



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO
FACULTAD DE HUMANIDADES
LICENCIATURA EN ARTES TEATRALES

T E S I S

**Diseño y aplicación de una técnica actoral y de manipulación híbrida
para títeres corpóreos antropomorfos**

Que para obtener el título de:
Licenciada en Artes teatrales

Presentan:
Fabiola Barrera Araujo
Alejandrina Osorio García

Asesora:
Dra. en CC y CA Blanca Lilia Hernández Reyes

Toluca, Estado de México, 2022.

DISEÑO Y APLICACIÓN DE UNA TÉCNICA ACTORAL Y DE MANIPULACIÓN HÍBRIDA PARA TÍTERES CORPÓREOS ANTROPOMORFOS

Introducción	4
Capítulo I. El títere, la magia de hacer vivir al que no vive	7
1.1 Del nacimiento del títere hacia el presente	8
1.1.2. El títere, habitante constante de la escena toluqueña.....	11
1.2.1. ¡Habla más el que no mueve la boca! Títeres sin articulación mandibular..	16
1.3. Extractos del hermoso legado japonés: Técnica Bunraku.....	19
1.4. Técnica de Carlos Converso para el entrenamiento del actor-manipulador.	23
Capítulo II.	30
2.1. Un tesoro a veces poco valorado. Desacralización del títere.....	30
2.2. Solo de errores se aprende: errores frecuentes dentro de la manipulación del títere.	34
2.3. <i>¡Quiero ser un niño de verdad!</i> Los títeres utilizados en la puesta en	39
escena <i>Dibújame un cordero.</i>	39
Capítulo III. El títere, de objeto inanimado a personaje vivo y verdadero.....	47
3.1. Stanislavski aplicado al teatro de títeres.....	47
3.1.1. Observación	51
3.1.2. La concentración como punto de partida para la creación.....	52
3.1.3. El sí mágico de Stanislavski aplicado a la magia de hacer vivir al muñeco.	54
3.1.4. Ética y disciplina de Stanislavski aplicadas a la formación del actor-	56
manipulador.	56
3.2. El títere como elemento vivo: Las cuatro acciones básicas del títere.....	57
3.2.1. El títere respira, luego existe.....	62
3.2.2. La magia de hacer mirar al que no tiene ojos.	64
3.2.3. Anda, muñequito, anda: El caminar del títere.....	70
3.2.4. Bla bla bla, sus primeras palabras: el habla	74
3.3. Un camino por recorrer. De actor a manipulador de títeres.....	75
3.3.1. ¡Te conozco como la palma de mi mano! La importancia del conocimiento	76
del elemento a manipular.	76
3.3.1.1. Te cuido porque te conozco. Conocimiento de las limitaciones del	78
objeto.	78
3.3.2. Dejar de ser para ser: La neutralidad a través de Jacques Lecoq.....	80
3.3.3. Preparación física del manipulador.....	86
3.3.3.1. Somos una maravillosa máquina. La biomecánica de Meyerhold.....	93
3.3.3.2. Conocimiento de las limitaciones corporales del actor.....	101

3.3.4. La importancia de la voz en la creación del personaje del títere.....	102
Conclusiones	106
Fuentes de consulta	108
Anexos.....	110

Introducción

La historia de la humanidad está plagada de descubrimientos debido a la curiosidad que invade al ser por entender cómo funcionan los objetos, de qué están hechos o por qué están vivos, lo ha llevado a desear ser el creador de esa vida, por ende, pretende el movimiento de los objetos para emularlo.

Cualquier objeto puede convertirse en medio expresivo con voz, mirada y movimiento para crear la ilusión de tener vida propia. El breve paso por la historia y concepto de objetos, y clasificaciones de títeres, marionetas o híbridos, su elaboración y función dan una idea de la importancia que tienen en todas las edades y etapas de la civilización.

Muchas son las historias que han cautivado a la humanidad, una de las más famosas es la novela del francés Antoine de Saint-Exupéry, *El Principito* con lecciones y metáforas de un viaje de descubrimiento y crecimiento de la infancia a la edad adulta, mismas que para las autoras, en cada nueva lectura, se maravillaron de estas enseñanzas. Desde la formación académica encontraron el gusto en común por los títeres y por los entrañables personajes de dicha novela, así en 2017 iniciaron a materializar este y otros proyectos infantiles, que aportaron experiencia y desarrollo de habilidades como actrices y manipuladoras de objetos.

Este trabajo plantea como hipótesis que los personajes representados a través de títeres pueden llevar a cabo acciones básicas como mirar, escuchar, responder y respirar de manera verosímil gracias a la aplicación de técnicas actorales como las de Vsévolod Emílievich Meyerhold (1971), Konstantín Stanislavski (1953) y Jacques Lecoq (2003) proponiendo una técnica de manipulación híbrida del títere. En este sentido, los objetivos de la investigación consisten en diseñar un entrenamiento de preparación física para el manipulador de títeres, desarrollar y aplicar una técnica híbrida de manipulación de títeres basada en elementos rescatados de la técnica de los tres autores mencionados y en emplear y poner a prueba en la puesta en escena *Dibújame un cordero*, adaptación dramática de Fabiola Barrera Araujo de la novela *El Principito* de Saint-Exupéry, la técnica actoral y de manipulación diseñadas. El objetivo general es llevar a cabo una investigación en la que se ponga en valor una

propuesta técnica y unificada para la manipulación de objetos basada en elementos rescatados de la técnica de los teóricos mencionados, comprobando que su aplicación contribuye al crecimiento de las habilidades del actor-manipulador.

En esta tesis se encuentra la experiencia en la manipulación de títeres utilizados en la puesta en escena *Dibújame un Cordero* aplicada a la búsqueda de una técnica propia con base en las necesidades de las manipuladoras de objetos, que a su vez encuentran un camino con el cual se sienten familiarizadas al tener entrenamiento previo como actrices con métodos y técnicas corporales-emotivas-escénicas que podrán aplicar para realizar el ejercicio de actrices-manipuladoras.

La propuesta se desarrolla en tres capítulos. El primero provee al lector de antecedentes históricos, conceptos, clasificaciones y ejemplos de manipulaciones, destacando al bunraku¹ por todo el entrenamiento que exige durante años.

El segundo capítulo revela la importancia y valor de los títeres, los errores que se pueden cometer al manipular objetos y de manera especial las características de los títeres usados en la puesta en escena mencionada.

En el último capítulo se estudian los métodos y técnicas que, como actrices, se convirtieron en el apoyo al momento de experimentar y manipular estos títeres. La presente investigación pretende servir en el camino para adquirir el talento de la manipulación de títeres, sin embargo, está enfocada en especial en actores con formación previa. Otras pudieron ser las técnicas o métodos que se pudieron emplear, sin embargo, estas fueron las que se vinieron tanto a la memoria intelectual como a la corporal al momento de iniciar las exploraciones de manipulación. Los

¹ Bunrakú: Bunraku is one of Japan's representative traditional theater arts for adults, inscribed on UNESCO's Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity. It is a closely collaborative form which synchronizes narrative recitation, shamisen music and puppetry in performance. Recitation of stories by a narrator letting out his voice with all of his might, the dynamic and delicate sound of the shamisen, and the beautiful movements of the puppets astound the audience. Featuring this outstanding unique style, Bunraku is praised as very sophisticated puppet theater arts in the world. (Japan Arts council, 2021).

Bunraku es una de las artes teatrales para adultos representativas tradicionales de Japón inscrita en la Lista Representativa de Patrimonio Cultural Intangible de la Humanidad de la UNESCO. Es una forma cercana y colaborativa que sincroniza recitación narrativa, música shamisen y títeres en un espectáculo. La recitación de historias de un narrador que deja salir su voz con todas sus fuerzas, el dinámico y delicado sonido del shamisen y los hermosos movimientos de los títeres asombran a la audiencia. Con este destacado estilo único, Bunraku es considerado como una de las artes teatrales con títeres más sofisticadas del mundo. (Japan Arts council, 2021). (Traducción de las autoras).

conocimientos adquiridos durante la formación académica, los nuevos requerimientos, las investigaciones y las propuestas, llevaron a las actrices-manipuladoras a enfocarse en tres autores Konstantin Stanislavski, Vsevolod Emilievich Meyerhold y Jacques Lecoq, y sumar las técnicas de entrenamiento propuestas por Carlos Converso (2000). Se entiende que este proceso puede llevar años para perfeccionar la manipulación, pero las intenciones, cargas emotivas y matices vocales pueden encontrarse más cerca gracias al conocimiento previo.

Finalmente, en las conclusiones se expresan los hallazgos de la investigación, mientras que en los anexos se documentan imágenes de los muñecos elaborados para la puesta en escena *Dibújame un cordero*, así como el reconocimiento otorgado al proyecto por ser ganadores de la convocatoria *Escenarios sin fronteras* de la Secretaría de Cultura y Turismo del Estado de México. Así mismo se incluye el enlace del video de la función dada para dicha convocatoria.

Capítulo I. El títere, la magia de hacer vivir al que no vive

Un juguete hecho con ingenio nos puede maravillar, pero no tomará más la superficie de nuestra emoción. El títere va a nuestro conocimiento y a nuestro corazón y nos conmueve como cualquier otra forma artística.

Otto Freitas.

En el teatro de títeres el muñeco es la forma física del personaje creado por el actor-manipulador. El pensamiento y voz del personaje vienen del cuerpo del actor mientras el movimiento y respiración se perciben a través del cuerpo animado del títere. El espectador sigue la historia a través del títere manipulado, el cual en ese momento deja de ser un muñeco sin vida para pasar a ser un personaje que forma parte del universo simbólico representativo. Converso (2000) define al títere como: “objeto susceptible de ser animado -a través de cualquiera de las múltiples formas y técnicas de animación que existen-; es decir, que puede crear vida escénica convincente”. (Converso, 2000: 19).

Como lo menciona, a través del títere se puede crear vida escénica convincente, sin embargo, esta no es una tarea sencilla. El títere es un objeto ajeno al cuerpo del actor que con trabajo y precisión debe convertirse en una extensión del mismo, cuando esto se consigue el actor-titiritero logra que el espectador entre en la convención de que el títere es un personaje vivo participando en la ficción. El teatro de títeres puede y debe alcanzar la verosimilitud, aunque es más complicado ya que el público está en presencia de algo que no es humano, aunque muchas veces lo parece (títeres antropomorfos):

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. (Converso, 2000: 23).

Las palabras “magia”, “misterio” y “encantamiento” acompañan constantemente las descripciones de los espectáculos de títeres, esto debido a que quien mira un espectáculo de esa naturaleza es testigo presencial de una especie de “nacimiento”.

El títere vive mientras está en escena; habla, ríe, camina, corre, vuela, incluso respira. Al terminar la función el títere en ocasiones agradece el aplauso del público y vuelve a ser guardado esperando a ser animado nuevamente. Es esa animación la naturaleza del teatro de muñecos:

La naturaleza del teatro de muñecos es animar lo inanimado, cosas y objetos que recrea del mundo con una concepción de arte y sociedad cuyo centro es el hombre. Todo ello en función del espectáculo escénico específico del arte teatral, clasificado como: Teatro de muñecos. (Rojas, 2006: 47).

El ser humano anima lo inanimado porque tiene la necesidad de verse reflejado para comprenderse y comprender su entorno. Se hablará más adelante en este capítulo del nacimiento del títere gracias a esa necesidad. Se hará un breve recorrido a través de la historia del títere en diferentes culturas hasta llegar al contexto de la ciudad de Toluca.

Cada títere se anima de manera diferente de acuerdo con sus características, es importante conocer sus particularidades, ya que de ellas depende el tipo de manipulación. En este capítulo también se abordarán los tipos de títere para conocer mejor los utilizados en la puesta en escena *Dibújame un cordero*.

1.1 Del nacimiento del títere hacia el presente

¿Cuál es la necesidad o deseo de representar a través de un objeto inanimado? Nadie puede precisar el día y la hora en que nació esta necesidad o interés por traer a la vida esas historias, pero sí se puede pensar y entender que desde que el hombre aparece en la tierra como un ser con raciocinio, busca encontrar respuestas a lo que pasa alrededor de él y dar constancia de lo vivido de la mano con una cuestión ritual, pues al no poder explicar las cosas dirige su atención e imaginación a esto para poder responderse de alguna manera, así al mismo que crea uno o varios dioses, juega a ser un Dios dándole vida a un ser inanimado. La historia humana está plagada de esta necesidad de jugar a ser un Dios que mueve los hilos de todo, bien podría empezar con objetos tan rústicos que emulen la figura humana y llegar hasta nuestros días a los robots.

Jugar a animar es algo tan natural en el ser humano que los mismos niños lo hacen al jugar a las muñecas, por ejemplo, dan vida a ese objeto inanimado. Es por eso que, en varias culturas antiguas se han encontrado vestigios de lo que podrían ser títeres y muñecos. Acerca del nacimiento del títere Jiménez Segura (1990) señala: “hay quien dice que el títere nació cuando el hombre descubrió su sombra y jugó con ella. Esta es una afirmación difícil de comprobar, pero lo que sí parece demostrado es que en sus orígenes más remotos el títere tenía una función ritual” (Segura: 118). De esa teoría del nacimiento del títere se puede deducir que el ser humano no necesitó mucho para comenzar a animar. Le bastó su propia sombra y la luz natural o del fuego para comenzar a representar y a jugar.

A lo largo de la historia cada cultura ha encontrado elementos para representar, elementos no vivos que decide hacer vivir a través del juego, aplicando su propia energía a ese objeto y dándole un nuevo sentido; deja de ser un objeto cualquiera sin vida y comienza a formar parte del ritual. Al estudiar culturas como la egipcia, griega y romana se han encontrado rastros de esos objetos:

Quando Egipto, Grecia y Roma fueron objeto de búsquedas e investigaciones científicas de los arqueólogos e historiadores, se encontraron figuras antiguas de barro cocido que se remontan a los más remotos tiempos. Los historiadores y poetas de la antigüedad describen las actuaciones de figuras articuladas movidas por diversos mecanismos. (Beloff, 1945: 6).

Desde ese momento se buscaba que las figuras elaboradas tuvieran articulaciones probablemente para que pudieran ser manipuladas y así formar parte de una representación. El ser humano imita su propio cuerpo y hace muñecos con articulaciones a su imagen y semejanza. Pero las figuras de barro son solo una de las formas que se han encontrado de títeres antiguos. Cada cultura encuentra sus modos para todo, y la elaboración de títeres no es la excepción. El ser humano comenzó a elaborar títeres desde hace muchos años. Como menciona Jiménez Segura: “Los espectáculos de títeres han existido en casi todos los países y períodos históricos. En Europa hay documentos escritos al respecto desde 500 a. C.” (Segura, 1990: 118). Es por esa misma razón que hacer un recorrido total y absoluto de la historia del títere sería una labor casi imposible. Lo que es importante entender es que a través de la experimentación fue como surgieron (y seguirán surgiendo) nuevos tipos de títeres.

Cualquier objeto puede animarse y convertirse en un títere, y como ya se mencionó, cada cultura encontró sus modos para hacerlo. Por ejemplo, en el Oriente se encontraron también muñecos animados:

En Oriente, desde el Japón hasta el Asia Menor, y el África del Norte, han cultivado el género de muñecos animados usando en alguno países figuras planas recortadas en pergamino, en piel de búfalo o en madera ligera; y en otros, de las figuras de bulto movidas por los palillos delgados, como lo son los preciosos muñecos javaneses. (Beloff, 1945: 7).

Nuevamente se observa al ser humano crear muñecos animados con lo que tienen a la mano, siempre respondiendo a su necesidad de representar. Así como estos, seguramente existieron muchísimos más de los que desafortunadamente no quedaron rastros. Poco a poco los muñecos dejaron de ser solo parte de rituales religiosos y comenzaron a servir para cumplir otra necesidad humana: el entretenimiento, y desde entonces esa ha sido su principal función, algunas veces de la mano con otras como lo es la educación. El títere dejó de ser un objeto ritual-teatral para pasar a ser teatral:

Con el advenimiento de la Era Cristiana, los muñecos que primitivamente representaban las leyendas religiosas actuaban en el interior de los templos y en los atrios, pero por varias razones fueron poco a poco eliminados de los espectáculos religiosos y continuaron su vida en la plaza pública; el pueblo los quería y creaba en cada país su héroe predilecto encarnado en un muñeco. (Beloff, 1945: 10)

El teatro reclamó como suyo al títere y nunca más lo dejó ir. Es un elemento que, bien manejado, tiene la capacidad de encantar al público ya que recrea personajes, mundos y situaciones posibles que el teatro de humanos no ofrece. Durante un espectáculo de títeres el espectador observa al objeto cobrar vida; puede ver animales u objetos hablando y con características humanoides, seres humanos volando o realizando hazañas que un actor no puede realizar con tanta facilidad, todo esto totalmente en vivo. Algunas veces el teatro de títeres ha sido definido incluso como un “acto de magia”:

A la función mágica de los títeres, sucedió una función teatral cambiante en función de variables socioculturales y evolucionando desde la satisfacción de la pura curiosidad por el espectáculo a la interpretación teatral similar a la de los actores humanos. Al principio del teatro de títeres estos eran considerados como réplicas

artificiales de los seres humanos, esta semejanza era la que atraía a los espectadores; incluso llegó a acusarle a los titiriteros de practicar la magia. (Cit. en. Segura, 1990: 119).

Como se mencionó, gran parte de los títeres son “réplicas artificiales de los seres humanos”, son los llamados títeres antropomorfos. En la puesta en escena *Dibújame un cordero* tres de los seis títeres son antropomorfos, más adelante se describirán con mayor precisión, pero por ahora es importante señalar que estos títeres tienen un mando en la parte posterior de la cabeza. Beloff (1945) hace referencia a títeres con un mando parecido: “Bélgica ha tenido siempre una fuerte tradición de marionetas folklóricas. Aquí los títeres de hilo o de barra fija en la cabeza predominan tanto como en el norte de Francia”. (Beloff: 15).

La extensa variedad de títeres que han existido es inimaginable, y lo es aún más la que aún no existe. La historia de este elemento escénico se sigue escribiendo día con día. Hay un títere perfecto para cada puesta en escena, y si no lo hay puede crearse. El creador escénico constantemente experimenta lo que propicia una evolución constante en la elaboración y manejo de títeres.

Ahora toca hablar un poco de la presencia del títere en la escena toluqueña.

1.1.2. El títere, habitante constante de la escena toluqueña

Toluca ha sido testigo, desde hace más de 35 años, de diversas puestas en escena donde los títeres son utilizados ya sea de manera esporádica, o plenamente como propuesta estilística. Es evidente que en este punto no se pretende desenmascarar o juzgar los aciertos o desatinos al intentar animar un objeto, que además se convierte en un elemento que potencializa la imaginación de un público.

Para muchas compañías de teatro, la animación de objetos se ha vuelto sello característico, enfocando su quehacer escénico específicamente en los títeres. Es propio mencionar la dedicación y resistencia, a través de los años, de compañías que han decidido trabajar, experimentar y ofrecer espectáculos de títeres; es el caso de

Títeres Argot con una trayectoria de 3 décadas dando vida a más de un centenar de fantásticos personajes elaborados por los mismos integrantes de la agrupación.

Títeres Argot ha sido una compañía principalmente familiar y generacional, los actores egresados de la carrera de Arte dramático de la Universidad Autónoma del Estado de México, Gustavo Arias Tapia e Hilda Olivia Islas como fundadores, y ahora acompañados de sus hijos, han trabajado en la elaboración de títeres con diversas técnicas y materiales, desde el papel y engrudo, pasando por los de tela y algunos que han tallado siempre con el cariño que tienen a la profesión de ser titiriteros, no sin dejar de lado la formación académica:

Por ello aseguraron que, aunque muchos piensan que se trata de una expresión que no requiere formación o está dedicado solo para niños, aseguraron que se trata de una práctica que requiere mucho trabajo, estudio y dedicación para obtener un resultado interesante, además de la necesidad ser conscientes del entorno y las maneras en que se puede enseñar y aprender de él. (Moreno, 2019).

Los fundadores de la Compañía *Títeres Argot* son egresados de la Licenciatura en Arte dramático, y es probable que por esa razón reconozcan la importancia de que los titiriteros se preparen con trabajo, estudio y dedicación. Ellos tuvieron formación actoral y a través de los años se fueron especializando en la elaboración y manipulación de títeres. La formación actoral es fundamental para la manipulación de un títere, ya que el actor-manipulador debe llevar a cabo una creación de personaje, asumir la ficción y accionar de manera verosímil.

Fundada en 1996, la compañía *Bambalinas Teatro* bajo la dirección de Yazmín Tapia, ha enfocado sus esfuerzos al teatro infantil y rescate de mitos y leyendas, participando en diversos festivales, ferias culturales y encuentros nacionales e internacionales, siendo la base de sus puestas en escena la animación de objetos y títeres de gran tamaño, en su mayoría bocones, mojigangas y otros movidos por varillas rescatando principalmente el folklore mexicano. Al igual que su fundadora, muchos de los integrantes de la compañía son egresados de las carreras artísticas de la Universidad Autónoma del Estado de México y la Escuela de Bellas Artes de Toluca, coincidiendo

esto con la importancia de tener una preparación como actores previa a la manipulación de objetos.

Hija de la tradición teatral y literaria, la dramaturga y directora Isadora Cáceres Cárdenas, funda la compañía *Titere-ando*, siguiendo no solo los pasos de sus padres, también dejando su toque en la escena teatral del objeto en movimiento en esta ciudad, realizando puestas en escena con textos de dramaturgos locales y en su mayoría propios, ha elaborado, experimentado y asistido a talleres de elaboración de títeres para consolidar su estilo, mencionando que “el reto de este arte es sobrevivir, como cualquier otra expresión artística, por lo que es necesario que el titiritero busque desarrollar habilidades múltiples que profesionalicen su trabajo”. (Metro staff Grupo Reforma, 2015).

En este sentido se observa que tres de las compañías que mayor manipulación de títeres tienen en sus puestas en escena coinciden con preparación académica teatral (respecto a la mayoría de sus manipuladores) previa a la construcción y animación de los objetos, mismos puntos que esta tesis pretende argumentar más adelante.

El maestro Israel Ríos y la compañía *Teatro Lunar* también han mostrado interés en dar vida a los títeres en varias ocasiones, preocupándose por el rescate cultural a través del teatro infantil, y recientemente con una adaptación de la novela *El Principito*.

Compañías más jóvenes de egresados de la Licenciatura en Artes teatrales de la UAEMéx también han recurrido al manejo de títeres en las puestas en escena, es el caso de *La Flota Teatro*² bajo la dirección de Raymundo González quien en *El Alquimista* expone títeres con una técnica relativamente nueva para la ciudad de Toluca gracias al material Worbla, un termoplástico de manipulación después de un tratamiento de modelado. Uriel Solís a cargo de una de las compañías más

² **La Flota** un grupo profesional de actores que surge en el año 2018. Enfocado en la realización de espectáculos en formato de teatro **clown**. Sus integrantes son egresados de la Licenciatura en Artes Teatrales de la Universidad Autónoma del Estado de México, la Escuela Nacional de Arte Teatral (ENAT) INBA, Literatura Dramática y Teatro de la UNAM y del Conservatorio de Música del Estado de México, todos cuentan con una sólida trayectoria y han participado en diferentes festivales nacionales e internacionales. Su interés por llevar a escena montajes con un alto contenido social y el toque humorístico del clown los ha reunido para llevar al público en un viaje donde la comedia es el principal ingrediente.

destacadas del momento, *La Gorgona Teatro*³, ha alimentado la escena de varias de sus obras con títeres y objetos como lo son *Niña de la Guerra*, *Los niños Caballero* y *La Corte de los Bufones* entre otras, que lo han potencializado como uno de los mejores directores de país, con reconocimiento en otros países de América Latina y Europa, no sin dejar de lado la labor de algunos de sus integrantes como buenos titiriteros, es el caso de Diana Paulina García, Daniela López García e Irving García; siendo estos dos últimos actores-manipuladores en 2018 un ejemplo de la ayudantía en títeres de mesa en el montaje *El pequeño planeta perdido* en esa ocasión bajo la dirección del director brasileño Cidval Bastida.

La lista de compañías o puestas en escena que han adoptado a los títeres como medio expresivo podría aumentar, sin embargo, se nota de manera más clara y sin ninguna pretensión juiciosa que solo aquellas que cuentan con integrantes con formación académica como actores han mostrado mayores habilidades en la manipulación de objetos y la verosimilitud escénica sin importar el material o tipo de títere.

1.2. Características y tipos de títeres

Existen diferentes tipos de títeres pues las posibilidades de crearlos son infinitas. Muchas veces se analizan las necesidades del montaje antes de crear al títere adecuado, algunas otras ocasiones surge primero la inquietud de crear al títere y es eso lo que detona una historia. Siempre la experimentación da paso a la creación. Cada títere es único, pues su elaboración se trata en la mayor parte de las veces, de

³ La Gorgona Teatro se integra en el año 2012 en la ciudad de Toluca con creadores escénicos formados en distintas escuelas superiores de Arte Dramático. Ha estudiado y explorado las poéticas para Jóvenes Audiencias, con las que ha desarrollado proyectos en el Estado de México y Guerrero. Participo en el 42° Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro en España, el Odin Week 2018 en Dinamarca, la cuarta edición de la Beijing Internacional Bienale ISDSWE en China, el 32° Encuentro de Teatro Popular Latinoamericano en Chile y el 10° ENTEPOLA en Argentina, el 45 Festival Internacional Cervantino, el XV Festival Internacional de Teatro de Calle de Zacatecas, el XII Festival Otras Latitudes y la 40 Muestra Nacional de Teatro, por mencionar algunos. Entre los principales montajes se encuentran: *Niña de la Guerra* De Berta Hiriart y dirección de José Uriel García Solís (PNTE Estado de México 2018), *Nana* Dramaturgia y Dirección de José Uriel García Solís (Obra seleccionada al Festival Teatro a una sola voz 2020), *La Corte de los Bufones* Inspirada en Pasos de Lope de Rueda con dirección de José Uriel García Solís (Obra Ganadora del Festival Estatal de Teatro Carlos Olvera 2016), *Antígona González* De Sara Uribe y dirección de José Uriel García Solís (Obra- Ganadora de la MET Estado de México 2016) y *Los Niños Caballero* De Antonio Zúñiga y dirección de José Uriel García Solís (PNTE 2016 Guerrero).

un trabajo artesanal. Converso (2000) rescata la clasificación de los títeres de Juan Enrique Acuña pues asegura es la más clara y funcional:

Por su forma	<ul style="list-style-type: none"> • Corpóreos • Planos
Por lo que representan	<ul style="list-style-type: none"> • Objetos reales • Objetos ideales • Antropomorfos • Zoomorfos
Por el sistema de manipulación.	<ul style="list-style-type: none"> • Manipulación directa (con las manos, con el cuerpo) • Manipulación indirecta (con varillas, con hilos)
Por la posición del manipulador	<ul style="list-style-type: none"> • Suspendidos • Sostenidos (Desde abajo o al mismo nivel)

Tabla 1. Clasificación de los títeres. (Cit. en Converso, 2000: 79).

La razón por la cual esta tabla de clasificación es tan efectiva es porque permite entender muy bien las necesidades del elemento a manipular. Es una clasificación pensada para el manipulador, por eso no se mencionan características como materiales, por ejemplo. Para el desarrollo de una técnica efectiva de manipulación se debe clasificar al elemento, pues lo que sirve para el manejo de un tipo de títeres para otro no será de utilidad.

Los títeres utilizados en *Dibújame un cordero* por su forma son corpóreos, por lo que representan hay zoomorfos y antropomorfos, pero nos enfocaremos en estos últimos, por su sistema de manipulación son híbridos ya que las manos se manipulan directamente con las manos del actor y la espalda y la cabeza indirectamente a través de un mando, y por la posición del manipulador son sostenidos ya que el títere se encuentra al mismo nivel que el actor-manipulador.

Otra característica fundamental de los títeres de los cuales se desarrollará una técnica de manipulación es que no tienen articulación mandibular, lo que no quiere decir que no puedan hablar; lo hacen, pero de una manera muy distinta a la de los bocones. En el siguiente apartado se hablará de esta característica.

1.2.1. ¡Habla más el que no mueve la boca! Títeres sin articulación mandibular.

Cuando un títere puede abrir la boca existe una técnica para que la voz del actor se sincronice con los movimientos mandibulares del títere que está manipulando. Sin embargo, cuando los títeres no tienen la posibilidad de abrir la boca el peso de las palabras recae en otros movimientos del resto del cuerpo del títere, pues que no abra la boca no significa que el personaje no tenga voz. El títere puede mirar sin tener ojos, respirar sin tener pulmones, e incluso puede hablar sin tener articulación mandibular.

Para lograr que el títere hable, debemos conocer sus posibilidades de movimiento, pues será a través de todo el cuerpo que lo hará. Además, cada movimiento debe estar en comunión con nuestra creación de personaje. No habla ni se mueve de la misma manera un niño que un adulto, o una persona tímida que una extrovertida. Es un proceso de exploración en el que se tiene que llegar a conocer al personaje y a su forma física, es decir al títere. Flores (2020) señala que:

Hay que dejar que el títere nos guíe, nos oriente y solo así encontraremos su forma de hablar y sus movimientos. Y solo después de esto podemos aventurarnos a ir en búsqueda de sus movimientos más sutiles, la velocidad de estos y de trabajar con sus limitaciones. (Flores: 68).

En el taller tomado con la maestra titiritera Laura Hernández⁴ durante el proceso de montaje de *Dibújame un cordero*, menciona que el mando de la cabeza era muy

⁴ **Laura Hernández.** Actriz, titiritera. Estudió la licenciatura de Literatura Dramática y Teatro en la Universidad Nacional Autónoma de México, en la Facultad de Filosofía y Letras. Actriz-titiritera forma parte de la compañía "Laboratorio de la máscara" como actriz y asistente de producción. Tiene su propia compañía de teatro de títeres llamada "Zapatito azul"...Formó parte desde el 2005 del elenco estable de la Compañía de títeres Marionetas de la Esquina dirigido por Lourdes Pérez Gay. Con la cual colaboró dando talleres de títeres y apoyando en la organización del Festival Internacional de Teatro que dirige esta compañía cada año, también participó en giras por México, Canadá, Estados

importante para el habla del títere. Las aperturas de la mandíbula, que en este caso no existen, son sustituidas por pequeños movimientos en la cabeza del títere. Se debe encontrar la manera más natural de hacerlo.

Otro elemento que acompaña al habla en todos los títeres y que es fundamental en el caso de los títeres sin articulación mandibular es la mirada. El títere debe mirar a quien se está dirigiendo, ya sea público u otro personaje. Respecto a la mirada se abundará con mayor detenimiento en el apartado 3.2.2.

Unidos y Europa, además de diversos Festivales Internacionales y Nacionales de Marionetas. Dentro del Centro Cultural La Titería participó en diferentes áreas, pero principalmente en la Producción, Asistencia de Dirección, Talleres, Atención al público, Coordinadora de Servicio Social y en el ámbito administrativo.

Tomó el diplomado “Teatro del cuerpo” con la agrupación de teatro “Línea de sombra”. Talleres La Verita, Ilaii. Todo es ritmo con Andreé-Anner Gingras Roy (Canadá) (2015) Taller de Royhart con Hebe Rosell Masei. (2015,2017) Taller de Técnica Vocal Método Linklater-Intensivo con Antonio Ocampo. CEUVOZ. (2010) Taller de Improvisación con Pilar Villanueva. 2018. Ganador de la Convocatoria Creatividad Emergente. Abril 2020. Corto de títeres: “Entre moscas y libros”. Papel desempeñado: Idea original y manipulación del Títere Syl. Asunto: Pieza audiovisual derivada de la actual situación del COVID 19.

Diferencias entre los títeres con articulación mandibular y aquellos que no la poseen	
Con articulación mandibular	Sin articulación mandibular
<p>Evidentemente la cabeza está constituida por dos partes, existen 3 casos:</p> <ul style="list-style-type: none"> -fija en el cuello y movable en la parte superior -ambas partes se mueven (muy común en los bocones) -presentan solo movimiento en los labios y parte de la quijada (común en ventrílocuos) 	<p>Dos casos:</p> <ul style="list-style-type: none"> -cabeza, cuello y cuerpo unidos como una sola pieza (común en los de manopla) -la cabeza es una sola pieza y la articulación está entre el cuello y la cabeza para generar otra calidad de movimiento, el cuello está unido al cuerpo (títeres de dibújame un cordero)
<p>Hablar requiere técnica silábica, es decir las palabras estarán divididas en sílabas y esto será el indicativo para que el títere abra y cierre la boca en cada sílaba; el inicio y final de la oración se marcan con un acento completo de la cabeza</p>	<p>La cabeza hace pequeños acentos silábicos y se apoya de la mirada, respiración (involucra al torso en movimientos muy sutiles de arriba abajo como si inflara el pecho) y de ciertos movimientos de manos o brazos tal como lo hace un humano en cualquier conversación</p>
<p>Visualmente, para el espectador, es fácil el reconocimiento del personaje que habla, pues abre y cierra la boca</p>	<p>Requiere, al igual que un actor en escena, estar vivo, tener energía, concentrarse en sus acciones, direccionar miradas, de no hacerlo podría parecer que es cualquier objeto puesto en escena sin intención</p>
<p>En cualquiera de los casos, el manipulador debe considerar que el títere está viviendo la escena, tiene energía, mira, respira y se mueve de acuerdo con sus objetivos y estímulos. De aquí la importancia de que el titiritero sea previamente un actor entrenado.</p>	

Tabla 2. Diferencia entre los títeres con articulación mandibular y aquellos que no la poseen.

(Barrera, F; Osorio, A: 2021).

1.3. Extractos del hermoso legado japonés: Técnica Bunraku

Hablar de Bunraku es hablar de precisión, armonía y preparación. El teatro Bunraku es una técnica sumamente pulcra. Este hermoso legado japonés es la prueba de los alcances que puede tener una técnica bien desarrollada y aprendida en el teatro de muñecos.

La palabra armonía es probablemente el adjetivo que más califica al Bunraku. En él participan distintos elementos que trabajan de manera armónica por un mismo objetivo: el espectáculo. Esta palabra es utilizada en dos ocasiones por Fernández (1976) para describir al Bunraku. En la primera él describe lo que observa el espectador de la siguiente manera:

El espectador que contempla por primera vez una función de un Bunraku notará al punto la existencia de tres elementos distintos: unos manipuladores que mueven muñecos, un recitador que canta y declama un texto narrativo gesticulando expresivamente y un músico que toca un instrumento parecido a la mandolina llamado *samisén*. Los tres elementos actúan formando un conjunto perfectamente armónico. (Jiménez: 4).

Algo que es importante destacar es que Fernández engloba a los manipuladores como un solo elemento. Y esto es porque deben funcionar de esa manera. Son tres personas que manipulan a un solo muñeco, tres mentes y cuerpos que convergen en un solo personaje. No es sencillo que los tres manipuladores logren esa tarea, hay mucho trabajo detrás. Los aspirantes a artistas del Bunraku se preparan por dos años para convertirse en discípulos:

El Teatro Nacional de Bunraku ofrece dos años de formación a los jóvenes aspirantes a artistas del bunraku (*gigeiin*). Durante el primer año, todos los alumnos aprenden los fundamentos de la narración, la música del *shamisen* y las técnicas del titiritero. Durante el segundo año, los alumnos se especializan en una de las tres categorías que más se adapte a sus deseos respectivos. (Japan Arts council, Invitation to Bunraku, 2017).

Posteriormente perfeccionan su técnica entre 10 o 15 años más, o como ellos lo ven, durante toda la vida, ya que nunca se deja de aprender, así lo menciona el consulado de artes de Japón en la página *Invitación a Bunraku*, dejando claro el camino y formación de estos artistas:

Una vez que los alumnos han completado su formación básica, se convierten en discípulos de *gigeiin* que actúan sobre el escenario, reciben un nombre artístico y comienzan la formación propiamente dicha. Por ejemplo, se necesitan aproximadamente de 10 a 15 años de experiencia para convertirse en titiritero de las piernas (*ashi-zukai*) o titiritero de la parte izquierda (*hidari-zukai*) o titiritero principal (*omo-zukai*). El camino para convertirse en artista maestro requiere muchos años de formación constante. Aunque el mundo del bunraku es estricto, cualquiera que posea habilidades en este arte puede convertirse en un artista excepcional sin provenir de una familia con tradición en el mundo del bunraku. Algunos artistas, incluso después de alcanzar una edad avanzada, siguen entrenándose para pulir y refinar sus habilidades. (Japan Arts council, Invitation to Bunraku, 2017).

Es evidente la importancia que se le da al entrenamiento, estudio, disciplina y perfeccionamiento de la técnica, del movimiento articular y ergonómico de los títeres así como a la armonía entre titiriteros y el personaje, la precisión, fluidez y claridad de los movimientos se logran gracias al método estricto que han seguido durante su carrera estos manipuladores, consolidando desde el siglo XVII las características de este tipo de representación con muñecos que para el espectador se vuelven efectivamente vivos.

Los artistas del Bunraku han enfatizado que estos estudios y espectáculos se deben tomar tan en serio como si fuera una profesión como la medicina y sus especialidades. Pasan un periodo de inducción o propedéutico para ser aspirantes a una formación básica, adquieren conocimientos, y así como el doctor se especializa en cardiología o neurología, del mismo modo el artista del Bunraku:

Los titiriteros comienzan como titiriteros de los pies y, a continuación, progresan a titiriteros izquierdos y por último a titiriteros principales. Para convertirse en titiritero principal son necesarios muchos años de formación. Se dice que son necesarios 10 años de formación como titiritero de los pies y otros 10 años como titiritero izquierdo. (Japan Arts council, Invitation to Bunraku, 2017).

La excelencia y calidad alcanzada en un espectáculo Bunraku es resultado del arduo trabajo y la impecable disciplina oriental, misma que en occidente es más laxa. En occidente no es tan común el perfeccionamiento de una sola técnica, el artista occidental es multifacético y en ocasiones se le pide que lleve a cabo labores escénicas muy diferentes en cada montaje. Esto no es precisamente una desventaja, sin embargo, puede ser la razón por la cual es más difícil (no imposible) que se logre el virtuosismo alcanzado por los artistas del Bunraku quienes se dedican por años solo al manejo de títeres e incluso al manejo en específico de una parte del títere. Cada manipulador tiene la oportunidad de desarrollar y dominar lo que le corresponde, por lo tanto, logran un trabajo en equipo sumamente pulcro. Para los orientales esa praxis es muy cercana a sus hábitos y costumbres, resultado de todo el entrenamiento previo y perfeccionamiento durante años. El desarrollo escénico y la armonía de movimientos entre los manipuladores y el objeto logran una simbiosis que provoca la atención total hacia el títere, creyendo completamente que está vivo y que es él quien verdaderamente está pensando, sintiendo, hablando y emocionándose.

Ya se mencionó que la tarea del manipulador es dar vida a objetos inanimados que representan personajes en el momento de la ficción y por supuesto para que estos personajes cobren vida no solo requieren de movimientos humanoídes, sino también de pensamiento y sentimientos, mismos que, por supuesto, provienen de los manipuladores. En esta investigación se busca sustentar la idea de que un manipulador debe forzosamente ser actor; no basta con que mueva al muñeco, sino que asuma la ficción y por lo tanto sienta. Fernández menciona la importancia de dichos sentimientos como elemento fundamental dador de vida: Si el samisenista⁵ es siervo del recitador, el manipulador lo es de su muñeco. Sus sentimientos y emociones nacen en él, pero dejan de pertenecerle enseguida, pues han de acabar

⁵ Músico que toca el samisen o shamisen, instrumento japonés.

necesariamente en la figura inerte que tiene en sus manos para que tenga vida. (1976: 14).

El espectador que tiene la dicha de presenciar un espectáculo Bunraku solo ve en un pequeño periodo de tiempo el resultado de horas y horas de preparación y de miles de años de tradición:

Asistir a una función de bunraku equivale a contemplar la cristalización de una historia de mil años, una manifestación pura del alma japonesa. Porque el bunraku se funda en la armonía de elementos diferentes, en la colaboración sacrificada de varios individuos para lograr un fin, la belleza. Y armonía y belleza son los dos mundos espirituales que el japonés ama y busca interminablemente. (Fernández, 1976: 16).

Por segunda ocasión Fernández utiliza la palabra armonía para hablar del Bunraku. Y es precisamente esa armonía lo que se pretende alcanzar en el desarrollo y aplicación de una técnica a lo largo de esta investigación. En la puesta en escena *Dibújame un cordero* se busca utilizar la técnica Bunraku para alcanzar armonía entre los diversos elementos que conforman el montaje como manipuladores y música en vivo. Así mismo, así como el Bunraku el movimiento de los títeres se integra al sonido del samisen, en *Dibújame un cordero* se buscaba una armonía entre el movimiento de los títeres y la música compuesta para el montaje e interpretada en vivo.

1.4. Técnica de Carlos Converso para el entrenamiento del actor-manipulador.

A diferencia de la tradición oriental y la enseñanza/entrenamiento de los manipuladores del Bunraku, una gran cantidad de los titiriteros occidentales toman el oficio por sus propios medios, aprenden en la práctica o son parte del aprendizaje generacional, lo que sugiere la ausencia de un método organizado e inclina la balanza hacia el empirismo.

No se pretende calificar de incorrecto el trabajo de aquellos manipuladores que, sin previo entrenamiento actoral, han movido a los títeres de un espectáculo, sino hablar de calidades expresivas y verdad escénica de un títere manipulado por un actor que entiende y ha desarrollado esto empezando desde su cuerpo. Es bien sabido que antes de que existieran técnicas y métodos actorales hubo, alguna vez, un principio donde no existió nada eso y fue forzoso irlo descubriendo desde la necesidad de comunicar, expresar o rendir rituales hasta convertirse en aquellas metodologías que hoy se conocen y/o practican.

El maestro Carlos Converso⁶ es uno de los titiriteros con más experiencia en México, quien por mucho tiempo ha seguido aprendiendo sobre la manipulación de objetos y en consecuencia ha desarrollado técnicas y métodos de entrenamiento desde el acondicionamiento físico, articular y respiratorio del ejecutante, hasta llegar al movimiento armónico y verosímil del objeto. El accionar del títere no se compone de simples movimientos, sino de acciones que corresponden a un personaje vivo; el

⁶ Argentino nacionalizado mexicano. (1947). Titrintero, actor, dramaturgo y director de teatro, especializado en teatro de títeres y máscaras con más 35 años de trabajo en este campo. Ha merecido premios y reconocimientos nacionales e internacionales como creador de espectáculos dirigidos tanto a público infantil como de adultos. Ha puesto en escena algunas adaptaciones de obras clásicas, obras de autores contemporáneos y también creaciones propias, que se caracterizan por una fusión de diversos lenguajes y recursos escénicos: como actuación, títeres y máscaras. Fue fundador y director del grupo teatral *Triángulo* y *La Tarántula* en la ciudad de México y la ciudad de Xalapa, respectivamente [...] Premio Rosete Aranda 2005 a la trayectoria en el teatro de títeres. Ha desarrollado, asimismo, una prolífica labor como maestro en múltiples talleres acerca del lenguaje de los títeres y sus técnicas. En la actualidad es maestro de la materia Títeres I y II (Otros Lenguajes Escénicos) en la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana. Ha publicado «Barbacoa, historia de piratas» en la colección *El mejor teatro para niños, ¿Qué cuento es éste?* y «Entrenamiento del titirintero» por Editorial Escenología. Miembro del Sistema Nacional de Creadores 2000-2005. Director del Centro de Estudios en el Arte de los Títeres con sede en la ciudad de Xalapa, Ver.

títere no se anima como un elemento de utilería más sino como una pieza fundamental de la trama: un personaje vivo que piensa y siente. Lo anterior lo explica Converso (2000) de la siguiente manera: “La fuente de expresión del títere está en el movimiento, y es visto como un cambio de pensamiento y sentimiento del personaje, cargado de significado, y no como una cuestión mecánica de acciones” (8).

Converso deja claro que el manipulador requiere un entrenamiento físico y disciplina previa a la manipulación, pues es importante consolidar la fortaleza muscular en todo el cuerpo ya que estará manipulando objetos por tiempos prolongados, en posiciones poco convencionales y por lo tanto también requiere de juegos articulares que serán entrenados y cuidados desde sus inicios, así como destrezas en coordinación, para lo que sugiere disociaciones de miembros corporales. Este desarrollo y autoconocimiento corporal le permitirán tener conocimiento y creatividad sobre el objeto que va a manipular. Debido a que la manipulación de títeres es una actividad extracotidiana, Converso señala:

El titiritero, entonces, necesita de un entrenamiento específico y riguroso para que le permita expresar con el muñeco sin agotarse, manteniendo resistencia y soltura, una libertad muscular en el cuerpo que permita, al mismo tiempo, concentrar la mayor atención en la mano y el brazo, a fin de lograr una animación convincente. (2000: 29).

Hacer mención de palabras como *disociaciones de miembros corporales* y *actividades extracotidianas* no son ajenas al vocabulario del actor, pues conoce su cuerpo y ha trabajado en sí mismo para lograr su mayor expresión escénica, actividad que ya de por sí es extracotidiana y contranatura, debido a que son **movimientos**, **acciones**, **pensamientos**, **emociones** y **sentimientos** (MAPES⁷) impuestos en función del ejercicio ficcional que tienen que ser verdaderos (no reales) pero que están conviviendo en el mismo momento con aquellos que son propios y reales del actor. Así, al volverse manipulador, estará haciendo lo mismo, pero con dos entes, el actor/manipulador viviendo sus MAPES reales y desbordando su creación/manipulación en el títere que vivirá en función pública los propios de manera verdadera.

⁷ Se hablará de MAPES para reunir estas cinco condiciones de un ser ya sea real o ficticio

Ese entrenamiento riguroso es el que permitirá al titiritero concentrarse en la manipulación del títere y no en dolores y molestias corporales. Además, gracias al mismo se evitará que después de cierto tiempo el cansancio corporal ocasione que el títere pierda presencia y parezca desmayado, pues si eso sucede el espectador puede salir un poco de la convención de la ficción y dejar de creer que está en presencia de un personaje vivo más.

Parte indispensable de ese entrenamiento específico es el conocimiento de uno de los instrumentos de trabajo más importantes para el actor: su propio cuerpo. Pero ¿por qué es importante para el actor el autoconocimiento corporal? porque es su cuerpo el primer referente articular y de movimiento para saber qué movimientos puede replicar el cuerpo de un títere antropomorfo, pero es el mismo objeto quien le mostrará durante la investigación táctil sus limitaciones, a las que el actor le sumará algunas restricciones propias de movimientos verosímiles o en el mejor de los casos sacará ventaja de ellas. Aunque es importante destacar que no todas las limitaciones del cuerpo humano existen para los títeres. Por ejemplo, un títere es capaz de volar y llevar a cabo otro tipo de acciones imposibles para un actor. Como lo menciona Converso, los títeres se rigen bajo sus propias leyes

El títere tiene sus propias leyes y posibilidades de acción. Es necesario conocer de qué es capaz el títere, qué acciones y gestos puede realizar, y aún más, qué puede él aportar como propio que el actor no pueda hacer. (2000:30-31).

El conocimiento de las posibilidades de acción del títere también ayuda a lograr acciones precisas indispensables para el alcance de la verosimilitud. En ocasiones se comete el error de creer que para que el títere esté “vivo” debe estar permanentemente accionando, cuando en realidad en ocasiones basta con que el títere se encuentre “respirando”, por ejemplo, cuando se encuentra escuchando u observando a otro personaje. En el lenguaje de títeres a veces menos es más. Son mejores pocos movimientos pero claros, precisos y necesarios que muchos desordenados que como resultado den un mensaje confuso. Converso explica lo anterior citando a M.A. Petrov de *El actor detrás del retablo*:

La cualidad fundamental del actor del teatro de títeres: el laconismo rayano en el trabajo con el títere, ni un solo movimiento innecesario, el gesto exacto, la puesta en escena, exacta, nada casual o descuidado.

[...] es necesario conocer de qué es capaz el títere, es decir, si se puede sentar, tomar o sostener algo con las manos, de qué gestos dispone, y si se puede desarrollar con él lo que requiere la trama de la obra. Hay que lograr que la imagen exterior de sus acciones sea brillante y veraz y, si algo no sale, sino se logra detectar algo a través del títere, esto significa que hay que buscar lo que hay que desechar[...] (Petrov cit. por. Converso, 2000: 32,33).

Como lo señala Converso, en el proceso de exploración deben conocerse las posibilidades de movimiento del títere y aplicar este conocimiento en función del trazo del montaje. Si existe algún movimiento que es visiblemente complicado para el muñeco o inverosímil será mejor optar por otro trazo. Cada títere es diferente por lo que se debe pasar por ese proceso de exploración con todos y cada uno. De la importancia del conocimiento del títere Converso también señala lo siguiente:

Cuando tomamos un títere y comenzamos a moverlo, a indagar sus posibilidades, conocer su anatomía y funcionalidad, empieza un proceso de descubrimiento de la identidad del personaje, hay que buscar y dejar que nos hable, que nos permita conocer su voz y su gestualidad. (Converso, 2000:31).

Para descubrir esa identidad del personaje que señala Converso, el proceso no es sencillo. La precisión de los movimientos del títere son en una primera etapa mecánicos, pero el actor-manipulador los perfecciona en una etapa posterior con base en la creación del temperamento y carácter del personaje (títere), quien reacciona ante los estímulos propios de la escena, pues es el títere quien (en la convención de la ficción) los está viviendo *aquí y ahora*, mira, piensa, siente, reacciona, camina, respira, se emociona, habla, escucha y responde por primera vez y única vez, justo como lo haría cualquier personaje interpretado corporalmente por el actor. Converso lo explica de la siguiente manera:

Las reacciones más elementales de un ser vivo ante estímulos como el frío, el calor, el dolor, el hambre o hasta otros más sutiles como la ternura, el desprecio o el respeto, se manifiestan con movimientos mecánica y cualitativamente diferentes.

Pero los movimientos de un ser vivo no sólo son producto de reacciones físicas ante determinados estímulos externos, sino que

también son los cambios y variaciones interiores del alma, el pensamiento y el sentimiento que se materializan en los movimientos físicos del cuerpo. (2000: 37-38).

El títere es un objeto y para que los movimientos que denotan vida que menciona Converso en la cita anterior se hagan presentes en él necesita de su manipulador, y es importante que ese manipulador sea actor. Tanto en la primera etapa de creación y manipulación mecánica como en esta etapa de creación de personaje del actor-manipulador hacia el títere se encuentran elementos que fundamentan la necesidad de ser actor previamente a ser manipulador (titiritero), valiéndose así, no solo de la lógica y la intuición humana, sino de las herramientas de físicas y emotivas desarrolladas por el actor (creador escénico) y al mismo tiempo manipulador de títeres u objetos. Converso menciona que la labor de titiritero y de actor no son independientes sino un todo orgánico:

En el trabajo del titiritero al buscar definir la línea de acciones del personaje no lo realiza necesariamente como si fueran dos labores independientes, como actor y como titiritero, sino como un todo orgánico.

Por eso, en términos generales, es necesario exigirle al titiritero una formación actoral. (Converso, 2000: 61).

Considerando lo anterior podemos afirmar que el entrenamiento de Converso está pensado para personas con previa formación actoral que quieren ahora entrenarse como titiriteros, pues él plantea el ser actor como un requisito indispensable para manipular un títere. Solo un actor tendrá la posibilidad de convertirse en un manipulador en toda la extensión de la palabra, pues un actor cuenta con la formación necesaria que le permite cumplir con las tareas que la manipulación de un títere requiere: la asunción de la ficción, la creación de un personaje, la preparación corporal previa, el manejo de la voz, el conocimiento de las limitaciones propias y del objeto, entre otras.

Hablar de posibilidades y limitaciones escénicas es un tema subjetivo, extenso, variado y hasta polémico, pero para fines de este estudio se consideran las limitaciones de actor/manipulador, las del objeto que será manipulado, y las del

espacio en que este objeto está siendo movido; Converso ya lo había considerado desde su experiencia describiéndolo de la siguiente manera:

El movimiento escénico en el teatro de títeres presenta considerables limitaciones de espacio en relación con el teatro de actores. Esta limitación es doble, pues no solo los títeres disponen de un espacio reducido en el teatrino, sino que el propio titiritero tiene que trabajar en un espacio más reducido aún. (2000:31).

En el caso de los títeres de *Dibújame un Cordero*, las características de tamaño y articulaciones obligan a los manipuladores a tomar posturas incómodas aun cuando haya suficiente espacio para el manipulador, y más incómodas si se encuentra rodeado de objetos, escenografía, elementos tonales y demás objetos que estén en función de la escena, es aquí donde el actor/manipulador se vale de su destreza física y hasta dancística/coreográfica⁸ para no perder la convención, energía y vitalidad del títere.

El mismo entrenamiento muscular, especialmente de brazos propuesto por Converso, lleva a los siguientes dos puntos: disociación en articulación y fortaleza abdominal, siendo esta última el inicio del entrenamiento respiratorio y vocal, pues será el manipulador quien requiere no sólo apoyarse en su respiración armónica, también prestará en muchas ocasiones su voz al objeto y los matices que este requiera para desarrollar un personaje (títere). La idea que el títere dentro de la ficción es un personaje y no solo un muñeco que aparente moverse y hablar sustenta la teoría propuesta por esta investigación de que un manipulador debe tener formación actoral, misma que le permitirá realizar la creación de personaje y asumir la ficción.

En conclusión, Converso realizó importantes aportaciones en cuanto al entrenamiento del titiritero. Él percibía al cuerpo del manipulador como un instrumento que debe prepararse para trabajar en favor de un manejo efectivo del títere. Dichas aportaciones son un apoyo que ahorrarían tiempo al titiritero que lo aprende de manera empírica durante la práctica de manipulación, le evitan dolores, cansancio y

⁸Háblese de una partitura de movimientos corporales que le permitirán tener control propio, del títere y de lo que le rodea.

lesiones innecesarias, de aquí un sólido argumento para sostener la hipótesis referente a que antes de ser manipulador de objetos se requiere ser actor, pues este ya cuenta con herramientas teórico-prácticas de las cuales valerse para animar al objeto como extensión de él, su energía y presencia escénica, ahora solo falta afinar la técnica. Más adelante se abordarán a detalle algunos ejercicios propuestos por Converso.

Capítulo II.

2.1. Un tesoro a veces poco valorado. Desacralización del títere.

El Teatro es un acto ritual de magia pura. Lo imposible se hace posible por obra y gracia del alma embrujada de un actor. Pero esta divina metamorfosis sólo cobra sentido cabal en el corazón hechicero de un espectador sin prejuicios.

Jesús Angulo.

El surgimiento del arte de manera general se remonta a milenios atrás cuando el hombre sintió la necesidad de entender hechos que le parecían inexplicables y cuando quería comunicarse con otros, así nació la pintura rupestre o las danzas al fuego en agradecimiento a un “algo” que se los dio o en un deseo de mantener esa llama encendida. Pavis (1998), en su *Diccionario de Teatro*, apunta los orígenes del ritual desde las ceremonias religiosas, avanza para encontrarse con los mitos y las representaciones del teatro griego, así muestra al teatro con una base profunda en lo ritual, y a este como una función de representación sagrada:

Más allá de la historia siempre problemática de la filiación del arte al rito, debemos señalar que el ritual impone a los <actantes> (a los actores) palabras, gestos e intervenciones físicas de cuya buena organización sintagmática depende el éxito de una representación. En este sentido, todo trabajo colectivo de puesta en escena se constituye como un ritual [...] (Pavis, 1998: 405).

Si toda representación teatral es en esencia un ritual, entonces el espacio del que se apropia y los elementos que lo habitan (actores y sus vestuarios, escenografía, elementos tonales/utillería y objetos o títeres) adquieren una cualidad que los vuelve sagrados en función de la representación escénica, por lo tanto merecen el valor y aprecio que le dan todos los involucrados en este hecho escénico, es decir, actores, directores, dramaturgos, equipo técnico y público como lo describe Pavis al definir el ritual:

La separación entre el papel de los actores y los espectadores, el establecimiento de un relato mítico y la elección de un lugar

específico para este tipo de encuentros van institucionalizando poco a poco el rito de un evento teatral (Pavis, 1998:405)

El espectador de una representación teatral está presenciando el ritual de hacer presente lo ausente. Si a eso se le suma que en una puesta en escena con títeres el espectador es testigo de cómo cobran vida uno o varios objetos inanimados y además la mantienen a lo largo de la ficción, se puede entender la sacralización del teatro de títeres. El espacio-tiempo de la ficción es sagrado y todos los elementos que participan dentro de él lo son también. Al retomar la idea anterior se puede afirmar que el títere al ser un objeto que forma parte del ritual escénico se convierte en sagrado, y por lo tanto merece respeto por parte de los creadores escénicos. Un títere no es un elemento de utilería más, es de hecho, a través de su manipulador un personaje de la trama y por lo tanto parte esencial e insustituible del ritual. Su manipulación requiere una preparación especial. Esta idea del títere como rito mágico la rescata Converso:

El títere carga en 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 de misterio y encantamiento. (2000: 23).

El títere es un elemento que, bien manejado, enriquece la escena. Además, puede ser utilizado para resolver ciertos problemas de trazo que no podría resolver un actor, o para solucionar problemas de reparto, sin embargo, no debe ser ocupado únicamente como una “salida fácil” sino como un elemento que puede llegar a ser incluso indispensable para ciertas puestas en escena.

El títere en ocasiones es un elemento poco respetado. Se utiliza constantemente por personas como profesoras y profesores con objetivos didácticos y este uso pudo haber contribuido a la desacralización de este elemento. No se pretende hablar en contra del títere utilizado en otros ámbitos como lo es el escolar, sin embargo, se busca destacar que el títere es sobre todo un elemento escénico. En ocasiones son

los mismos creadores escénicos quienes contribuyen a la desacralización del títere al creer que la manipulación de un títere es sencilla y que cualquier actor sin preparación adicional puede llevarla a cabo.

El Programa de Estudios 2004 de la Licenciatura en Artes Teatrales no cuenta con una materia específica que prepare al actor en formación para la manipulación de títeres, problemática que limita las posibilidades interpretativas en las puestas en escena profesionales de la ciudad de Toluca. No obstante, no solo en esta ciudad sucede, Yunuen Flores, egresada de la carrera en teatro y actuación en la UNAM también habla de esta problemática: “hay casos en donde vemos actores que manipulan un títere sin poseer técnica alguna y la repercusión estriba en que solo parece un muñeco” (2020: 7). Como se ha mencionado, Converso, nos habla de la condición de objeto con la que carga el títere. El manipulador es el encargado de vencer esta condición y convertir al títere de objeto a personaje vivo, tarea que, por supuesto, no es nada sencilla y requiere de una preparación adicional para el actor que hará la diferencia entre un muñeco inerte y un personaje vivo.

La importancia de que el actor de hoy en día tenga una preparación adicional como manipulador de títeres radica en que éste es un elemento cada vez más utilizado. Ha ido abandonando sus terrenos más recorridos en los últimos años (el teatro infantil) y se le ha visto nuevamente en diversos escenarios. Es un elemento que se transforma, evoluciona, que tiene posibilidades infinitas de forma, material, tamaño, etcétera; y que por lo tanto va enamorando cada vez a más creadores teatrales y espectadores. El manejo de títere es una habilidad que enriquece al actor, es un complemento invaluable para sus herramientas creativas y expresivas. Acerca de esta importancia del títere y del lugar que ha ido tomando en los últimos años Pedrosa señala:

El teatro de títeres como fenómeno histórico, social y cultural digno del respeto, de la memoria y de la atención de todos los que nos interesamos por el patrimonio cultural nuestro y de los demás, va poco a poco saliendo de la penumbra –por no decir: de la oscuridad– en que lo mantuvo oculto durante siglos su carácter de espectáculo juglaresco, considerado por muchos ínfimo, callejero, deleznable, tenido a menudo como una especie de subproducto teatral destinado o bien al público infantil o bien a un público adulto escasamente letrado, nada exigente, apenas iniciado en los arcanos y misterios del más sofisticado arte teatral. Tales prejuicios, aunque atenuados, siguen vivos hoy y uno de los indicios que mejor lo demuestran es la escasa bibliografía científica que hay sobre el teatro de títeres en

comparación con otros géneros de la literatura teatral considerados más dignos y prestigiosos. (Pedrosa, 2014: 79).

Los creadores teatrales y en específico los que se dedican al teatro de títeres deben trabajar en la dignificación del títere, la cual solo se logrará a través del uso adecuado de este elemento y del respeto del mismo. Los primeros encargados de darle su lugar al títere son los que lo utilizan para sus puestas en escena. El títere no es un objeto inerte más de utilería, en las manos adecuadas es un cómplice de la verdad escénica. Cabe destacar que Pedrosa lamenta la escasa bibliografía científica que hay sobre el teatro de títeres. Esto se debe a que el títere no es tan estudiado como utilizado. Esta escasez mencionada es también una de las razones por las cuales al aspirante a manipulador se le complica el camino y muchas veces aborta la misión de prepararse. Hay quienes no se preparan como manipuladores porque no lo consideran necesario al percibir al títere como un elemento sencillo: “Desgraciadamente observamos con bastante frecuencia una simplificación empobrecedora en un buen número de espectáculos de títeres, claro, por la falta de conocimiento, pero fundamentalmente por no tener una conciencia nítida de la complejidad que el teatro de títeres contiene” (Converso, 2000: 120); y por otra parte hay quienes no se preparan porque no encuentran las herramientas necesarias, como lo menciona Converso: “En Latinoamérica son pocos los ejemplos que permiten al titiritero, o a quien se acerca por primera vez al teatro de títeres, contar con un sistema organizado para su entrenamiento”. (2000: 7). En ambos casos las consecuencias son las mismas: la desacralización del títere; espectáculos de títeres que a pesar de ser profesionales no cuentan con una técnica de manipulación acertada y que por lo tanto los actores cometen bastantes errores que resultan en la poca o nula verdad escénica. De estos errores se hablará en el siguiente apartado.

2.2. Solo de errores se aprende: errores frecuentes dentro de la manipulación del títere.

Hay un punto que solemos olvidar: el títere debe interpretar no ilustrar.

Michael Meschke.

En el subcapítulo anterior se habló de la desacralización del títere y las consecuencias de la misma y se hizo hincapié en que los encargados de dignificar al títere son quienes utilizan o desean utilizar este elemento en escena. El actor debe recorrer un camino para convertirse en actor-manipulador, y a lo largo del mismo cometerá errores que con trabajo y la aplicación de una técnica pueden corregirse pues son consecuencia de la falta de técnica de manipulación. Existen actores profesionales que a pesar de serlo en el manejo de títere son novatos pues carecen de preparación específica.

Cada que un manipulador comienza a trabajar con un nuevo títere emprende una búsqueda en la que se pretende conocer el elemento al grado tal que la animación sea tan orgánica que se perciba a este elemento como una extensión de él. Acerca de esta búsqueda Converso menciona: “nunca hay que imponerse al títere, sino saber buscar en él la vida que contiene.” (2000: 9). Cuando un titiritero no conoce lo suficiente ni el elemento ni la técnica de manipulación del mismo se nota que se está “imponiendo” al títere y comete varios errores. Los errores cometidos más frecuentemente son:

1- El títere con fugas de energía. Exceso de movimientos innecesarios y poco precisos:

Este error es cometido por el manipulador novato al intentar suplir la falta de técnica con movimientos innecesarios, éste puede pensar que la única manera en la que el títere puede aparentar vida es estando todo el tiempo en movimiento cuando en realidad en ocasiones basta con la mirada y la respiración (asuntos bastante difíciles de dominar, pero indispensables). Converso explica este error de la siguiente manera: “Es muy común observar en un titiritero o actor novel una necesidad de moverse en exceso, en la creencia de que sólo moviéndose se expresa algo”. (Converso, 2000: 60).

En el caso de títeres sin articulación mandibular este error puede cometerse al pensar que debe suplirse el abrir y cerrar de la boca por movimientos descontrolados que aparenten que el títere se encuentra hablando. Ocurre más frecuentemente al estar acostumbrado a títeres con articulación mandibular como es el caso de los bocones. Más adelante se hablará de la técnica de movimiento por sílabas y de la triangulación entre ojos y nariz para direccionar el habla y mirada del títere que ayudan a la solución de este error que causa un zangoloteo nervioso que puede ocasionar que el espectador no pueda concentrarse en la ficción.

Como ya se mencionó, en el teatro de títeres menos, es más. Es mejor pocos movimientos, pero precisos, a muchos innecesarios. Para hablar de lo anterior Converso cita a M. A. Petrov de *El actor detrás del retablo*: “La cualidad fundamental del actor del teatro de títeres: el laconismo rayano en el trabajo con el títere, ni un solo movimiento innecesario, el gesto exacto, la puesta en escena, exacta, nada casual o descuidado.” (cit. en Converso, 2000: 32,33).

2- El títere pierde el piso y parece flotar:

Es cierto que un títere puede llevar a cabo convencionalmente acciones que un actor no, por ejemplo, volar y flotar en el universo o en los sueños. Para que eso suceda, primero es necesario llegar a un acuerdo escénico: el piso. Este puede ser el mismo que pisa el manipulador, un mueble que pertenezca a la escenografía, quizá una mesa —como es el caso de títeres de mesa— o un nivel imaginario que tendrá que conservarse y respetarse para que el espectador no salga de la convención (este piso imaginario es muy arriesgado, requiere mucha precisión, entrenamiento y experiencia) cualquiera que sea este acuerdo, existe el riesgo de romperlo cuando el títere deja de caminar y flota, no porque la escena sea propiamente volar o flotar, más bien por una distracción o cansancio por parte del manipulador.

3- Las extremidades del títere parecen inertes (ya sea porque sin la ayudantía estas cuelgan, o cuando fueron usadas y se sueltan por querer resolver otra acción):

La fabricación de un títere tiene injerencia directamente en su manipulación, ya sea porque requiera apoyos/(co)mandos (colocados en el mismo objeto) para que un solo manipulador trabaje con él, o requiera ayudantía como es el caso de los bunraku o de los de *Dibújame un Cordero*. Ambos casos requieren atención y cuidado para que las

partes que componen al objeto no parezcan muertas, inanimadas, sin energía o ajenas al objeto.

Es común que al avanzar sean los brazos o piernas las que se mueven sin control o cuelguen, y se vuelve evidente el error cuando una extremidad se usa y después el manipulador simplemente la suelta para continuar con otra acción dejándola morir mientras va cayendo por el peso de la gravedad, cuando posiblemente el objeto pudo haberla levantado para saludar y al terminar de mover la manita, bajar el brazo completo generando otra calidad de movimiento que revele el estado de ánimo o carácter del personaje y así mantenga al espectador dentro de la convención.

Incluso cuando el títere realiza un vuelo o flota en el espacio puede ocurrir que las extremidades no se encuentren animadas en la densidad que requiere y vayan simplemente sueltas. En estas ocasiones la ayudantía sincronizada será la que dé solución a este problema; en caso de no contar con esa opción, el manipulador podrá echar mano de su ingenio seguramente adaptando al títere y su cuerpo o con (co) mandos unidos.

La corrección de este error dependerá del dominio de las manos como herramienta de manipulación pues, como menciona Converso: “Más allá de las formas específicas de animación, las manos son las herramientas decisivas de generación de control y movimiento”. (2000:41).

4- El actor pierde la neutralidad y actúa él en lugar de dar energía y foco al títere:

Ocurre por falta de experiencia, nervios, manías, distracciones y falta de concentración por parte del actor/manipulador que pierde la neutralidad, deja de canalizar su actoralidad al títere que pierde su protagonismo para pasar a ser cualquier objeto menos un personaje de la escena. Ahora el actor es quien está actuando, ha atraído las miradas del público y ha salido de la convención creada donde el objeto era quien estaba vivo en la escena. El títere es el que debe ser visto durante la función: como actor-titiritero mientras se esté moviendo al títere, conviene tener presente en todo momento que el foco visual del espectador debería siempre recaer en el títere y no en quien lo manipula. (Flores, 2020: 69).

Aun cuando el actor/manipulador es el que proporciona energía, movimientos y voz al títere u objeto, no es quien está en primer plano escénico, a menos que se trate de

una interacción obvia entre el manipulador y el títere; lo que debe alcanzar el actor es una neutralidad que brinde el foco al títere, el actor debe “desaparecer” de alguna manera: “Un buen manipulador conseguirá que su presencia objetiva desaparezca subjetivamente en la mente del espectador”. (Fernández, 1976: 14). El actor pasará desapercibido para que la atención esté apuntada directamente en el títere, esto se logra gracias al trabajo de neutralidad corporal y gestual del actor (ejercicio que ya hace desde su práctica actoral, es decir, cuando interpreta un carácter y lo ejecuta con su cuerpo). En este punto, el actor debe pensar que todos aquellos gestos y movimientos que él quisiera hacer con su cuerpo (voluntariamente o no) deberán ser canalizados al objeto.

5- Al salir de escena el actor/manipulador retira al títere como si fuera cualquier elemento inanimado despojándolo de la vida dada previamente y provocando la pérdida de la convención creada:

Ya sea por la premura de la siguiente escena o por distracción, el manipulador debe cuidar la continuidad de la convención creada ante el espectador. No debe permitirse haber hecho una manipulación perfecta y fallar al salir el títere del escenario simplemente arrastrándolo como si este hubiera perdido la vida en cuanto dejó de hablar o en cuanto ya no corresponde a su escena, a menos que se genere un oscuro de iluminación y este cubra dicha acción. Lo mismo puede ocurrir al ingresar en función pública, o se cubre su entrada o ya entra animado con la energía requerida para la acción.

El espectador debe ver al títere todo el tiempo como un personaje vivo, no como objeto inanimado. En *Dibújame un cordero* el personaje de *El Principito* muere en escena, sin embargo, no debe convertirse ni siquiera en ese momento en un muñeco. Se le dará al títere el peso de un cadáver.

6-El actor/manipulador no da foco a títere:

Ya se ha hablado de la pérdida de neutralidad por parte del actor/manipulador quien durante la escena pierde la concentración hacia el títere y toma protagonismo, sin embargo, existe otro error común cuando desde el inicio no le da el foco al títere, es decir, no lo mira. Parte de la técnica compartida por Converso y Laura Hernández menciona que la atención (la mirada) del manipulador debe estar en el objeto, esto

genera que el público también centre su mirada en él, así cuando el títere dirija su mirada a un punto, el espectador hará lo mismo hasta encontrar aquello que el personaje está viendo.

Se debe considerar que la mirada del actor al ser una mirada real puede llegar a tener más fuerza que la del títere ya que es una mirada viva en realidad, por lo tanto, si el actor no dirige su mirada al títere que está manipulando si no a otro punto del escenario o al público, puede robar foco. La actriz Yunuen Flores trabajó con un títere de dimensiones parecidas a los de *Dibújame un cordero* y ella de esta manera habla de este error: “Como actores podemos caer en la trampa de ver lo que el títere ve, el problema es que nuestros ojos pueden llamar el foco de los espectadores” (2020: 69). Según Laura Hernández, la mirada del actor debe estar en la coronilla del muñeco incluso si este está mirando a otro punto; el que mira es el muñeco, no el actor. Para esto se requiere un entrenamiento exhaustivo pues el actor deberá ser capaz de direccionar la mirada del títere sin poder verificar si en realidad está dirigiendo la vista a donde debería. Para lograr esto existen ejercicios de los cuales se hablará en el punto 3.2.2.

7- El actor/manipulador se cansa y deforma la postura del títere:

Un minuto, una escena o una obra completa requieren todo del actor, parece una exageración, pero no es así. Aunque en si la actoralidad estará canalizada al títere y no al cuerpo del actor, éste utilizará cada parte de su cuerpo durante la representación:

El titiritero no expresa con su cuerpo. Es decir, si bien no expresa el personaje con la totalidad de su cuerpo en el teatro de actores, sí emplea todo su cuerpo, y en especial sus manos y brazos para lograr que el cuerpo inanimado del muñeco represente un ser vivo; es decir, el titiritero actúa creando al personaje con el títere. (Converso, 2000: 29).

Para cualquier actor no es desconocido que estar frente al público implica energía, tren de pensamiento, involucrarse corporal, vocal, espiritual e intelectualmente en función del carácter y de la obra en general; justamente lo mismo requerirá al manipular un objeto, pero volcándolo sobre el títere que casi siempre presenta incomodidades extras como por el tamaño (altura y/o anchura), aditamentos,

vestuario e incluso escenografía, lo que provoca un inversión extra total del actor; posiblemente estará en posición de potro, con los brazos arriba, las muñecas y el cuello doblado, de puntitas, en cuclillas o adoptando cualquier posición poco ergonómica que genere cansancio, dolor, incomodidad o malestar y por consecuencia el títere vaya perdiendo la calidad y postura: “Es evidente que en el trabajo del titiritero participa todo su cuerpo y en especial sus brazos y manos, que requieren de un entrenamiento técnico específico; pero es en las manos -nos atrevemos a decir, por ser herramientas de alta precisión- donde se potencian las posibilidades expresivas”. (Converso, 2000: 38,39).

Además del entrenamiento técnico específico que menciona Converso, el actor para soportar sin fatiga evidente una función requiere de entrenamiento vocal, concentración y técnica de manipulación además de un adecuado calentamiento de sus instrumentos de trabajo: cuerpo y voz.

2.3. *¡Quiero ser un niño de verdad! Los títeres utilizados en la puesta en escena Dibújame un cordero.*

El individuo, desde edades muy tempranas, ha mostrado interés por el entretenimiento, jugar es su manera de expresión y desarrollo de la imaginación, misma que le permite crear escenarios vivos con objetos inanimados, así es como el infante encuentra rasgos faciales y hasta extremidades a cualquier objeto, a pesar de su rigidez, textura, material o proporciones, los manipula de tal manera que estos miran, caminan, interactúan, conversan o cualquier acción propuesta que se le ocurra, gracias a la convención que ha creado. Ese juego e imaginación no se agota con la edad, pero llega a verse limitado debido a que en edades adultas existen algunas restricciones sociales o las responsabilidades laborales alejan al individuo, sin embargo, al entrar en contacto con el juego del niño o al presenciar un espectáculo de animación de objetos, todo individuo está propenso a conectar con ese aspecto y permitirse vivirlo.

Encontrar formas, rostros y extremidades en rocas, árboles, nubes o muebles no solo ha sido un pasatiempo, también ha provocado a las mentes artísticas a crear obras

como esculturas y hasta pinturas que al admirarlas pareciera que tienen vida propia. Tal ha sido la motivación por darle vida a objetos que no la tienen, que la ciencia y tecnología han trabajado en la fabricación de robots e inclusive inteligencia artificial.

Como puede verse, la imaginación, creatividad y necesidad de animar un objeto han ido de la mano desde épocas muy remotas y en todas las etapas del individuo, así fue como surge una rama que es parte del objeto de estudio de este trabajo, los títeres.

No existe una ley que obligue a utilizar determinado material para elaborar un títere, esto depende casi en su totalidad de su creador (que no siempre será quien lo manipula). Sin embargo, muchos son los factores que podrían influenciar la elección de los materiales, por ejemplo: el peso del material y su fácil moldeo, la textura, su valor económico, la similitud o apariencia con un rostro, incluso su abundancia y rendimiento.

El motivo para hacer un títere tiene alta influencia tanto en su forma como en el material y por tanto el proceso de elaboración. El texto y la propuesta escénica son pilares de ese motivo.

La puesta en escena *Dibújame un Cordero* tiene su motivo en la novela *El Principito*, dando lugar a algunos de los personajes más emblemáticos como son *La Rosa*, *La Serpiente*, *El Zorro* y obviamente *El Principito*. La propuesta creativa se enfoca en presentar a los objetos con mayores rangos de movimiento gracias a las extremidades y articulaciones (en algunos casos) y rostros con características más humanas (con excepción de *El Zorro* y *La Serpiente*). La intención es que, al manipularlos y animarlos, parezca que cumplen funciones básicas, orgánica y lógicas como son: respirar, mirar, caminar, sentarse, tocar otros objetos y hablar (aunque no tengan articulación mandibular).

La selección del material para elaboración requirió conocer técnicas de modelado en barro y manipulación del termoplástico worbla, que por su ligereza y maleabilidad era apropiada para la fabricación de rostros. Por su volumen, los cuerpos se fabricaron con hule espuma que también fue modelado a través de cortes y unido por articulaciones de piel. El ensamble de la cabeza con el resto del cuerpo se logró mediante un palo de madera de 3/4" de grosor. Todas las cabezas de los títeres tienen

un (co)mando que sale de la parte posterior al rostro. El cuerpo de *El Rey*, *La Mujer de Negocios* y *El Principito* tienen un comando en el torso que permite sostener su peso, el lomo de *El Zorro* también cuenta con ese comando, a diferencia de *La Rosa* que solo su cuerpo está sostenido por una base en forma de maceta, y *La Serpiente* que sus únicos (co)mandos se ubican unos centímetros antes de la cola y por debajo de la mandíbula.

Antes de diseñar los títeres y decidir qué personajes iban a ser máscaras y cuáles serían muñecos, el director realizó un análisis del texto, indispensable para tomar las decisiones previas a la elaboración de títeres y máscaras. Acerca de este análisis del texto necesario en montajes en los que se utilizarán títeres, Converso menciona:

El conocimiento que nos aporta un análisis minucioso del texto y los personajes, así como la visualización que proponemos de la puesta en escena, nos darán los elementos necesarios para una propuesta clara en el diseño y construcción de los muñecos, desde la o las técnicas que utilizaremos hasta el concepto plástico, dimensiones o materiales. (2000: 91).

Debido al análisis antes mencionado se tomó la decisión de que los títeres de *Dibújame un cordero* fueran de gran tamaño pues en ocasiones tenían que interactuar con actores enmascarados. Las medidas de cabeza a pies de los muñecos antropomorfos (que son en los que se enfoca esta investigación) son:

- ❖ *Principito*: 98 cm.
- ❖ *Mujer de negocios*: 100 cm.
- ❖ *Rey*: 123 cm.

Otra inquietud que surgió durante el diseño de los títeres fue si iban o no a tener articulación mandibular. Sin embargo, se llegó a la conclusión de que ésta no era indispensable y que además era preferible dominar la manipulación del resto del títere (cabeza, torso y extremidades) en vez de preocuparnos por el abrir y cerrar de la boca. Un títere debe ser diseñado de manera que sea funcional y que tenga solo lo indispensable. Acerca de esto, Converso menciona: “Para que una estructura sea

realmente funcional debe prescindir de todo lo que no sea absolutamente indispensable.” (2000:92).

Una de las decisiones fue la de modelar en el rostro de los títeres una expresión neutra, ya que al dotar al muñeco de cierta expresión facial se ve limitado para expresar otros estados de ánimo diferentes. Converso acerca de esto apunta: “es un error tallar el rostro de un muñeco con expresiones circunstanciales, como estados de ánimo pasajeros.” (2000: 95). El títere no gesticula, el actor será el encargado a través de la manipulación de canalizar ese sentimiento o estado de ánimo al resto del cuerpo del muñeco y a la voz.

De acuerdo con la clasificación de Juan Enrique Acuña⁹ los títeres de *Dibújame un cordero* son, por su forma, corpóreos, es decir tridimensionales; por lo que representan: hay tres tipos, tres antropomorfos, dos zoomorfos y uno que representa un objeto real (la flor); por su sistema de manipulación son híbridos ya que se manipulan tanto directamente (manos) como indirectamente (comandos en cabeza y espalda) y por último por la posición del manipulador son sostenidos pues el actor se encuentra al mismo nivel del títere o ligeramente más abajo en pocas ocasiones. Como ya se ha señalado, este trabajo de investigación está enfocado únicamente en los títeres antropomorfos¹⁰ por ser los más universales y tener un sistema de manipulación más específico, no obstante, se tratarán aspectos técnicos que bien pueden ser aplicados a cualquier tipo de títere tales como la mirada y la respiración.

⁹ (Cit. en Converso, 2000: 79)

¹⁰ Véanse imágenes 1, 2 y 3.



Imagen 1: *Principito* y mandos de espalda y cabeza.



imagen 2. *Mujer de negocios* y mandos de espalda y cabeza



Imagen 3: Rey y manos de espalda y cabeza

A lo largo del proceso de exploración y ensayos fueron realizándose adecuaciones a los títeres sobre todo en cuanto a los mandos. Estos cambios realizados también respondieron a necesidades del proyecto, por ejemplo, debido a la gran cantidad de personajes a representar a través de títeres y máscaras y a que dentro del equipo de trabajo solo se contaba con tres actores y una de ellas se encuentra todo el tiempo en escena manipulando a *El Principito* no nos fue posible realizar ayudantía, por lo tanto, se colocó en los pies del títere un mecanismo de resorte para que el actor moviera los pies con sus propios pies. Sin embargo, durante los ensayos se encontró que esto no fue muy funcional. La segunda opción para el caminado de los títeres fue colocar un adhesivo en la parte inferior del zapato del muñeco y en la parte superior del zapato del actor. De esta manera se dio la función grabada de la Convocatoria “Escenario sin Fronteras”, y debido a que se pudo revisar el resultado en video se demuestra que los adhesivos, aunque funcionan, provocan una inclinación no verosímil en el cuerpo del títere al caminar. Se tiene planeado nuevamente hacer una adaptación a los muñecos, colocando una tabla en el zapato que aleje el cuerpo del títere del cuerpo del actor para eliminar la inclinación anormal que se presentaba.

Sobre esa tabla se colocará un mecanismo con imán o adhesivo para que al otro extremo se coloquen los pies del actor.

No obstante, a pesar de resolver el caminado del actor, se ha pensado en incorporar más actores al equipo del trabajo para que cada títere sea manejado por al menos dos personas, pues debido a su tamaño y peso en ocasiones se cometía el error tres del subcapítulo anterior, ya que para manejar al menos una de las manos se necesitaba soltar el mando de la espalda pues la otra mano se encontraba sosteniendo y manejando la cabeza, y al soltar el mando de la espalda el títere perdía cierta energía corporal e incluso las piernas tenían una expresión inverosímil debido al peso del muñeco. La manipulación de *La Rosa*, *La Serpiente* y *El Zorro* puede realizarla un solo actor sin mayor problema, sin embargo, para aprovechar los movimientos articulares y extremidades presentadas en aquellos títeres que son antropomorfos se debe entrenar la ayudantía de actores, muy similar a lo que hacen los manipuladores de bunraku.

Otra opción que se ha considerado es colocar una especie de arnés para que el actor pueda sostener con su torso el peso del muñeco y poder soltar en momentos el mando de la espalda para manejar las manos. Las manos del títere son indispensables para la expresión, al no moverlas se ve como un bloque además de que no es lógico que un personaje hable o accione teniendo totalmente inertes las cuatro extremidades.

Otra característica importante para destacar de la puesta en escena *Dibújame un cordero* es que los manipuladores están todo el tiempo a la vista del público ya que no se utiliza teatrino, los títeres interactúan en el mismo espacio escénico que los actores con máscara. Al estar el manipulador a vistas debe cuidar aún más la neutralidad y no caer en el error cuatro del apartado anterior¹¹, el de actuar él en vez de canalizar la actoralidad al títere. Acerca de esta técnica con el manipulador a la vista del público Converso da dos opciones: “El titiritero como manipulador a la vista, puede: a) Neutralizar su presencia y dejar al títere la representación total del personaje. b) Convertir al manipulador en un alter ego del personaje sumando su acción a la del muñeco.” (2000:156). En *Dibújame un cordero* son utilizadas ambas técnicas en momentos diferentes. En el caso de *El Principito* la actriz no interactúa

¹¹ Apartado 2.4, página 32.

con él, sino que permanece neutra, *El Rey* en cambio, interactúa con su propio manipulador y lo trata como a su súbdito.

En conclusión, los títeres de *Dibújame un cordero* fueron elaborados en específico para el montaje y por lo tanto son funcionales. Primero hubo un proceso de diseño de muñecos en respuesta a un análisis del texto y de la visión del director, y después, al tener los títeres, el proceso de montaje fue en función de los títeres ya elaborados que han sufrido y seguirán sufriendo adaptaciones para responder a las necesidades de la puesta en escena.

Capítulo III. El títere, de objeto inanimado a personaje vivo y verdadero.

*El teatro es poesía que se sale del libro para hacerse humana.
Y al hacerse humana habla y grita, llora y se desespera.*
Federico García Lorca.

3.1. Stanislavski aplicado al teatro de títeres.

Konstantin Stanislavski, el padre de la formación actoral decidió crear un sistema actoral ante la necesidad de montar textos de su compatriota ruso Anton Chéjov. Las necesidades creativas llevan al artista a encontrar caminos para resolver problemas que se le presentan en su quehacer artístico. Así un actor, cuando se enfrenta por primera vez a la manipulación de un títere, descubre que tiene un largo camino por recorrer antes de dominar esta nueva habilidad. Para alcanzar tal dominio deberá valerse de sus herramientas actorales adaptándolas a esta nueva forma de resolución. Herramientas tales como observación, concentración, conciencia espacial y corporal, creación de personajes, capacidad de asumir de la ficción, entre otras, deberán ser empleadas para tal objetivo. Stanislavski teorizó acerca de la manera en la que el estudiante puede desarrollar estas herramientas actorales. Es por eso que un actor al convertirse en manipulador de títeres lleva ventaja sobre un manipulador sin preparación actoral.

Para que el títere se convierta de objeto inanimado a personaje vivo y verdadero es necesario que sea un personaje (es decir una metáfora de ser) y no solo un muñeco. La persona detrás de esta creación de personaje es el actor. Por eso es indispensable que un manipulador de títeres tenga formación actoral, de lo contrario no estará preparado para crear un personaje y aunque pueda alcanzar un dominio en la animación en cuanto a los movimientos exteriores del muñeco éste no llegará a ser un personaje. Un manipulador sin formación actoral a través de los años puede alcanzar movimientos pulcros que incluso pueden llegar a ser orgánicos para quien los mira, sin embargo, al no aplicar técnica actoral alguna estos movimientos no dejarán de ser mecánicos y carentes de verdad escénica. Acerca de esta capacidad que tiene el actor de crear vida en escena Boleslavski, discípulo de Stanislavski, señala:

El actor crea la vida completa de un ser humano sobre el escenario, cada vez que interpreta un papel. Este ser humano debe ser real y orgánico en todos sus aspectos: físico, mental y emocional. Además, debe ser único; el mismo que imaginó el autor, que le explicó el director y que como actor sacó a la superficie desde lo más profundo de su ser. Y este personaje creado sobre el escenario debe ser único y diferente de todos cuantos han sido creados... cuando un actor lo construye en forma de personaje dramático debe... hacer de ese personaje un ser único e individual. (Boleslavski, 1998:66).

Un punto interesante que refiere la mecanicidad de movimiento humano es que realmente nunca será igual a otro aunque su naturaleza lleve al mismo fin, cada movimiento podría compararse con las huellas dactilares, cada individuo las posee de manera auténtica e irrepetible, así ocurre con los movimientos de una tarea en específico realizada por el mismo individuo incluso con diferencia de segundos; más adelante se retomará este tema al abordar la biomecánica de Meyerhold quien fue discípulo de Stanislavski.

Según Stanislavski, el trabajo actoral comienza en el interior y cobra forma en el exterior. Los espectadores únicamente son testigos del resultado cuando el actor acciona. En el caso del teatro de muñecos el público percibe el resultado del trabajo interno del actor a través del títere. Sin embargo, aunque el actor no actúe a través de su propio cuerpo las operaciones mentales serán las mismas que si lo hiciera.

El títere para vivir debe estar en movimiento, sin embargo, esta palabra encierra muchos significados. El movimiento escénico no es solo el cambio de posición de un cuerpo en el espacio, sino la revelación del carácter a través de su manera de moverse por el espacio. Existen diferentes tipos de movimientos en la escena, en el libro *El arte del actor* que incluye dos libros recopilados por dos discípulos de Stanislavski, se rescata la división de los tipos de movimiento que hace Charles Aubert:

Movimientos de acción: Aquellos necesarios para realizar cualquier acción: beber, caminar, etc.

Movimientos de carácter: Permanentes, que determinan los hábitos y la expresión de un personaje. Se componen sobre todo de actitudes que muestran estado de ánimo, estatus, edad, etc.

Movimientos instintivos: Espontáneos, involuntarios y que traicionan una emoción, una sensación física o moral a través del manejo de la fisionomía para revelar lo que el personaje siente.

Movimientos descriptivos o parlantes: Voluntarios, reflexivos, que tienen por objeto expresar un pensamiento, una necesidad, un deseo

o indicar un punto, una dirección; son ademanes de manos que evocan un hecho.

Movimientos complementarios: Aquellos en los que participa todo el cuerpo a fin de dar a la expresión principal más fuerza, claridad y armonía. (Aubert cit. en Chejov, 1998: 152).

¿Qué procesos neurológicos y asociativos ocurren en la mente de un actor al estar en escena para moverse? ¿Qué pensamientos y creatividad se detonan al ver un objeto que tiene potencial de estar en escena y ser manipulado? La siguiente interrogante forzosamente tiene que hacer referencia a la unión de las dos anteriores, dando cientos o quizá miles posibilidades entre los procesos cognitivos, artísticos, de memoria corporal y de creación para que el títere se vuelva una extensión del cuerpo de su manipulador, moviéndose en representación de los movimientos que el actor haría si el títere no existiera, todo tras una lógica escénica, y de acuerdo con las limitaciones que su fabricación le otorgan.

Los títeres de *Dibújame un cordero* permiten a las actrices manipuladoras muchos movimientos lógicos tal como los describe Aubert, y es el trabajo de ellas no solo encontrar las limitaciones físicas, también aquellas que salen de la lógica/convención planteada en la puesta en escena sin caer en lo ortodoxo ni sacrificar el carácter de los personajes. Por ejemplo, el personaje de *El Principito* revela su carácter curioso a través de movimientos de observación, la forma en que inclina la cabeza permite al espectador entender cómo piensa, pues parece que en ese momento ya está formulando preguntas en su cabeza, pero no por inclinar la cabeza al mismo lado quiere decir siempre lo mismo, es el resto del cuerpo el que dará la información al espectador sobre otras acciones, lo mismo ocurre si vemos una obra con sólo actores, las cargas emotivas se proyectan en todo el cuerpo y el público vive su proceso interpretativo-asociativo. Si el actor-manipulador ha logrado mimetizar ese trabajo de su cuerpo hacia el títere entonces el proceso descrito ocurrirá casi de la misma manera en el observador.

Solo un manipulador con previa preparación actoral será capaz de conocer, comprender y dominar todos los tipos de movimientos que existen en la escena. El actor-manipulador debe realizar un trabajo previo de creación de personaje y realizar una partitura de movimiento de acuerdo con el carácter creado para cada

circunstancia vivida por este. Al momento de la ficción el movimiento es revelador de carácter, no obstante, no puede revelarse un carácter que no ha sido creado.

Sólo a través del movimiento, de la ejecución de acciones significantes, terminará por completar y definir las particularidades de un carácter. Ejemplo, una mano en la postura de un puño cerrado puede significar muchas cosas: autoridad, agresión, impotencia, etc., pero es en la realización de una secuencia de acciones determinadas cuando nos revelará, al aportarnos elementos de información, cuál es su carácter específico. (Boleslavski: 1998, 69).

Evidentemente las posibilidades de movimiento de un títere son mucho más limitadas que las de un cuerpo humano. Existen algunos movimientos que no podrán ser llevados a cabo al manipular cada títere, sin embargo, el actor deberá adaptarse y sustituir por movimientos que estén dentro de las posibilidades de movimiento del muñeco.

Otro aspecto importante que influirá en que el muñeco “cobre vida” al momento de la ficción, es el ritmo, pues como señala Boleslavski “existir es tener ritmo” (1998: 98). Toda manifestación de vida tiene ritmo. Si queremos que algo no viviente aparente estar vivo necesita tener ritmo. El cuerpo humano es una máquina que para funcionar requiere del ritmo de la respiración y del latir del corazón en otros ritmos que permiten su funcionamiento. Además, cada ser humano tiene un ritmo para caminar, hablar, existir en general; ritmo que se ve afectado y cambia conforme a las circunstancias vividas. El ritmo es importante para el teatro en general, sin embargo, si consideramos que en el teatro de títeres los personajes serán representados no por actores vivos sino por muñecos, el ritmo adquiere más importancia aún.

Además del ritmo particular de cada personaje existe un ritmo general de la escena que afectará a todos los involucrados. Este no estático sino cambiante será construido por las circunstancias dadas y además de ser un estímulo constante para los actores en escena será de ayuda para mantener la verosimilitud y la atención del público: “Llamamos ritmo a los cambios ordenados y medidos de todos los elementos de una obra de arte, siempre que esos cambios estimulen progresivamente la atención del espectador y conduzcan invariablemente al designio final”. (Boleslavski, 1998:96).

En conclusión, las aportaciones de Stanislavski a la formación actoral son indispensables en el teatro de títeres y el actor manipulador deberá aplicarlas para una manipulación exitosa. A lo largo de este capítulo se seguirán analizando dichas aportaciones y su aplicación en el teatro para títeres. Se hablará de observación, concentración, el sí mágico y de ética y disciplina.

3.1.1. Observación

“¿Y qué tiene que ver, me pregunto, el don de la observación con la actuación?”
Pregunta la tía de la estudiante en el libro *La formación del actor*, a lo que el profesor responde:

Mucho que ver. Ayuda a los estudiantes a observar todo lo extracotidiano de la vida diaria. Eso vigoriza su memoria, almacena en ella toda la conducta exterior y visible al ser humano. Los hace al mismo tiempo sensibles a la veracidad como al fingimiento. Les desarrolla su memoria sensorial y muscular para facilitar su adaptación a cualquier trabajo que requiera crear un personaje. Les abre los ojos para valorar las distintas personalidades y cualidades de la gente. Por último, les enriquece su vida interior al entender todas las cosas y acciones de la vida exterior... Estamos obligados a observar y estudiar el material que extraemos de la vida real. (Boleslavski, 1998: 84).

La infinita gama de formas resolutivas ante una problemática dada es resultado del entendimiento de la existencia de los diversos temperamentos y caracteres, y solo mediante la observación el actor puede captar esa información para no limitarse en su creación escénica aun cuando pareciera que el texto lo acorrala.

La observación es indispensable para el actor ya que de la vida misma toma el material para la ficción, sin embargo, es aún más importante para el actor-manipulador ya que lo que observa en otros cuerpos no lo aplicará al suyo sino al del títere.

La observación para el actor-manipulador consistirá en tres etapas. La primera etapa es previa a la observación en sí; antes de observar el actor-manipulador debe cuestionarse: ¿cómo camina un ser humano?, ¿cómo mira?, ¿cómo respira?, etcétera. Todos estos cuestionamientos lo llevarán a tomar conciencia del mecanismo de funcionamiento de cada acción humana observada. En la segunda etapa, a través

de la observación el actor-manipulador se familiariza con los movimientos básicos del ser humano como levantarse, sentarse, caminar, respirar, mirar, hablar, entre otros para después aplicar lo observado al momento de la manipulación. En la tercera etapa el actor-manipulador comprobará a través de videos si lo que observó durante la segunda etapa está correctamente aplicado a la manipulación del títere y da como resultado movimientos verosímiles. No es recomendable valerse de un espejo para esta etapa ya que el actor-manipulador puede acostumbrarse a valerse de su reflejo para la manipulación y sentir que este le hace falta ya durante la función. La verificación no será al momento del ensayo sino posteriormente a través del video que funciona como medio de verificación.

3.1.2. La concentración como punto de partida para la creación.

El estado pleno para la creación es la total concentración por lo tanto un actor antes de cada clase, ensayo y sobre todo cada función deberá dedicar un tiempo para realizar ejercicios que lo ayuden a alcanzar este estado. Cada actor consigue llegar a este estado de concentración de manera diferente, cada quien deberá, a través de experimentación, encontrar el camino que más le sirva y una vez que lo encuentre deberá recorrerlo cada vez con el objetivo de disponerse para el trabajo escénico, pues este estado es el punto de partida de la creación:

La única forma de iniciar un trabajo creativo es a través de la calma y la autodisciplina absoluta. Por medio de un entrenamiento adecuado este trabajo tiene que llevar a un grado tal de autocontrol que le permita al actor entrar en el círculo de soledad pública con facilidad. El Centro de estudios tiene que inculcar la atención sobre éste o aquel grupo de músculos o nervios para desarrollar una capacidad de concentración tan fuerte sobre determinado pensamiento que nada pueda distraer la atención en la dirección establecida. (Stanislavski, 1994: 119).

Si se observa jugar a los niños, es fácil entender cómo ellos pueden lograr estar en el círculo de la soledad pública tan fácil y naturalmente: lo hacen sin tensión. Como lo menciona Chejov: “La concentración se da cuando no se busca. Cuando se está atrapado en lo que se debe hacer y lo que se hace, hay que ejecutarlo a fondo, darse por entero. Es como cuando ama a alguien y le hace el amor... ¿Necesita

concentrarse?” (1998:133). Los niños al jugar no están preocupados o estresados por entrar a ningún círculo, es más, ese concepto es ajeno para ellos, su capacidad de concentración está dada por su intención de jugar creyendo verdaderamente en lo que su creatividad e ingenio están armando en ese momento, aun cuando se pare y se vaya a otro punto a jugar con otro objeto y el adulto observador piense que estar distraído o desconcentrado, en realidad es un hilo consecuente a la concentración de su siguiente juego. Por ello, muchos maestros dicen que el actor debiera ser un niño que habita el cuerpo de un adulto, pues los niños a pesar de no buscarlo logran entrar a un círculo creativo:

¿Qué es el círculo creativo? Es aquel grado de concentración sobre un pensamiento en el cual todos los nervios que sirven para la atención están reunidos. Sin embargo, no basta reunirlos; es necesario que estén ligados recíprocamente con cuidado para que todos trabajen en una misma dirección, de manera que un determinado pensamiento atraiga sobre sí como un imán todas las demás energías. (Chejov, 1998: 140).

La importancia de que el actor-manipulador entre en un círculo creativo radica en que deberá estar pendiente de muchos aspectos durante la ficción. En primer lugar, deberá estar en pleno control no de uno sino de dos cuerpos, el propio y el del muñeco. Además, deberá estar realizando las operaciones mentales pertinentes para la asunción de la ficción y canalizando el resultado de dichas operaciones a la manipulación del títere. Asimismo, tiene la tarea de cuidar aspectos básicos del teatro de títeres como la mirada y la respiración del muñeco además de todo lo que ya como actor cuidaba: iluminación, escenografía, utilería, dicción, entradas, texto, vestuario propio y de su títere.

La concentración también ayudará al actor-manipulador a no distraerse a causa de alguna fatiga muscular ocasionada por las posiciones poco convencionales que tiene que adoptar para la manipulación:

Concentración. Es importante en cualquier arte y especialmente en el nuestro. La concentración es la cualidad que nos permite dirigir todas nuestras fuerzas anímicas e intelectuales hacia un objetivo preciso y continuar tanto como uno desee, algunas veces hasta por un tiempo mayor del que pudiese soportar nuestra fuerza física. (Boleslavski, 1998: 17)

Es cierto que el actor manipulador ha entrenado físicamente su cuerpo para superar las escenas, pero también ha entendido a su compañero (el títere) para hacer simbiosis, incluso al experimentar con él le habrá adaptado algo para tener comodidad, no es que se esté haciendo trampa, al contrario, este trabajo les permite volverse compañeros escénicos, pareciera una locura hablar de tener un colega escénico al cual el mismo actor le da vida, pero si este manipulador no cree ni tiene fe en considerarlo así, entonces no tiene caso lo demás ni darle una vida mecánica porque seguirá siendo un muñeco más, sin alma y/o ritmo. En el siguiente punto se profundizará en el tema que Stanislavski llamaría *sí mágico*.

3.1.3. El sí mágico de Stanislavski aplicado a la magia de hacer vivir al muñeco.

El “sí mágico” según Stanislavski es “una condición que actúa como una palanca que nos levanta del mundo de la realidad a los dominios de la imaginación” (1953: 40). Es una operación mental necesaria para cualquier actor que le permite colocarse en las circunstancias de la escena y entrar en el personaje a través de suposiciones como: y si este personaje estuviera en esta situación, ¿cómo reaccionaría?

En el teatro para títeres el actor-manipulador necesita esta operación mental para, además de asumir la ficción, asumir también que el títere antropomorfo es en ese momento un personaje vivo que interactúa con otros personajes vivos. ¿Y si el títere en realidad no es un muñeco inerte y es un ser viviente que habla, respira, camina, mira, etcétera? Así el actor-manipulador se pregunta: ¿y si este objeto estuviera vivo cómo se movería?, ¿cómo hablaría?

Para lograr que el espectador perciba al títere como un ser vivo la imaginación del actor tiene que ser la primera en aceptar que el muñeco puede cobrar vida. Para lograr asumir esto se necesita lograr que el manipulador se sienta pleno al momento de animar el muñeco, que haya una conexión entre ambos cuerpos. Además del entrenamiento previo, se requiere una preparación antes de la función: el calentamiento dispone al cuerpo y la concentración a la mente. Esta operación mental

es el punto de partida para el trabajo del actor-manipulador. A continuación, se presentan una serie de ejercicios propuestos para el calentamiento previo a animar un objeto:

a) Sobre articulaciones (se recomienda 8 tiempos/movimientos por cada articulación:

- Cuello: rotaciones de derecha a izquierda y viceversa. Agregar movimientos de arriba abajo y de derecha a izquierda.
- Giros de hombros hacia ambos sentidos.
- Brazos: extendidos en círculos hacia ambos sentidos y en sentidos contrarios.
- Muñecas: con los brazos extendidos a la altura del pecho y puños cerrados, hacer giros hacia ambos sentidos. Incluir movimientos de arriba abajo y hacia los lados.
- Manos: con los brazos extendidos a la altura el pecho abrir y cerrar los dedos y palma de la mano; posteriormente, en posición supina de la mano y con los brazos extendidos a los lados a la altura de los hombros, repetir abrir y cerrar los dedos tomando conciencia de cada falange.
- Movimientos circulares de pecho a ambos lados.
- Medios círculos de cintura a ambos lados.
- Círculos de cadera a ambos lados, incluir movimientos hacia los cuatro puntos cardinales.
- Calentamiento de ingle: compás abierto al doble del tamaño de los hombros, bajar hasta tocar el piso en el centro y girar cintura/torso para tocar la punta de los pies. Incluir desplantes con cada pierna.
- Tobillos: realizar giros hacia ambos sentidos. Incluir movimientos de arriba abajo y hacia los lados.

b) Cardiovascular:

- Trote ligero en el mismo lugar durante 40 segundos combinado con *sprint* (intensificar la carrera sin moverse de sitio) por 20 segundos durante cinco rondas
- Saltos de tijera (abriendo y cerrando piernas y brazos al mismo tiempo) o saltar la cuerda por cinco rondas con la dinámica 40X20 segundos.
- Cinco rondas alternando: 10 lagartijas, 10 abdominales y 10 sentadillas.

3.1.4. Ética y disciplina de Stanislavski aplicadas a la formación del actor-manipulador.

Como ya se mencionó, la manipulación de títeres no es una habilidad que el actor posea por el simple hecho de ser actor, es un talento que debe desarrollarse. Según Stanislavski: “el talento artístico requiere para su desarrollo normal de lo siguiente: ética, alimentación e higiene y entrenamiento teórico-práctico” (1994: 69). La ética es necesaria para el desarrollo de un talento porque son todas las normas que el artista aprende y sigue para “hacer lo correcto” y lo más benéfico para su profesión. La adecuada alimentación servirá al actor para tener un cuerpo sano y estar en pleno uso de sus facultades físicas y mentales; en específico el teatro para títeres es muy demandante física y mentalmente y el actor-manipulador debe tener un cuerpo sano y trabajado, así como una mente ágil, cualidades que requieren de una buena alimentación para su desarrollo.

Al hablar de higiene Stanislavski no solo se refiere a la limpieza personal corporal de cada actor, que también es importante, sino al cuidado y orden de los elementos utilizados en escena tales como el vestuario y utilería; en el caso del teatro para títeres el actor-manipulador deberá ser sumamente cuidadoso con su compañero de trabajo: el muñeco, para evitar que este sufra daños, deberá tener una caja o baúl adecuado a su tamaño para guardarlo y tendrá que ser colocado en un lugar sin demasiado calor o humedad para que los materiales no sean afectados. Mencionar del mantenimiento preventivo con los títeres es hablar de la ética y disciplina que un actor-manipulador ha desarrollado hacia sus compañeros escénicos, no estará esperando a que sufran daños para así hacer un mantenimiento correctivo, y aunque nunca se está lejos de sufrir percances inesperados, es importante no procrastinar, estos objetos son los compañeros de escena que no respiran por sí mismos, pero sin ellos no hay dualidad objeto-manipulador en este tipo de teatro. Todo esto conforma la carrera del manipulador y así como el actor tuvo un entrenamiento teórico-práctico para formarse como actor, lo deberá nuevamente tener para convertirse en actor-manipulador.

Un actor con formación aprende a lo largo de su trayectoria como estudiante preceptos básicos de la disciplina sin los cuales no podría haberse convertido en un actor profesional. Estos mismos preceptos deberá aplicarlos para alcanzar una nueva meta: convertirse en manipulador de títeres. Stanislavski decía: “Si deseas alcanzar cualquier cosa que quieras en la vida, debes tener disciplina y orden. Y debes empezar con tu propia autodisciplina” (1994: 22). México es un país con muchos dichos, uno de los más comunes es “el hábito no hace al monje” y es que hay que entender que solo la constancia, disciplina, experimentación y práctica permiten acercarse a la calidad, quizá la perfección no se alcanza, pero cada momento se evoluciona. ¿Qué sería de un actor-manipulador que no se interesa por experimentar con el cuerpo de su títere? ¿Realmente podría llamarse manipulador o titiritero sin tocar o reconocer al menos un objeto? Es imposible que un actor-manipulador lo sea sin un objeto el cual manipular, ese título lo gana en la medida de su trabajo en contacto directo con el objeto y en relación con su preparación como actor aplicada directamente con el títere.

3.2. El títere como elemento vivo: Las cuatro acciones básicas del títere.

¿Cuáles son las consideraciones para decir que un ente está vivo? Esta podría ser una pregunta para profesionales de la salud, incluso para aquellos que se encargan de estudiar el espiritismo, sin embargo, es parte importante para esta tesis. Los profesionales de la salud bien pueden argumentar que un ente cumple funciones vitales como respirar, alimentarse, secretar, descansar, reproducirse y comunicarse con su entorno para ser considerado como vivo.

Como ya se mencionó, “el títere carga con su condición de objeto, de materia muerta que se anima escénicamente, de metáfora en movimiento” (Converso, 2000:23). Es entonces una tarea no sencilla para el actor-manipulador convertir ante los ojos del espectador a esta materia muerta en un ente vivo. Sin embargo, cuando se logra es un fenómeno sumamente interesante y que capta la atención de los adultos pues ante sus ojos están presenciando a seres inanimados cobrar vida: “En el caso del teatro de muñecos, este fenómeno adquiere un matiz singular, porque el títere no es un ser

vivo, no puede vivir una acción interior”. (Converso, 2000: 61). Evidentemente el títere no vive una acción interior, sin embargo, el actor se encarga de vivir esa acción por él. La mancuerna que se genera entre actor-manipulador y su compañero de escena (el títere) es la encargada de la vida escénica en el teatro de muñecos.

En el reino animal el hombre es quien imita y aprovecha (o explota) los recursos a su favor, creando objetos que le faciliten la vida e incluso sirvan de entretenimiento, como es el caso de los juguetes; estos en su mayoría son considerados para niños, sin embargo, al observar el juego de los infantes es notorio que cualquier objeto se vuelve lo que ellos deseen que sea, y no juegan únicamente con juguetes, su imaginación es tan extensa e ilimitada que una piedra puede ser un rey; le encuentran ojos y boca en un par de manchas y alguna hendidura, los hacen hablar, moverse, le proporcionan una voz, lo hacen voltear a ver a los súbditos y caminar a los aposentos. Estas observaciones hacen comprender que un ente, que realmente no es considerado como vivo, es sujeto de imitación de aquello que sí está vivo.

La observación, experiencias, investigación y manipulación de objetos hace entender a las autoras que el objeto escénico será considerado, por el espectador, como vivo al presentar movimiento/desplazamiento, mirada, respiración y voz, la suma de todo esto revela pensamiento y carácter:

Las reacciones más elementales de un ser vivo ante estímulos como el frío, el calor, el dolor, el hambre o hasta otros más sutiles como la ternura, el desprecio o el respeto, se manifiestan con movimientos mecánica y cualitativamente diferentes.

Pero los movimientos de un ser vivo no sólo son producto de reacciones físicas ante determinados estímulos externos, sino que también son los cambios y variaciones interiores del alma, el pensamiento y el sentimiento que se materializan en los movimientos físicos del cuerpo. (Converso, 2000: 37-38).

Como menciona Converso, los movimientos en un ser vivo no solo son reacciones a estímulos externos sino también el resultado de cambios y variaciones interiores del alma, el pensamiento y el sentimiento. Si se considera que un personaje es una metáfora del ser y que el títere se convierte al momento de la ficción en el personaje, por lo tanto, se concluye que el títere se vuelve un ser que tiene alma, piensa y tiene sentimientos. Por supuesto todo esto sucederá gracias al actor-manipulador. Los

pensamientos y sentimientos del personaje sucederán en el actor y se materializan en el cuerpo del títere. A través de la manipulación y como resultado de los pensamientos y sentimientos del personaje, el espectador puede llegar a percibir al muñeco antropomorfo como un ser con alma y puede llegar a sentir empatía al estar frente a otro ser humano más. Por supuesto que es necesario que el espectador llegue con la voluntad y disposición de entrar en la convención propuesta de la obra. El actor-manipulador tiene la tarea de envolver al espectador en esa atmósfera, sin embargo, sin la disposición del espectador eso no será posible.

No obstante, el muñeco que ya adquirió alma y logró tener la atención y empatía del público puede, ante un error de manipulación del actor, perderla y “morir” pues este demuestra vida a través del movimiento: “el muñeco como objeto inanimado o cuerpo artificial nos muestra su vida fundamentalmente por el movimiento y es el titiritero quien anima y controla esa vida, quien crea la ilusión de una vida escénica convincente...todo movimiento tiene un significado”. (Converso, 2000: 38). Efectivamente ya se mencionó que el títere si no se mueve “muere”: “la manera como el títere demuestra su vida escénica es fundamentalmente a través del movimiento”. (Converso, 2000: 61), sin embargo, como también menciona Converso todo movimiento debe tener un significado, el títere no puede moverse sin sentido, cada actividad debe ser resultado de una operación mental del actor y si se hace es porque aporta a la escena y es indispensable. Cuando el títere no está accionando, pero continúa en escena puede simplemente tener movimientos sutiles que indiquen vida, como alguno que indique que está observando el espacio en el que está, o esperando a alguien o buscando algo. La mirada del títere también se revela a través del movimiento pues el títere no tiene ojos de verdad, y también es una acción que revela vida; otra más es la respiración. De estas dos acciones básicas del títere se hablará más a detalle en los apartados siguientes.

Pero no solo es el movimiento el que dará la impresión de estar frente a un ser humano, otro aspecto importante que le dará es la espontaneidad y naturalidad en los mismos. El actor debe estar todo el tiempo en el *aquí y ahora* de la ficción y “vivir” todo por primera vez durante cada ensayo o función. A pesar de tener una partitura de movimiento y un trazo previo, el actor debe lograr que parezca que al títere todo le está sucediendo de verdad y por primera vez. Deben ser movimientos que a pesar de

estar ensayados se llevan a cabo con tal organicidad que no revelen las horas de ensayo. En el teatro de títeres deben evitarse los movimientos mecánicos, pues, aunque estos puedan llegar a ser pulcros, no aparentan ser propios de un ser humano:

La diferencia fundamental entre una máquina y un ser vivo consiste en que la máquina repite de manera constante una secuencia de movimientos; el ser vivo, si bien tiene un patrón de movimientos físicos que lo definen, su comportamiento es variable de acuerdo a la interacción del sujeto con el medio: esto es lo que podríamos llamar reacciones emocionales, entendidas éstas como las alteraciones que sufre el ánimo, desde las más elementales como sentir dolor, frío, calor, hasta sentir miedo, sorpresa, alegría, etcétera. El movimiento constituye el factor decisivo en la representación de un personaje por un títere. (Converso, 2000: 68).

Cualquier personaje tiene un comportamiento variable debido a que todo el tiempo está siendo afectado por su entorno, por las circunstancias y por el resto de los personajes. Es por eso que un actor debe ser receptivo ante los estímulos que recibe constantemente y dejarse afectar por los mismos. El movimiento en el títere debe ser consecuencia de todos estos estímulos y resultado de una operación mental previa del actor. El actor vive y el muñeco expresa. Siempre y cuando el actor esté viviendo el aquí y ahora de la escena el muñeco podrá adquirir vida escénica. El actor debe estar en un estado de concentración y disposición: “Estoy dispuesto a volverme eco de todas las acciones, pequeños detalles e impulsos, incluso los más sutiles, que provengan de cada uno de los que me acompañan y estoy dispuesto a reaccionar física y emocionalmente ante ellas”. (Chejov, 1998: 133).

La expresión “volverme eco” se refiere a que si el actor no reacciona al estímulo este muere sin provocar nada en el personaje ni en la escena. Por supuesto además de estar en ese estado de disposición que le permitirá responder a estímulos el actor-manipulador deberá estar entrenado para llevar a cabo las acciones del títere de manera precisa y tendrá que estar tan familiarizado con las mismas que no se demuestre esfuerzo alguno y estas sean fluidas, con ritmo y orgánicas. Solo con este entrenamiento previo durante las exploraciones y los ensayos el actor-manipulador podrá tener dominado los movimientos y permitirse que estos no absorban toda su atención durante la ficción para poder estar en libertad de dejarse afectar por el “aquí y ahora”. Cuando un actor-manipulador no está cómodo con algún movimiento o no

está totalmente seguro del trazo, texto o manipulación del muñeco o sufre algún tipo de fatiga muscular por falta de entrenamiento puede distraerse con facilidad y no reaccionar de manera verosímil ante los estímulos que se le presentan.

Existe otro fenómeno curioso durante la escena, cuando el exceso de energía en el actor no canalizada en el títere provoca que el espectador dirija su atención hacia él en vez de hacia el muñeco. El actor-manipulador debe encontrar un punto de equilibrio para no perder al espectador, a menos que su ejercicio teatral lo proponga o requiera intencionalmente. La manera de lograrlo es mantener el cuerpo con la energía suficiente para animar al títere, pero realizar solo los movimientos indispensables para tal tarea, las reacciones de la ficción deben registrarse únicamente en el cuerpo del títere. La concentración está evidentemente ligada al equilibrio energético de actor-manipulador quien, de acuerdo con su entrenamiento, sabrá dosificar su energía y movimientos dependiendo la necesidad en función pública. La experiencia de sus entrenamientos como actor-manipulador son las que le generan una sensación o intuición modeladora de energía, probablemente el lector piensa que se está abordando algo místico, y así es, pero no en el sentido de institución religiosa, sino en el flujo energético del actor-manipulador en equilibrio con el hecho escénico de ese preciso instante, es decir, la trinidad entre la energía equilibrada del ser, la fe o lo mágico y la concentración en el aquí y ahora.



Esquema 1: Trinidad del ser escénico. (Barrera, F; Osorio, A: 2021).

3.2.1. El títere respira, luego existe.

La respiración no indica solamente que un ente está vivo o la ausencia de ella indica que está muerto, también los estados de ánimo y emociones son revelados a través de variaciones de la respiración. En algunos casos es cliché, por ejemplo, una respiración rápida, agitada, jadeante indica que el sujeto ha corrido, pero habrá que profundizar en la causa y motivos que lo hicieron correr. Esto no es ajeno al trabajo del actor en sus acercamientos al personaje, cuando se buscan las motivaciones, las reacciones, el carácter, los antecedentes y los conflictos que producen los estímulos y movimientos orgánicos del personaje, es decir, la interpretación.

No importa cuál sea la calidad o cantidad de movimientos que implican la respiración del títere, el resultado hace creer al espectador que ve algo vivo:

Algunos titiriteros sostienen que la respiración del títere es la expresión más clara que demuestra la vida de un personaje. Y razón no les falta, en los seres vivos es el signo vital por excelencia. La respiración en el títere, para que se manifieste como una expresión perceptible, debe realizarse en el momento que el personaje no esté ejecutando ninguna acción o desplazamiento que opaque este movimiento, a menos que se trate de alguna acción consustancial a la respiración. Como por ejemplo, correr respirando agitadamente. Por lo general, ésta se marca cuando el muñeco se detiene. (Converso, 2000: 116-117).

Si el personaje no está ejecutando ninguna acción y permanece totalmente inmóvil automáticamente deja de estar vivo y ante los ojos del espectador se convierte en un muñeco inerte, por lo que es importante que en estos momentos de pausa el títere permanezca respirando y sostenga de esta manera el personaje y se mantenga vivo.

En primera instancia, una manera en la que el actor-manipulador puede lograr que el títere respire será a través de transmitir su propia respiración, como si esta se extendiera a las partes del cuerpo que están siendo empleadas para la manipulación. Este ejercicio podría considerarse un primer nivel de complejidad, pues al ser una extensión de una respiración que es humana, esta es en automático orgánica. Sin embargo, en ocasiones la respiración del títere no corresponderá a la respiración del títere, por ejemplo, si el títere se agita no necesariamente tiene que agitarse también.

Esta disociación entre las respiraciones del títere y del actor tiene un nivel mayor de complejidad y requiere de un mayor entrenamiento sobre todo porque en ocasiones será utilizada no solo en momentos en los que el títere no esté accionando y podrá ser combinada con texto incluso o alguna otra acción. Pero ¿cómo lograr que esa respiración disociada sea tan orgánica como la transmitida directamente? Nuevamente mediante la observación. El actor debe observar la respiración humana en distintas situaciones para lograr una respiración orgánica en el títere. Tiene que aplicar todo el proceso que se mencionó anteriormente cuando se habló de la observación aplicada al teatro para títeres. Primero cuestionarse: ¿Cómo respira un ser humano?, ¿cómo se ve afectada la respiración por determinadas emociones?, ¿cómo respira un ser humano cuando está agitado?, etcétera. En el caso de *Dibújame un cordero* el personaje de *El Principito* muere al final de la obra, por lo que la actriz-manipuladora tuvo la necesidad de cuestionarse: ¿cómo respira un ser humano cuando está muriendo?

A través de este trabajo de cuestionarse, observar, experimentar-ensayar y verificar, el actor podrá alcanzar un dominio de la respiración lo que beneficiará a la manipulación: “El dominio de la respiración y la mirada en el títere, son elementos necesarios para una manipulación fina y detallada”. (Converso, 2000:117).

Más adelante podrá notarse que el trabajo de Meyerhold y la observación dieron pie al desarrollo de la biomecánica aplicada al teatro, sin esa observación no se podría relacionar de manera lógica una tarea tan común como es la respiración, que en el ser humano es automática, por ello, las que suscriben este trabajo encuentran relaciones en los apuntes teóricos de Meyerhold sobre biomecánica con su quehacer como manipuladoras en un proceso de desarrollo de calidades de respiración, quizá en una etapa que pudiera parecer básica, sin embargo resulta enriquecedora para la puesta en escena el desarrollo de cada individuo y reveladora para el carácter del personaje. Con esto no se quiere decir que sus apuntes digan que los movimientos son mecánicos, más bien se refiere a un movimiento de respuesta a estímulo.

3.2.2. La magia de hacer mirar al que no tiene ojos.

El rostro es el espejo del alma, y los ojos, son delatores.

Marco Tulio Cicerón

En la vida cotidiana la mirada también comunica, direccionar los ojos, el entrecejo y la punta de la nariz hacia determinado punto es gran indicador de la atención puesta en ese lugar, si incluso ocurre con una persona con discapacidad o debilidad visual, que trata de direccionarse a ese punto que emite un sonido (en algunos casos dirigirá el oído que más apoyo les dé) cualquiera de las circunstancias muestra que dar un foco de atención es parte de la interacción.

Para el actor-manipulador esto es parte de la técnica, ya que su vista se posará en el títere para darle todo el foco de atención y carga al objeto que animará, y el títere tendrá su propia mirada, pero direccionada a aquello que le llama la atención o con lo que interactúa —especialmente en títeres sin articulación mandibular, pues la mirada será apoyo para la voz— dando la pauta para que el espectador arme todo el rompecabezas del hecho escénico:

Siempre hay que estar atento al movimiento del títere, en ningún momento mirar al espectador, pues como comentábamos con anterioridad, si el actor mira al público, el público notará que está siendo observado y eso le llamará más la atención. Pues la mirada del actor está viva de forma literal, no como la del títere que sólo es parte de una convención. Por lo que el actor cede su atención al títere. Trabajar, no solo desde una técnica de movimiento, sino creer simplemente que la materia que estamos moviendo tiene sus propios códigos, y que además está comunicando algo, es lo que va delineando la línea metodológica que se va formando por sí misma dentro de un sistema fundamentado en el descubrir y no en el imponer. (Flores, 2020: 70-71).

La mirada del manipulador de un títere con las características de los de *Dibújame un cordero* (corpóreos antropomorfos) deberá estar en la parte posterior o en la parte superior de la cabeza del muñeco dependiendo de la posición del mismo en cada momento de la escena, esto con dos objetivos, estar pendiente de la manipulación y no direccionar la mirada al público a menos que esto sea parte del trazo ya que

como mencionó Yunuen Flores, la mirada viva y humana del actor puede atraer la atención del espectador; así mismo es el títere el que dirige la mirada a lo que sucede en escena y al resto de los personajes, no el actor, quien a pesar de eso deberá de estar pendiente de todo a través de su mirada periférica ,otra herramienta actoral de la que se deberá valer. Este punto de vista será el único que tendrá de referencia para direccionar la mirada, debido a la posición de manipulación la mayor parte del tiempo no podrá ver directo a los ojos del muñeco, así que deberá estar perfectamente entrenado para que la mirada del muñeco esté direccionada hacia lo que éste debe estar mirando a pesar de no poder verificar con los ojos del muñeco.

La mirada correctamente direccionada es otra acción indispensable para que el títere se convierta en un elemento vivo. Si el muñeco se encuentra hablando con otro personaje, pero en realidad no lo está mirando y en realidad su mirada se encuentra direccionada en un punto superior o inferior a dónde debería el espectador, difícilmente entrará en la convención de que está frente a dos seres vivos que están dialogando. Durante el entrenamiento el trabajo para dominar la mirada deberá ser en equipo, pues el otro compañero deberá verificar si efectivamente el muñeco está mirando al objeto o personaje que debe mirar. Algunos de los ejercicios que propone Converso para ejercitar el direccionamiento de la mirada son los siguientes:

Ejercicios (con la colaboración de un ayudante que mueva el objeto): a) Una pelota rueda a lo largo del nivel del teatrino, de un extremo a otro, primero lentamente y luego acelerando progresivamente. b) La pelota describe un arco en el aire, rebotando en uno y otro extremo del teatrino. c) La pelota rebota en forma irregular y a distintas velocidades. d) Seguir un avión que pasa a gran altura. e) Seguir el desplazamiento de la pelota en un partido de tenis. (Converso, 2000: 114).




En *Dibújame un cordero* la dificultad del direccionamiento de la mirada es compleja debido a que los muñecos interactúan con personajes representados por seres humanos (actores) y por títeres de diferentes tamaños e incluso dos que no son antropomorfos (*Serpiente* y *Zorro*) por lo que la mirada deberá cambiar de nivel continuamente.

En muñecos sin articulación mandibular como estos, el personaje habla a través del movimiento y la mirada. Si un títere se encuentra con la mirada perdida aparentará no estar vivo. La mirada, así como todo movimiento en escena, es reveladora de carácter. Además, debemos considerar que no solo existe un tipo de mirada, ésta también cambia y se adapta a cada momento vivido por el personaje durante la ficción. Dicen que los ojos son el reflejo del alma, sin embargo, el títere al no tener ojos de verdad deberá mirar a través del movimiento, por lo que el actor-manipulador tiene que conocer con claridad cada tipo de mirada y dominarlas para poder aplicarlas en la manipulación de su títere. Así como existen diferentes tipos de movimiento también hay diferentes tipos de mirada:

Diferentes tipos de miradas: *De seguimiento*: Es aquella que sigue algo o a alguien, mostrando que algo se mueve. *De reacción*: Es aquella donde el personaje nos muestra con la mirada la comprensión de algo y cuál es su reacción ante ello. *De descubrimiento*: Es aquella que nos muestra la aparición de algo nuevo, inesperado o sorprendente. Supone que la mirada está puesta en otra parte primero, entonces se dirige a un objetivo determinado y allí se queda. Miradas que resbalan al lado de su objetivo o no se detienen en el punto preciso, nos hacen perder el interés, cambiando la intención de lo que pretendemos representar. *Mirar sin ver o la mirada o la mirada interior*: Es una mirada que carece de objetivo, o bien expresa un estado de ensimismamiento... hay una voluntad de mirar hacia dentro de uno mismo. La otra es la mirada que no ve producto de una distracción, de un "estar en la luna", a diferencia de la anterior se expresa por pausas de inmovilidad y breves movimientos lentos acompañada por una actitud del cuerpo como abandonado. (Meschke cit. en Converso, 2000: 113-116).

Esta última es la que se vuelve uno de los retos escénicos de *Dibújame un cordero* pues al ser una mirada reveladora de pensamiento requiere manipular al títere de tal manera que su cuerpo indique al espectador que el personaje está en introspección pero vivo, evidentemente el apoyo de la respiración (movimiento especialmente del torso del títere en un vaivén rítmico, perceptible pero no exagerado) será uno de los indicadores, agregando a esto quizá inclinaciones de la cabeza, en caso de estar sentado el torso bien puede estar más inclinado al frente y con posibilidades de que el títere recargue su cabeza o barbilla en la mano, no como cliché, sino como resultado del trabajo de observación del actor-manipulador, la experimentación con el títere y la respuesta a estímulo.

Como ya se mencionó, a lo largo del montaje, los actores-manipuladores tienen la necesidad de usar estos diferentes tipos de miradas. A continuación, se presenta una tabla con momentos en específico en los que se hace uso de cada mirada:

Tipo de mirada.	Ejemplo durante el montaje <i>Dibújame un cordero</i> :
<p>De seguimiento.</p> 	<p>En la escena con <i>El Borracho</i> (actor), <i>El Principito</i> (títere) realiza una mirada de seguimiento a dicho personaje pues este se mueve por todo el escenario y en repetidas ocasiones está a punto de aplastar a <i>El Principito</i>.</p>
<p>Mirada de reacción.</p> 	<p>En el encuentro con <i>la geógrafa</i> (actriz), <i>El Principito</i> (títere) descubre lo que significa "efímera" y que su flor está por lo tanto amenazada por su próxima desaparición. Reacciona ante esto e incluso comparte a través de la mirada dicha reacción con el público.</p>
<p>Mirada de descubrimiento.</p> 	<p>Cuando <i>El Principito</i> (títere) descubre por primera vez al <i>Zorro</i> (títere).</p>

Mirada sin ver o mirada interior.



Esto sucede cuando *El Principito* (títere) entristece y se lamenta por haber dejado sola a su flor: “*Ella solo tiene unas cuantas espinas para defenderse del mundo, y pensar que la dejé sola*”. En ese momento la mente de *El Principito* no se encuentra ya en la interacción con la geógrafa, sino en su planeta con su flor. Su mirada puede divagar un poco o encontrarse “perdida” por unos instantes debido a eso, por eso en ese momento se puede utilizar este tipo de mirada.

Tabla 3. Tipos de mirada y ejemplos aplicados a la puesta en escena *Dibújame un cordero* (Barrera, F; Osorio, A: 2021)

La mirada en un personaje interpretado por un títere es incluso más importante que para un personaje interpretado por un actor, esto debido a que en el muñeco la dirección de la mirada indica con quién está hablando, hacia dónde se dirige, recuerdos, etcétera. El títere si no mira no vive. Incluso en el caso de títeres no antropomorfos que no tienen, como tal, ojos se debe encontrar un triángulo que indique en dónde estarían situados sus dos ojos y su boca para direccionar su mirada. En el caso de títeres antropomorfos lo que deberá direccionarse son los ojos o en específico las pupilas en caso de tenerlas. Acerca de la importancia de la dirección de la mirada en los títeres Converso señala:

La dirección de la mirada del personaje está en buena medida en que éste tenga una vida escénica convincente. Debemos considerar como regla la siguiente afirmación: toda acción que realiza el títere debe ir acompañada por la mirada; es decir, el personaje está obligado a dirigir su vista a toda acción que realiza (tomar, mover, levantar, abrir, cerrar, etcétera.), así como a puntos fundamentales de atención o interlocución, excepto en los casos en que se quiere dar un estado o momento particular de distracción, ensimismamiento o indiferencia. De otra manera, si no se observa esta regla, el personaje aparece como desconectado o desfasado de su propia organicidad y lógica de movimiento. Son los ojos, por así decirlo, los que dirigen el movimiento del cuerpo y lo arrastran a cumplir su acción. De igual manera es importante la correcta dirección de la mirada, un títere que no está viendo realmente su objetivo aparece notoriamente falso, se

evidencia como un error de animación, por lo tanto su actuación no es creíble. (2000:113).

Como menciona Converso, del dominio de la dirección de la mirada depende parte importante de la organicidad y por lo tanto del alcance de la verdad escénica. Cuando la mirada de un títere se encuentra gran parte del tiempo perdida en momentos en los que debería estar mirando a su interlocutor o al punto al que se va a dirigir, por ejemplo, pone en evidencia su cualidad de muñeco inerte. Esto en ocasiones sucede cuando los títeres se encuentran mirando hacia arriba, un error frecuente en la manipulación, sobre todo cuando el actor-manipulador se encuentra a un nivel más bajo que el muñeco, aunque también puede suceder lo contrario, que el muñeco se encuentre mirando todo el tiempo al piso. En ambos casos el espectador difícilmente logrará conectar con el personaje.

Se podría decir que la mirada es la parte más importante de la manipulación de un títere, pues es el punto de partida. Por lo tanto, será en lo que más tendrá que trabajar el actor-manipulador y lo primero que tendrá que dominar. Otro ejercicio en el que se trabajó durante el taller impartido por Laura Hernández fue el siguiente: Un compañero mueve un objeto a diferentes ritmos por todo el espacio con el objetivo de que quien esté manipulando siga al objeto con la mirada del títere. En un momento determinado se detiene y un tercer compañero verifica con un palo largo si efectivamente la mirada está direccionada hacia el objeto. Otra manera de verificar la mirada del títere es direccionándola a los ojos de alguien y que esta persona diga si siente o no que el títere lo está mirando. Estos ejercicios deberán realizarse con bastante frecuencia para que el actor-manipulador pueda en escena direccionar la mirada en automático al punto deseado sin necesidad de verificar.

La mirada es una de las acciones fundamentales pues deberá estar presente durante todo momento a lo largo de la obra, antecede cada movimiento e interacción del títere y es también gracias a ella que el personaje puede llegar a interactuar con el público al mirarlo y romper la cuarta pared para compartir con él algo de lo que le sucedió. Antes de andar, un títere deberá mirar; para comunicarse, un títere sin articulación mandibular deberá utilizar su mirada.

En los dos siguientes apartados se hablará de las últimas dos acciones básicas para conseguir la vida escénica del títere: andar y hablar. Para ambas es necesario el dominio previo de la mirada.

3.2.3. *Anda, muñequito, anda*: El caminar del títere.

Es el caminar una de las acciones que más nos hablan del carácter de un individuo, la velocidad con que lo hace, si se recarga más en un pie o en otro, si cojea, incluso hacia dónde apuntan las puntas de sus pies, porque todo esto expondrá si es una persona insegura, sumisa, enérgica, tenaz, torpe o cualquier otro adjetivo que se le pueda atribuir; además el caminar también cambia de acuerdo a los momentos por los que está pasando el personaje a lo largo de la ficción y revela sus estados de ánimo:

La marcha es una de las acciones físicas que más utilizan los títeres, no solo por la frecuente necesidad de desplazarse que les impone la acción dramática, sino también porque el caminar es una manera muy efectiva de caracterizar al personaje. Mediante la marcha se distinguen inmediatamente la mujer y el hombre, el joven y el viejo, el civil y el militar, etc. Además, la forma y el ritmo de su movimiento al caminar sirven para expresar distintos estados de ánimo. (Converso, 2000: 107).

Sin duda el caminar es una acción que involucra a todo el cuerpo. Desde su formación, el actor será un gran observador de su propio caminar, para intentar neutralizarlo antes de trabajar en la creación de un personaje, pero también será un espía del caminar de aquellos que lo rodean para adquirir ese material externo para usarlo si es necesario en la creación de un personaje. Ahora que el actor se ha colocado en el trabajo de manipulador de títeres antropomorfos, podrá experimentar en el objeto y depositar en él toda la experiencia generada en la etapa de exploración.

Aun cuando el objeto no tuviera pies, es importante que el actor-manipulador experimente las formas en que lo hará desplazarse, dando la ilusión de caminata o marcha, pues como ya se dijo en repetidas ocasiones, todo el cuerpo se involucra,

por ejemplo, en el caso de los humanos los brazos van en vaivén uno adelante y otro atrás, al mismo tiempo que todo el cuerpo es como si subiera y bajara gracias a la acción articular de cadera, pelvis, rodillas y tobillos. La siguiente imagen muestra las articulaciones principales de estos títeres:



Imagen 4. Articulaciones de cuero de los títeres antropomorfos de *Dibújame un cordero*.

En el caso de los títeres que representan animales se busca que los desplazamientos correspondan a los niveles energéticos de ellos, así como sus cadencias o zigzagueos. Estos desplazamientos no son sólo revelaciones de carácter, también son la respuesta a los estímulos que se le presentan y el ritmo tanto interno como el de la obra.

Durante la fabricación de títeres híbridos también hay momentos de experimentación en la búsqueda de mejorar al objeto y eficientar movimientos, es el caso de la articulación de la rodilla que fue sustituido por un dispositivo que permitiera efectuar el doblar/ángulo y al mismo tiempo evitara que la pierna girara sin control como se muestra a continuación:



Imagen 5. Vista frontal y lateral del dispositivo articular de rodilla.

Los títeres de *Dibújame un cordero* funcionaban con un mecanismo en el que el actor coloca los pies del muñeco sobre los propios y de esta manera lo hace andar. Sin embargo, los resultados arrojaron que este mecanismo no era muy funcional por varias razones. La primera es que supuso un reto para el actor-manipulador despegara los pies del títere de los suyos sin utilizar las manos (no podía utilizarlas debido a que estas se encontraban sosteniendo torso y cabeza). La segunda razón por la que se decidió descartar este mecanismo fue que al estar los zapatos del títere adheridos a los del actor los mandos de espalda y cabeza separan el cuerpo del muñeco y provocan una inclinación anormal y no concorde con el caminar humano.



Imagen 6. Mecanismo no funcional para animar el caminar del títere

A pesar de la dificultad que se encuentra para mover los pies, articulando la rodilla del títere, en futuras funciones los muñecos serán modificados, esta dificultad deriva de la diferencia que hay entre el tamaño de las secciones de la pierna del actor-manipulador, y las del títere; se propone implementar unas tablas que estén pegadas debajo del zapato del títere y salgan por la parte posterior, lo suficientemente largas para que la distancia permita que el cuerpo del muñeco esté derecho, al otro extremo y en la suela de los zapatos del actor-manipulador se colocará un adhesivo que permita que mueva las piernas y pies del títere con los propios. Otra opción que también se ha considerado es involucrar más actores/manipuladores en el proyecto para que se pueda recurrir a la ayudantía; de esta manera dos personas estarían encargadas de la manipulación de un solo muñeco. Cuando éste necesitara andar uno se encargaría de sostener y mover torso y cabeza, y el otro, ambas piernas; incluso una tercera persona podría encargarse del movimiento natural de los brazos al andar. Para realizar una ayudantía exitosa se requiere de un arduo trabajo de sincronización que solo se consigue durante los ensayos. Ambos actores/manipuladores deben trabajar en un mismo ritmo para que las partes del cuerpo del muñeco no se tengan movimientos disociados. Es un trabajo que también requiere de observar y escuchar al compañero.

Dominar el andar del títere es indispensable ya que si logramos una buena manipulación cuando éste se encuentra de pie o sentado podemos lograr que el espectador entre en la convención de estar frente a un ser vivo, lo que no sucederá si al momento de hacerlo andar no logramos movimientos orgánicos y acordes con el caminar humano.

La razón por la que deben dominarse las acciones antes mencionadas es debido a que algunas se llevarán a cabo simultáneamente. El títere puede respirar y observar, observar y andar, andar y hablar, etcétera. Se hablará, por último, pero no por eso menos importante, del habla como acción básica del títere.

3.2.4. *Bla bla bla, sus primeras palabras: el habla*

Observar una conversación cotidiana entre al menos dos personas expone la manera en que se habla, no son solo palabras al aire, se involucra todo el cuerpo, su intención genera un ambiente y contexto, así permite a los interlocutores generar el diálogo; aun cuando el observador no escuche nada, podrá descifrar más o menos el mensaje, existen movimientos en las manos, gestos, velocidades de las partes del cuerpo, inclinaciones, los pies también muestran algunas reacciones, por eso se dice que hablamos con todo el cuerpo, además de involucrar la velocidad, el volumen y el tono vocal.

Es un error pensar que para hablar solamente se necesita la boca, pues está solo es la parte final del habla del ser humano, por donde sale el sonido, e incluso se puede prescindir del abrir y cerrar de la misma para la acción de hablar, como es el caso de los muñecos que están siendo analizados: sin articulación mandibular. Este tipo de títeres a pesar de no tener la posibilidad de abrir y cerrar la boca pueden hablar y la manera en la que lo hacen es a través de todo el resto del cuerpo.

Como ya se mencionó, el títere observa a pesar de no tener pupilas, y habla a pesar de no poder abrir la boca. Estas dos acciones se resuelven de manera bastante similar al involucrar todo el cuerpo del títere colocándolo en diferentes direcciones. La inclinación del cuerpo del muñeco hacia cierto punto puede indicar que está observando sobre todo si lo que apunta es la cabeza. Así mismo la dirección de la mirada puede señalar con qué personaje está hablando el títere o si se encuentra hablando con el público. En el caso de estos títeres sin articulación mandibular el títere debe moverse para indicar que está hablando, en específico deben realizarse pequeños y sutiles movimientos de cabeza. La sincronización de dichos movimientos con la voz será lo que resulte en que parezca que de verdad el muñeco está hablando:

Quizás el punto fundamental de la práctica de animación para cualquier técnica, es el momento cuando el títere se mueve y habla, la sincronización de la voz con el movimiento es en buena medida lo que determina la veracidad del personaje en escena.

Las intenciones y matices que se generan de la situación que representa el títere deben tomar la forma adecuada a través de la voz y los movimientos más expresivos y sincronizados en un todo convincente. Este

resultado es lo que llamamos propiamente la actuación en el teatro de títeres. (Converso, 2020: 121).

Otra razón por la cual el títere que no tiene articulación mandibular y debe moverse al hablar es para indicar qué personaje se encuentra hablando. A pesar de cada personaje tendrá su propia creación vocal que estará a cargo del actor que lo manipule, al no percibir un movimiento de la boca el espectador puede perderse en la conversación y ya no saber qué es lo que dijo cada muñeco, sobre todo si existen algunas similitudes en las voces, por ejemplo, en el caso de que las dos sean agudas.

Es verdad que esta tarea de lograr la sincronía de cuerpo y habla no es sencilla, pero debe realizarse de manera clara y precisa. Para lograr esta claridad y esta precisión debe considerarse que en ocasiones menos, es más: “La expresión oral debe ser usada con extrema economía, pues de lo contrario en vez de enriquecer, lo que haces es perturbar la claridad de la acción.” (Juan Enrique Acuña cit. en Converso, 2000: 122). En el teatro de títeres es más conveniente el menor uso de texto y que este sea claro y preciso en vez de mucho que solo ocasione movimientos poco controlados que como resultado causen confusión al espectador.

El habla es importante pues es el principal medio a través del cual el espectador se entera de la anécdota, es por lo que se considera una acción básica del títere.

La dominación de estas cuatro acciones básicas (respirar, mirar, caminar y hablar) no es tarea sencilla. El actor que quiera además convertirse en manipulador deberá recorrer un camino y para lograr llegar a su meta deberá entender que por el simple hecho de ser actor no quiere decir que pueda manipular un títere de manera exitosa.

3.3. Un camino por recorrer. De actor a manipulador de títeres.

Como ya se ha planteado, la formación como actor no garantiza tener las habilidades para manipular un títere; sin embargo, la presente investigación sostiene que un manipulador tampoco puede serlo si no tiene preparación actoral. Hay herramientas que el actor adquiere a lo largo de su formación que son indispensables para dominar una técnica de manipulación de un títere.

Al llegar a este punto el lector ya habrá confirmado —en repetidas ocasiones— que el manipulador de títeres no se hace de la noche a la mañana y que requiere conocer el objeto a manipular en todo lo que le sea posible en una manera superficial, pero tendrá que ser más astuto para “sacarle el mayor jugo posible” a ese objeto y esto lo obliga a conocerlo profundamente y echar mano de la imaginación, creatividad, talento y herramientas que previamente adquirió, es decir, primero profundizará en sí mismo, haciendo un reconocimiento superficial (cuerpo entrenado como actor, movimientos de ejecución en danza, gimnasia y/o combate, entre otros) e interno (emotividad, pensamientos, conocimientos, métodos y técnicas actorales) hasta transmitirlo hacia el objeto, dándole la posibilidad (al objeto) de albergar más movimientos, pensamientos y emociones. El actor deberá hacer uso de esas herramientas adquiridas para dominar un nuevo talento: la manipulación. Así mismo las herramientas mencionadas le ayudarán durante la función a sostener la ficción y al personaje creado previamente.

Por lo anterior, el presente estudio aspira a ser de ayuda para actores que pretendan emprender este camino para convertirse también en manipuladores de títeres.

3.3.1. *¡Te conozco como la palma de mi mano!* La importancia del conocimiento del elemento a manipular.

La curiosidad es lo que ha permitido a los humanos dominio, evolución y trascendencia. Desde la infancia los bebés buscan conocer y entender el mundo que los rodea; en la primera infancia los párvulos tienen tantas preguntas en mente que la velocidad de su aparato vocal se queda corto y las respuestas de los adultos no son suficientes, y así a lo largo de la vida el individuo siempre está buscando conocer...todo. La necesidad de conocer, por lo tanto, es innata. En la vida de un profesionalista o en el medio laboral, sin importar cuál sea, el individuo requiere entender qué va a hacer, cómo hacerlo y cuáles son los medios para cumplirlo, para esto tendrá que conocer bien esas herramientas (tangibles o intelectuales) que le ayudarán a resolverlo.

Por ejemplo, si se habla de una tarea común como barrer, el barrendero tendrá que conocer su escoba, su recogedor, cómo tomarlos, cómo usar sus manos y cómo usar sus pies, algunos barrenderos mojan un poco el piso para no levantar polvo y que les dé tos, otros prefieren hacer sus propias escobas con ramas verdes de árboles en lugar de usar escobas con cerdas de plástico. Por eso cada tarea, por muy simple que parezca, requiere un proceso de aprendizaje, uno de ejecución y uno de perfeccionamiento. Es exactamente lo que ocurre tanto en la actuación como en la manipulación de títeres, este objeto no llegará a la etapa de manipulación en perfección si no se pasa por las etapas de aprendizaje y ejecución.

Previamente se dijo que para conocer al objeto el actor-manipulador requiere conocerse a sí mismo, y ya en los puntos referentes a Stanislavski (1953) se expone cómo el actor puede hacerlo de formas más internas, ahora de la mano de los conocimientos de Meyerhold el actor conoce sus potencialidades físicas mediante las experimentaciones corporales, las ejecuta y pretende perfeccionarlas, pero al mismo tiempo se abre una nueva rama: el títere (sobre él debe ejecutar y posteriormente perfeccionar).

No importa cuánta experiencia previa tenga un manipulador, un títere nuevo en manos del actor siempre lo hará sentirse torpe en sus primeros acercamientos, será un nuevo reto que obliga a investigarlo, tocarlo, moverlo, desplazarlo y en el mejor de los casos articularlo: “Cuando tomamos un títere y comenzamos a moverlo, a indagar sus posibilidades, conocer su anatomía y funcionalidad, empieza un proceso de descubrimiento de la identidad del personaje, hay que buscar y dejar que nos hable, que nos permita conocer su voz y su gestualidad”. (Converso, 2000:31).

Este proceso de conocimiento del títere no termina durante los ensayos, incluso durante las funciones continúa pues, aunque el muñeco sea un objeto no viviente, al convertirse en un personaje vivo en escena convierte cada ensayo y función en única y en una nueva oportunidad de exploración y descubrimiento.

El conocimiento del objeto a manipular permitirá el dominio y por lo tanto la libertad creativa del actor-manipulador. Lograrlo no es tarea sencilla. Cada títere es único y tiene sus propios mecanismos de funcionamiento. Cuando se elaboran títeres para un nuevo proyecto debe considerarse que sólo deben colocarse los mecanismos que el actor o los actores-manipuladores (en caso de trabajar con ayudantía) vayan a ser

capaces de dominar. Por ejemplo, si es un títere de grandes dimensiones es muy probable que varios actores-manipuladores estén involucrados en mover las extremidades y cabeza, y no podrían, por ejemplo, encargarse de algún mecanismo que haga parpadear al títere. Nuevamente se comprueba que al hablar de títeres menos, es más, “para que una estructura sea realmente funcional debe prescindir de todo lo que no sea absolutamente indispensable”. (Converso, 2000: 92). En el caso de los títeres de *Dibújame un cordero* se consideró que la articulación mandibular no era indispensable, y que al ser un títere de grandes dimensiones un mecanismo así solo hubiera estorbado, además, como ya se mencionó, no es imprescindible el uso de la boca para que un títere o un objeto en general hable en escena.

Otro objetivo que tiene el conocimiento completo del objeto a manipular es el cuidado del mismo. Al conocer los mecanismos de movimiento de cada parte del muñeco conocemos también sus limitantes. Se hablará un poco más de esto que se menciona en el siguiente apartado.

3.3.1.1. *Te cuido porque te conozco. Conocimiento de las limitaciones del objeto.*

El títere carece de las cualidades de organicidad de un actor, de allí algunas de sus limitaciones en las posibilidades de movimiento, son únicas en cada muñeco. Las limitaciones del objeto son determinadas por la manera en la que está elaborado, por los materiales, por la cantidad de articulaciones, por el tamaño, etcétera. El actor se enfrenta a un muñeco ya elaborado y con una apariencia ya determinada, lo que tendrá que hacer es crear el personaje y revelar el carácter a través de los movimientos del títere.

Con trabajo y conocimiento del elemento a manipular el actor deberá dominar estas limitaciones para evitar le impidan mover al títere con organicidad y alcanzar la verdad escénica: ‘Cuando se ensaya una obra teatral, se descubren un gran número de "obstáculos o limitaciones" que exigen sensibilidad para improvisar’ (Chejov, 1998:130).

Cada títere es diferente y por lo tanto cada uno cuenta con mecanismos de movimientos muy distintos. Debemos conocer los límites de movimiento del muñeco para evitar dañarlo. El conocimiento de las limitantes del objeto también tiene como objetivo el dominar los movimientos hechos en el trazo escénico para que estos no luzcan poco naturales ante el público. Estas limitaciones del muñeco deben dejar de serlo y ser solo características de manipulación que deben ser dominadas por el actor-manipulador. Se debe tratar de cumplir con las acciones básicas del títere y con las necesidades del trazo de acuerdo con las posibilidades de movimiento del muñeco. Los títeres miran, respiran, andan y hablan, pero no todos lo hacen de la misma manera.

Todo montaje tiene sus propias dificultades y cada nuevo personaje representa un reto para el actor que en ocasiones tiene que luchar contra sus propias limitaciones corporales para lograr lo que se le solicita en el trazo, en el caso del teatro de títeres el actor debe dominar las limitaciones de su propio cuerpo y las del cuerpo del títere, lo que representa doble trabajo.

A pesar de usar su propio cuerpo durante toda la función, el cuerpo que debe apreciarse es el del títere, por lo que deberá encontrar la neutralidad antes de comenzar a trabajar con el títere que en ese momento se convierte en una especie de máscara. Si el actor no alcanza esta neutralidad su propio cuerpo puede convertirse en una limitante al “estorbar” al foco de atención y distraer al espectador de lo verdaderamente importante en ese momento: el títere. Se hablará más a fondo de la neutralidad necesaria para el teatro de títeres en el siguiente apartado.

3.3.2. *Dejar de ser para ser: La neutralidad a través de Jacques Lecoq.*

En la pedagogía propuesta por Lecoq¹² en el libro *El cuerpo poético* se plantea el camino con el que guio a sus alumnos hasta la actuación, pasando por ejercicios de improvisación, neutralidad, máscara neutra, transposición (o transferencia) e identificación con la naturaleza, música o colores, preparación corporal, acrobática y vocal hasta llegar a la creación de personajes; por fortuna, las sustentantes de esta tesis conocieron este camino de manera muy semejante durante su proceso de formación actoral, en gran medida de la mano del maestro Jesús Angulo¹³, quien prioriza en los primeros cursos el trabajo de la neutralidad del alumno mediante el ejercicio de la máscara neutra. Pareciera un tema obvio, sin embargo, en muchas ocasiones se cae en el error de no partir desde la neutralidad. Toma sentido, tanto para el actor como para el manipulador, la creación de personajes a partir de ser una hoja en blanco, sin pasado ni presente, sin juzgar, sin cargas corporales o gestos que ya den algún indicio de carácter.

Quando abordamos a los personajes, mi gran temor es el retorno a lo personal, es decir, a que los alumnos hablen de ellos mismos, sin que

¹² Jacques Lecoq (1921-1999). Pedagogo francés que inicia su vida profesional como deportista hermanándola con el teatro al aplicar la geometría del movimiento en la expresión corporal del actor. Como alumno de Claude Martin (a su vez alumno de Charles Dullin) hace sus primeras improvisaciones mimadas. Utilizó de primer lenguaje los gestos deportivos para las creaciones teatrales. Jean Dasté (alumno de Jacques Copeau) fue su contacto e influencia en la actuación con máscara. Viajó a Alemania donde dio conferencias, exhibiciones, talleres del uso de la máscara y propuestas de movimiento a través de la relajación. Viajó a Italia para trabajar en la comedia del arte y el Arlequín impartida por Carlo Ludovici, así fue como aplicó sus conocimientos en gimnasia a este personaje y pudo transmitirlos. Posteriormente se unió a Piccolo Teatro de Milán, donde continuó aplicando sus conocimientos sobre máscaras y gestos o movimientos; junto con Dario Fo montaron espectáculos de revista. Participó como actor en la televisión italiana y montó pantomimas cómicas. Regresó a Francia donde participó en programas juveniles de la televisión francesa y fue autor de películas cómicas mudas. Siempre indagó y creyó en el movimiento, el gesto, este descubrimiento y conocimiento del cuerpo lo llevaron a fundar la escuela del movimiento en 1956, con enseñanzas sobre la máscara neutra, la expresión corporal, pantomima, acrobacia, comedia del arte y el mimo, entre otras áreas hasta la aparición de los clowns.

¹³ Jesús José Angulo Hernández (1949). Licenciado en actuación de la Escuela Nacional de Arte Teatral (1979). Ha trabajado bajo la dirección de Raúl Zermeño, Luis de Tavira, Ludwik Margules, Julio Castillo, Alejandro Aura, Enrique Pineda, Ángeles Castro y Jesús Díaz. Ha sido miembro fundador de la compañía de repertorio Foro Teatral Veracruzano (1980) y perteneció al elenco estable del Centro de Experimentación Teatral del INBA (1987), así como actor de la compañía nacional de teatro (1990). Miembro fundador de la Licenciatura en Arte Dramático/Artes Teatrales de la UAEMéx, en la cual se sigue desempeñando como docente. Ha dirigido para la escena desde hace más de tres décadas cerca de 40 montajes y más de una docena para programas de televisión bajo el nombre *Cuentos de una pieza*. Acreedor al premio *Jaguars* 2016 en su modalidad docencia, otorgado por el rector de la UAEMéx Dr. Jorge Olvera García. En 2017 recibió el reconocimiento por 25 años de docencia en la misma institución.

haya verdadera actuación. Si el personaje y la persona se funden en uno, la actuación se anula. Si esta ósmosis puede servir en ciertos primeros planos del cine psicológico, el juego teatral debe transportar la imagen hasta el espectador. Hay una gran diferencia entre los actores que expresan su vida y los que interpretan verdaderamente. De ahí la importancia de la máscara. Los alumnos aprenden a interpretar otra cosa que no sea a ellos mismos, al tiempo que se implican profundamente. No actúan *ellos mismos*, ¡actúan *con* ellos mismos! (Lecoq,2003:94).

Aquí se encuentra otro argumento sólido a esta tesis, pues sin el conocimiento y práctica previa de la neutralidad del actor, el títere podría recibir gran carga de la vida de un manipulador que previamente no ha encontrado esa neutralidad, como quizá le ocurriría a alguien que no es actor.

El trabajo en escena exige una limpieza corporal, es decir que no se venga sucio (metafóricamente hablando) desde la vida personal del actor, este no puede juzgar al personaje ni hacerlo vivir a través de sus conflictos o antecedentes personales, pues el personaje tiene los propios, es por lo que se habla de la limpieza corporal, es decir de su equilibrio y por lo tanto neutralidad. Así los conflictos del personaje serán solo aquellos que verdaderamente pertenecen al texto dramático, sus gestos y acciones corresponderán justamente a ese personaje gracias a la interpretación del actor, los movimientos tienen causa y consecuencia, están en la lógica, tratamiento y propuesta escénica, provocando tanto en el actor como en el espectador un juego escénico estimulante para, mantener la tensión, atención y convención. Lecoq habla de la neutralidad de la siguiente manera:

...la máscara neutra está en estado de equilibrio, de economía de movimientos. Se mueve lo justo, dentro de una economía de gestos y de sus acciones. Trabajar el movimiento a partir de lo neutro proporciona los puntos de apoyo esenciales para la actuación, que llegará después. Porque cuando se conoce el equilibrio, el actor expresa mucho mejor los desequilibrios de los personajes o de los conflictos. Y para aquellos que, en la vida, están en conflicto consigo mismos, con su propio cuerpo, la máscara neutra les ayudará a encontrar un punto de apoyo donde respirar libremente. (Lecoq,2003:63).

En *Dibújame un cordero* no se tiene realmente una máscara neutra (física) por lo tanto es nuestra labor que nuestro rostro logre la neutralidad aun cuando estamos hablando para crear la voz de los títeres, tampoco usaremos el cuerpo como medio directo de expresión del personaje, más bien será el medio que ayuda a la manipulación y es el objeto manipulado el que funge como cuerpo del actor y al mismo tiempo como rostro y mirada.

Bajo una máscara neutra, el rostro del actor desaparece y el cuerpo se percibe mucho más intensamente. Por lo general, al hablar con alguien se le mira a la cara. Bajo una máscara neutra lo que se mira es el cuerpo del actor. La mirada es la máscara, y el rostro ¡es el cuerpo! Todos los movimientos se revelan entonces con especial potencia. (Lecoq,2003:63).

Como se ha afirmado, la manipulación de títeres tiene como objetivo principal animar a ese objeto, es decir, que aparente vida. Las formas dependen de cada animador, de sus experiencias y los métodos que utilice. Para un controlador neófito será más complicado y largo el camino que para uno experimentado, pero si antes está familiarizado con las artes escénicas, el camino no dista tanto, especialmente si se habla de un vivificador con experiencia y conocimientos en actuación, por ejemplo, si este actor/actriz conoce el método de las transferencias¹⁴ de Lecoq, sabrá y entenderá que puede humanizar un elemento para proporcionarle, mediante movimientos, el carácter, como lo dice Lecoq: “Hay dos enfoques posibles con este método. El primero consiste en humanizar un elemento o un animal, darle un comportamiento, hacerle tomar la palabra, ponerle en relación con los otros” (2003:72).

Lecoq trabajó muchos ejemplos de transferencia con sus alumnos, así que varios de ellos sirven de base para hacer un trabajo propio de ellas, tomar como ejemplo la interpretación de un árbol a través de este método apoya para lograrlo en la manipulación de objetos. Él lo explica de la siguiente manera:

¹⁴ El método de las transferencias tiene dos enfoques que se apoyan de la naturaleza; el primero, consiste en humanizar un elemento o animal tomando los gestos, acciones, comportamientos con finalidades expresivas e interpretativas de la naturaleza humana. El segundo invierte este fenómeno.

Interpretar un árbol, hasta el punto de hacerle hablar y reaccionar como un personaje humano, es implicarse en una transposición poética del personaje. En este caso, es interesante constatar que el texto pronunciado no puede ser realista, tiene que transponerse forzosamente... Este tipo de *transferencia* permite descubrir que, en el teatro, tanto la palabra en sí misma como los gestos del cuerpo deben alcanzar un cierto nivel de transposición. (Lecoq,2003:72-73)

Si se sustituye el árbol por cualquier otro objeto, en este caso los títeres de *Dibújame un cordero*, entonces se hace exactamente la misma operación, es decir, las actrices-manipuladoras entienden que habrá una transposición poética. Pasa algo curioso en el cerebro que se ve estimulado para que el cuerpo se mueva de tal manera que manipule al títere de forma que se haga sobre él la transposición y se le haga hablar, mirar, caminar, respirar, es decir, vivir escénicamente.

Como se puede entender, Lecoq trabaja la neutralidad desde el cuerpo del actor que está en proceso de aprendizaje, pero agrega a su preparación el trabajo de máscara neutra y posteriormente, cuando el actor encuentra ese equilibrio/neutralidad, emplea la máscara expresiva. En este caso el actor-manipulador estará trabajando su rostro y cuerpo entero en la neutralidad, mientras que el títere hará la labor de la máscara expresiva, así el cuerpo neutro manipula a la máscara (cuerpo) expresivo (títere) que expresará la emoción:

La máscara neutra es una máscara única, es la Máscara de todas las máscaras. Después de haberla experimentado, abordamos todo tipo de máscaras, lo más diversas posible, que agrupamos bajo el término genérico de "máscaras expresivas". Si bien no existe más que una sola máscara neutra, existe una infinidad de máscaras expresivas...estas máscaras aportan un nivel de actuación, mejor dicho, lo imponen. Actuar bajo una máscara expresiva es alcanzar una dimensión esencial del juego teatral, comprometer el cuerpo entero, sentir una intensidad de emoción y de expresión que servirá, una vez más, de referencia para el actor. (Lecoq, 2003:84).

Para este momento se puede entender que se está haciendo un símil entre la máscara expresiva y el títere, pues este ya cuenta con ciertas características que, aunque son sutiles y se pretendía que no fueran tan marcadas durante su fabricación, sin duda ya están imponiendo o representando ciertas características del personaje, por ello el

actor-manipulador (que sobre su propio cuerpo juega con el símil de la máscara neutra) requiere de cierta pericia, lógica y habilidades que le apoyen a sacar el mayor provecho de esta máscara expresiva o títere durante su creación-manipulación-interpretación:

La máscara expresiva hace aparecer las líneas maestras de un personaje. Estructura y simplifica la actuación, ya que transmite al cuerpo las actitudes esenciales. Depura la actuación, filtra la complejidad de la mirada psicológica, impone *actitudes guía* al conjunto del cuerpo. Si bien puede ser sutil, la actuación con máscara expresiva se apoya siempre sobre una estructura básica, que no existe en la actuación sin máscara. Por eso este trabajo es indispensable para la formación del actor.(Lecoq,2003:84).

Es evidente que el rostro del títere ya está hecho, tiene algunas características que determinan la naturaleza del carácter, pero también en su fabricación se pretendía que tuviera cierta neutralidad referente a las emociones, así se podría trabajar la manipulación del cuerpo del objeto para que los movimientos y posiciones revelen pensamientos, emociones y sentimientos que pudieran cambiar para cada situación que se les presente. Para Lecoq “una buena máscara de teatro debe poder cambiar de expresión siguiendo los movimientos del cuerpo del actor”. (2003:85).

El mismo procedimiento debe ocurrir con los títeres, solo que a diferencia de la máscara el muñeco cambiará de expresión a través de su propio cuerpo manipulado por el actor-manipulador por lo tanto un buen títere también deberá tener un rostro sin mucha expresión. Si a un muñeco se le plasma alguna expresión facial muy específica se verá muy extraño en momentos en los que el personaje esté pasando por momentos en los que no concuerda esa expresión facial. Un error frecuente es plasmar una sonrisa en la cara de los títeres a pensar que de esta manera tiene una apariencia más atractiva y amigable, sin embargo, en momentos en los que el personaje debe estar enojado o triste la expresión facial lucirá disociada y dificultará el alcance de la verdad escénica.

Lo que Lecoq propone es la experimentación, manipular a la máscara, en este caso sería trabajar directamente sobre el títere, moverlo, conocer sus posibilidades mediante el movimiento, la acción, el error para llegar al acierto. Desde la fabricación de los títeres de *Dibújame un cordero*, ya se trabajaba consciente o

inconscientemente en ello, en cómo se movería, en su voz o se jugaba a crearle situaciones diferentes a las del texto propuesto, esto también apoyó los acercamientos con los personajes.

Contemplar con no sé qué concentración mística una máscara durante horas antes de actuar con ella, no sirve de nada. Hay que empujarla. Tratamos de colocarla, muy rápido, en diversas situaciones: está alegre, está triste, está celosa, es deportista. Provocando a la máscara en varias direcciones, buscamos descubrir si responde o no. No se empieza a conocer verdaderamente una máscara hasta que ha resistido este proceso. Es evidente que una misma máscara no responde a todas las provocaciones y que sólo ciertas situaciones pueden hacer que se revele. (Lecoq, 2003:86).

Este mismo “empuje” del que habla Lecoq es también necesario para el títere. Durante el proceso de experimentación con el títere el actor deberá colocarlo en distintas situaciones planteadas y analizar si la máscara expresiva (en ese momento el muñeco) está cumpliendo su objetivo. Para este tipo de tareas siempre es de ayuda un ojo externo que nos juzgue los resultados de los ejercicios, en este caso pueden ser los compañeros y el director. Ellos también podrán observar en este tipo de ejercicios si el actor-manipulador está cumpliendo con la transferencia de manera adecuada y está logrando neutralizar su propio cuerpo y rostro.

La neutralidad es el punto de partida para la manipulación por lo que es importante que el actor-manipulador se valga de este recurso y en caso de no haberlo trabajado durante su formación académica lo desarrolle en otro momento.

3.3.3. Preparación física del manipulador.

Es bien sabido que un actor tiene tres herramientas de trabajo las cuales debe tener sumamente desarrolladas: cuerpo, mente y emociones. Un actor-manipulador de teatro de títeres no es la excepción. Debe considerarse que para que funcionen las segunda y tercera herramientas mencionadas (mente y emociones). la primera (cuerpo) debe estar en pleno funcionamiento: "El actor debe considerar su cuerpo como un instrumento con el cual expresará ideas creadoras, por tanto debe esforzarse por obtener completa armonía entre cuerpo y mente". (Chejov, 1998:107). Es por lo que un actor debe estar perfectamente bien alimentado y entrenado. Si el actor tiene un cuerpo sano será más probable que su mente también lo esté. Un buen actor deberá tener total dominio de su cuerpo y mente:

El tercer requisito estriba en la completa obediencia de ambos, cuerpo y mente, al comportamiento profesional del actor. Una persona así que llegase a ser dueño de sí mismo y de su técnica eliminará el elemento "accidente" de su profesión; y creará con ello un terreno firme para su talento. Sólo un dominio absoluto sobre cuerpo y mente le darán la indispensable confianza en sí mismo, así como la independencia y armonía necesarias para su actividad creadora. (Chejov, 1998:109).

Solo a través de este dominio un actor podrá estar listo para manipular un elemento externo a su propio cuerpo como lo es un títere. Si el actor no es capaz de dominar su propio cuerpo no podrá dominar otro. Otra razón por la cual es importante el dominio de la mente es que en ocasiones tiene que controlarse el cansancio muscular que se siente al momento de estar dando función, pues no debe percibirse y no debe afectar a la manipulación. El desgaste físico dentro del teatro de títeres es considerable, requiere un uso energético abundante pues el actor-manipulador estará en control de dos cuerpos: el propio y el del muñeco, así mismo tendrá que sostener el peso del títere al manipularlo.




El entrenamiento físico que deberá seguir el actor-manipulador debe ser personalizado de acuerdo con títere que va a manipular. En general se usa todo el cuerpo por lo que cada función o ensayo debe calentarse y disponerse todo, pero como cada títere es diferente y su manipulación también el actor-manipulador debe preguntarse: ¿a qué partes del cuerpo les voy a exigir más? A esas partes, por lo





tanto, deberá prestarles más atención durante el entrenamiento y calentamiento previo al trabajo con el títere. Una manera de descubrir los músculos empleados para la manipulación de un títere es prestar atención a cuáles son los músculos que se cansan durante un ensayo o trabajo de experimentación con el títere. En el caso de títeres de grandes dimensiones de manipulación híbrida, como los de *Dibújame un cordero*, el actor-manipulador emplea casi todo el cuerpo, principalmente se debe desarrollar fuerza en el abdomen, piernas, brazos y hombros.




En el abdomen porque la fuerza abdominal será auxiliar para sostener el propio cuerpo del actor del manipulador y el del muñeco, además para mantener la postura adecuada sin que el peso del títere provoque una inclinación innecesaria en el cuerpo del actor-manipulador; no se debe olvidar que en el control abdominal y diafragmático también hay control vocal, de proyección energética y de columna de aire tanto para la voz como para que ese aire mantenga a los músculos activos y los aleje del cansancio.





Frecuentemente hay momentos en los que el manipulador debe colocarse en posición de “potro”, es decir flexionar un poco las piernas y permanecer durante un rato en esa posición, que puede resultar cansada, para mantener al muñeco en el nivel debido. Si el muñeco está más alto del nivel del piso marcado para él, sus pies flotarán y colgarán provocando que no parezca que se encuentra de pie. La fuerza de los brazos y hombros es importante debido a que a través de ellos se mueven los mandos y también ayudan a sostener el peso del muñeco; la fortaleza en piernas ayudará a mantener al actor enraizado a la tierra, de ahí la importancia del ejercicio propuesto por Lecoq al abrazar un árbol, manteniendo el control y dirección en la manipulación; cuando el actor-manipulador no soporta de manera adecuada el peso del muñeco provoca una flexión anormal en el cuerpo del muñeco, en especial en las piernas que da la apariencia de un cuerpo abandonado, sin sostén ni fuerza.

A continuación, se proponen ejercicios de fortalecimiento para cada grupo muscular mencionado:

Piernas	<p>Silla eléctrica: Permanecer en posición de estar sentado con las piernas abiertas al ancho de las caderas y la espalda recargada en la pared. Hacer al menos tres series de un minuto cada una.</p>	
	<p>Desplantes: Al menos cuatro series de quince repeticiones con cada pierna.</p>	
	<p>Sentadillas: Al menos cuatro series de quince repeticiones.</p>	

	<p>Abraza al árbol: ejercicio de fuerza, relajación y concentración que permite al actor manipulador conectarse en cuerpo, alma y mente, muy parecido a la silla eléctrica con la variación que los brazos estarán casi extendidos en forma semicircular como si se abrazara a un enorme árbol. Hacer un solo ejercicio que dure hasta que ocurra el fallo, es decir, hasta que ya no se pueda mantener más la posición.</p>	
<p>Abdomen</p>	<p>La posición inicial en el piso es cúbito dorsal (acostado boca arriba, piernas estiradas y brazos estirados hacia arriba). Con la fuerza del abdomen elevar las piernas y los brazos con el objetivo de tocar con ambas manos las puntas de los pies. Al menos tres series de diez repeticiones.</p>	
	<p>Posición inicial cúbito dorsal: elevación de piernas estiradas primero derecho hasta formar una escuadra entre el torso que yace en el piso y las piernas elevadas, después alternar en ambas diagonales. Cuatro series de quince repeticiones de cada ejercicio.</p>	
	<p>De posición cúbito ventral elevar a plancha: colocarse sobre los hombros y antebrazos y sobre los metatarsos manteniendo el resto del cuerpo elevado, debe estar totalmente derecho. Al menos tres series de un minuto cada una. Este</p>	

	<p>ejercicio sirve para trabajar en general la fuerza de todo el cuerpo.</p>	
	<p>Puentes: Colocarse cúbito dorsal con tus rodillas flexionadas aproximadamente a 45° pies separados a la altura de los hombros, se debe contraer músculos abdominales al elevar la cadera del suelo sin despegar la planta de los pies, el torso quedará en una inclinación aproximada a 45° de la horizontal del piso, la espalda alta permanece recargada en el suelo. Hacer 3 series de 10 repeticiones cada una, manteniendo 2 segundos al elevar la cadera, no azotar o dejarse caer al bajar.</p>	
Ejercicios de apoyo para el abdomen y la columna	<p>Cobra: colocarse de cúbito ventral (boca abajo con las piernas estiradas) las palmas de las manos están colocadas sobre el piso a la altura del pecho, empujar hacia arriba con las manos para levantar el torso. Hacer 3 series de 10 repeticiones cada una, bajar de manera controlada.</p>	
	<p>Superman: colocarse de cúbito ventral, piernas estiradas y los brazos se estiran al frente de la coronilla, subir al mismo tiempo las cuatro extremidades, el cuerpo quedará apoyado en el abdomen bajo y pubis. Hacer 3 series de 10 repeticiones cada una, bajar de manera controlada.</p>	
	<p>De pie con los brazos estirados haciendo una cruz se harán varias series de movimientos circulares. Un minuto círculos grandes, un minuto círculos medianos, un minuto círculos pequeños, un minuto</p>	

	<p>círculos medianos de nuevo, un minuto círculos grandes de nuevo. Al terminar se hará una serie de un minuto con los brazos estirados en forma de cruz haciendo pequeños movimientos hacia arriba y hacia abajo.</p>	
<p>Brazos</p>	<p>Copa para tríceps: Con una mancuerna de al menos dos kilogramos de peso se sostiene con ambas manos por detrás de la cabeza en escuadra, los codos permanecen al frente y se eleva hasta estirar los brazos y regresar de nuevo a la posición inicial con ambas manos sosteniendo la mancuerna detrás de la cabeza a la altura de la nuca. Al menos cuatro series de veinte repeticiones.</p>	
	<p>Lagartijas: Al menos cuatro series de quince repeticiones. Se puede hacer sobre rodillas hasta controlar mejor la fuerza abdominal.</p>	
	<p>Sosteniendo una mancuerna de al menos 1.5 kg de peso en cada mano, de pie con los nudillos de los dedos hacia abajo elevar el brazo (alternadamente) desde el muslo hasta la altura del hombro. Solo tres series de quince repeticiones ya que este ejercicio y el siguiente pueden en exceso causar el desgaste de la articulación.</p>	




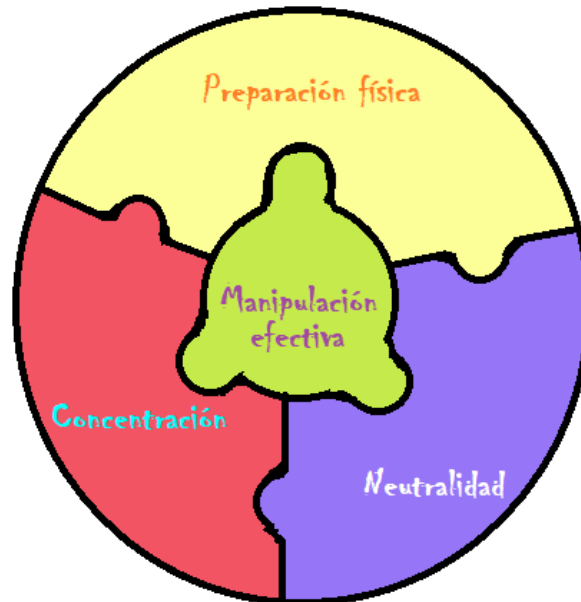
<p>Hombro</p>	<p>Sosteniendo una mancuerna de al menos 1.5 kg de peso en cada mano, de pie con los nudillos de los dedos hacia abajo elevar el brazo lateralmente desde el muslo hasta la altura del hombro en forma de cruz, con una ligera flexión del codo.</p>	
	<p>Press de hombro: Con ambas mancuernas nuevamente sentado con la espalda recta, comenzar con los codos pegados a las costillas, los brazos flexionados con los puños apuntando hacia arriba elevar las mancuernas lateralmente hasta juntarlas arriba de la cabeza con los brazos totalmente estirados.</p>	
	<p>Elevaciones frontales con mancuernas: este ejercicio tiene variantes dependiendo de la forma en que se sujetan las mancuernas, se sugiere de la siguiente manera: de pie con los pies separados a la altura de los hombros y las mancuernas en las manos para que al elevar el brazo recto a la altura del hombro la mano sujete a la mancuerna en pronación, es decir, palma hacia abajo. Se proponen 3 series de 10 repeticiones por brazo de manera alternada, con peso aproximado de 2 kg.</p>	

Tabla 4. Ejercicios de fortalecimiento muscular (Barrera, F; Osorio, A: 2021)

El acondicionamiento del actor-manipulador mediante ejercicios de fortalecimiento del tren inferior, abdomen y brazos (especialmente en hombros) están encaminados a su concentración, a la corrección de postura y su mantenimiento, y obviamente a la neutralidad/control; aquí se observa una triada muy interesante que las sustentantes están cuidando, trabajando y mejorando:

Preparación física + concentración + neutralidad = manipulación efectiva



Esquema 2: Triada de la manipulación efectiva de títeres por parte de un actor.
(Barrera, F; Osorio, A: 2021).

El cuerpo del actor-manipulador debe ser una máquina que esté en pleno funcionamiento, por lo que deberá entrenar para lograrlo. En el siguiente apartado se analizará el postulado de V. Meyerhold sobre biomecánica, la cual se pretende aplicar como un sistema de entrenamiento para el teatro de títeres.

3.3.3.1. Somos una maravillosa máquina. La biomecánica de Meyerhold.

Las que suscriben esta tesis, como hijas del realismo y alumnas de los alumnos de Stanislavski, siguen en la búsqueda y aprendizaje como actrices; porque el actor nunca deja de aprender y jamás debe dejar de explorar ni estar conforme solo con lo que ya tiene o alcanzó, así era el espíritu y necesidad de Vsévolod Emílievich

Meyerhold, un discípulo rebelde, inquieto, propositivo, explorador, investigador y hasta un tanto irreverente.

¿Por qué abordar la biomecánica de Meyerhold y no otros métodos, entrenamientos o sistemas? principalmente por el uso y experimentación del cuerpo. El actor utiliza todo su cuerpo y experimenta con él en amplitudes, mayores extensiones y calidades de movimiento para hacer o reproducir tareas de manera exagerada, que un observador puede leer claramente, al haber experimentado con su cuerpo puede intentar replicarlo o trasladar dichos movimientos al cuerpo antropomorfo del títere provocando en el espectador la misma lectura clara como si estuviera viendo a un actor (humano) hacerlo.

Para manejar su cuerpo el actor requiere coordinación; para manejar un títere el manipulador requiere el doble de coordinación pues tendrá que depositar toda su experiencia corporal en un ser al que animará, lo hará vivir a través de movimientos y consideraciones de las limitaciones del objeto.

Para Pestalozzi Parra Perdomo, en su libro *Herramientas básicas del actor aplicadas al teatro de títeres*, la biomecánica está enfocada en la creación de partituras de movimientos del títere, entendiéndose una mecanización de los movimientos:

La biomecánica es una herramienta que sirve para construir partituras de movimientos. En el teatro de títeres es indispensable esta herramienta ya que el actor debe garantizar a través de sus partituras de movimientos una autonomía en un personaje que se encuentra arriba, debajo, o en frente de él y que además tiene también su propia partitura de movimientos ajenos a los del actor. (Parra, 2018:49).

Sin embargo, para las autoras, la biomecánica comprendida desde las aportaciones de Meyerhold, permite al actor-manipulador el autoconocimiento y control del cuerpo y del objeto, creando partituras bases de revelación de carácter del personaje (títere) sin que estas vuelvan los movimientos de manipulación en su totalidad algo mecanizado, es decir, que a pesar de tener acciones bases e incluso tics, todo se muestre orgánico, fluido y a ritmo natural en respuesta a los estímulos externos o excitabilidad como la nombra Meyerhold:

...exigía la racionalidad de cada movimiento de los actores que se ocupaban en el escenario de una tarea definida. Quería que sus gestos y los pliegues de su cuerpo tomaran un dibujo preciso. Si la forma es justa, decía, el fondo, las entonaciones y las emociones lo serán también, puesto que están determinadas por la posición del cuerpo, con la condición de que el actor posea unos reflejos fácilmente excitables; es decir, que a las tareas que le son propuestas desde el exterior sepa responder por medio de la sensación, el movimiento y la palabra. La interpretación del actor no es otra cosa que la coordinación de las manifestaciones de su excitabilidad. Por ejemplo: representando el miedo, el actor no puede empezar por tener miedo (a "vivirlo") y después echarse a correr; no debe, por otro lado, ponerse a correr (reflejo) y no tener miedo después; sino tener miedo porque se ve correr. (1971:199).

Incluso aquellos movimientos pertenecientes a las posiciones que adoptará el actor-manipulador como parte de su oficio, no podrían considerarse mecanizados por muy coreográficos que se hayan vuelto a través de tantos ensayos, de lo contrario no se debe hablar de una frescura, no habría un *aquí y ahora*, en palabras de Meyerhold encontramos que: "A lo largo de los ensayos, es necesario intentar conseguir que vuestra interpretación con los objetos se convierta en una sucesión de reflejos, en lugar de ser un truco repetido con aplicación". (1971:130).

La formulación física del momento está determinada por las circunstancias de ese instante, que provocan en el personaje posiciones y posturas que lo mantienen alerta para responder a los estímulos externos que, al ser un organismo vivo, está sujeto a las leyes de la mecánica. El títere, no siente por sí mismo y depende directamente de su manipulador, está a expensas de los movimientos que este haga para colocarlo o posicionarlo de tal manera que el público interprete esa figura lograda como un pensamiento, sentimiento o deseo que esté teniendo el personaje-títere. Al leer la teoría de Meyerhold se entiende que el actor no debe preguntarse qué siente o desea el personaje, ni identificarse con él, lo que tiene que hacer es decidir sobre la forma (formulación) física adoptada en ese momento, por eso su alumno Igor Ilyinsky, citado por Hodge en el libro *Twentieth Century Actor Training*, señaló: "la forma física correcta es la base, por lo tanto, las entonaciones y emociones también lo serán, porque están determinadas por la posición del cuerpo"¹⁵ (2001:40).

¹⁵ *If the physical form is correct, the basis of the part, the speech intonations and the emotions, will be as well, because they are determined by the position of the body.* (traducción de las autoras)

Hay que ser claros en relación con la experimentación y trabajo que hicieron las actrices-manipuladoras directamente con los títeres y aquella información que se sustrajo de la teoría teatral de Meyerhold, ya que, como se menciona en su libro: “no elaboró un método sistemático para sus alumnos, sus clases se basaban casi siempre en ir realizando nuevas experimentaciones y, sobre todo, la base de su sistema fue la improvisación”. (1971:63).

No es una coincidencia que el actor trabaje siempre sobre su centro de gravedad y equilibrio al neutralizarse como lienzo en blanco, para posteriormente poder desequilibrarse durante la experimentación y creación del personaje que se enfrenta al caos, lo mismo ocurrirá con el equilibrio y centro de gravedad del títere, entonces será el momento en que el actor-manipulador trabaje sobre dos grandes equilibrios: el propio y el del títere. Respecto al equilibrio, Meyerhold diseña y realiza ejercicios con ayuda de un palo y describe las utilidades y beneficios de su práctica:

Equilibra el palo en la palma de la mano para que esté perfectamente quieto... Son muchos los ejercicios que se pueden realizar con el palo: estos sencillos inicios de equilibrio te darán una idea de la relevancia de este trabajo... Asegúrate de que tus pies formen una base sólida y concéntrate en hacer que el palo se sienta suave y ligero... El palo es un indicador de tu propio equilibrio y coordinación, especialmente si lo balanceas. Cualquier movimiento en el palo indica que no has encontrado tu centro de gravedad.¹⁶ (Meyerhold cit. en Hudge, 2001:45).

Durante la formación académica de las actrices, se generaron varios momentos de entrenamiento y experimentación con equilibrios, equilibrios precarios, movimientos gimnásticos, controlología, uso de palos, pelotas, plumas de ave, caminatas butoh y los dactyl que dieron herramientas y desarrollaron las habilidades de las sustentantes.

A pesar de que en los primeros años de formación académica no se conocía a los dactiles con ese nombre ni se relacionaban directamente con la biomecánica, fueron

¹⁶ *Balance the stick on the palm of the hand so that it is perfectly still...The number of stick exercises is enormous: these few simple beginnings will give some idea of the richness of the work...Make sure your feet form a solid base, and concentrate on making the stick feel soft and light...The stick is an indication of your own balance and co-ordination, especially when you balance it. Any movement in the stick indicates that you have not found your centre of gravity.* (traducción de las autoras)

realizados por las actrices como ejercicios que disponían al cuerpo a manera de calentamiento y para entrar en situación de ejercicios pre expresivos o de creación escénica, así se generaba reconocimiento y fluidez

Además de los dáciles, existen otros ejercicios que utilizaba Meyerhold para analizar una ejecución, por ejemplo disparar el arco o lanzar una piedra, después las segmentaba para analizarlas por unidades de movimientos, pausas y cambios así como los tiempos, ritmos, músculos utilizados, articulaciones y velocidades o energías, esto hizo entender a las actrices-manipuladoras que era necesario hacer lo mismo en los movimientos de los títeres, para que estos fueran precisos y limpios y evitar aquellos que son innecesarios, que no agregan ningún valor escénico, que gastan energía y afectan la precisión, al segmentarlos es más sencillo entenderlos, trabajarlos, practicarlos muchas veces hasta que se vuelvan fluidos, orgánicos y en la precisión que no necesariamente sea mecanizada. A continuación, se muestra un ejemplo del trabajo realizado con acciones específicas y reconocibles por el espectador:

Acción: Regar a *La Rosa*

Segmentar la acción mediante una serie de movimientos lógicos y consecutivos

- Movimiento de la cabeza con ligera inclinación hacia su objetivo
- Ligera inclinación de cadera el torso va hacia enfrente (ligeramente)



- Para dar el paso semi-flexionar la rodilla
- Apoyar el peso en la punta de la bota mientras la rodilla esta semi-flexionada



- Elevar el brazo como un bloque desde el hombro
- Flexionar ligeramente el codo para poder librar el obstáculo (el borde del baúl)



- Inclinación aproximadamente a 45° del torso



<ul style="list-style-type: none"> • Alargamiento del brazo para alcanzar el objeto • Tomar el objeto 	
<ul style="list-style-type: none"> • Enderezar el torso 	
<ul style="list-style-type: none"> • Elevación del brazo a la altura del pecho • Flexión del codo • Inclinación de muñeca (para que la regadera cumpla el objetivo de dar agua a <i>La Rosa</i>) 	

Tabla 5. Regar *La Rosa*: ejemplo de acción segmentada en movimientos (Barrera, F; Osorio, A: 2021).

La serie de ejercicios propuestos desde la experiencia de las actrices en su formación académica en controlología, gimnasia e incluso danza, aportó herramientas que se acercaban más a los ejercicios de reconocimiento corporal, de movimientos fluidos y de calidades de los mismos, que posteriormente se trasladaron hacia el cuerpo del títere que, al tener características antropomórficas, tenía la posibilidad de representar movimientos reconocibles como humanos.

Por ejemplo, el individuo que se sienta está manifestando una necesidad de comodidad o descanso, el observador entiende entonces que ese individuo estaba cansado y por lo tanto requería sentarse, fue el movimiento el que da paso a un estado o sensación. Si se está en la posición del observador, dejando de lado la interpretación de cansancio, y preguntándose cómo se sentó, se empieza el trabajo biomecánico, pues en esa tarea simple estará involucrado todo el cuerpo, articulaciones, tensiones, ritmos, músculos, respiraciones, direcciones focales y peso, sin embargo, si no se experimenta con el propio cuerpo la acción de sentarse y tampoco se observa a otro hacerlo, inclusive a sí mismo, no se habría podido lograr manipular al títere correspondiente a *El Rey de Dibújame un cordero* de una manera reconocible como humana y orgánica para el espectador. Es tarea del actor-manipulador trabajar las formas en que ese personaje se va a sentar en su jerarquía como *Rey*, con el peso de los años, la ropa que viste y el lugar en el que se sentará, así el público podrá diferenciar, entender, empatizar y seguir aceptando la convención propuesta aun cuando no haya diálogos, estas acciones que parecen simples, en realidad son esenciales para la puesta en escena:

El papel del movimiento escénico es más importante que cualquiera de los otros elementos teatrales. Privado de palabra, de vestuario, de candilejas, de bambalinas, del edificio, el teatro, con el actor y su arte de movimientos, los gestos y las interpretaciones fisionómicas del actor son quienes informan al espectador sobre sus pensamientos y sus impulsos (Meyerhold, 1971:70).

En este caso existe una pequeña limitante en estos títeres, pues al tener un rostro sin movilidad y sin articulación mandibular, los gestos serán asimilados a través de todo el cuerpo como se ha mencionado en apartados anteriores, ejemplo de ello es la mirada y la palabra. Estas restricciones exigen al actor-manipulador más experimentaciones que involucren a todo el cuerpo, mayores intentos, ensayo, prueba

y error, mejora continua para alcanzar un nivel idóneo, pero no por ello mecanización: “La ley fundamental de la biomecánica es muy sencilla: el cuerpo entero participa en cada uno de nuestros movimientos. A continuación, no hay que hacer más que estudios, ejercicios, perfeccionamiento” (Meyerhold,1971:136).

3.3.3.2. Conocimiento de las limitaciones corporales del actor.

Cada cuerpo es diferente y así mismo cada uno tiene sus propios mecanismos de movimiento los cuales son determinados por diversos factores, desde la forma física (influida por factores genéticos, entrenamiento, alimentación, etcétera.) hasta el aprendizaje adquirido (durante entrenamientos, clases, funciones, etcétera.) e incluso lesiones, entre otros. Todos estos factores que determinan los mecanismos de movimiento de cada cuerpo a la vez también definen las limitaciones de movimiento del mismo. Cuando un actor-manipulador se dispone al encuentro con un nuevo títere a vivificar debe percatarse de cuáles son las limitaciones corporales propias que dificultan la tarea, las cuáles deben trabajarse para que no entorpezcan la animación:

El proceso de ensayar y representar constituye para ellos una lucha dolorosa, pero no tienen por qué desanimarse. Todo actor, en un grado mayor o menor, sufre alguna vez de estas resistencias de su cuerpo. Para dominarlas son necesarios ciertos movimientos físicos, que deben practicarse de acuerdo a determinadas exigencias particulares como la sensibilidad del cuerpo ante impulsos creadores de la propia mente. (Chejov, 1998: 107).

Esas resistencias corporales pueden ser el resultado de alguna deficiencia dentro del entrenamiento o proceso de formación actoral o de alguna lesión. En el primer y segundo caso pueden combatirse a través de entrenamiento, ensayo y clases. La falta de entrenamiento puede provocar insuficiencia de fuerza derivando en cansancio muscular, también puede derivar en falta de coordinación entre otros problemas. En el segundo caso deberán hacerse ajustes y encontrar un nuevo modo propio para cumplir con la tarea escénica de acuerdo con las posibilidades del cuerpo.

El actor-manipulador deberá dedicar un tiempo considerable al descubrimiento de sus limitaciones corporales a través de ejercicios de exploración o a través de la

observación durante ensayos. Si no conoce y reconoce sus limitaciones no podrá trabajar en ellas; en ocasiones el actor puede percatarse de ellas hasta el momento de la función como resultado de la falta de ensayo y exploración. En ese momento ya no puede hacerse mucho para corregirlas y se convierten en automático en obstáculo para la manipulación efectiva.

El actor-manipulador, al conocer sus limitaciones corporales, no debe sentirse truncado o frustrado, sino tener en cuenta que aquellas limitaciones son posible trabajarlas mediante entrenamiento disciplinado. También es verdad que no todo podrá ser alcanzado ni ser igual que los logros de un colega, pues aquí radica la diversidad entre seres humanos y también está bien; quizá ni siquiera entre máquinas hay el mismo desempeño, alguna tendrá una pieza que salió con variación en manufactura y fallara una millonésima de segundo antes que la otra. En el ser humano ocurre lo mismo, hay variedades de formas, tamaños y colores, pero es tarea de cada actor conocer su instrumento de trabajo: su cuerpo para poder alcanzar cada vez un mayor dominio del mismo.

3.3.4. La importancia de la voz en la creación del personaje del títere.

Si se tratara de una puesta en escena sin diálogos bastaría con solo hablar de la manipulación en relación con la respiración del títere y la del actor-manipulador, así como la limpieza y claridad en las acciones escénicas, sin embargo, al tener diálogos es importante dedicar tiempo a la creación de voces para personajes agregando a esto la característica de los títeres que no tienen articulación mandibular. Este es uno de los apartados que argumentan esta tesis, pues gracias al entrenamiento vocal previo de las actrices-manipuladoras en el proceso académico se cuentan con herramientas vocales que en primera instancia evitan lesiones en las cuerdas vocales, se tiene el conocimiento de proyección vocal, tonos, timbres y dicción para que en primer plano el espectador pueda entender lo que se dice, seguir la anécdota y distinguir entre voces de personajes (en caso de que en algún momento aparezcan voces en off); en un segundo nivel, gracias al trabajo del actor-manipulador, se amalgame el movimiento del títere con su voz y el espectador reconozca que ese

títere es el que está hablando, ya que, al no tener articulación mandibular, involucra a todo el cuerpo en su intento por hablar.

Para la creación de la voz de un personaje deben considerarse diversos aspectos como la edad. Además, también algunos otros rasgos de carácter. Por ejemplo, en el caso de *El Principito* es un niño curioso o algo ingenuo debido a que todo lo que conoce es su pequeño planeta. Estas características fueron consideradas por la actriz-manipuladora encargada de este personaje.

Cuando se trata de personajes no antropomorfos el actor-manipulador deberá emplear el “Si mágico” y poner a trabajar su imaginación: ¿y si una serpiente pudiera hablar? ¿cómo lo haría?

La voz que el actor-manipulador crea para su títere debe estar perfectamente ensayada para poder mantenerla sin variaciones considerables a lo largo de toda la función, pues un cambio de voz puede causar confusión en el espectador.

En ocasiones un mismo actor-manipulador deberá manejar dos títeres al mismo tiempo; cada títere representa a un personaje, por lo tanto, la voz de cada uno deberá sonar diferente para permitir que el espectador siga la anécdota. Para lograr esta tarea se requiere de calentamiento previo, concentración, entrenamiento y coordinación. En *Dibújame un cordero* ningún actor-manipulador maneja más de un personaje al mismo tiempo, sin embargo, dos de ellos tienen varios personajes a lo largo de la puesta en escena, por lo que tuvieron que realizar diferentes creaciones vocales para cada personaje. La voz es también reveladora de carácter, por lo tanto, es un elemento importante para la creación de un personaje. Nuevamente se destaca la importancia de una preparación actoral previa a la manipulación, pues sin preparación actoral difícilmente logrará con éxito las diversas creaciones vocales que requiere cada personaje que represente.

Acerca del calentamiento vocal previo a un ensayo o función se proponen nueve de los dieciséis ejercicios que propone Fidel Monroy para la preparación del aparato fonador en su libro *Voz para la escena* (2011: 56-60). Se eligieron los que se consideraron más pertinentes para una el titiritero:

- **Ejercicio 1:** De pie, sentado o acostado, de manera cómoda y musitando al emitir el sonido marcado: A. Bostece ampliamente. B. Trague saliva. C.

Reproduzca el murmullo del oleaje. D. Reproduzca el ruido de las olas con cada vocal.

- **Ejercicio 2:** Dos veces cada serie. Emita musitando cada una de las vocales, alargando el sonido.
- **Ejercicio 3:** Exagerando la pronunciación y musitado, diga frases cortas y/o trabalenguas.
- **Ejercicio 5:** Guardando una posición de bostezo, con los labios suaves y apenas en contacto, emita en volumen bajo la consonante M, puede ayudarse con la imagen de que una pelota de ping-pong se encuentra entre su lengua y su paladar. Con los labios entreabiertos, apoye su lengua con suavidad detrás de los dientes superiores y emita en volumen bajo la consonante N, percibiendo las vibraciones que suben hasta su nariz.
- **Ejercicio 6:** Pronuncie fonemas que contengan las consonantes M, N, Ñ, L, LL, R, RR. Exagere dichas consonantes alargando su sonido, hasta sentir la resonancia, luego deje fluir las palabras que las contengan.
- **Ejercicio 7:** Jugando con una línea melódica inventada, “cante”, pasando suavemente de la U a la O y de ésta a la A, sin interrumpir la emisión. No consuma todo el aire. Haga lo mismo con las vocales E, I y después con toda la serie, en orden fonético: U, O, A, E, I.
- **Ejercicio 8: A)** Enuncie cada una de las vocales alargando su sonido. Utilice un volumen de bajo a medio y a la inversa. **B)** Enuncie cada una de las vocales alargando su sonido, utilice un volumen de medio a alto y a la inversa. **C)** “Clave” las vocales. Diga la serie de vocales en volumen alto, contrayendo el abdomen al emitir a cada una. Por “clavar” hay que entender que la emisión es vigorosa, y sin alargar el sonido producido, justo como si se deseara que el sonido se fijara a una superficie de manera puntual.
- **Ejercicio 13:** Realice movimientos libres, amplios, variados y con la mayor relajación posible. Utilice distintos ritmos y niveles corporales. Emita las vocales en orden fonético (U, O, A, E, I). Vaya de volumen bajo a medio. VARIACIÓN 1: A una señal, el movimiento se congela y se guarda silencio, hasta percibir que no existen tensiones innecesarias para sostener la posición de congelamiento, en ese momento se puede reiniciar la donación, sin moverse. Después de unos segundos continúe con movimientos y fonación

simultáneos. VARIACIÓN 2: Realice el ejercicio y su variación incorporando música instrumental suave, de manera que las vocales sigan la melodía que se escucha.

Aquí, con este apartado dedicado a la voz, una importante herramienta para el actor-manipulador, concluye esta investigación, la cual pretende ser de ayuda en el camino de todo actor que tenga la intención de convertirse en manipulador de títeres. A lo largo de estas páginas se realizó un recorrido que comenzó conociendo más un elemento muy utilizado hoy en día: el títere, y en específico el tipo de títeres utilizados en *Dibújame un cordero*: corpóreos antropomorfos. Se prosiguió con la investigación de una técnica de manipulación efectiva considerando cuatro acciones básicas que se deben dominar para alcanzar la verosimilitud dentro de una ficción llevada por títeres: respirar, mirar, andar y hablar. Se continuó con la investigación del otro instrumento de trabajo del actor-manipulador, es decir, su propio cuerpo; así como el entrenamiento y calentamiento necesarios para alcanzar la manipulación efectiva

. Las mismas autoras deberán recurrir nuevamente a la presente cada que se enfrenten a un proceso nuevo o incluso para mejorar las áreas de oportunidad de la puesta en escena *Dibújame un cordero*.

Conclusiones

De acuerdo con lo establecido en la hipótesis de la presente investigación, se puede afirmar que a través de la aplicación de una técnica actoral con elementos teóricos que proviene de Vsévolod Emílievich Meyerhold, Konstantín Stanislavski y Jacques Lecoq, el personaje representado a través de un títere podrá llevar a cabo acciones básicas como mirar, escuchar, responder y respirar de manera verosímil y como resultado aparentar estar vivo ante los ojos del espectador.

Asimismo, en cuanto al objetivo de llevar a cabo una investigación en la que se ponga en valor una propuesta técnica y unificada para la manipulación de objetos basada en elementos rescatados de la técnica de los teóricos ya mencionados, se concluye que se ha logrado de manera satisfactoria cumpliendo los objetivos específicos de diseñar un entrenamiento de preparación física para el manipulador de títeres, desarrollar y aplicar una técnica híbrida de manipulación de títeres basada en elementos rescatados de la técnica de los tres autores mencionados y emplear y poner a prueba la técnica actoral y de manipulación diseñadas en la puesta en escena *Dibújame un cordero*. En este último objetivo se seguirá trabajando continuamente durante las siguientes funciones del montaje, pues aún se tienen áreas de oportunidad que se pueden mejorar gracias a la aplicación de las posibilidades expresivas que propone esta investigación.

Finalmente, el camino para convertirse en manipulador de títeres es arduo y tardado, sin embargo será más asequible y se alcanzarán mejores resultados si se cuenta con formación actoral previa ya que de esta manera se logrará una mancuerna entre actuación y manipulación dando como resultado un actor-manipulador, es decir, un profesional de la escena que es capaz de crear un personaje y asumir una ficción de manera verosímil, de manipular con pericia un títere antropomorfo que durante la puesta en escena estará vivo ante los ojos del espectador.

Durante el proceso de montaje, las autoras se enfrentaron a retos nuevos para ellas que, no obstante, pudieron resolverse al valerse de herramientas adquiridas previamente durante su formación escolar. Como creadoras escénicas, reconocen la

importancia de dominar dichas herramientas y nuevas con el objetivo de seguir con el perfeccionamiento del talento de manipulación de títeres.

Como profesionales del teatro reconocemos la riqueza del títere como elemento escénico y reconocemos la importancia de seguir preparándonos para lograr una mejor manipulación. A lo largo del proceso de montaje de *Dibújame un corderito* nos percatamos de que a pesar de los objetivos alcanzados el camino es largo aún y no terminará nunca, siempre se puede mejorar en la manipulación de títeres.

Fuentes de consulta

- Arenas, Iris Marysol. (2020). *Teatro Tinglado y El Periférico de Objetos: Poética comparada*. Tesis de Maestría. Universidad Veracruzana, Facultad de Teatro.
- Beloff, Angelina. (1945). *Muñecos animados. Historia, técnica y función educativa del teatro de muñecos en México y en el mundo*. México: Ediciones de la Secretaría de Educación Pública.
- Carlos Converso Escuela de Títeres (2021). *Carlos Conversa*. [En línea]. Disponible en: http://carlosconverso.com/?page_id=9 [Fecha de consulta: 17 de noviembre de 2021]
- Converso, Carlos (2000). *Entrenamiento del titiritero*. México: Escenología.
- Flores, Yunuén. (2020). *El Principito: Un proceso de creación escénica a partir de un títere*. Tesina. Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Música.
- Hodge, Alison. (2001). *Twentieth Century Actor Training*. Edición digital. USA: Routledge.
- La Flota Teatro (2020). [En línea]. Disponible en: <https://www.laflotateatro.com/> [Fecha de consulta: 06 de mayo de 2021].
- La Gorgona Teatro. [En línea]. Disponible en: <https://www.lagorgonateatro.com/> [Fecha de consulta: 06 de mayo de 2021].
- Lecoq, J., Carasso, J.G. y Lallias, J.C.(2003). *El cuerpo poético. Una pedagogía de la creación teatral*. trad. y ad. Hinojosa, J. y Navarro, M. España: ALBA Editorial.
- Jurkowski, Henrik (2009). *Origen de los títeres*. World Encyclopedia of Puppetry Arts. [En línea]. Disponible en: <https://wepa.unima.org/es/origen-de-los-titeres/> [Fecha de consulta: 31 de enero de 2021].

Japan Arts council. *Introduction*. Invitation to Bunraku. [En línea]. Disponible en: <https://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/bunraku/en/introduction/index.html> [Fecha de consulta: 27 de enero de 2021].

Jiménez Segura, Jesús; (1990). *Algunas Consideraciones sobre el Teatro de Títeres*. Bilbao: KOBIE, (serie Bellas Artes).

Meyerhold, Vsevolod. (1971). *Teoría Teatral*. (9ª ed.) España: Editorial Fundamentos.

Monroy Bautista, Fidel. (2011). *Voz para la escena. Entrenamiento y conceptos fundamentales*. México: Escenología .

Morales de Aramayo, Victoria y Aramayo, Gastón. (1995, enero-marzo) "El teatro de títeres: dos experiencias". *Tramoya*. 42, 56-60.

Morales de Aramayo, Victoria y Aramayo, Gastón. (1995, enero-marzo) "El teatro de títeres : dos experiencias". *Tramoya*. 44, 156-66.

Moreno, Marcela. Portal (2019) *Diario del Estado de México* [en línea] disponible en <<https://diarioportal.com/2019/10/19/compania-titeres-argot/>> [consulta: 16 marzo 2021].

Parra Perdomo, Pestalozzi. (2018). *Herramientas básicas del actor aplicadas al teatro de títeres*. Edición digital. Colombia: Universidad del Valle Programa Editorial.

Pavis, Patrice. (1998). *Diccionario del Teatro*, (3ra ed.) España: Paidós Ibérica.

Rojas, Miguel. "Teatro de muñecos". (2006). *ESCENA. Revista de las artes*, 1, 47-55. Universidad de Costa Rica.

Stanislavski, Constantin. (1994). *Ética y disciplina*. México: Escenología.

Stanislavski, Constantin. (1953). *Un actor se prepara*. México: Constancia.

Anexos

La puesta en escena *Dibújame un cordero* puede ser consultada en el siguiente enlace:

<https://www.facebook.com/1012880572/posts/10222029092769040/?d=w>

Editado por la Secretaría de Cultura, Turismo y Deporte del Estado de México.

Publicado en el perfil de Edgar Garduño Millan el 28 de marzo de 2021.

Cartel con las propuestas ganadoras del concurso *Escenarios sin fronteras*:

El Gobierno del Estado de México a través de la
Secretaría de Cultura y Deporte,
felicita y da a conocer los proyectos

GANADORES
de la convocatoria
ESCENARIOS SIN FRONTERAS

PROPUESTAS GANADORAS

"El rescate de nuestro huéhuatl tradicional mexicano"

"Wiccas del este"

"La cárcel del mar, un barquito blanco y una gitana llamada preciosa"

"María Cirila o de piojos y piojitos"

"Dibújame un cordero"

"De dos desconocidos tomando una taza de café en el ombligo del mundo,
a la bañera de mi casa"

"Antares Jazz"

"Humus y los sietes misterios"

"El puesto de los chochos"

"Peste púrpura"

MENCIÓN HONORÍFICA

"Arte y cine en el kiosco"

"Cuentos y leyendas de Tepetzotlán en la voz de sus niños y jóvenes"

Escenarios de Danza Urbana "Break Street"

Toluca, Estado de México, julio de 2020.

EN EL **EDOMÉX**
HACEMOS click
EN FAMILIA
CULTURA Y DEPORTE EN LÍNEA

Más información en:  [culturaedomex](https://www.facebook.com/culturaedomex)  [@culturaedomex](https://twitter.com/culturaedomex)

 GOBIERNO DEL ESTADO DE MÉXICO

EDOMÉX
DECISIONES FIRMES, RESULTADOS FUERTES.



Cartel informativo de la transmisión de la puesta en escena *Dibújame un cordero* por parte de la Secretaría de Cultura, Turismo y Deporte del Estado de México.

CULTURA, TURISMO y DEPORTE en un CLICK 3.0

DOMINGO 28 DE MARZO

10:30 horas | Espíritu deportivo
Llegada de japoneses a América, valores y comida
Presenta: Irene Tachika Ohara

12:00 horas | Domingos Culturales
Dibújame un cordero
Proyecto ganador de la convocatoria "Escenarios sin fronteras"
Presentan: La Flota Teatro y Marabunta Teatro

14:00 horas | Domingos Culturales
Fandango de las Flores
Programa:
La guacamaya
El cascabel
Café con pan
La bamba
La morena

CONÉCTATE Y DISFRUTA ESTAS ACTIVIDADES [@CulturaEdomex](#)

EDOMÉX INSTITUCIÓN FEDERAL DE CULTURA Y DEPORTE

Proceso de modelado del rostro de *El Principito*, se busca la neutralidad al ser un rostro fijo, las intenciones dependen del actor-manipulador.



Rostro terminado, nótese la mirada fija.



Rostros de otros personajes:



La Rosa



El Rey



La Mujer de Negocios



El Zorro

Reconocimiento por nuestra participación en Escenarios sin fronteras.

GOBIERNO DEL ESTADO DE MÉXICO

EDOMÉX
DECISIONES FIRME. RESULTADOS FUERTES.

El Gobierno del Estado de México, a través de la Secretaría de Cultura y Turismo,
otorga el presente

RECONOCIMIENTO

a

Marabunta Teatro

Por su participación en

ESCENARIOS SIN FRONTERAS


M.E.P.D. Jett Tinoco García
Directora General de Patrimonio y Servicios Culturales
Toluca, Estado de México, enero de 2021.

A decorative vertical bar with segments of purple, pink, blue, green, yellow, orange, and red is located on the right side of the certificate.