Tequila, Bar “La Bendita”, dentro del puerto internacional para cruceros Costa Maya, en donde hacía recorridos escénicos del proceso de formación del tequila en inglés y español, cada media hora para turistas de todo el mundo, con una degustación de los 5 distintos tequilas que existen en nuestro país, en Mahahual, Quintana Roo, de septiembre del 2019 a abril del 2020; por último en la presentación de una breve puesta en escena dentro del programa *Palomazos para el teatro, la danza y la música*, de la

convocatoria Contigo, Banco de Producciones. Presentado en el Foro de las Artes del Centro Nacional de las Artes en octubre del 2020.

Como titiritero he aprendido las distintas posibilidades de recursos escénicos que este lenguaje puede tener en una puesta en escena, a partir de las distintas técnicas titeriles que existen y que he empleado en las obras: *Las aventuras de Diego y su Oso miedoso, un día en el bosque*, de Vanessa Figaredo, presentada en el Bosque de Tlalpan, con el apoyo de la Comunidad de Alto Desempeño en la Mejora, la Excelencia y la Productividad, S.A. de C.V. en mayo del 2014; como actor, titiritero y autor de la obra *La Aventura de Panké* con la compañía Producción Azul Arena en la temporada “Por PAN” de Microteatro México en la Sala 1-B en julio y agosto del 2016; como titiritero auxiliar en la obra *El gigante de Altzo, ópera con títeres para niños y jóvenes*, de David Azurza, dirección musical de Raúl Zambrano y dirección escénica de Emmanuel Márquez, presentado dentro del marco del Festival IM-PULSO en el Teatro Juan Ruíz de Alarcón en el Centro Cultural Universitario, UNAM en agosto y septiembre del 2017; en la obra *El guardagujas*, adaptación de Flor Cecilia Reyes a partir del cuento de Juan José Arreola, dirección de Adrell Romero y presentado dentro de la programación de la Feria Internacional del Libro Infantil y Juvenil (FILIJ) en el Parque Bicentenario de la Ciudad de México en noviembre del 2018 y en el Complejo Cultural “Los Pinos” en agosto del 2019; en el proyecto *Dido, fábula en música*, versión contemporánea de Ana Franco y Diego Piñera con la dirección musical Aquiles Morales y la dirección escénica Haydeé Boetto y Emmanuel Márquez, presentado en el Auditorio Blas Galindo, del Centro Nacional de las Artes, como parte del Festival Luces de Invierno en diciembre del 2018 y en la obra *Méxican Ratataplán* de Juan Díaz del Moral y Guillermo Ross, adaptación, diseño y dirección de Emmanuel Márquez, presentado en el

Teatro El Milagro en julio del 2019, como parte del proyecto de beca del director al ser Miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte del FONCA 2016-2019.

Anexo B. Experiencia como asistente de dirección y producción

Mi contacto con distintos creadores escénicos con trayectoria, se me presentó como una oportunidad de conocer a mentores que me guiaron a través de esta travesía de constante aprendizaje en el ámbito profesional y sobre todo en el mundo de los títeres, uno de ellos y al que le agradezco gran parte de mi experiencia profesional es a Emmanuel Márquez Peralta. Director, actor, titiritero y productor mexicano que se especializa en el lenguaje de teatro para títeres en pequeño y gran formato con más de treinta años de experiencia.

Mi acercamiento a su persona comenzó con la asistencia como espectador a uno de sus montajes titulado: *El tablero de las pasiones de juguete*, de Hugo Hiriart, presentado en el Teatro Sergio Magaña y dirigido por él en el año 2016. El uso de recursos como máscaras, títeres, actores, cantantes y gran producción escenográfica y de utilería, me despertaron la curiosidad y las ganas de aprender todo lo relacionado a ese mundo teatral, así que, al terminar la función, le pedí la oportunidad de hacerle una entrevista y conocer más de su experiencia y de su forma de trabajar, petición que aceptó de buena gana y semanas después resultó en mi integración a su compañía profesional de teatro como asistente de producción.

A partir de esa entrevista he colaborado con él en distintos proyectos y con distintas tareas, por ejemplo: como asistente de producción y dirección en la versión mexicana de *El Gigante de Altzo. Ópera para titiriteros cantantes, coro de niños y cinco músicos (Altzoko Haundia, txikien opera)*. Obra dirigida por Emmanuel Márquez y su compañía FIGURAT S.C. dentro del programa: *La Ópera es puro cuento... y el ballet también*, proyecto apoyado por el Programa México en Escena del CENART, presentado en el Teatro de las Artes y en el

Teatro Ocampo de Cuernavaca, Morelos en 2016, y en 2017 en el Teatro de la Ciudad “San Francisco”, de Pachuca de Soto, Hidalgo y el remontaje co-producido por Teatro UNAM en el Teatro Juan Ruiz de Alarcón en donde además de asistir la producción, también me desenvolví como titiritero.

Otros de los proyectos en los que participé como asistente de dirección y producción han sido: *La conferencia del Doctor Oveja* de Mercedes Gómez Benet, a partir del libro *José Oveja*” del Dr. Guillermo van Wielink Meade, dirigido por Emmanuel Márquez y presentado en el Foro Cultural Azcapotzalco, el Auditorio José Revueltas del Conservatorio Nacional de Música, CDMX y el Colegio Montessori de Chihuahua, Chihuahua en 2016; como asistente de dirección en *Fausto, un cuento del demonio*, escrita y dirigida por Iván Olivares, presentado en el Teatro El Granero Xavier Rojas del Centro Cultural de Bosque en 2017; el espectáculo *Leyendas Barrocas de Guadalupe, Zacatecas*, autoría y dirección de Emmanuel Márquez, presentado en el 17ª Festival Barroco de Guadalupe, Zacatecas y en el 13ª Festival de Tradiciones de Vida y Muerte en Playa del Carmen, Quintana Roo, en septiembre, octubre y noviembre del 2018; y como productor y asistente de dirección en *Pluto o de la riqueza y la pobreza o ¿desde cuándo estamos tan jodidos?*, adaptación y dirección de Emmanuel Márquez Peralta, presentado en el Museo de la Ciudad de Querétaro en octubre del 2018.

Estas distintas puestas en escena, me enseñaron a comprometerme desde otro punto de vista que no es el de la escena, al tener un contacto directo y relación con todos los agentes y profesionistas del mundo teatral que hacen posible que la representación sea llevada a cabo: técnicos, productores residentes, taquilleras, personal de seguridad, encargados de los recintos, entre otros. Especialistas que vienen de otras escuelas (ya sean de teatro o de otras disciplinas como: arquitectos, diseñadores, cantantes, bailarines, músicos, etc.) o que nunca

han asistido a alguna y que su formación la adquirieron gracias a la práctica continúa y al asesoramiento de mentores que los guiaron en su proceso.

También en estas puestas en escena, pude llegar a aplicar herramientas aprendidas en mi formación dentro del Colegio de Literatura Dramática y Teatro, en tareas que van desde la redacción de una carpeta para una convocatoria o una carta, hasta la capacidad de “trabajar con lo que se tiene”, frase que escuche a menudo durante mi paso como estudiante del colegio y que hace referencia a la capacidad de adaptarse a la situación de trabajo y obtener un resultado, aún en precariedad de elementos de producción, personal técnico, elenco, apoyo económico, espacio de ensayos y demás elementos que podrían interferir en la realización ideal de un proyecto escénico.

Anexo C.

Tabla 4. Clasificación de escenas y personajes interpretados en *Memorias de abajo*.

Escena	Personaje/ objeto	Técnica o clasificación	Rol	Ubicación en el espacio escénico
Preludio	Conejo blanco	Títere de varilla y luz	Titiritero oculto	En proscenio del escenario, con vestimenta negra y capucha en el rostro.
	Leonora muñeca de porcelana	Títere de manipulación directa	Titiritero oculto	En frente de la pantalla de proyección y detrás del teatrino, con vestimenta negra y capucha en el rostro.
Primer cuento <i>El enamorado</i>	El frutero	Creación de personaje	Actor	En frente de la pantalla de proyección, arriba de un banco, detrás del melón y una mesa de soporte con cara descubierta.
	Melón	Objeto escénico con mecanismos internos	Titiritero	
Primer interludio	Conejo blanco en sombra	Títere de sombra con varilla	Titiritero oculto	Detrás de la pantalla de proyección.
	Tela de mar	Objeto escénico	Titiritero oculto	

Segundo cuento <i>La dama oval</i>	Caja de luz y velo en sombra	Objetos escénicos	Titiritero oculto	Detrás de la pantalla de proyección.
	Tártaro, caballo de juguete	Títere de manipulación directa	Titiritero a la vista	En proscenio del escenario, con vestimenta negra y cara descubierta.
	Matilde, la urraca	Títere de varilla e hilos	Titiritero a la vista	En frente de la pantalla de proyección y detrás del teatrino, con vestimenta negra y capucha en el rostro.
	Mademoiselle de la Rochefroide	Cubo con mecanismos de movimiento y articulación y rostros pintados	Titiritero a la vista	
	El padre		Actor- titiritero	
	Silueta de Tartaro en llamas	Títere de varilla y papel flash	Titiritero oculto	En frente de la pantalla de proyección y detrás del teatrino, con vestimenta negra.
Segundo interludio	Conejo blanco	Títere de varilla y luz en sombra	Titiritero oculto	Detrás de la pantalla de proyección.
	Leonora muñeca	Títere de mesa y animación directa	Titiritero a la vista	En frente de la pantalla de proyección y detrás de una mesa de soporte con cara descubierta.
Tercer cuento <i>La debutante</i>	Jaula con hiena	Objeto escénico	Titiritero oculto	En frente de la pantalla de proyección y detrás del teatrino, con vestimenta negra y capucha en el rostro.
Postludio	Reloj de sombra	Objeto escénico	Titiritero oculto	Detrás de la pantalla de proyección.
	Conejo blanco en sombra	Títere de sombra con varillas	Titiritero oculto	Detrás de la pantalla de proyección.

Bibliografía

- Botello, Gina, “Memorias en miniatura. Sobre el proceso escénico de Memorias de abajo”, Escrito no publicado.
- - - - “Descripción”. *Carpeta descriptiva del montaje Memorias de abajo. Adaptación de relatos de Leonora Carrington para teatro de juguete*. 2018. Escrito no publicado.
- Breton, André, *Manifiestos del surrealismo*, trad. prol. y notas Aldo Pellegrino, Buenos Aires: Editorial Argonauta, 2a Ed., 2001. Impreso.
- Caballero Guiral, Juncal, “La femme-enfant: un mundo dicotómico en relatos de Leonora Carrington / The Femme-enfant: a dichotomic world in Leonora Carrington’s stories”. *Asparkia. Investigació Feminista*. Número 18. 2018: 123-139. Publicado on-line el 13 de feb de 2013 en < <http://www.e-revistas.uji.es/index.php/asparkia/issue/view/51> >.
- - - - “Mujer y surrealismo”. *Asparkia. Investigació Feminista*. Número 5. 1995: 71-81. <https://www.uji.es/index.php/asparkia/article/view/1041>.
- Carrington, Leonora, *La casa del miedo. Memorias de abajo*, trad. Francisco Torres Oliver, México: Siglo XXI Editores, 1992.
- Carroll, Lewis, *Alicia en el país de las maravillas*, trad. Ana Fuentes Guerrero, México: Editores Mexicanos Unidos, 2015. Impreso.
- Courtois, Christian, *Memorias de abajo. Adaptación de relatos de Leonora Carrington para teatro de juguete*. 2017. Sin publicar.
- Curci, Rafael, *De los objetos y otras manipulaciones titiriteras*. México: Libros de Godot, 2011. Impreso.

- “Definición y etimología de titiritero”, *Definiciona*. Definición y etimología. Bogotá: E-Cultura Group. 26 de enero de 2019. Web. Se visitó el 2 de noviembre de 2020. <https://definiciona.com/titiritero/> .
- “El inconsciente”, *El consciente, subconsciente y el inconsciente*. Psicología General. Aprendiendo Psicología. Se visitó el 18 de noviembre de 2020. <https://sites.google.com/site/psicologiaconnicozelada/psicologia-general/el-consciente-subconsciente-y-el-inconsciente>
- Espejo Díaz, Beatriz, “Lo demoniaco y lo divino”. Revista de la Universidad de México. Número 89. 2011: 37-41. <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/549679>.
- Espíndola, Abigaíl, et al. “El encuentro universitario con el fascinante mundo del teatro en miniatura”. *Paso de Gato*. enero-marzo. 2016: 51. Impreso.
- Galimberti, Umberto. “Inconsciente” en *Diccionario de Psicología*. México: Siglo XXI editores, 2002.
- Huitrón, Paola. “Actor-titiritero, el títere como sí mismo. Luna, en los ojos de su padre”. Informe académico de titulación por Obra Artística. Universidad Nacional Autónoma de México. Dirección General de Bibliotecas. Tesis Digitales. 2014.
- Jung, Carl. “Acercamiento al inconsciente” en *El hombre y sus símbolos*, trad. Luis Escolar Barero. España: Paidós, 1995.
- “Leonora Carrington, imaginación a galope fino”. *Canal 22*. Youtube. 12 de junio de 2015. Web.< <https://www.youtube.com/watch?v=e9iQx8m1JAc>> Fílmico.
- McCara, Catriona, “Surrealism’s Curiosity: Lewis Carroll and the Femme-Enfant”, *The Centre for Studies of Surrealism and its Legacies*. Papers of Surrealism, Issue 9, Summer 2011. Web. 20 de octubre de 2020.

<[https://www.research.manchester.ac.uk/portal/en/projects/the-ahrb-centre-for-studies-of-surrealism-and-its-legacies-project\(9182d222-4cfe-489b-a944-4998933b322c\).html/papersofsurrealism/journal9/index.htm](https://www.research.manchester.ac.uk/portal/en/projects/the-ahrb-centre-for-studies-of-surrealism-and-its-legacies-project(9182d222-4cfe-489b-a944-4998933b322c).html/papersofsurrealism/journal9/index.htm)>.

- “Memorias de abajo”. *Georgina Rocío Botello Gómez*. Youtube. 14 de marzo de 2018. Web. < https://www.youtube.com/watch?v=9Z_FqGNmpb8&t=1042s> Filmico.
- Meshke, Michael, *Una estética para el teatro de títeres*. Trad. de Mariana Torres de Uriz. España: Instituto Iberoamericano, 1989.
- Pavice, Patrice, “Actor”, *Diccionario del teatro*. Trad. de Jaume Melendres. España: Paidó, 1998.
- Pérez Rubio, Saraí, “Un discurso es un discurso es un discurso”, No publicado: 9.
- Poletti, Michel, “Titiritero”, *World Encyclopedia of Puppetry Arts*. Union Internationale de la Marionette. 2010. Web. Se visitó el 1 de noviembre de 2020. <https://wepa.unima.org/es/titiritero/>
- Real Academia Española. *Diccionario de la Lengua Española*. Vigésimotercera edición, 2014. Web
- “Release”, *Técnica Release*, Danza contemporánea. 3 de mayo de 2017. Web. 6 de noviembre de 2020. <http://danzacontemporanea.blogspot.com/2017/05/tecnica-release.html>
- Svankmajer, Jan, *Para ver, cierra los ojos*. Edición de Eugenio Castro y Julián Lacalle. España: Pepitas de calabaza, 2014. Impreso.
- “Titiritero” en Real Academia Española. *Diccionario de la Lengua Española*. Vigésimotercera edición, 2014. Web. 1 de noviembre de 2020.

- Tománek, Alois, *Forms of puppets*. Czech Republic: Academy of performing Arts in Prague, 2006. Impreso.