



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

FACULTAD DE MÚSICA

***“EL PRINCIPITO: UN PROCESO DE CREACIÓN
ESCÉNICA A PARTIR DE UN TÍTERE”***

T E S I S I N A

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

**LICENCIADA EN TEATRO Y
ACTUACIÓN**

P R E S E N T A:

YUNUEN FLORES GONZÁLEZ

**ASESOR:
DR. ÓSCAR ARMANDO GARCÍA GUTIÉRREZ**

CDMX 2020



DEDICATORIA

Esta tesina está dedicada a mis padres y a mis hermanos, siempre me han inspirado a seguir adelante con aquello que me apasiona. A mi esposo Sergio, compañero de profesión y mi aliado en este proyecto. A los amigos que participaron en este espectáculo, *El Principito*, en especial a Alejandro Moreno y a Rafael Pastelín, sin ellos esta obra jamás se hubiera realizado. A Edwin Salas no solo por crear al títere del Principito sino también por ayudarme en el proceso de creación del personaje. A mi asesor Oscar Armando por tener fe y paciencia. A Héctor Zalik por las correcciones. Y por supuesto a mi hija Minerva esperando que algún día pueda ver esta presentación.

RESUMEN

La historia de El Principito llevado a teatro, donde dos actores, Sergio Rüed y Yunuen Flores, y un títere, representan la historia icónica de Sait-Exupery. Acompañado de música en vivo compuesta especialmente para este montaje, junto con un diseño de proyección que acompaña la escenografía de la obra.

Gracias a la productora “Aleja Producciones” y a un extenso equipo de trabajo, se logró armonizar el teatro y la música clásica para crear este espectáculo originado especialmente para todo tipo de público, en especial para toda la familia. Además de la introducción de una figura plástica como lo es un títere y el lenguaje interpretativo que éste conlleva. Dicha interpretación llevada a cabo para realizar una representación óptima para los espectadores y lograr acercar al público infantil al teatro.

Hablar sobre la relación que hay entre un actor y un títere, y cómo el teatro de títeres aun hoy en día tiene vigencia dentro de las artes escénicas como un símbolo onírico y un lenguaje propio que tiene un valor importante en las bellas artes. Además de compartir la experiencia de trabajar con un elemento externo para dotarlo de vida a diferencia de un entrenamiento distinto al entrenamiento actoral. El teatro de títeres tiene un encuentro “mágico” y un contexto escénico que nos transporta a un universo de poesía donde sólo, y únicamente, los títeres pueden representar desde su lenguaje, sin pretender imitar al ser humano o querer reemplazarlo.

La utilización de los títeres tiene su propia forma de expresión y por ende su propia técnica. También ésta forma de expresión podemos tomarla para el propio trabajo del actor como un entrenamiento aparte. Entender que la participación de los títeres es necesaria porque hay personajes que sólo ellos pueden interpretar y que los actores por sí mismos no podrían hacerlo.

PALABRAS CLAVE

- Representación
- Títere
- Actor
- Actriz-titiritera
- Personaje
- Actuación
- Lenguaje
- Interpretación
- Ejecución
- Técnica
- Discurso
- Cuerpo
- Entrenamiento
- Movilidad
- Producción
- Proceso
- Vida
- Poético
- Humano
- Objeto

ÍNDICE

Introducción	i
1. El títere y el actor.....	5
1.1 Relación entre el títere y el actor.....	8
1.2 El lenguaje poético del títere.....	11
2. Dramaturgia: Anécdota de “El Principito” y discurso de la adaptación	16
2.1 Sinopsis de la obra.....	17
2.2 Descripción del espectáculo	18
2.3 Discurso de la adaptación de la obra “El Principito”.....	32
2.4 Construcción del entendimiento del pensamiento del personaje del pensamiento del Principito.....	35
3. Inicios del proceso de producción del montaje de El Principito.....	40
3.1 Creación escénica: Trazo y vestuario	45
3.2 Diseño del títere del Principito	49
3.3 Proceso del montaje en el teatro.....	54
4. La creación del personaje a través de un títere	62
4.1 Representación del personaje del Principito.....	66
4.2 El títere se gana su vida en el escenario	72
4.3 Entrenamiento físico	76
4.4 Movilidad como segunda naturaleza	81
Conclusiones.....	lxxxviii
Bibliografía.....	xciii
Anexos.....	xcv

INTRODUCCIÓN

En esta tesina hablaremos sobre el trabajo del actor y el títere a partir de la adaptación del cuento de El Principito. En esta adaptación teatral participaron dos actores y un títere que es la representación del personaje del Principito. Hablaremos sobre el manejo del títere y su interpretación actoral por parte de la actriz Yunuen Flores, quien manipuló al títere. La adaptación fue realizada por Sergio Rüed, (escritor, dramaturgo y director mexicano) a partir de la obra original de Antoin Saint-Exupery.

Esta tesina partió de la experiencia durante la puesta en escena de la obra El Principito, en octubre de 2017. Un espectáculo multidisciplinario que se ha presentado en el estado de Hidalgo en el teatro Cedrus, Romo de Vivar y San Francisco, y tuvo una temporada en la Ciudad de México en el Teatro Rafael Solana. Se trata de una obra de teatro de gran formato donde se hacen proyecciones en video *mapping* con ilustraciones originales. Cinco músicos tocan en vivo e interpretan piezas originales únicamente para esta obra. Dos actores, Sergio Rüed y Yunuen Flores, interpretan al Piloto (Sergio Rüed) que a su vez interpretará otros personajes y una actriz (Yun Flores) vestida completamente de negro que interpreta al Principito, manipulando un títere de 1.40m de alto, hecho de madera y papel maché. Esta tesina surgió del interés por hablar sobre las experiencias vividas laboralmente en este montaje en conjunción con un equipo de trabajadores profesionales que laboran dentro del ámbito artístico. También atiende el interés por hablar exclusivamente de cómo fue la experiencia de manipular, mover y darle voz al títere del Principito, dado que no hay dentro de Centro Universitario de Teatro de la UNAM una materia específicamente dedicada a la manipulación de objetos y de títeres. Trataremos el tema de la representación escénica, donde el títere sirve de instrumento didáctico de la representación del Principito, y por ende un actor no podría hacer su papel.

La intención de este trabajo es describir como fue trabajar en un montaje multidisciplinario donde había artistas de otros campos: músicos, compositores, ingenieros de audio, escenógrafos, iluminadores e ilustradores, productores, coproductores, productores ejecutivos y empresarios. Cada uno en su sector y al mismo tiempo tomando en cuenta las opiniones de los demás creativos, y de los administrativos para darle forma a este montaje. También destacar la participación de los actores como partícipes creativos en la realización de dicha obra, como la dramaturgia, el discurso de la obra, la dirección, el diseño del títere etc.

También pretendo compartir el aprendizaje obtenido para el conocimiento del movimiento del cuerpo, la autoexploración, el conocimiento del manejo de la voz, y la condición física para poder sostener un títere de 1.40m que en este caso representa al Principito. La interpretación del uso de un títere añade y contribuye herramientas interpretativas para el desarrollo artístico de los actores, se crea la vida escénica de un títere y así poder sorprender al espectador cuando se utiliza un títere y llevarlo a un mundo poético.

La manipulación de un títere no es algo que sea enseñado en la mayoría de las escuelas de teatro como una especialización, en este caso hablo del Centro Universitario de Teatro. Sin embargo, es necesario que los titiriteros tengan un entrenamiento actoral y que sean actores, dado que la interpretación del títere requiere del pensamiento del actor para poder unir cuerpo y mente, para crear una coherencia que sustente a la ficción de la obra donde sea utilizado un títere. El actor titiritero debe saber actuar porque debe conocer las peripecias del pensamiento, el discurso de la obra. Los movimientos del títere deben parecer naturales y espontáneos, debe parecer que el títere respira, piensa; que tiene vida propia: que al títere también “le están pasando las cosas” internamente.

La creación de un personaje títere es un camino que puede brindar herramientas corporales que ayudan en el desarrollo académico y laboral del joven actor, sobre todo como aprendizaje para su profesión o también en el interés de una

especialización para seguir por el rumbo del teatro de títeres. Y con esta experiencia escénica es posible esclarecer de qué va el teatro de títeres y cómo es su representación escénica, cómo es el entrenamiento físico para poder moverlo y cargarlo, cómo se construye el personaje del títere y cuáles son sus similitudes con el actor. Utilizar esta técnica también para emplearla en nuestro entrenamiento escénico como actores, aunque no estemos manipulando un títere. En algunas ocasiones este tipo de teatro no es, para algunos egresados de las carreras de actuación, de interés profesional y laboral, ya sea por prejuicios o lo perciban, a manera despectiva, como “un simple teatro infantil”. En realidad el teatro de títeres no solo era para los niños, incluso el teatro de títeres era utilizado en los autos sacramentales, en iglesias e incluso en la antigüedad como teatro para adultos para entender de manera didáctica la religión cristiana.

Algunas de las preguntas que se irán resolviendo durante esta tesina, ofrecerán información acerca de por qué es importante hablar de la manipulación de los títeres como adquisición de conocimiento interpretativo para el actor. También me parece pertinente el conocimiento obtenido para la comprensión del teatro de títeres; su aportación cultural, y artística dentro del teatro.

Hay momentos en que como actor desconocemos otras maneras de trabajar dentro del teatro más que como ejecutantes donde sólo interpretamos con nuestro cuerpo, encarnando un personaje, sin necesidad de utilizar objetos para darles “vida”. Sin embargo, hay otras formas de hacer teatro que pueden brindar un lenguaje distinto al que conocemos, y que también sirve para contar y comunicar una historia dentro del teatro. Específicamente hablaré de este montaje para poder explicar por qué es importante hablar de esta experiencia como enriquecimiento profesional y entender cómo la representación tiene distintos lenguajes, cómo la manipulación de un títere: ¿Cómo se crea la relación del títere con el actor, y cómo un símbolo de una representación infantil puede llegar a cautivar a los espectadores aun sabiendo que no es real? Hacerle creer al espectador que en verdad este objeto está vivo.

La representación es un tema de suma importancia porque buscamos identificar las cosas, identificar lo que es verdadero de lo que no es verdadero, identificar, quizá lo que es teatro y lo que no es teatro. Identificar cuando algo que simula ser representado podría ser una mentira. El teatro de títeres busca también esa respuesta a través de la representación de situaciones, emociones, vivencias a partir de un títere que viene a mostrarnos una atmósfera onírica, dentro de lo real.

Lo que se pretende con esta tesina es demostrar que para poder tener dominio de un títere, que este se mueva, que este interactue, es necesario que quien lo manipule tenga que ser un actor. Para esto es importante mencionar que el trabajo del actor viene de una labor técnica, dicha labor será utilizada para la ejecución del títere. Cuatro capítulos que hablan sobre la obra de *El Principito* y cómo el entrenamiento actoral sirvió para este proyecto. Además de la importante tarea del teatro de títeres como un tipo de espectáculo que ayuda y funje como un teatro artístico a servicio de aquellos que hacen teatro como aquellos que lo consumen.

En el primer capítulo hablamos de como el títere viene de un origen cristiano y además cómo ha sido su relación con los actores en donde Carlos Converso (titiritero y teórico del teatro de títeres) menciona que en ambos casos existe una técnica precisa. En el segundo capítulo hablamos de la dramaturgia de *El Principito*, el discurso de la adaptación y cómo se creó el personaje del Principito a partir del discurso de la obra. En el tercer capítulo, mencionamos el trazo, el montaje y cómo fue creado el títere del Principito, y en el cuarto capítulo trabajamos con el proceso de creación del personaje y cómo el títere tiene su propio lenguaje interpretativo. En el capítulo cuarto hablamos principalmente del entrenamiento actoral al servicio de la ejecución del títere, por lo que mencionaremos las artes marciales como parte del entrenamiento.

1. EL TÍTERE Y EL ACTOR

¿Cómo surgieron los títeres? Algunos escritos e investigaciones argumentan que su creación se debió gracias a los ritos religiosos. Jesús Jiménez Segura menciona en un artículo llamado “Algunas consideraciones sobre el teatro de títeres y los medios audiovisuales” (1990, p. 118) que incluso hay teóricos que piensan que el arte del títere nació en el momento en que el hombre descubrió su sombra y jugó con ella. Podemos decir que este arte nació en todo tipo de religiones tanto cristianas como escandinavas; en la cultura china y europea en general. Por ejemplo, hay datos que nos indican que en los títeres eran utilizados para explicar la religión cristiana a los niños (1990 p.119). Sin embargo, en cada una de esas investigaciones se afirma que finalmente el títere tiene su origen en la “magia” y dicha magia fue evolucionando junto con la representación. El objetivo de esta representación era transmitir historias que hablaran del cristianismo y solo en dichas representaciones era aceptada la inclusión del títere, haciendo posible que el pueblo pudiera apreciarlo. Ahora vemos al títere en historias que van más hacia la representación en el teatro infantil y familiar, y también compañías de teatro de títeres que hacen obras dirigidas a los adultos. Sin embargo, la utilización de los títeres en todos los casos requiere de un entrenamiento distinto al proceso y entrenamiento de un actor de carne y huesos.

Los actores trabajan con su anatomía, su historia, su aprendizaje; pueden interpretar más personajes, a diferencia de un títere que fue diseñado para un solo personaje, en la mayoría de los casos. El actor tiene la posibilidad de trabajar en la creación del personaje que se le haya sido asignado; reconstruirse para borrar vicios, juicios; e incluso sus puntos de vista que no funcionen en la creación del personaje. En una entrevista hecha a Clarissa Malheiros, (directora, dramaturga, actriz y creadora escénica de origen brasileño, fundadora de la compañía “La Máquina Teatro”), confirma lo anterior sobre el trabajo del actor, pero también sobre

el trabajo de la manipulación del títere, pues éste ya está representando. Sin embargo, el actor de algún modo tiene que convencernos de esa representación:

El títere ya está pensado para ser un personaje, solo que tienes que revelarlo. El actor no es pensado para hacer un solo personaje. El títere es el duplo de un actor en determinadas formas de pensar lo escénico, pero cuando ya se concibe un títere, y se viste, no es una materia desnuda. Son pocos los actores transformistas. Hay un tono y una manera que se adecuan a los universos de los personajes. El títere ya está pensado para una sola cosa, construimos su personaje pensando en la historia. Él contiene universos, el actor no contiene un universo necesariamente, puede, pero hay que trabajar mucho. (15 de febrero, CDMX, Coyoacán, 2019).

El títere es una herramienta escénica atrayente y la imagen que proyecta crea ya un universo. Sin embargo, es importante la aportación de Malheiros cuando menciona que los actores, para construir un universo, necesitan un entrenamiento; un tipo de presencia escénica poderosa y energética distinta a la del actor. El títere, por sí mismo, crea un universo “mágico” que queremos ver representado, ya que nos causa interés.

Si bien el títere ya está representando a un personaje por el que fue diseñado, es decir, ya tiene una imagen establecida, entonces el manipulador, que en este caso llamaremos “actor-titiritero” como diría Carlos Converso: “Este actor-titiritero, tendrá la tarea de sumarle a esa imagen representada una voz; darle movimiento, prestar ciertas características, etc.” En este caso, el títere de la obra de *El Principito* fue diseñado específicamente para este tipo de presentación y espectáculo; movido por una sola persona, por mí, por lo que hay un trabajo de la actriz, en el que tuve que adecuar mi estructura física a la estructura del títere, sin imponerme ni forzar el movimiento de éste. Es decir, trabajar con un cuerpo inanimado como si este fuera parte de mi cuerpo.

Es un trabajo parecido, mas no idéntico del todo, a la creación de un personaje como lo estudia y lo trabaja un actor. Es decir: ¿Cómo es este personaje? ¿Cuál es su objetivo? ¿De dónde viene? ¿A dónde va? Incluso hay actores que escriben una historia de su personaje, o sin ir muy lejos, pueden construirlo con la información que obtienen de los diálogos dichos por sus personajes dentro de la dramaturgia. Por otra parte, hay un conocimiento de éstos para crear el carácter del personaje a través, también, de su psicología. Esto lo hablaré y lo detallaré más adelante. Sin embargo, existen otras opiniones como la de Eduardo “Lobo”, titiritero mexicano miembro de la compañía de teatro “Saltimbanqui”, quien comenta que para él la creación de personaje del títere es similar a la de un actor, ya que también se cuestiona de dónde viene este personaje, cómo es y qué le gusta. Pues, desde su punto de vista, se trata de seres que pueden alcanzar cierta independencia en la escena, más no fuera de ella. (6 abril 2018, CDMX, Gran Sur).

El teatro de títeres es una disciplina que puede ser aprendida como especialidad, pero también a partir de la experiencia y la práctica. Sin embargo, como otro tipo de especialización, se necesita de mucho trabajo y esfuerzo. En diversas ocasiones los actores empiezan haciendo sus primeras apariciones, ya sea con pequeñas participaciones en escena, moviendo escenografía o, en el mejor de los casos, teniendo un protagónico importante. También hay casos en donde vemos actores que manipulan un títere sin poseer técnica alguna y la repercusión estriba en que solo parece un muñeco. En dichos casos solo se cuenta con la experiencia del actor, la cual, en una situación óptima, suele ser la que a través del juego y la interacción con el títere termina por crear una serie de movimientos que se adecuan al cuerpo actor-titiritero. Muchas veces, el egresado de actuación tiene que enfrentarse a puestas donde no solamente trabajará como actor, sino que, además, tiene que aprender hacer otras cosas, ya sea cantar, hacer malabares, o por ejemplo a manipular otro objeto y darle voz, y vida.

1.1 RELACIÓN ENTRE EL TÍTERE Y EL ACTOR

El actor tiene la capacidad de interpretar, además de otros seres humanos, objetos, animales o incluso títeres. El títere, por su morfología, suele representar seres humanos. Esa representación tiene como objetivo transmitir esas mismas reflexiones e inquietudes que un actor vivo puede hacer en escena. Malheiros nos menciona que existe un deseo natural en los seres humanos por ser dioses y crear vida, que incluso incluya a seres parecidos a nosotros (2019, CDMX). Y, con este respecto, afirma que dicha representación nos lleva a cuestionarnos, a tener dudas, temores, emociones, etc.

El espectador puede tener un pensamiento profundo viendo la escena interpretada por un títere o por un actor. Claro que la materia cambia, pero la capacidad de asombro puede ser similar en ambos casos. Esa capacidad de asombro la podemos ver como poética representada en algo que quiere vivir y supera la materia inerte. El títere, en la representación, nos puede convencer de que está vivo sin querer convencer a nadie de eso. Es y está.

Cuando existe la participación de un títere en la obra de teatro, ambos, tanto el actor y el títere, se necesitan mutuamente para crear y entablar una relación. Y, si el actor titiritero cambia por otro actor que manipule al títere, también cambiará la interpretación de éste. Por lo que necesariamente la creación y la participación del actor tiene mucha importancia en el lenguaje escénico del títere, al igual que un actor que hace un personaje, por ejemplo "Romeo" de Shakespeare, lo pueden representar distintos tipos de actores, incluso mujeres, y también el personaje cambiará dependiendo de cada sujeto. En el caso de los títeres, el personaje ya está dado, porque el títere ya está fabricado con ese fin.

El actor no es el personaje, a diferencia del títere. Pero sí utiliza su fisonomía, su elasticidad, su fuerza, su entrenamiento y su voz, para darle personalidad al

títere. Es importante conocer la herramienta de trabajo, tanto la del propio cuerpo como la del objeto escénico, saber cómo se mueve y cuáles son sus límites. Ya que hay muchos tipos de títeres y varios de estos están contruidos con diversos materiales. No hay una sola forma de crear o fabricar títeres, incluso no importa si éstos no son cómodos o resultan ser pesados. Para ello hay un entrenamiento de por medio.

Aunque para el espectador aparezca el propio títere como eje central del espectáculo, en realidad la figura esencial es el titiritero. El títere, sin el movimiento o la voz que le presta el titiritero, es solamente un muñeco inerte, aunque lleno de potencialidad expresiva, pero para que esa potencia se convierta en acto es imprescindible el manipulador que infunde “vida” en forma de movimiento, acción y discurso, a la materia estática. (Segura, 1990 p.119).

El actor se vuelve una pieza fundamental e interpretativa que ayuda y da soporte a la expresividad del títere. Así, su invisibilidad, se transforma en interpretación escénica para mover al títere.

La diferencia entre el actor y el títere es la materia: el títere es un objeto inanimado y el actor es un ser vivo. Uno, vive para y en la escena, y no tiene vida propia; el otro, tiene vida propia y se quita el personaje cuando acaba la obra. Por ello es que es interesante tratar de resolver las preguntas: ¿Por qué hoy en día el títere sigue siendo utilizado como medio de representación? ¿Por qué utilizar un títere y no un actor o un niño? Al menos en esta obra de *El Principito* en la que estamos haciendo el análisis. ¿Qué otras diferencias interpretativas existen entre un actor y un títere? Preguntas que se irán resolviendo a medida que avancemos. Por lo Pronto en la tabla de abajo puedo ejemplificar con más exactitud estas diferencias.

ACTOR	TÍTERE
En el escenario es un ser viviente de carne y huesos	En el escenario es un ser que tiene que ganarse la vida
Fuera del escenario es una persona	Fuera del escenario es un objeto
Tiene que construir su personaje en escena y convencer de que es el personaje	Está hecho para ser el personaje sin necesidad de convencer a nadie de ello.
Tiene voluntad y decisiones propias	Es controlado
El actor se entrena para la escena	El títere está hecho para la escena

Ambos sirven para la ficción

Para esto Malheiros responde a la pregunta: ¿Cuál es la relación entre un actor y un títere?

Empieza tratando de entender, al igual que el mismo aprendizaje del actor, lo que hace surgir la palabra, lo que está por detrás de ella. El títere puede decir algo a partir de una necesidad. ¿De dónde nace esa necesidad? En todo caso, tendría que pasar por el actor o actriz. No es solo una cuestión de creencia, sino de saber, o de entender. El pequeño gesto cotidiano en un títere tiene una dimensión enorme como en un ser humano. A veces un joven actor solo da por hecho la ficción. Pero hay que tomar en cuenta que el personaje se hace de pequeños gestos. Vivimos secuestrados por la palabra, la palabra es la reina del pensamiento. Lo que vemos y sentimos es más poderoso que lo que oímos. Las palabras mienten, la acción no, por eso te gusta alguien que puede reconstruir la vida. Que te eleva a otro cierto tipo de universo. Que te detona imaginarios. El títere tiene eso también. (idem)

Por ello la ejecución de un objeto en escena nos resulta interesante. Pues prestamos atención a dicho objeto porque le damos su valor y, cuando ese valor es recibido, entonces podemos hablar de “la magia” como un producto de la convención escénica, que no es sólo sentarnos a ver un espectáculo, guardar silencio y escuchar a alguien hablarnos solo por el hecho de que así nos han educado, sino de lograr esa convivencia que nos resulta común, pero que en algunas ocasiones se convierte en una revelación.

1.2 EL LENGUAJE POÉTICO DEL TÍTERE

Se han escrito distintos tipos de argumentaciones acerca del teatro de títeres. Algunas de estas suposiciones van encaminadas a hablar sobre la poética que este teatro genera y cómo a través de dicha poética se representa un tipo de realidad. En muchas ocasiones sin pretender más que la representación misma. Por ejemplo, Henryk Jurkowski, en su libro: *Consideraciones sobre el teatro de títeres*, menciona a Jan Sztaudynger, poeta y promotor del teatro de títeres, de origen Polaco quien comprende el teatro de títeres desde una perspectiva casi divina:

...un teatro que nos permite sentir la tragedia de lo humano a través de la del títere; un teatro que nos concede el delicioso poder del Dios-sustituto; un teatro que penetra en los secretos del espíritu humano; un teatro que puede ser ejemplo exquisito de la fuerza irradiadora del espíritu y de la metamorfosis de las fuerzas psíquicas en materia esto es algo bastante diferente del teatro usual. El teatro de personas es un teatro humano, pero el teatro de marionetas es elegante después de divino. El teatro de títeres es para los niños, para la gente sencilla, para la gente de espíritu humilde y para los artistas- para todos aquellos que están cerca de Dios. (1990, p. 24)

El teatro de títeres contiene en su representación la poética de la creación. Hacemos creer al espectador que hacemos y damos vida, buscando hacer un teatro noble que puede representar casi todo. Es una mirada a una forma de expresión que permite comprender otro modo de representaciones posibles para hablar, finalmente, sobre lo humano y su estar en el mundo; sus circunstancias.

Muchos teóricos que hablan sobre el teatro de títeres han abogado en pos de este teatro como un teatro digno de representar. Tenemos como ejemplo a los románticos. Jurkowski en su libro pone una cita de Lothar Buschmeyer, donde nos habla del papel tan importante que tiene el Romanticismo en la permanencia del teatro de títeres: “El resurgimiento del marionetismo hoy habría sido imposible sin Goethe y los Románticos, porque fueron ellos los que ganaron para el teatro de títeres el interés de las clases educadas y de los artistas tan necesario para su renacimiento” (1990, p. 5). El romanticismo veía en las marionetas la representación de la humanidad a partir de la representación del mundo de los títeres. El romanticismo hablaba de este tipo de teatro como si fuera un mundo simbólico sobre la condición de los seres humanos “...como analogía satírica de las pequeñas representaciones del género humano tanto más acentuada durante el periodo denominado Sturm und Drang” (1990, p. 6).¹ El teatro de títeres, por su parte, fue conocido como un teatro que albergaba un mundo de representaciones simbólicas dentro del pensamiento romántico. Considerando dicho universo como una representación de la manipulación del ser humano sin que este tenga conciencia de ello; como si fuera un títere. Por ello los títeres eran considerados como representantes de ese universo, en el que nosotros somos espectadores sin darnos cuenta de que también somos títeres de nuestra realidad. “Yo permanezco como ante un *pepshow* (una caja mágica). Veo gente pequeña y caballos pequeños pasando delante de mí y a veces me pregunto si no será una ilusión óptica. Juego con ellos, o quizá ellos juegan conmigo, como una marioneta: de vez en cuando cojo a uno por su mano

¹ El *Sturm und Drang* es un movimiento artístico que fue predecesor del Romanticismo, nació en Alemania a mediados del S XVIII en donde el subjetivismo, la libre expresión, las emociones, etc. tenían supremacía en comparación con la razón y sus estructuras lógicas para hacer arte.

de madera y retrocedo con horror”. (ídem). Esta comparación con la vida humana nos hace reflexionar también sobre qué es la realidad y la fantasía; sobre lo que es verdadero y lo que no lo es. Sin embargo, aunque no habla en sí sobre la técnica del títere, ni del teatro de títeres como representación, sí nos habla de la atmósfera ilusoria que provoca. Y, por lo tanto, es a lo que quisimos llegar en *El Principito*. Aludir a esa imagen que se nos presenta como real, pero que, en realidad, no es de carne y huesos. Esta condición crea un universo mágico donde todos juntos (actores, directores, dramaturgos y espectadores), crearemos la convención de que el títere está vivo y que está representando a un ser humano. Por lo tanto, es así como se crea una empatía con el espectador, porque este último quiere creer que, efectivamente, el títere sí está vivo.

Podríamos decir que el teatro de títeres es una meta-actuación, dado que el actor actúa a través de un títere: el actor actúa al títere que a su vez actúa un personaje. Estamos viendo representar la vida de los seres humanos a través de un títere. Vemos una auto-representación de la vida real, pero más allá de la representación de un objeto, es una cuestión casi metafísica, de darle vida e interpretación a un objeto inanimado, que quiere resolver una situación humana. Si seguimos con el planteamiento de que el títere nació de un mundo ritual y religioso, esto significaría que se quiere responder a un cuestionamiento existencial sobre quiénes somos y de dónde provenimos.

Jugamos a darle vida a algo y jugamos a verlo vivo. Algunos teóricos del tema, incluso se atreven a decir que, el teatro de marionetas y de títeres, es mejor que el teatro de actores de carne y hueso. Esto porque señalan que el actor sufre de egocentrismo y, dicho egocentrismo, estorba en la creación escénica. “... para mí las marionetas son más libres, más naturales que los actores vivos. Me dan un sentido de ilusión más fuerte” (Segura, p. 119). Este tipo de afirmaciones son posturas subjetivas, radicales y extremas que no hace falta discutir. Sin embargo, algo que podemos rescatar de puntos de vista, como el antes citado, sería el diferenciar a ambos intérpretes (al títere y al actor): el

títere no tiene vida propia. Por lo mismo, no hay un pasado o una historia que lo permeé en la escena o que condicione su actuación.

¿La ventaja? Primeramente, una negativa, mi buen amigo: un títere no se da aires ni gracias. La afectación aparece. Como usted sabe, cuando el alma (*vis motrix* o energía móvil) está en cualquier sitio salvo en el centro de gravedad de un movimiento. Como el manipulador tiene solamente este único punto bajo su control, a través del hilo todos los otros miembros están como deben estar: muertos, meros péndulos que simplemente obedecen la ley de la gravedad, una excelente característica que uno busca en vano en la mayoría de nuestros bailarines. (Segura, 1990, p. 9)

En este ejemplo se habla específicamente del movimiento corporal en relación con el títere e incluso hace alusión a su opinión sobre algunos bailarines, mas no se hace una aproximación enfocada meramente al actor. Sin embargo, hablamos de intérpretes, y esta cita define a la ley de gravedad como punto importante en el movimiento de un títere, ya que éste se abandona completamente a esa ley porque no tiene control sobre sí mismo. No obstante, de todos modos, el actor que lo manipule pondrá de su parte para que esa ley de gravedad y la resistencia ante dicha ley, creen el movimiento del títere. Es prácticamente jugar con la muerte. La muerte entendida como un estado de completa inmovilidad, que se deja vencer ante la ley de la naturaleza y, por lo tanto, de la gravedad. Siendo así, los actores titiriteros, se enfrentan a un juego establecido entre dos fuerzas opuestas: la caída provocada por la fuerza de gravedad y la resistencia por no dejar morir al títere.

El actor juega a representar desde su composición humana. Con el títere buscamos hacer lo mismo: representar desde su composición. El actor es un ser vivo que, en todo momento, tiene necesidades básicas: come, duerme, defeca, piensa, se mueve por sí mismo y muere. El títere sólo vive en escena y si muere, como en el caso del cuento original del *Principito*, es una muerte simbólica y no una muerte real. En el caso específico de nuestro montaje, cuando llegamos al

momento en que la serpiente muerde al Principito, decidimos que la representación sería literal. Es decir, una serpiente títere mordería al Principito en el pie. Representar la muerte de un títere significa no una muerte real. Incluso, en el mismo cuento del *Principito*, ese mismo evento también se puede traducir como una despedida más no como una muerte. Sin embargo, en la adaptación que trabajamos, el títere sí muere. El Piloto y el Principito cantan una canción para despedirse. Al final de la canción es cuando la serpiente muerde al Principito, y cae poco a poco. En ese momento la actriz carga al títere inerte entre sus brazos y, de modo muy cuidadoso, lo saca de escena, representando así que el Principito ha muerto.

Representar la muerte del Principito no fue tarea fácil, en cuanto a llegar a un trazo escénico definido se refiere. En un principio representar la muerte literal del títere nos parecía duro para los espectadores. Sin embargo, creímos necesario representar tal cual que la serpiente apareciera y lo mordiera. Antes de eso interpretan juntos, el Piloto y el Principito, una canción a manera de despedida prometiendo volver a verse. Pero al ser muy incisivos en que el Principito quiere volver a casa para ver a su rosa, justificamos que quiere irse a su planeta y que para ello es necesario morir. “El títere contiene todo un universo..., interpreta el universo entero al que pertenece..., representa todo el universo de trapo y de madera que simboliza. Con los títeres estamos a la vez en el universo de los muertos y en el universo de los vivos, eso es lo que resulta emocionante.” (Converso, 2000, p. 14). Aquí la muerte parecería otro mundo, que también puede ser representado en el mundo de los títeres y ser capaz de pasar del estado de la vida a la muerte. La muerte no es la muerte de un ser humano. Más bien, se trata de la muerte de un símbolo que en este caso representamos en un títere. El títere está entre la vida y la muerte por una sencilla razón: en escena está vivo y fuera de ella está inmóvil, guardado para su próxima función.

2. DRAMATURGIA: ANÉCDOTA DEL CUENTO ORIGINAL DE “EL PRINCIPITO” Y DISCURSO DE LA ADAPTACIÓN.

En el pequeño planeta del Principito crece una rosa y él queda asombrado por ella porque es muy bella y, al ser una sola rosa, él la cree única en el universo. Ella es muy exigente y finalmente, el Principito, cansado de no complacerla como ella quiere, huye de su planeta, sintiéndose enojado con su flor. Así que visita otros planetas para conocer amigos. Va a un planeta donde hay un rey que gobierna solo; va a otro planeta donde hay un vanidoso que cree ser el mejor sujeto de su planeta, a pesar de ser el único. Se dirige a otro planeta donde vive un bebedor que pasa todo su tiempo bebiendo; luego, llega a otro planeta donde hay un hombre de negocios que cuenta estrellas y cree poseerlas; viaja a otro planeta donde hay un farolero que no para de trabajar, pues su oficio es apagar y encender la luz. Después, llega al penúltimo planeta que visita donde hay un geógrafo que le comenta que las flores son efímeras, que no son para siempre, y que le recomienda ir al planeta Tierra. Finalmente, llega al planeta Tierra en donde inmediatamente conoce a una serpiente que le dice que ella lo puede ayudar a volver a su planeta cuando él quiera volver. Posteriormente, llega a un jardín donde hay miles de rosas y el Principito llora al sentirse mal de poseer una rosa común y corriente, creyendo que era la única. Más adelante, nuestro personaje central conoce a un zorro que se vuelve su amigo y le comenta que su rosa es especial porque es suya y porque han creado lazos al igual que el mismo zorro con él. Sigue su recorrido y se encuentra con un maquinista y con un vendedor de píldoras para quitar la sed.

Tras todos esos encuentros, recientemente narrados, es que el Principito conoce al Piloto, quien cayó sobre el desierto porque su avión se averió. Ambos se hacen amigos y, el Principito, durante esos días, visita al Piloto para platicar de sus aventuras. Cuando se acaba el agua del Piloto y buscan un pozo, ambos beben y duermen. Al día siguiente el Principito está platicando con la serpiente que

conoció. El Piloto la trata de ahuyentarla, cuando se lleva la sorpresa de que el Principito le dice que llegó la hora de volver a casa. La serpiente muerde al Principito y éste muere.

2.1 SINOPSIS DE LA OBRA

Un Piloto cae con su avión en un desierto y conoce a un misterioso niño, el Principito, quien le pide que por favor le dibuje un cordero para llevarlo a su planeta. Poco a poco ambos se van convirtiendo en amigos mientras el Principito le narra sus aventuras. El Piloto es un narrador que compartirá al público la historia del Principito.

El Principito siente por una rosa, que de pronto nace en su planeta, algo muy especial, algo que quizá nunca había experimentado antes y a pesar de que su rosa lo hace sentir dichoso, también lo hace sentir desdichado. Incapaz de satisfacerla por completo el Principito abandona su planeta, debido a que ambos tienen diferencias. Él quiere viajar para conocer otros mundos y tener nuevos amigos, ya que está muy sólo en su planeta y su rosa no lo hace sentir completamente acompañado. En su recorrido conoce varios personajes que dejan mucho que desear al Principito. Pues, la gran mayoría de dichos personajes presta atención a cosas sin relevancia como lo son el estrés, el dinero, el poder, etc. Durante el viaje, se da cuenta que ahora ha decidido volver con su rosa, pues gracias a las palabras de un zorro comprende que los lazos son importantes y que tanto él como su rosa son especiales el uno para el otro, y por eso son únicos.

Finalmente, el Principito ha decidido pedir ayuda a una serpiente que, gracias a su mordida, éste volverá a su casa. El Piloto y él se despiden cantando una canción prometiéndose que jamás dejaran de ser amigos.

2.2 DESCRIPCIÓN DEL ESPECTÁCULO

Cada escena tiene su propio discurso que, a la vez, se conecta con todo el discurso general de la obra. Es importante, como actriz, comprender qué de cada escena es imprescindible representar. Es decir, qué mensaje queremos comunicar. Para ello a continuación se hablará tanto de la estética del espectáculo como de la adaptación de cada escena y lo que quisimos mostrar a público. Hicimos una interpretación, tanto Rüed como adaptador y director, y yo como actriz titiritera. Ambos coincidimos en varios aportes para interpretar cada momento de la obra y saber qué era importante representar y cómo representarlo.

Como actriz, comprender cada una de las escenas, me sirvió para crear la atmósfera de la historia. Alimentar con ello las características del personaje del Principito, además de cómo resolver tanto la entrada y salida de los personajes que en este caso Rüed es quien los interpreta; cómo, gracias a la iluminación, proyecciones y la música fue posible trasladar al público al lugar de los hechos sin necesidad de hacer cambio de escenografía o inmobiliario. En cada cambio de escena, el Piloto se encarga de hablar con el público y narrar lo que está pasando o lo que pasará más adelante. Por lo que hay un juego en el tiempo: jugamos al presente y al pasado, intercalándolos repetidamente. El presente es lo que el Piloto narra al público; el pasado es cuando vemos al Piloto interactuar con el Principito.

Escena I. INTRODUCCIÓN

Vemos un escenario en el cual hay una escenografía en forma de planeta a la mitad, de una dimensión de 5m x 4m de alto, en el tercer término. A mano izquierda del espectador, vemos 5 sillas vacías, cada una de estas sillas con un atril y partituras. Se escucha una música de fondo que es el tema principal de la obra. Desde cabina, a través de un micrófono los técnicos de audio dan las primeras dos

llamadas. Entran cinco músicos con sus respectivos instrumentos en mano y se sientan en las sillas. Entra el director del quinteto musical y saluda al público. Se anuncia la tercera llamada. Todo esto es la preparación del inicio de la obra en la cuál, nosotros los actores, estamos listos detrás de la escenografía para salir a escena.

Desde que los espectadores ingresan al recinto y ocupan sus asientos, se genera una expectación, gracias a que vemos este escenario preparado para la ficción: hay una imagen proyectada en la escenografía ilustrando un cielo con estrellas. Pero, en cuanto se anuncia la tercera llamada, los músicos tocan una pieza musical (Ir a Anexos, imagen 1) y entra del lado derecho un actor representando a un piloto que habla al público y es entonces que comienza “la magia”. Con esto podemos ver con claridad que se trata de ir alistando al público para crear una convención. El actor provoca al público y estimula a cada uno de los espectadores preguntándoles francamente de forma general: “¿Ustedes ya saben qué quieren ser de grandes?”. Esto ayuda para crear una alianza con ellos. Esta alianza nos servirá para que el público sienta cierta empatía con los personajes (ir a anexos, imagen 2). Toda esta preparación introductoria sirve para la presentación del títere por medio de la actriz. Con respecto a esto, cabe señalar que como actriz, es importante escuchar y sentir la presencia del público desde fuera del escenario; saber cómo es, si está participando o le interesa participar; si hay muchos niños o no hay muchos niños, etc.

Gracias a los cambios de luces en esta escena, podemos notar el transcurrir del tiempo de la tarde a la noche. Es ahí donde inicia otra melodía y entra el personaje del Principito. El títere, manipulado por la actriz, sale detrás del escenario, poco a poco. Aquí empieza la escena de El Encuentro, que veremos a continuación.

Escena II. EL ENCUENTRO

En esta escena es cuando los personajes principales comienzan a conocerse. Y podemos notar una gran sorpresa en el Piloto debido a que creyó que estaba en un lugar desolado, pues su avión cayó en el desierto del Sahara. Ver un niño en un desierto no es algo cotidiano y menos si está solo. Para este momento del montaje, el acercamiento físico del Principito en relación al Piloto es lenta, temerosa y un tanto entusiasta, pues no ha visto a un ser humano desde hace tiempo. La aproximación no llega a ser invasiva, crea cierto misterio, como si su presencia fuera fantasmagórica. Esto genera una atmósfera que podría ser percibida como si el Piloto creyera que está soñando. La escena es cuidadosa y con ayuda de la música, genera esa sensación. Sin embargo, el Piloto no está soñando, la presencia del Principito es real. Tan real que éste último le pide le haga el dibujo de un cordero con la intención de llevarlo a su casa y no sentirse solo. Con esto podemos notar que, para el Principito, un dibujo tiene vida propia y que de ahí puede salir un cordero real. Es aquí donde podemos caer en cuenta que el personaje del Principito tiene una necesidad específica, y que no está perdido en el desierto. Este encuentro es el inicio de una relación de amistad. (Ir a anexos, imagen 4)

Escena III. LOS BAOBABS

La acción dramática se ubica en una tarde y es acompañada con una pieza musical titulada con el mismo nombre de la escena. El Piloto está recostado sobre su espalda arreglando su avión y de pronto llega el Principito a preguntarle sobre los árboles baobabs. En el transcurso del diálogo, resulta que el Principito tiene más información al respecto y le comparte al Piloto que se trata de árboles especiales cuyas raíces son tan grandes que pueden afectar y romper el suelo del planeta donde se encuentren. Mientas hablan de esto, notamos que la profundidad de la escena, así como su intención, están relacionadas con fomentar y catalogar como

virtudes los conceptos de la disciplina y la prevención. El texto sostiene que, si no se arrancan esos árboles cuando aun son pequeños, posteriormente será más difícil poder hacerlo debido a que ya para entonces habrían crecido. Con esto se sugiere una solución efectiva a los conflictos que surgen en la vida de un ser humano a través de esta evidente analogía. De igual modo, se está hablando también de los buenos y malos hábitos. Permittedo entrever que si no nos enfocamos en quitar aquello que comienza a destruirnos, entonces será muy difícil cuando todo eso que nos afecta ahora, se vuelva más grande y queramos eliminarlo por completo. Todo esto sugiere que es conveniente detectar cuando la pereza se aparece en nuestras vidas, imposibilitando así nuestro crecimiento. La profundidad de este discurso se esconde detrás de la metáfora acerca de los Baobabs. Pues cabe destacar que, el Principito, señala que dichos árboles destruyeron el planeta de un hombre perezoso que no los cortó a tiempo. Y es por esa razón que el aprendizaje particular de esta escena radica en entender el porqué de la disciplina y su importancia.

Escena IV. LAS PUERTAS DE SOL

Comienza la pieza musical “Las Puertas del Sol”. Sale el Principito por la parte superior de la escenografía, colocándose sobre una compuerta de un metro cuadrado que ha descendido a manera de puente corredizo por medio de un sistema de poleas manipulado manualmente por los asistentes de tramoya. El Principito quiere ver una puerta de sol y se lo comunica verbalmente al Piloto, quien le dice que hay que esperar a que el sol se ponga. A lo que el Principito contesta que las puertas de sol son agradables para el corazón cuando se está triste y que él un día vio ponerse el sol 43 veces en su planeta. (Ir a Anexos, imagen 5).

Esta escena nos da información sobre la personalidad del Principito. Al parecer melancólica y solitaria. Algo que también podemos añadir y destacar es la importancia del hecho de que él puede conformarse con sólo ver las puertas de

sol para reconfortarse ante la tristeza. Este es otro rasgo de carácter del personaje que como actriz me dio información importante para abordar la personalidad del Principito.

Esta escena es un poco riesgosa, hablando en un sentido estrictamente físico, porque la actriz tiene que subir a la escenografía con todo y el títere para salir por encima de la compuerta. Por este tipo de escenas es que es importante que el actor-titiritero incluya en su preparación y mantenimiento personal un buen entrenamiento físico para equilibrar y controlar el peso entre su propio cuerpo y el del títere. Pero eso lo veremos más adelante.

Escena V. LA FLOR Y EL BOZAL

Esta escena está dividida en dos partes: “La flor y el bozal” y una secuencia física a la que denominaremos “El viaje”. Ambas partes cuentan con su tema musical respectivo. Por lo tanto, la escena inicia con la pieza musical (La Flor y el Bozal). El Piloto sigue reparando su avión cuando, repentinamente, su quehacer es interrumpido por el Principito quien le pregunta para qué sirven las espinas de las flores. No obstante, el Piloto se encuentra molesto debido a que su avión no funciona. Así que le contesta, de mala gana, que no sirven para nada. Entonces, el Principito, se entristece ya que teme que la rosa que dejó en su planeta sea devorada por el cordero del dibujo cuando éste llegue allá. Ante esta situación, se sincera con el Piloto y le comparte que su rosa es lo más importante que tiene en su vida y que está preocupado por haberla dejado sola. Esto nos permite notar otra característica importante sobre el personaje del Principito en cuanto a su pensamiento reflexivo y sensible, a partir de que entendemos que lo que tanto le ha causado tristeza y malestar es que ama a una rosa a la que ha dejado en su planeta y que de esta última acción se arrepiente profundamente.

Como ya hemos dicho en líneas anteriores, la segunda parte de la escena a la que hemos llamado “El viaje”, también tiene su propia pieza musical. Esto

genera una atmósfera única e inconfundible que distingue a esta secuencia de movimientos corporales de la actriz, repercutiendo en movimientos del títere, que se repetirá posteriormente una vez más en la parte final de la escena de “El planeta del Geógrafo”. Es aquí donde comienza el viaje del Principito, de su planeta a otros planetas (ir a Anexos, imagen 6). Es importante decir que, desde este punto hasta la escena XVI “De regreso al desierto”, vamos a contar la historia de lo que pasó antes de que el Principito y el Piloto se conocieran, pero veremos a los personajes en acción en tiempo presente.

El Principito huye de su planeta porque se enoja con su flor. Quiere buscar otro planeta para habitar y conocer otros amigos. Pero, lo que ocurre aquí de forma concreta en términos de trazo y movimiento escénico es que se necesitaba dar a entender al público que el personaje del Principito vuela por sí mismo y sin la ayuda de ninguna nave o artefacto, a través del Universo para llegar a otros planetas. Esta escena resultó compleja, porque no contábamos con elementos técnicos que ayudaran a representar un vuelo real por parte del títere y de la actriz. Nos vimos en la necesidad de recurrir a la música y a la iluminación, y sobre todo a la actuación por parte de la actriz que se sirvió de movimientos corporales que terminaron en la construcción de una danza con el títere. El viaje, representado de esta manera, permite creer que el Principito flota sobre el escenario, como si volara a través del espacio. En el cuento original se infiere que son palomas las que lo llevan pues hay una ilustración del autor donde el Principito es llevado por palomas. Aquí jugamos hacerlo bailar en el escenario lentamente. Se trató de un proceso en donde a la actriz le costó trabajo, pues el títere pesaba demasiado para el tipo de movimientos realizados. Sin embargo, gracias al entrenamiento físico, se logró representarlo de forma positiva.

Escena VI. EL PLANETA DEL REY

Con un cambio de luces pensado para esta escena, se proyecta sobre la escenografía la imagen de un planeta con un trono de rey. Un cenital ilumina al Rey y otro al Principito; luces frontales tenues refuerzan la escena. El Rey, interpretado por el actor Rüed, sale por la parte de arriba de la escenografía, mientras que el Principito se coloca junto a los músicos del lado izquierdo del escenario desde el punto de vista del público.

Esta escena habla sobre la soberanía de un rey que vive solo en su planeta. Como rey pide respeto y obediencia. Sin embargo, no hay nada ni a nadie a quien reinar. Por lo que se vuelve absurda su presencia. Este rey es la representación de los adultos que quieren dar órdenes sin razones exactas, y que simplemente quieren sentir el poder de ser una autoridad importante.

El Principito no quiere ser súbdito de nadie. Así que viaja a otro planeta. Mientras tanto, se hace un nuevo cambio de luces. El Principito cruza el escenario y ahora se encuentra al otro extremo del mismo, para representar la siguiente escena (Ir a Anexos, imagen 7).

Escena VII. EL PLANETA DEL VANIDOSO

Se enciende una luz en un costado del escenario. En el mismo lugar, en la compuerta superior de la escenografía, aparece un hombre vestido de manera extravagante. Es el personaje del Vanidoso. Comienza una pieza musical que lleva el nombre de "El Vanidoso". El Vanidoso, interpretado también por Rüed, cree ser el mejor de su planeta, a pesar de ser su único habitante. Al igual que el Rey, este hombre está solo (Ir a Anexos, imagen 8). El Principito no entiende ese comportamiento de querer ser mejor que alguien más. Este es el reflejo de un adulto que busca reconocimiento y sentirse superior a otros individuos. El Principito confundido se aleja hacia otro planeta.

Escena VIII. EL PLANETA DEL BEBEDOR

Aparece el actor Rüed sobre la misma compuerta de la parte de arriba del escenario, bebiendo una botella de alcohol, interpretando al personaje del Bebedor. El Principito entra a escena y le pregunta por qué está bebiendo. A lo que éste le contesta que bebe para olvidar que tiene vergüenza de beber. Debido a esta respuesta, el Principito, piensa que las personas mayores son muy extrañas.

Esta escena habla de la incongruencia que existe en las personas mayores que tratan de evadir la realidad inventándose vicios para no hacerse responsables de su propia vida. De igual forma, el Principito no comprende que las personas mayores se compliquen la existencia sin motivos aparentes (Ir a anexos, imagen 9).

Escena IX. EL PLANETA DEL HOMBRE DE NEGOCIOS

Un hombre de negocios está desesperado haciendo cuentas con una calculadora. El Principito lo interrumpe preguntándole qué es lo que está haciendo. El hombre de negocios molesto de la interrupción le contesta que cuenta estrellas para poseerlas. No hay ningún sentido ya que las estrellas no son de nadie y no se puede hacer algo tangible con ellas. Así, esta metáfora sobre el dinero apunta directamente sobre el fenómeno acerca de que las personas quieren tener demasiado dinero sin saber en qué y cómo ocuparlo en caso de llegar a poseerlo. Esta escena se desarrolla en el proscenio del escenario del lado derecho-actor. A partir de aquí, los personajes interpretados por Rüed ya no volverán a situarse en la parte superior de la escenografía. Esto se dio en atención a evitar denotar un marcaje repetitivo que pudiera confundir las distintas interpretaciones y los encuentros de los personajes con el Principito, así como para evitar monotonía.

Escena X. EL PLANETA DEL FAROLERO

El Principito se desplaza por el escenario después de haber platicado con el Hombre de negocios, simulando así un nuevo viaje hacia otro planeta. De esta forma lo vemos que ahora se posiciona al otro extremo del proscenio. El Farolero aparece detrás de la escenografía y camina hacia donde está el Principito. El Farolero apaga y prende el farol constantemente. El Principito le pregunta por qué lo hace y el Farolero responde que es su trabajo. Eso al Principito le sorprende, ya que el Farolero tiene una misión en la vida. Finalmente, el Principito ha encontrado a alguien que tiene un objetivo. Este hecho lo hace querer quedarse a vivir con él, pero resulta que el planeta del farolero es muy pequeño. Es el único de los adultos que conoce en su viaje, previo a conocer al Piloto, con el que se siente cómodo. Dicha comodidad se debe en parte al reconocimiento del Principito acerca de que la tarea y responsabilidad del Farolero sobre encender y apagar un farol es parte de su oficio. Sobre lo cual, podríamos pensar que tampoco existe un sentido, ya que nadie presencia dicha actividad y podría quedarse el farol apagado o encendido sin que nadie hiciera algo al respecto. Sin embargo, este momento nos remite también al cómo nosotros mismos nos mentimos y nos engañamos. Pues podríamos no hacer las cosas y, aparentemente, no pasaría nada. Finalmente, a nadie le importaría más que a nosotros. Pero la diferencia está en que a nosotros sí nos debe importar. Hacer las cosas por un sentido dado por nosotros mismos. Además, este personaje del Farolero no es ostentoso a diferencia de los otros adultos que conoció anteriormente en sus otros viajes. Lo cual es parte importante para que se de la confidencialidad entre ambos.

Escena XI. EL PLANETA DEL GEÓGRAFO

El Principito camina por el escenario. Sobre la escenografía se proyectan imágenes de mapas. Entra un hombre con barba que resulta ser un geógrafo. Se

presentan y, el Geógrafo, le pregunta de qué planeta viene. El Principito describe su planeta y le informa que tiene una flor. A lo que el Geógrafo le argumenta que eso no es importante porque las flores son efímeras. El Principito se asusta ante esa aseveración, pues el Geógrafo más adelante le explica que “efímera” significa que está próxima a desaparecer. A pesar de esto, el Principito, decide seguir en su viaje en busca de amigos. El Geógrafo le recomienda que viaje al planeta Tierra.

El personaje del Principito, aunque en la obra no se hable de forma literal de eso, es un buscador de sí mismo; alguien que quiere aprender, conocer y saber. Incluso me atrevería a decir que quiere buscar un sentido a la vida por medio de este viaje.

Como ya lo habíamos señalado previamente, es aquí en donde se repite la secuencia de movimientos antes descrita de “El viaje” hasta que el Principito desaparece detrás de la escenografía.

Escena XII. LA LLEGADA

En esta escena el Principito llega a la tierra, descendiendo específicamente en un desierto del territorio africano. Una serpiente se acerca a él extrañada de que esté solo en un lugar tan grande. El Principito le confiesa a la Serpiente que está ahí porque está enojado con su rosa. Situación que parece comprender a la perfección la Serpiente. Ella le comenta al Principito que si quiere volver al planeta de donde viene, puede pedirle ayuda. La ayuda mencionada consta de una mordida por parte del venenoso reptil. La Serpiente no lo dice directamente, pero podemos leer claramente que se refiere a eso: a través de la muerte regresar al origen. Y el origen del Principito es volver a su planeta y volver a ver a su rosa.

Escena XIII. EL JARDÍN Y EL ZORRO

El Principito entra al escenario y camina hasta proscenio, triste porque encontró un jardín lleno de rosas iguales a la suya. Eso lo hizo sentir mal, porque él creía que su rosa era única. Cae al suelo llorando y posteriormente aparece el personaje del Zorro y entablan un diálogo (Ir a Anexos, imagen 1).

Esta escena habla de la importancia de crear lazos y cómo esos lazos se forman a partir de que las personas alimentan y cuidan las relaciones. En este caso hablamos de las relaciones de amistad. El Principito se vuelve amigo del Zorro. Sin embargo, el Principito debe seguir su rumbo y es hora de despedirse de su amigo. Por lo que este le dirá que ahora son únicos el uno para el otro y que eso los hace importantes. Eso permite que el Principito comprenda que su rosa también es especial, pues ambos se han domesticado mutuamente y, por lo tanto, se han vuelto especiales el uno para el otro.

Una emblemática frase dicha en esta escena resume el discurso total de la obra: “Lo esencial es invisible a los ojos”. Frase que nos recuerda que el amor, al no tratarse de un elemento u objeto visible, resulta ser más real que aquello que podemos tocar o ver, ya que se suele creer que, por solo ver las cosas, podemos creer en ellas. Siendo que aquello que no podemos ver también puede ser real.

Escena XIV. EL GUARDAGUJAS

El personaje del Guardagujas se dedica a dar dirección a las vías que siguen los trenes. Está muy apurado y el Principito le pregunta qué es lo que hace. A lo que éste le responde que guía a los trenes de izquierda a derecha y viceversa. Luego, el Principito pregunta que si el tren que acaba de pasar frente a ellos es el mismo tren que pasó instantes previos. A lo que el Guardagujas le contesta que no, “que es un cambio”, un cambio de dirección y de trenes.

Finalmente, el Guardagujas comenta que nunca nadie está contento donde está y el Principito concluye que solo los niños saben lo que buscan. En esta escena vemos representado que incluso encontrando cierto bien estar, los adultos suelen sentirse insatisfechos y es la razón de su insaciable búsqueda de novedades. Por eso es importante resaltar que, en este viaje, los niños son quienes disfrutan más de lo que podrían hacerlo los adultos.

Escena XV. EL MERCADER

El Principito camina por el escenario mientras aparece un hombre que es un mercader. Este nuevo personaje, entra desde el fondo del escenario vociferando la venta de sus píldoras para quitar la sed y se aproxima al Principito que se ha detenido en el centro del proscenio.

Esta escena es corta, sin embargo, habla de cómo buscando una vida aparentemente más sencilla y práctica nos perdemos la oportunidad de disfrutar las actividades, debido al ritmo estresante y agitado que hemos impuesto como sociedad, principalmente, en las ciudades; en donde se suele percibir la sensación de que no tenemos tiempo ni para vivir.

Escena XVI. DE REGRESO AL DESIERTO

Aquí volvemos a retomar la línea cronológica de la escena que abrió la obra. El Principito le ha contado sus aventuras al Piloto. Sin embargo, ahora el agua se ha acabado. En esta escena el Principito y el Piloto están al borde de la muerte. Se trata de un franco indicio de despedida, pues el Principito le dice que muy pronto volverá a su planeta. Ya que, finalmente, se ha percatado de que lo que buscaba

estaba allá y no aquí. Así que decide tomar en cuenta lo que la serpiente le ofreció y pedirle ayuda para regresar a su planeta.

Escena XVII. ESCENA FINAL

Son los últimos momentos del Principito en la Tierra y la serpiente está dispuesta a ayudar al Principito a que regrese a su planeta y se reencuentre con su rosa. Por lo que estos dos se encuentran platicando sobre la plataforma cuadrada que se sostiene en la parte alta de la escenografía. El Piloto se percató del peligro. Sin embargo, el trato ya está arreglado entre la serpiente y el Principito.

En esta última escena, el Principito y el Piloto cantan una canción, original de la obra. Al finalizar la pieza, la serpiente muerde al Principito, quien lenta y progresivamente va dejándose caer a causa del veneno, hasta desplomarse en los brazos de la actriz-titiritera, representando así su muerte. El cuerpo del Principito desaparece poco a poco hasta salir por completo de escena. Aquí la actriz-titiritera, quien ha jugado dentro de la ficción el papel de su sombra, carga al Principito como si fuera un niño pequeño entre sus brazos e inclina la cabeza como símbolo de tristeza y de despedida, pues su compañero ha muerto. Lo que significa que ya no habrá más sombra. Y, así, termina la historia de ambos (Ir a Anexos, imagen 13).

EPÍLOGO

El Piloto habla con el público. Regresa a romper esta cuarta pared que se propuso desde un inicio. Aquí vemos a un personaje que realmente cree que el Principito ha regresado a su planeta; que ahora está con su rosa y con el cordero que él mismo le regaló en aquel dibujo. En este último monólogo, el Piloto, comparte un mensaje que va cargado de esperanza. Pues se conforma de palabras e ideas que sugieren que, en realidad, el Principito sí existió y que está vivo en su planeta. Así

como también, deja abierta la posibilidad de que algún día se volverán a encontrar (Ir a Anexos, imagen 14).

Gracias a la dramaturgia, el personaje del Piloto dice las mismas palabras que en el cuento original, para asegurar que el Principito sí volvió a su planeta:

“Sé que volvió a su planeta. Pues al siguiente día no encontré su cuerpo. Y no era un cuerpo tan pesado... Por las noches me gusta oír a las estrellas. Son como quinientos millones de cascabeles. Y ¿qué creen? Se me olvidó darle una correa para el bozal. Ojalá que el cordero no se haya comido la flor... ¡No! Seguramente la campaña de vidrio la protege. Al fin que él ya está con ella para cuidarla y... deben ser muy felices. Ojalá que así sea” (Rüed, adaptación de la obra *El Principito*, 2016, p. 21).

Por la selección de los capítulos y momentos de la obra original, incluidos en esta adaptación teatral, sabemos qué fue lo que el adaptador consideró más importante para sintetizar la anécdota general de *El Principito*. Su trabajo previo para llegar a un texto teatral sirvió para responder a la necesidad y al planteamiento de tratar de ser lo más fieles posibles al cuento original. No obstante, por requerimientos prácticos de duración y de posibilidades histriónicas, partiendo de que se contaba únicamente con un actor y una actriz-titiritera, se tuvo que acudir a recursos como la no aparición de ciertos personajes, la eliminación total o parcial de escenas, la conjunción de estas entre unas y otras, etc. Un ejemplo de esto, lo vemos en el hecho de que se buscó a toda costa eludir la representación escénica de la Rosa y se prefirió alterar los textos originales e incluso escribir narraciones nuevas, para lograr mencionar y describir a este personaje vital para la historia, pero sin la necesidad de incluirlo como un personaje más a representar. Ya que resultó más importante hablar de lo que realmente significa la Rosa, en vez de crear un personaje que interactuara con el Principito.

2.3 DISCURSO DE LA ADAPTACIÓN DE LA OBRA “EL PRINCIPITO”

Si ubicamos al discurso de esta obra, *El Principito*, dentro de los parámetros cercados por Anne Ubersfeld en donde propone como opción observar al discurso teatral como “el conjunto de signos y de estímulos (verbales y no-verbales) producidos por la representación cuyo «productor» es plural (autor, director de escena, técnicas diversas, comediantes)” (1998, p. 175), al servicio de lograr transmitir un mensaje específico del autor al público, entonces entenderemos que el discurso de la adaptación hecha por Sergio Rüed, es una realización en sincronía con todo el equipo de trabajo que colaboró para realizar este montaje cuya primordial intención es transmitir el siguiente mensaje: las relaciones personales son más importantes que las cosas materiales.

Esta adaptación nos lleva a reflexionar sobre nuestra condición en la etapa adulta y cómo, esta condición, en ocasiones nos conduce a querer priorizar las cosas materiales por encima de las relaciones personales, poniendo por delante preocupaciones como el éxito y el dinero. Pensando a estos dos elementos como vías efectivas e indispensables para alcanzar la felicidad. De modo que los intérpretes escénicos de este montaje, cada uno en su proceso creativo, buscaron comunicar a sus espectadores de todas las edades, la propuesta siguiente: ser niños es maravilloso porque es la etapa de la vida del ser humano en la que descubrimos y nos sorprendemos de todo. Pues no hay filtros, no hay preocupaciones como suele haberlas en la vida adulta.

Ser niños es ventajoso porque aun no existe la conciencia social, el deber ser, la moral, las normas, las leyes etc. Ser niños es estar en una etapa en la que uno no deja de hacerse preguntas; de observar el mundo, de valorar la amistad, el amor. Del discurso que hemos acotado en párrafos anteriores, podemos desglosar

una tarea que el espectáculo, si bien le va, podría dejar a los niños: el hacerle ver a los adultos que no hay que olvidar que alguna vez también fueron niños y que es posible regresar a ese entendimiento que la niñez nos brinda como forma de expresión y creatividad, que en momentos se olvida porque evidentemente crecer es hacerse responsables de nuestro día a día. Y con respecto a esto último podríamos poner como ejemplo actividades tan prácticas como: comer, pagar cuentas, pagar rentas, hacernos cargo de alguien más, etc.

El personaje del Principito resulta sumamente interesante porque comprende que los adultos tienen demandas y responsabilidades, pero nunca olvida el hecho, para él veraz, de que también los niños las tienen. En relación a esto, el Principito apunta a que las prioridades son distintas: para él su responsabilidad más grande es una rosa; y quizá para otro adulto, como en el caso del Piloto, es arreglar su avión para volver a casa. Ambas responsabilidades son válidas. No podríamos decir que alguna es mejor o más importante que la otra. Por lo tanto, ambos personajes tienen una responsabilidad que cumplir. Sin embargo, habrá otros adultos cuya responsabilidad radique en tener mucho dinero, como en el caso del Contador de estrellas; o tener fama, como en el caso del Vanidoso. Y justo es ante este tipo de responsabilidades que el Principito se manifiesta imposibilitado para la comprensión. Tanto es así, que en determinado momento menciona: “Los hombres cultivan cinco mil rosas en un jardín y no encuentran lo que buscan; lo que buscan podría encontrarse en una sola rosa o en un poco de agua” Finalmente la felicidad es un estado de ánimo, y la satisfacción se encuentra en las cosas simples, sin necesidad de buscar novedades.

Como creativos, se quiso llegar al objetivo de que los niños comprendieran este mensaje, que se inclina hacia la comprensión de que la alegría puede provenir de cosas sencillas sin necesidad de entrar al juego materialista de comprar la felicidad con cosas. El Principito huye de su planeta para reconocer que en realidad no era necesario irse ya que, al extrañar su hogar, quiere volver a casa con su rosa. Sin embargo, era necesario que él, El Principito, tomara distancia para

darse cuenta de que su rosa es lo que más ama. De esta forma, es que puede comprender que ese amor la hace única, tanto a ella con respecto a él, como él con respecto a ella. La importancia de crear los lazos y ser responsables de esos lazos que creamos; esos lazos entendidos como las relaciones que tenemos con los otros, es lo que se logra acotar finalmente.

Por lo tanto, la necesidad de llevar el cuento del Principito a representación teatral a través de crear una comunión entre músicos y hacedores de teatro fue sobre todo para hacer un espectáculo familiar que le gustara a todo tipo de espectador. Ya que no se buscó hacer una diferenciación entre este espectáculo y otros montajes que se han hecho anteriormente del Principito, dado que existen diferentes tipos en los que incluso son actores los que interpretan al Principito (se ha hecho en danza, en *teatrinos*, con títeres en su totalidad, con cuentacuentos etc.). Sin embargo, con este proyecto se procuró llamar la atención de los niños y sus padres, así como también de jóvenes y adultos, con la intención de generar nuevos espectadores de teatro y de la música catalogada popularmente como *clásica*. Y esto fue posible gracias a que existe un mundo de posibilidades para representar los sentimientos humanos, ya que los niños también son conscientes de dichos sentimientos. Siendo así, podríamos aventurarnos a aseverar que hay muchos niños que, al igual que el Principito, tienen una capacidad de interesarse por el mundo, por querer tener amigos, por ser queridos y la posibilidad de amar. Bajo esa interpretación, la creación de este espectáculo fue llevado de esa manera, de representar fielmente una empatía del títere y el actor con el público. Que sientan empatía por este personaje.

De forma generalizada al menos entre los lectores occidentales, para muchos adultos de hoy la lectura del Principito marcó una etapa importante en su vida, ya sea en la niñez o en la adultez. Finalmente, El Principito, como cuento, es una lectura universal que se ha mantenido por lo regular como lectura, si no obligatoria debido a ciertas normas legales, sí sugerida en el sistema escolar (nos referimos a México en específico). Las enseñanzas de dicho libro nos muestran la

importancia que tiene la responsabilidad, la disciplina, la amistad, los ritos, etc., como parte importante de nuestra vida cotidiana, ya que, como se sugiere en la obra original, muchas veces vivir es más simple de lo que parece y aun así hay ciertas reglas que cumplir para que esa existencia sea más fácil de llevar.

Una de nuestras misiones, dentro de la elaboración de un discurso articulado, a partir de la adaptación de esta obra, fue crear un espectáculo donde uniéramos al teatro y la música en un sólo espectáculo. Creando con esto un ensamblaje donde músicos, dramaturgo, directores, compositores, artistas visuales, actores, actores titiriteros, y por supuesto, el títere; trabajasen en comunión para la propagación del arte; y sobre todo, para lograr abrir posibilidades de hacer teatro en otro lugar que no sólo fuese la CDMX. Esto último, se amplió posteriormente de la Ciudad de Pachuca a otros rincones del Estado de Hidalgo, con la intención de llevar teatro a zonas donde muchas personas nunca habían presenciado teatro o no habían tenido contacto con la música instrumental en vivo.

2.4 CONSTRUCCIÓN DEL ENTENDIMIENTO DEL PENSAMIENTO DEL PERSONAJE DEL PRINCIPITO

Como bien pudimos ir intuyendo en los capítulos anteriores, a través de un profundo análisis para llegar a una aproximación lo más certera posible sobre el modo de pensar del Principito, sus peculiaridades físicas y la relación que tiene con el resto de los personajes, que también aparecen en la obra (tanto los humanos como los no humanos), se lograron observar diversas características que aportaron a la creación de este personaje.

Sobre todo, a través de la observación de estas relaciones a las que hacemos mención, fue que se abrió un camino que condujo al proceso creativo entre actriz-titiritera y director, para llegar a especificaciones concretas como lo

fueron: ¿Cómo habla? ¿A quién considera su amigo y a quién no? ¿Quién parece no agrada del todo? ¿Por qué cuando le preguntan algo no responde? ¿A quién sí le responde las preguntas? Etcétera.

La personalidad del Principito, como lo hemos estado viendo y representando en la obra, es contemplativa. Esta contemplación nos lleva a entender a un personaje que analiza las cosas de una manera simple, y que al parecer mira la vida de un modo menos complicado que el común de los seres humanos. Por lo que la felicidad, desde el particular punto de vista de este personaje, radica en solo estar y hacer lo que te corresponde hacer. Y este hacer pudiera incluir acciones diversas y cotidianas como lo pueden ser: mirar una puesta de sol, levantarse temprano para hacer tareas domésticas, mirar las estrellas o cuidar de una flor.

Tener en mente este discurso interno, como actriz, fue importante porque así se pudo contar con un eje preciso a seguir en cuanto a la interpretación del títere del Principito. La obra, como el cuento, gira en torno a este personaje, su relación con otros personajes, su forma de ver las cosas, y tiene un propio discurso que se traduce en su actuación, su interpretación. Este discurso es el de la obra, y el personaje participa de él.

“El discurso de un personaje es, pues, una parte determinada de un conjunto más amplio constituido por el texto total de la obra con sus diálogos y didascalias. Pero es también, y sobre todo, un mensaje con un emisor personaje y un receptor (interlocutor, público), en relación con las otras funciones de todo mensaje, particularmente con el contexto y el código. Como hemos visto, el mensaje sólo cobra sentido relacionarlo con lo que el receptor sabe del emisor y con las condiciones de emisión (...) Cada vez que un personaje habla, no habla él solo; el autor habla simultáneamente por su boca; *de ahí el dialogismo constitutivo del texto de teatro*” (Ubersfeld, 1998. p. 101)

En el momento en que vemos el cuento adaptado a la puesta teatral podemos constatar que se vive de forma diferente a la lectura, porque viene otro entendimiento, el discurso de una adaptación. Por eso es necesario entender el discurso escénico de cada escena y entender qué de cada escena es vital representar para que el mensaje de la obra sea comunicado. Para ello, hacemos e identificamos el discurso de cada escena.

Ahora, es distinto hablar sobre la creación dramática del personaje cuando es un títere el que lo interpreta. En este caso, la percepción de la dramaturgia es distinta a cómo sería probablemente la que tendría un actor que utiliza su propio cuerpo para interpretar. Aquí, el títere es el que crea la dramaturgia, quien a partir de su figura plástica recrea la imagen del personaje; la dramaturgia de dicho personaje está basada también de la figura, la forma, fisonomía y estética del títere. Por alguna razón, es un títere y no un ser humano quien interpreta el papel del Principito en esta obra. Por lo que el análisis de dicho personaje pasa por un entendimiento del actor ejecutante y éste, a partir de la reflexión construida que hizo sobre el texto y el personaje, modificará y dará movimiento al títere, dependiendo su interpretación. Todo esto se hace comprendiendo cada escena, un estudio del trazo, la repetición y, a partir de esa repetición, la creación de una segunda naturaleza, en donde ya no hay necesidad de tratar de recordar el trazo. Cuando se llega a este punto, lo que tiende a suceder es que el ejecutante únicamente requiere estar atento a cómo mover los brazos, las piernas, el torso y demás partes del cuerpo involucradas en los movimientos previamente trabajados (nos referimos a los miembros del actor-titiritero y también a los del mismo títere). Aquí se logra un movimiento automático que goza de consciencia plena. Se trata de una dramaturgia construida con el cuerpo y con la voz y que, finalmente, genera su técnica propia la cual permite la perfectibilidad a través de su múltiple repetición.

Si el actor piensa, ha de pensar con su cuerpo en acción; peripatéticamente, para el actor pensar es ir, volver o detenerse, tanto como ir, volver o detenerse a pensar. Si pensar es un modo de vivir, del cuerpo vivo del actor surge un pensar que es ficción; de la realidad de su vida, cuerpo

sentiente brota un ser ficticio que es ante todo, un modo de pensar. Si pensar es llegar a ser uno mismo, el actor piensa en sí mismo como cuerpo, para llegar a ser otro. Si se piensa para conocer la realidad, el actor ha de conocer la realidad de sí mismo, como cuerpo, para llegar a pensar en la ficción. (Tavira, 2003. Aforismo 151).

La importancia de hablar del pensamiento del actor para construir el pensamiento del personaje estará reflejada en cómo será el espectáculo o la obra teatral. Si el actor puede construir un personaje utilizando su cuerpo, su voz y su mente, el nivel interpretativo, la representación será más profunda y clara. He de añadir con esta observación que de palabras de Tavira en alguna de las clases que tomamos mi generación del CUT y yo para la realización de nuestra puesta en escena escrita y dirigida por él mismo, “*Cítarea*” (Foro del CUT, 2015) , nos comentó: “El actor comunica, el actor transmite lo que el personaje piensa, quiere, no lo que el actor siente”. Entonces por ende hay que aprender a pensar como nuestro personaje y no cómo nosotros. Pensar en cómo el personaje actuaría de cierta forma y no como nosotros lo haríamos. Por ello Tavira defiende que el actor también es dramaturgo de la obra, porque tiene su propia interpretación de su personaje y de sus decisiones.

Como actores, en el mejor de los casos, creamos una dramaturgia similar a lo expresado anteriormente, sin necesidad de un títere. Así como se refiere únicamente al actor que se vale de su propia anatomía, también se sugiere para el actor que manipule otro cuerpo como el títere, porque son herramientas interpretativas que necesitan de una técnica y también de una personalidad que únicamente te lo dará el estudio del personaje, su historia, su forma de ser. Etcétera. Sin embargo, hay actores o circunstancias especiales en las que el histrión se vale únicamente de la espontaneidad, sin poner mucha atención a los movimientos del cuerpo. Con un títere, forzosamente, el hecho es diferente. Pues, una técnica favorable para la manipulación e interpretación en relación al títere, exige una diferencia notable a actuar con nuestro propio cuerpo solamente. Por otra parte, a través de la experiencia como actriz-titiritera de este montaje,

podemos afirmar que el trabajo corporal realizado para lograr una dinámica que permitió una articulación lo más cercana a una organicidad que consiguió sugerir movimientos naturales en el títere, sí repercutió de forma positiva en el trabajo posterior por parte de la actriz, en situaciones escénicas a resolver en donde ya no se utilizaron títeres. Otorgándole un mayor control de su cuerpo y de la limpieza de secuencia de movimientos organizados a los cuales se puede llegar con o sin títere.

3. INICIOS DEL PROCESO DE PRODUCCIÓN DEL MONTAJE DEL PRINCIPITO

Es necesario comenzar este capítulo señalando la importante tarea de la producción dentro de un montaje pero sobre todo también desde el lado creativo para el actor. En este espectáculo ambos actores contribuimos a la creación escénica de este espectáculo desde la dirección, la planeación de los trazos, cómo la iluminación de la obra. Cómo conectar la música en vivo con la historia de la obra en relación a nuestras interpretaciones actorales, entre otras cosas. Algo muy enriquecedor que suma y da herramientas, tanto interpretativas y creativas para los actores en su quehacer escénico, como para aprender a construir un espectáculo desde la planeación de la obra tras bambalinas sin limitarnos exclusivamente a la actuación de esta.

Alejandro Moreno, clarinetista mexicano originario de CDMX, director de la Escuela de Música del Estado de Hidalgo (EMEH), tuvo la iniciativa de hacer una obra teatral junto con su equipo creativo y de producción (ALEJA producciones). Esto conllevó a la necesidad de encontrar un director de teatro que pudiera trabajar con el mismo Alejandro Moreno y su equipo, para crear un montaje en conjunto. Esta inquietud creativa nació porque como músico, Moreno, quería ser partícipe tocando en vivo para musicalizar una obra teatral para toda la familia. Dicha inquietud, sostiene el clarinetista, también surgió de la intención de acercar a la comunidad de Pachuca al teatro y a la música clásica.

Desde un inicio, Moreno, ya tenía la idea de llevar a teatro el cuento de *El Principito* del escritor francés Antonine de Saint-Exupery, con música original en vivo. Sergio Rüed, actor, director y dramaturgo mexicano, fue quien posteriormente accedió a trabajar con Moreno en este proyecto. Ambos se conocieron por un amigo en común dentro del medio artístico, Rafael Pastelín, impulsor artístico, originario de Tehuacán Puebla. En esa reunión se abordó el

tema del teatro incluyendo la música en vivo con respecto la idea de Moreno de llevar *El Principito* a los terrenos de la representación teatral. Por su parte, Rüed, le propuso que trabajaran juntos en este proyecto. Finalmente agendaron una cita para platicar más acerca de la obra.

En una segunda reunión, Rüed y Moreno retomaron las posibles maneras de abordar el proyecto para llevar *El Principito* a escena. En un principio la obra estaba pensada a manera de cuenta cuentos donde, a petición de Moreno, Sergio Rüed contaría la historia del *Principito* acompañado de música en vivo. Posteriormente, Rüed propuso una adaptación del cuento y que durara máximo una hora. Ante tal proposición, Moreno accedió a que Rüed hiciera la adaptación, dado que éste último ya tenía experiencia adaptando géneros literarios no dramáticos a textos teatrales con las adaptaciones llevadas a escena de *La Odisea* de Homero y *Las Aventuras de Alicia en el País de las Maravillas* de Lewis Carroll.

Rüed concluyó que lo mejor para hacer una óptima adaptación de este cuento era que apareciera un actor extra para que hiciera el personaje del Principito y que hubiera un diálogo entre el personaje del Piloto y el Principito, que son los personajes protagónicos de la historia. Después de analizar si el Principito tenía que ser interpretado por un actor niño, un actor joven, etc., Rüed, pensó que sería mejor idea que fuera un títere. Ahí fue donde surgió la necesidad de contar con un *actor-titiritero* que, en este caso, resultó ser una actriz.

¿Por qué pensar que el personaje del Principito es un niño? La respuesta obvia es: porque seguimos la misma dinámica del cuento original, en donde el Principito es visto como un niño. Pero, ¿por qué una actriz y no un actor para dar vida al títere del personaje? Si pensamos que una mujer actriz puede hacer la voz de un niño, la respuesta lógica se vislumbra. Porque la voz de una mujer es más cercana a la voz de este, así que, Rüed, le habló a quien este trabajo desarrolla, ya que para ese punto contaba con experiencia en la ejecución de

títeres y porque, ambos, han trabajado juntos en una compañía de teatro que conjuntamente han creado desde el año 2011.

En relación a lo antes expuesto, uno de los trabajos que otorgaron a la actriz en cuestión, experiencia práctica en la ejecución de un tipo de títere como el que utilizamos en *El Principito* y que dio la idea de crear un títere similar fue la interpretación del títere de Alejandro Magno en su etapa de infante con un títere de madera, en la obra *Las aventuras de Alejandro Magno*, escrita y dirigida por Carol Borkan, directora mexicana. Esta obra tuvo su reestreno en el Foro Sheakespeare en uno de sus espacios alternativos, en el mes de septiembre de 2016, donde fue que se incorporó la participación de Yunuen Flores Gonzalez.

A Rued le pareció una buena idea que un títere representara al Principito, dado que en la obra de Alejandro Magno hubieron resoluciones escénicas que facilitaron el montaje gracias a la utilización del títere. Por citar algunos ejemplos, cuando se daba el momento preciso de que, Alejandro Magno, montaba un caballo, viajaba, volaba por los aires de un punto a otro punto, etc. La interpretación del títere parecía atraer la atención de los niños y la enseñanza era explicada a través del títere, de una manera lúdica:

Cuando nuestra admiración se posa sobre un objeto inanimado que toma vida, nos llena de un placer único, nos hacer redescubrir. Cuando niños, poseemos esa sorpresa que perdemos de adultos porque delimitamos nuestra comprensión de la vida. Es imprescindible que volvamos a descubrir las vidas que nos circundan. El títere nos recuerda eso, la capacidad lúdica, infantil donde podíamos ver las cosas con vida. (Malheiros, CDMX, 2019).

Es por ello que el teatro de títeres sigue asombrando a los espectadores. Se acerca con más profundidad al público infantil. Dado que los niños poseen admiración por las cosas que como adultos nosotros ya solo damos por hecho. Finalmente, algunas de las enseñanzas que los niños van aprendiendo cuando son pequeños, están explicadas por animación o por

dibujos animados. Aquí el títere también entra como un compañero y maestro de dichas enseñanzas, siendo una herramienta pedagógica. El títere se muestra como una figura que aporta conocimiento, reflexión, pensamiento y lo transmite su representación actuación. El niño aprende de ese modo.

Rüed me comentó sobre el proyecto de *El Principito*. Me planteó la cuestión sobre si me interesaría formar parte de este montaje y, al mismo tiempo, colaborar en el proceso de creación, tanto de la obra como del personaje del mismo Principito. Se hizo una reunión y leímos la adaptación de la obra en voz alta. Platicamos sobre cómo Rüed se imaginaba la puesta en escena. Así, al mismo tiempo, ambos fuimos armando el proyecto y empatamos los puntos de vista acerca de cómo imaginábamos el espacio, y cómo desarrollaríamos los trazos escénicos.

Hubo una tercera reunión, en la CDMX, donde se llevó a cabo una primera lectura en voz alta de la obra con la presencia del productor y clarinetista Alejandro Moreno y Alberto Sánchez Ortiz (compositor y músico originario de Pachuca). Esta lectura se hizo principalmente con el afán de que Moreno viera cómo había sido resuelta la adaptación y para que Sánchez Ortiz pudiese darse una idea más clara para abordar la composición musical que correría por su cuenta para el proyecto. En esta lectura, Rüed y Flores, leyeron la obra dándole intención a los personajes. Flores leyó al Principito y Rüed leyó los demás personajes.

Durante la lectura, Ortiz fue tomando nota de lo que iba imaginando respecto a lo que escuchaba. La obra consta de 19 escenas y, con respecto a ello, director y compositor, acordaron que cada escena tendría su propia pieza musical. Idea que le pareció acertada al productor, ya que él (siendo clarinetista) también quería participar dentro de la obra como músico. Ahí mismo también se acordó que el títere del Principito fuera del tamaño de un niño real de

aproximadamente 8 años, pues el espectáculo estaba visualizado desde un principio para teatro grande.

Se buscó a alguien que construyera un títere y cuyo trabajo se relacionara con el discurso de la adaptación que había generado Rued de *El Principito*. Gracias a las redes sociales salió el nombre del escultor, bailarín y creador escénico Edwin Salas, que cuenta con una vasta carrera en la realización de títeres en las artes audiovisuales y teatrales, además de ser un teórico del tema y bailarín. Salas había elaborado ya trabajos que no eran solo para el público infantil, sino también para jóvenes y adultos. Queríamos un títere que se acercara a un teatro familiar, para todo público. Así que al ver su trabajo decidimos que su estética se acercaba más a lo que queríamos proyectar como imagen del Principito en nuestro montaje.

Hubo una cuarta reunión en el centro histórico de la CDMX. Conocimos a otros compañeros del equipo: Alejandra Quiroz, (ingeniera en audio, residente de Pachuca Hidalgo), el ingeniero e iluminador, Israel Ortega, (Músico e ingeniero de audio, maestro de la EMEH; Originario del Edo. De México). Ahí acordamos la estética de la obra. Hablamos sobre cómo sería la escenografía. Tanto Ortega y Quiroz fueron diseñando el esquema para posteriormente darle al escenógrafo la idea: un medio círculo en el centro del escenario y sobre todo que tuviera una compuerta arriba para que los actores puedan salir de ahí haciendo la simulación de que caminan sobre un planeta.

Este medio círculo también serviría como pantalla (Ir a anexos, imagen 1), ya que se pensó en crear proyecciones que se reflejaran sobre ésta, dichas proyecciones pasaron a ser realizadas por Quiroz, quien generó varios escenarios, pues se concluyó que sería una manera más práctica para no utilizar mobiliario, ya que los cambios de escenas dentro de la adaptación de la obra resultaron recurrentes. Por lo que no daría tiempo de hacer transiciones para cambiar la escenografía. Como parte de la resolución, el ingeniero Ortega sugirió

acertadamente la inclusión de un equipo de iluminación, independiente del que en los teatros suele haber. Tal aporte, brindaría mayores posibilidades para hacer efectos con la luz: diseños de estrellas, estrellas fugaces, etc., dando la sensación de que la luz también era un personaje más dentro de la obra, que a su vez también jugaría y se modificaría en relación con la música.

En esta reunión también acudió Sánchez Ortiz y nos presentó un adelanto de las piezas musicales que ya llevaba trabajadas a partir de las premisas que se buscarían en la música, las luces, las ilustraciones proyectadas, etc. Ambos, Rued y quien aquí escribe, creamos el trazo del montaje para ajustar dentro de la obra la música, la actuación, la luz y las proyecciones. Tanto la estética del espectáculo, como el discurso, el títere y los actores, fueron empezando a generar relación entre sí de forma evidente.

3.1 CREACIÓN ESCENICA: TRAZO Y VESTUARIO

A partir de las cuatro reuniones de producción, comenzamos a realizar, cada quien en su campo de trabajo, las tareas necesarias para el montaje. Se generó un grupo de WhatsApp y ahí fuimos conociendo al resto de los integrantes: productores ejecutivos, escenógrafos, iluminadores, etc. Más adelante se fueron sumando personas interesadas en el proyecto y en la venta y preventa de funciones de la obra. También otros colaboradores dedicados profesionalmente a la ingeniería de audio y a la construcción de escenografía para conciertos colaboraron con la realización total de la escenografía de la obra, así con el microfoneo de los instrumentos en vivo y de los actores en escena. A la distancia se fue creando este proyecto, subiendo avances por separado en el grupo de WhatsApp: la música, el diseño de la escenografía, publicidad, etc.

Como ya hemos mencionado anteriormente, en el caso de los actores, el involucramiento en la creación del montaje y en el diseño del espectáculo, resultó total desde un principio. Lo primero fue aprenderse el texto y, a pesar de no tener el títere listo para los ensayos, el objetivo primordial fue establecer los trazos escénicos generales, para posteriormente trabajar con el títere y entrar en especificaciones, a partir del cuerpo de la actriz-titiritera, para posteriormente ejecutar esos mismos movimientos, ahora en el cuerpo del títere. Lo importante de hacer los trazos antes de tener el títere listo fue porque así sabríamos cómo queríamos el títere: si era necesario que saltara, se agachara, brincara, pudiera acostarse, etc. Es decir, dependiendo de los trazos resultantes y las necesidades de movimiento se tomaría la decisión del material y la forma que se le pedirían al constructor de títeres, Edwin Salas, para realizarlo .

Otro factor importante que se solucionó a partir del trazo del montaje fue el que se estableciera una idea más clara acerca de cómo podría ser el vestuario del Piloto y de los demás personajes que aparecen en el cuento, aparte del Principito, que, como ya hemos dicho, Rüed, se encargaría de representar. Para esto se llegó a la conclusión de que lo conveniente sería que, éste último, utilizara elementos fáciles de usar, en cuanto a poner y quitar, para diferenciar a cada personaje. Por lo tanto, es importante señalar que el trazo físico del montaje correspondió exactamente al texto resultante de la adaptación de la obra, en donde también el cambio de personajes entre uno y otro, por parte de aquellos que no son el Principito, es inmediato.

Para llegar a un resultado exitoso en el rubro del vestuario, se le solicitó al vestuarista Pedro Pazarán (mexicano residente de CDMX) que diseñara unos vestuarios sencillos y funcionales para los personajes que solo Rüed iba a interpretar. Pazarán pensó entonces en diseñar y fabricar accesorios como parte del vestuario para estos personajes. Accesorios que servirían específicamente para identificar y distinguir a un personaje de otro. Lo cual significó agregar y modificar algunos de los trazos ya previamente establecidos. Por su parte,

desde un inicio se pensó en que la *actriz-titiritera*, llevara por vestuario ropa negra y una careta, igualmente negra, que cubriera el cabello y el rostro, dejando solo una ranura para los ojos, con el fin de evitar robarle foco al títere y no competir por su necesario protagonismo. Por eso el vestuario del títere del Principito, que realizó Salas, era de un color verde brillante. Esto porque el teatro Cedrus, recinto en el cual desde un principio estaba proyectado el estreno del espectáculo cuenta con 625 localidades, lo cual lo coloca en una catalogación de teatro grande y el títere tendría que verse con claridad hasta la última butaca. Por lo que en este caso, el vestuario de la actriz no modificó en absoluto el trazo que le correspondía individualmente en relación al títere que se había ensayado previamente.

Tanto el trazo, como los ensayos continuaron por parte de los dos actores, profundizando e inspeccionando en los detalles a partir del trazo general ya antes mencionado: de qué lado entra a escena El Principito; de dónde sale el Piloto para ocultarse; cómo es el viaje del Principito cuando pasa de un planeta a otro; cómo resolver cuando la serpiente muerde al Principito. Esto fue importante de hacer, aunque no se tenían aún los elementos definitivos, porque teniendo en cuenta en dónde se movían el actor y la *actriz-titiritera*, con el respectivo títere, se pudo indagar para saber qué elementos usar y cuales ya no serían necesarios, en caso de haber sido pensados previamente para el montaje. Incluso, lo que se llegó a hacer para suplir los elementos, fue utilizar objetos similares a los que se habían pensado. Por ejemplo, el vestuario. Gracias a esto surgieron nuevas ideas para la realización estética de la vestimenta de los personajes. Por otra parte, se llegó a la conclusión de que no había necesidad de mobiliario además de la escenografía. Todo esto fue acordado durante los ensayos, sin tener aún tanto el títere como los elementos del vestuario.

Nos apoyamos de la iluminación para cambiar de escenario y establecer cuando se era de día o de noche. Gracias a ello, se pudo crear cierta atmósfera

que sugirió el estar en distintos lugares, principalmente con la evidente diferencia de usar luz fría o luz cálida.

Al tener la idea estética del espectáculo se facilitó el proceso de montaje, pues el aspecto del vestuario y el cambio de personajes, en el caso del actor, no fueron un problema para que fluyera la obra. Al contrario, resultaron elementos de apoyo. En este proceso de producción, como actores, también participamos en gran medida, sobre todo, como hemos dicho, en el momento de buscar al creador del títere y darle las especificaciones. Por su parte, Rued, se encargó del seguimiento de la realización del vestuario con Pedro Pazarán, para los demás personajes y la vestimenta de la *actriz-titiritera*.

En cuanto a la publicidad de las primeras funciones del espectáculo, uno de los integrantes del equipo creativo, César Sánchez, se encargó de buscar entrevistas en la Televisión de Hidalgo, “Buenos días Hidalgo”. Mientras nosotros los actores, nos convertimos en portavoces de la publicidad de la obra asistiendo a dichas entrevistas. Finalmente, es importante volver a remarcar, que ambos actores trabajamos en la creación de este espectáculo, incluido también, lo que se necesitó técnicamente en distintas áreas: tipo de iluminación, aprobación de las piezas musicales y escenografía; tipografía e imágenes publicitarias; etc.

Hemos insistido que el montaje se consolidó a partir de trazos muy simples, es decir, entradas y salidas de izquierda a derecha. Cabe señalar, que cada escena comienza con el personaje del Piloto hablando. Como si se tratase de una especie de narrador que nos va guiando durante la obra. Gracias a estas narraciones, se pudo resumir algunos datos del cuento original, para no tener que representarlos necesariamente, ya que la idea central estaba en la representación de la relación amistosa entre el Piloto y el Principito, y la relación del Principito con los otros personajes. La adaptación de la obra facilitó, por ese lado, el montaje de ésta. Así que habría qué elegir qué representar y qué sólo dejarlo en la narración

del piloto. Por ejemplo, el personaje de la Rosa no fue representada sino más bien mencionada. Era importante para el Principito, sin embargo, no creímos necesario representarla como un personaje más, sino a partir de la interpretación del Principito, cuando él la mencionaba o cuando el Piloto también hablaba de ella al público. Sin embargo, estaba todo el tiempo presente, esa ausencia tenía que ser representada por ambos actores. La manera de representar la imagen de la rosa era con la actuación del Principito: qué tipo de voz utilizaba cuando se refería a ella, la velocidad de los movimientos, traducidos gracias al pensamiento y actuación de éste. Ya que necesitaba quedar claro que, a pesar de no estar presente en materia, la rosa estaba presente en la ficción.

3.2 DISEÑO DEL TÍTERE DEL PRINCIPITO

El títere del Principito fue diseñado a partir de un análisis histórico del personaje del cuento, completamente fiel a la imagen que Antoine de Saint- Exupéry había escrito y dibujado en su cuento. Además de esto, Edwin Salas a cargo de la realización del títere, por su cuenta hizo su propia investigación y basandose también en la biografía del autor. Para él era importante que se le contara cómo íbamos a utilizar el títere; si queríamos que fuera pesado o ligero, ya que de eso dependería el material y la resistencia de este para realizarlo.

Salas, en una entrevista, comenta que se basa también en cómo, el manipulador o el director de la obra, concibe al títere y cómo se imagina que jugará con él en escena. “Hay veces que quieren un títere parecido a la época victoriana y hago un títere de ese estilo; o que el títere se vuelva dragón. Entonces hago un mecanismo para que después, la princesa, se vuelva dragón. Hay quienes quieren un títere expresionista, entonces hago un títere expresionista. O hay quienes quieren que se les note el mecanismo, el material,

la madera". (CDMX, 20 de marzo 2019). Fue así que realizó un títere con las características estéticas que el espectáculo demandaba.

En un principio creímos pertinente que el títere del Principito mantuviera una apariencia melancólica, porque queríamos que en escena representara cierta tristeza, ya que funcionaría para el discurso de la obra, dado que, durante el montaje y la presentación, el personaje se nos presenta como un niño consciente de sí mismo: consciente de sus emociones. Por ejemplo, es consciente de que está triste por haber abandonado su planeta y a su rosa. Esto lo traducimos en la adaptación del cuento a la obra realizada por Rued, cómo la búsqueda del amor y la importancia de los lazos amistosos. Por lo que su soledad lo lleva a sentirse triste e incluso decaído cuando comprende que esa soledad lo consume.

El personaje del Principito no llega a saludar al Piloto la primera vez que lo ve, sino que le pide que le pinte un cordero. Es una demanda. Necesita ese cordero para poder llevárselo a su planeta y tener compañía. Todo esto tenía que encajar en la personalidad del títere del Principito: un niño despreocupado por las formalidades; que sea indescifrable y a la vez una imagen tierna y misteriosa que además tiene una responsabilidad.

Salas realizó un títere que tuviera dichas características, y además que mostrara cierta fragilidad; esta fragilidad no era traducida como debilidad sino como inocencia. También lo que se buscó fue que el títere no pareciera del todo deprimido. Más bien la intención pretendida era que su gesto denotara un estado meditativo e ilegible. Durante la representación, el personaje del Principito no se nos muestra como un niño perdido en el desierto, sino como un niño extraño que pareciera que viene de otro lugar que no es esta tierra, y cuyo objetivo más importante es el de tener amigos, pues él quiere ser amado y amar. Así es como lo estuvimos trabajando en la adaptación del texto y en el trabajo actoral. El Principito se nos revela como un ser sabio, porque no se preocupa demasiado

y prefiere una vida simple. Cae en cuenta en que lo que siempre amó estaba en su planeta y no afuera, pero para darse cuenta de ello tenía que salir a buscarlo.

Toda esta información tuvo que ser traducida y plasmada en un títere que tuviera dichas características. Por lo que el gesto del títere del Principito, su movilidad, su atuendo, su expresión corporal, tendrían que procurar representar dicho mensaje. No podía ser un títere sonriente, por ejemplo, o que diera la impresión de que estaba feliz. Tenía que ser un títere que denotara varias expresiones, que también cuando estuviera feliz pudiera parecer que su expresión facial pudiera estar sonriendo. Es evidente que aquí el trabajo de la *actriz-titiritera* influiría en sobre manera para alcanzar este objetivo de interpretación.

Mucho de lo que sirvió para elaborar al Principito, fue el cuento original de Saint-Exupéry y el discurso de la adaptación de la obra de Rued. Pero también conviene resaltar nuevamente que el trazo fue importante ya que las acciones que tenían que ser ejecutadas por el títere, como ya podemos intuir por lo dicho anteriormente determinó en el títere cierta fisonomía y los materiales de elaboración. El títere que fabricó Salas resultó ser un cuerpo delgado con extremidades que se mueven con facilidad, ya que el mecanismo que une a las extremidades son de cordón elástico; un torso de madera que, gracias a un mecanismo de alambres, sostiene los brazos, piernas y cabeza, que también son hechos de madera; el cuello está hecho de madera y sostiene el cráneo; los brazos están divididos en dos: lo que vendría siendo el húmero y el antebrazo, unidos por un codo de alambre; el brazo izquierdo tiene un mecanismo en el codo que permite mover la mano como si ésta cerrara y abriera la palma por sí mismo. Este último mecanismo al que nos referimos es un palo largo y delgado que está hecho para ser movido con la mano izquierda del *actor-titiritero* y que se oculta tras la espalda del títere.

Salas comentó que se trataba de una versión sencilla de los títeres japoneses conocidos como *Bunraku*, los cuales tienen como particularidad que se requiere de dos *actores-titiriteros* para encargarse del movimiento de un títere. Por lo que hizo una versión un tanto más simple para que pudiese ser movido por una sola persona. El torso está hecho de madera y cubierto por hule espuma y tela; y la cadera del títere está unida al torso por un alambre. Ambas piernas, divididas por fémur y espinillas, están unidas por una rodilla que viene siendo una bisagra. Los tobillos son móviles y unen al pie de madera con un alambre. En la espalda del Principito, a la altura del pecho, hay un mecanismo para mover la cabeza de arriba hacia abajo y de derecha a izquierda.

El vestuario del títere es similar al Principito del cuento de Saint-Exupery: un traje color verde, una bufanda roja, unos zapatos cafés. Pensamos en la capa que se observa en los dibujos de Saint-Exupery o en que estuviera vestido como un príncipe, como viene representado en ocasiones en el libro; a lo cual, tras discutirlo creativamente, se llegó a la conclusión de que lo mejor para el espectáculo era mostrarlo sencillo, con su vestimenta para el desierto. Para nosotros el vestuario del príncipe no contribuyó realmente al discurso del montaje. Pues queríamos mostrarlo más cercano a nosotros y era importante denotar que su condición de príncipe es meramente simbólica. Creemos que el Piloto lo mira como un príncipe a manera de ilusión. Ya que es príncipe de un planeta, dueño de un territorio, de dos volcanes y una rosa, pero es igual a nosotros, los seres humanos.

Deseábamos en un principio crear un Principito propio. Más parecido a un niño latino americano que a un niño francés. Esto para acercar a los niños mexicanos a la historia de la obra, y que se sintieran identificados. Finalmente nos convencimos que no era necesario romper con la imagen ideal que se tiene del Principito, ya que sí estábamos manteniendo la idea original del cuento: que el Piloto tiene características de aquella época, que el niño no tiene nacionalidad y que tampoco sabemos exactamente de dónde vino. Creemos que esa imagen

ya construida y bien conocida del Principito es simbólica y universal y que, el tratar de romper esa imagen sólo por querer destruir y reconstruir una imagen nueva, no parecía justificable, al menos en nuestro discurso.

No dudamos de el hecho de que si alguien más quisiera hacer un tipo de Principito con ciertas características físicas: oriental, nórdico, africano, etc, pueda funcionar, pero eso también dependería en todo caso del tipo de adaptación que se tenga de la obra y el discurso. En nuestro caso, se descubrió pronto que no era necesario cambiarlo y volverlo un Principito mexicano, hablando en términos de estereotipo.

El vestuario del Piloto se buscó fuese como de un piloto de los años 30's. Mantuvimos la estética de esa época para mantener la sensación de la nostalgia de aquel tiempo en el que vivió Saint-Exupéry. Queríamos que la representación de la obra llevara al espectador a una ambiente antiguo, que transmitiera cierto interés de cómo sucedió la historia tal cual fue en el pasado, y que al mismo tiempo le permitiera sentir que aquello estaba sucediendo en ese instante, frente a sí y en el tiempo presente y actualidad. Además, como quisimos por medio de la estética de la obra, llevar al espectador a conocer cómo fue ese encuentro entre el Piloto y el Principito en esos años en el que Saint-Exupéry escribió el cuento, al llevarlo hacia un enfoque que concibe la obra como una especie de autobiografía o proyección del autor, como creadores contactamos con la necesidad de tratar de profundizar en conocer al hombre que fue Saint-Exupéry a través de estos dos personajes mágicos que son el Principito y el Piloto. Desde que se lee el cuento original, parecería ser emocionante la posibilidad de ver el encuentro entre estos dos personajes, dentro de los terrenos de la acción dramática. En esta adaptación teatral estamos viendo la veracidad de ese encuentro representada ante el espectador, trayendo del pasado al presente una historia de amistad entre el autor y el mejor amigo que conoció en su vida.

La música se nos fue enviada para ir trabajando con ella y a partir de ahí comenzamos a medir el tiempo del trazo y los diálogos. El compositor contempló el tiempo entre los diálogos para que empalmara con las composiciones musicales. Incluso dejó un poco más de tiempo por si los textos se alargaban por la interpretación de los actores. Gracias a que ensayamos con la música grabada pudimos contemplar el tiempo de los trazos para acoplarnos mejor con los músicos; pues así si, algo no estaba medido en tiempo, podíamos decirle al compositor que alargara o que cortara. Para nuestra fortuna, el diseño del títere, resultó perfecto para el ensamblaje de dicha propuesta musical. No hubo necesidad de ningún ajuste o cambio debido a este diseño.

3.3 PROCESO DEL MONTAJE EN EL TEATRO

La obra se estrenó en el Centro Cultural Teatro Cedrus, que es parte de una institución académica que lleva por nombre: Instituto Cedrus, ubicado en Hidalgo, Pachuca de Soto, sobre la Avenida Boulevard Colosio #222. Se trata de un teatro que tiene capacidad para 625 espectadores. El jefe de cultura del estado de Hidalgo, Olaf Hernández, en compañía de los jefes del Teatro Cedrus, aceptaron que se presentara *El Principito* en este recinto. Fueron dos únicas fechas, 13 y 14 de octubre de 2017. A partir de la presentación, el montaje se estuvo moviendo por algunas comunidades de Hidalgo o eventos del estado, como ferias de libros o explanadas de plazas públicas, al igual que teatros como el San Francisco y Romo de Vivar, ubicados en Pachuca de Soto.

El espectáculo del *Principito* como bien hemos ido describiendo detalladamente, cuenta con música en vivo, una escenografía de grandes medidas, proyecciones y la participación de una actriz que mueve al títere del Principito y un actor que hace el personaje del Piloto y los otros personajes de la obra. Por lo que podemos sugerir es un espectáculo en el que se unen teatro,

artes visuales y música. Dicho lo cual, surge la oportunidad de traer a colación la siguiente reflexión:

“El “tercer género” consiste en la mezcla de los medios de expresión del teatro de títeres y de actores. Rompe los convencionalismos o principios de la vida “mágica” de los títeres, pero no es capaz de romper la convención de la vida biológica del actor. De este modo la destrucción de lo mágico del títere no está seguida de una destrucción similar en el tratamiento del actor, y el “tercer género” no termina en un balance de la forma estética. La mezcla de los medios de expresión favorece solamente al actor. Aún así la coexistencia en la escena de los elementos actor y títere crea la oportunidad de un nuevo lenguaje metafórico del teatro.” (Jurkowsky 1989, p 27).

El teatro de títeres nos lleva a una realidad mágica que nos remite a la fantasía. La inclusión de un títere en escena nos avisa que la ficción tiene que ver con un lenguaje fantástico. Se genera una forma diferente de expresión que ayuda en la ficción, por no decir una nueva forma de expresión, ya que el origen de esta práctica podría ser tan antiguo como el teatro mismo. Estamos ante uno de tantos lenguajes o modos de representar y hacer teatro. La cita comenta que ese “tercer género” al que alude rompe la magia de la representación de los títeres. Entendemos ese punto, pero resulta algo debatible. No puede ser del todo cierto ya que el títere se nos presenta como una convención representativa, que representa la vida. Y un actor de carne y huesos que interactúa, y que habla con su compañero títere, puede darle más magia a la representación de este, porque el actor está jugando a que el títere está vivo.

Amalgamar el teatro y la música fue el reto primordial. Sobre todo en relación al elemento plástico que es el títere del Principito. Reunir todos estos elementos escénicos resultó ser complicado, pero benéfico al final. Era cansado dado que el espacio de ensayos, a comparación con el teatro, era diferente pues el escenario del teatro era tres veces más grande que el del foro en el que ensayábamos. Cuadrar la música en vivo con la música grabada del disco, no

fue sencillo, aunque era la misma duración, ya que los trazos eran más largos debido a que, ya con la escenografía, se llegaban a alargar por el espacio. Si antes dábamos tres pasos para llegar a proscenio ahora eran diez pasos. Por ello la música no llegaba a cuadrar como en los ensayos. Sin embargo, fue algo que pudimos resolver en los ensayos en los que tuvimos oportunidad de asistir al Teatro Cedrus. Y gracias a que el director musical se sabía la obra de memoria en su totalidad, y podía mirar las escenas mientras dirigía la orquesta, si hacía falta, repetía los últimos compases de las piezas dando tiempo así para que los actores comenzaran o terminaran sin premura las escenas. Poco a poco nosotros los actores también acordamos caminar más rápido en algunos trazos y calcular el tiempo de escena a escena.

La escenografía fue un factor importante en el momento de montar la obra, pues era más grande de los que pensábamos y había unas escaleras atrás en las que teníamos que subir para aparecer arriba, sobre la compuerta que se abría hacia abajo y se sostenía por un par de cadenas que impedían descendiera del todo y la mantenía firme para soportar el peso de los actores. La dimensión de la escenografía compuesta del medio círculo que ya hemos descrito anteriormente, resultó de 5m de ancho x 4m de alto. (Ir a anexos, imagen 1.) La compuerta no únicamente estaba diseñada para soportar el peso de los actores, si no también para que estos pudieran permanecer sentados o de pie sobre ella y en este segundo caso, incluso caminar con pequeños pasos sobre ella. Es una especie de balcón, solo que sin barandales. Resolver subir ahí, caminar con la confianza de saber que aquella superficie no se rompería, fue algo que nos preocupó y que resultó muy importante revisar en todos los ensayos y antes de cada una de las funciones. De hecho, como hemos mencionado, atrás de la escenografía había dos personas que se encargaban de bajar la compuerta, sostenerla y volverla a subir en sus determinados momentos, lo cual fue un factor vital para lograr resolver estos retos escénicos.

Otro factor importante fue confiar en todos y cada uno de los elementos creativos, así como en los técnicos y asistentes de tramoya que acompañaban el montaje. Saber que ellos nos cuidarían y apoyarían durante las funciones fue fundamental para el desarrollo del montaje. Pues, los tramoyistas apoyaron en distintas necesidades como: cambios de vestuario, pases de elementos y utilería a los actores, y sostener al títere mientras la actriz subía o bajaba la escalera. Así es como los técnicos y el equipo de tramoya se volvieron completamente necesarios, pues para montajes de este tamaño, suelen ser muy importantes. Y en este montaje no fue la excepción.

La música funcionó para la interpretación actoral de los personajes, sobre todo en el momento que las piezas estaban interpretadas en vivo: fue otra experiencia sonora diferente a la música grabada. Cada escena tenía su pieza musical que ambientó la representación. Al haber una medida exacta de las piezas, los ensayos se hicieron medidos con la música grabada. La música jugó un papel importante dentro de la representación, pues prácticamente durante el transcurso de toda la obra se establece una música de fondo; una pieza original que acompaña la interpretación escénica de los actores y que apoya estéticamente en la comunicación de los personajes en cada una de las distintas escenas. Todas las escenas están ambientadas de esta forma. El compositor Sánchez hizo 19 piezas originales basadas en cada una de las escenas. Composiciones y partituras que realizó en Pachuca. Cuando estuvieron compuestas pasó las partituras a quienes iban a colaborar como músicos dentro de la obra: a Alejandro Moreno (productor) en Clarinete, Milene en Chelo, Mauricio en guitarra acústica, Ernesto en flauta, y Fabián en el Violín. Dirigidos por el mismo compositor, Sánchez Ortiz. Estos músicos viven en Pachuca y solo la chelista es extranjera (procedente de Cuba) pero también reside en la Capital de Hidalgo al igual que sus compañeros.

La luz fue un elemento creativo que se sumó a la creación estética del espectáculo. Gracias al ingeniero Israel Ortega, pudimos ambientar cada escena

para hacer parecer cuando era de día, de noche; cuando era de mañana o era el atardecer, por ejemplo; cuando el Principito quería ver la puesta de sol o cuando hacía el viaje a otros planetas. Incluso hizo diseños de luces de rosas y estrellas que se proyectaban en los telones y en la escenografía (Ir a Anexos, imagen 11). Gracias a dos proyectores se pudo contar con imágenes que coloreaban la escenografía sin necesidad de usar muebles o más escenografía (Ir a anexos imagen 3). Un proyector ilustraba una parte del medio círculo de la escenografía, y el segundo proyector, la otra mitad; esto para que no se vieran las sombras de los actores. Todo esto llevó su tiempo en los ensayos y en las funciones de los recintos. Y por lo tanto también eso cambió los trazos que se tenían ensayados anteriormente; delimitamos el espacio para no interferir en las proyecciones y hacer sombras en la escenografía. Todos estos cambios, técnicos, ayudaron en la representación del espectáculo porque no queríamos que sólo prevaleciera una parte, sino que todos los componentes tuvieran su importancia para que el espectáculo fuera de calidad y que no fueran solo elementos para adornar gratuitamente la estética de la obra.

La música, las luces, la escenografía tuvieron un juego importante en el desarrollo de esta puesta ya que, gracias a ese conjunto, acercamos a los niños y a los adultos a querer ser parte de esta ficción. La música, como parte fundamental, está ambientando cada escena creando así la posibilidad de que el espectador imagine lo que está sucediendo, además de verlo representado, pero en un estado de reflexión, de anagnórisis. Darse cuenta de algo, y la música traduce esa sensación, lo que los personajes interiormente están sintiendo, que los personajes nos están contando, ya que sólo son dos actores representando la obra del Principito.

Cuando todos estos elementos estuvieron listos: la música, las luces, la escenografía, las proyecciones, el títere, el vestuario, el trazo de los actores, la interpretación de estos, la publicidad y por supuesto el lugar donde se iba a presentar; fue cuando ya pudimos estrenar. Para ello también se tuvieron que

realizar entrevistas en televisión de Pachuca, en radio y visitar escuelas con fines publicitarios. En esas visitas de escuelas hicimos pequeñas escenas con el títere y el Piloto, o el zorro. Esto también ayudó a ver cómo los niños se relacionaban con el títere, cómo lo miraban, si les daba miedo o no, si les gustaba o no, o si les causaba asombro. Gracias a esas pequeñas escenas representadas, nos dimos cuenta de que el títere no podía aparecer como un objeto cualquiera. Y más bien se intuyó que antes de que comenzara la ficción, a la actriz-titiritera le convenía ya estar interactuando con el títere de tal forma que esto facilitara el estar en personaje por parte de ambos pero enfocados en que esto se notara en el títere únicamente.

Para transportar al títere fue conveniente llevarlo tapado para que no se rompiera la ficción, en caso de que algún espectador pudiese verlo antes o después de la función de forma incidental. Ya que se deseaba idealmente que la primera impresión de los niños hacia el títere fuese, la del personaje actuando en el escenario, pues es muy fácil romper la ficción de este si lo tratamos como un muñeco y no como una pieza escénica.

En el momento que el títere aparecía por primera vez, los niños exclamaban "Oh", o gritaban, lo miraban y les causaba interés. No mentiremos, algunos le tenían miedo, y eso era bueno, porque lo interpretamos como señal de que estaban entrando en la ficción de que el títere estaba vivo y se movía por sí mismo. En mi caso personal durante estas experiencias publicitarias en las escuelas, como actriz-titiritera, podía ver sus miradas de reojo y aunque estas pequeñas intervenciones las hacíamos a la luz del día en un patio, ellos lo miraban a él. Estéticamente el títere nos transporta a otro lugar, y nos causa, ya sea miedo, alegría, curiosidad, terror, etc., pero sucede algo dentro de nosotros que no podemos comprender. Salas menciona que su acercamiento a los títeres fue paradójico: ya que , por un lado, él se siente como un niño trabajando con ellos e incluyéndolos en su vida; pero, por el otro lado, expresa que el títere está más acercado a su lado más perverso y oscuro. Y, afirma que en el fondo esto

le pasa, no solo a él, sino al ser humano en general. Partiendo de esto, podríamos concebir que el títere se nos muestra como una especie de brujería:

“Creo que están muy involucrados en la parte oscura de mi ser. Una parte oscura de los seres humanos. En el momento que un ser inanimado cobra vida es un acto de brujería y en cierta manera, como manipuladores de títeres, somos brujos. Una parte *animística* que lo hace increíble en el momento en las cuales son narradas grandes leyendas. Por medio de vudú alguien toma un cuerpo muerto y le da vida, como en Frankenstein. Así nosotros con otros cuerpos creamos a partir de segmentos de madera, hule, etc., y damos vida, producimos esa magia; magia no me gusta, más bien esa brujería, ese hechizo en el cual la gente se olvida que alguien está moviendo al títere.” (Salas, entrevista, 2019)

Gracias a que mucha gente se acercó al final de las funciones a felicitar el proyecto y a sus creativos, supimos que les gustó la obra y que les parecía una forma diferente y dinámica para disfrutar la historia del Principito; que lograron entender nuevas cosas, a pesar de ya haber leído el cuento, y que algunas de las cosas que ya habían entendido antes de ver este espectáculo fueron reformuladas y comprendidas desde otra perspectiva. Incluso hubo gente que lloró y se acercó a agradecernos. Los adultos fueron los más complacidos con el montaje, y nos dimos cuenta de que el títere funcionó para la realización de la obra.

Malheiros, nos dice que el títere nos hace sorprendernos y retornar a la niñez:

“Es imprescindible que volvamos a descubrir las vidas que nos circundan, el títere nos recuerda eso, la capacidad lúdica, infantil donde podíamos ver las cosas con vida. Utilizar el títere hoy en día, es por expandir la posibilidad del discurso escénico. Un títere bien manipulado nos pone en un estado de receptibilidad distinto a cuando estamos con un actor de carne y hueso” (CDMX, 2019).

Por este lado, la obra *El Principito*, es también una crítica a la adultez y justo es por ese lado que nos llega tanto a los adultos. Porque vemos reflejados y cuestionados nuestros caracteres al ser interrogados por un niño (el Principito) sin importar que el títere esté hecho de cartón o madera. El espectador se deja seducir por esa “magia” y, si se lo permite, se convencerá de que el títere puede ser tan real como un ser humano. Claro, siempre y cuando la ejecución del títere esté bien hecha, bien representada:

“De hecho , es un debate entre dos formas de percepción (...) Los percibimos como figurines, pero ellos nos exigen que los tomemos por personas, y esto invariablemente nos divierte. Todo el mundo sabe que los títeres producen realmente tal impresión (...) Pero hay otra posibilidad; podríamos concebir los títeres como seres vivos enfatizando sus expresiones de viveza, sus movimientos y discursos, y tomarlos como reales. Nuestra conciencia de que los títeres no están vivos retrocede, y recibimos el sentimiento de algo inexplicable, enigmático, y asombroso. En este caso, los títeres parecen actuar misteriosamente.” (Jurkowsky, 1989, pp. 54-55).

Ese misterio que se ve representado en escena, es lo que hace que el teatro de títeres parezca interesante y al mismo tiempo intrigante. Nos sigue interesando ver en escena este tipo de objetos escénicos que parecieran ser inanimados, pero que pueden trasladarnos a una atmósfera o una convención escénica: la de creer que ese objeto está vivo, en este caso un títere. Por ese lado, al querer unir el teatro de actores y de títeres, con artes visuales y con la música, nos pareció una muy buena idea que si se lograba de forma óptima, podría acercarse a todo tipo de público. Lo cual así fue. El reto más grande era ver que dicha unión tuviera coherencia, que tanto la historia, el actor, el títere, la música en vivo, la escenografía, las luces y las proyecciones se fusionaran, y tuvieran relación. Buscamos que fuera lógico y que además la interpretación de los actores y del títere no quedara avasallada por toda la producción.

4. LA CREACIÓN DEL PERSONAJE A TRAVÉS DE UN TÍTERE

Edwin Salas me ayudó en el proceso de creación del personaje. Dicho proceso de creación del personaje, en un títere, es similar en parte al proceso de creación de un actor, aunque tiene unas cuantas diferencias. Estas diferencias están comprendidas a partir del entendimiento práctico y físico en relación a la manipulación del títere. En primer lugar, dado que el títere no está vivo y no tiene voluntad propia, no puede decidir por sí mismo hacia donde moverse o cómo crear él mismo su personaje. En segundo lugar, un aspecto importante del títere es que ya está siendo representado, pues fue fabricado para representar una imagen específica. Y es aquí en donde nos volcaremos de fondo sobre el tema principal de esta tesina: la importancia de la representación de la imagen del Principito a partir de la utilización de un títere. En este punto es donde me he preguntado: ¿Por qué utilizar un títere y no un actor? ¿Por qué los títeres tienen espectadores en el teatro? ¿Cómo fue trabajar con un títere y cómo este influyó en mi quehacer escénico cómo actriz?

Decidir trabajar con un títere en lugar de buscar a un actor que diera el perfil para representar el personaje del Principito, recordemos fue un acuerdo mutuo entre Rued y yo. Pensamos que si con mi propia fisonomía interpretaba al personaje no iba a parecer un niño. Y por su parte, Sergio, tampoco podía hacerlo ya que se iba a ver muy grande para el personaje del Principito. Contratar a un niño actor para hacer el personaje no fue una opción, ya que pensamos que independientemente de trabajar con un niño y las complicaciones que esto podría conllevar, era mucha responsabilidad el cuidar de un menor de edad para los ensayos y las funciones. Además, el niño tendría otras actividades como ir a la escuela, hacer tareas o actividades extracurriculares. Visto por ese lado, el Principito no podía ser representado por un actor niño.

El Personaje del Principito es un personaje simbólico, un personaje con una profundidad extra cotidiana. Pensamos que, como tal, su representación sería

interpretada por un títere; un objeto escénico que no fuera humano. Que a su vez fuera una representación *poética* del personaje del Principito, una figura que simulara a un ser humano, pero que a su vez cobrara fuerza en su representación al momento de interpretar a alguien vivo. Como un símbolo por lo tanto es un ser que no es de este mundo y al no ser de este mundo no quisimos que un actor lo representara. Si partimos que los títeres nos parecen intrigantes, el personaje del Principito es completamente intrigante.

La sabiduría que existe dentro del cuento del Principito, y que quisimos proyectar en la obra, está representada en cómo el personaje del Principito responde, reacciona y comunica el discurso del autor. Por ese lado quisimos jugar con el lenguaje lúdico y onírico del títere como tal. Los niños comprenden bien este lenguaje porque aún mantienen cierta inocencia que les permite representar en su mente historias fantásticas, como si éstas fueran completamente reales y verdaderas:

“Pienso que los niños tienen la capacidad de poder, no de ser engañados mejor, pero sí de no ver los hilos de las marionetas. Nosotros los adultos estamos viendo los hilos: cómo mueve el actor al títere; cómo cambian las luces; si me cae bien o mal; “ojalá que se le caiga el títere, y haga el ridículo”. En cambio, los niños no se preocupan de eso, se preocupan únicamente de que hay una “bruja”. En el momento que yo logro que todo el público pueda entrar en el hechizo, es ya de ganancia.” (Entrevista a Edwin Salas, 2019)

Para el títere del Principito se quiso representar como un símbolo del “niño interno”, y verlo en escena como un símbolo interpretado por un títere en lugar de un actor, fue la idea principal a la que quisimos llegar y que yo, como actriz, busqué interpretar entendiendo cómo el personaje del Principito se comportaba cuando está con un adulto o cuando habla de su rosa. Esto me llevó a construir pensamientos definidos para entender su corporalidad: cómo se movería, cómo su cuerpo reaccionaría ante la relación que tiene el con otro personaje; cómo movería sus pies cuando estuviera sentado escuchando al personaje de el Rey, por

ejemplo, o cómo trataría de jugar con el personaje del zorro: “Por otra parte decía Zich, considerando el títere como una cosa viva, impregnada de movimiento y palabra, la audiencia olvida de qué está hecho, y lo ve metamorfoseada en una criatura mágica, mística, fuera del entendimiento racional.” (Jurkoswki, 1988, p. 14.)

Cuando se logra hacer una verdadera conexión en donde el actor-titiritero y el títere han hecho comunión y se ha alcanzado la sensación de que ambos se entienden perfectamente, entonces se puede jugar libremente, y con plena conciencia de que el personaje sí existe y que es uno a pesar de requerir de dos elementos (títere y actriz-titiritera). Cuando esto sucede, el espectador tiene la sensación de que aquel objeto realmente está vivo. Y la clave de esto es tan sencilla como inferir que ellos lo sienten vivo, por que tú como actor-titiritero lo haces vivir. Este imaginario representado en el títere del Principito es un medio de comunicación que, al igual que lo que idealmente sucede con un actor, se vuelve un puente para comunicar a los espectadores la idea principal de la obra y el discurso, en este caso particular, a través de contar con claridad la historia del Principito y su amigo el Piloto. Sin embargo, a diferencia del actor de carne y huesos, el títere se muestra como una figura representada que interpreta a un ser vivo y que viene a mostrarnos ese universo *fantástico* del que proviene. Este distanciamiento, que el títere sin quererlo propuso durante el montaje, permitió entender, por ejemplo, la muerte del Principito. Su muerte, como lo mencioné anteriormente, fue simbólica más no real.

La interpretación sostenida entre el títere y yo, se vio en plena convivencia y hubo una relación corporal en donde el objetivo era parecer sólo uno. Pero no había una interacción mutua, es decir, jamás conversamos entre el títere y yo, por decirlo de algún modo. Era clara la distancia: él vivía en el escenario a partir de los movimientos que yo le proporcionaba y yo sólo estaba para moverlo. No había necesidad de dialogar o parecer amigos, porque no se habla de que el Principito interactúe con alguien imaginario. En realidad, la actriz-titiritera no debía existir en

escena, aunque claro, ahí estaba, si no, no podría moverse solo el títere. El único momento en el que existía una interacción entre el títere y yo, era en la muerte del Principito. Cuando éste se desmayaba lo dejaba caer a mis brazos y, como si se tratase de interpretar con mi cuerpo en ese momento a su espíritu o su sombra, lo cargaba francamente y lo llevaba como si durmiera profundamente para viajar a su planeta. Así lo he pensado durante cada representación: “los adultos entenderán que ya no volverá abrir los ojos, quizá, y los niños entenderán otra cosa, quizá, que éste está solo durmiendo, pues el viaje es largo hacia su planta y su rosa.”

Cuando diseñamos la muerte del Principito en escena, en un principio quisimos hacerlo tras el escenario, buscando que no se viera. Sin embargo, creí importante que cuando la serpiente muerde al Principito para que éste regrese a su planeta es importante que el espectador lo presencie. La muerte del Principito no tiene por qué ser una tragedia; propusimos la convención de que, si el Principito muere, es más bien porque regresa a su planeta, para volver a ver a su rosa. Por lo tanto, tendría que ser un momento feliz. Y, finalmente, no representamos la muerte de manera completamente festiva, pues como adultos comprendemos ciertas cosas que a veces impiden creer que exista la posibilidad de que el Principito vuelva a casa. Sin embargo, el pensamiento de los niños está en el convencimiento de que, en realidad, el Principito no desapareció por completo, sino que en verdad sí volvió a su planeta; y de que se trata de una despedida que no es para siempre. Es importante que el niño entienda y comprenda que él, el Principito, sí tuvo que optar por la muerte para poder viajar de regreso a su planeta.

Recuerdo la primera vez que leí *El Principito*, tuve que leer más de dos veces la parte en donde el Principito regresa a su planeta, y cómo es el Piloto quien describe ese suceso. Sin embargo, en la obra no lo narra el Piloto, lo vemos representado. En una ocasión, un niño espectador al término de una función llegó muy molesto a preguntarme “¿Por qué el Principito no se llevó al Piloto a su planeta?” Lo que me hizo entender que claramente, él sí entendió que el Principito

volvió a su planeta, aunque la serpiente lo haya mordido y por consecuencia este hubiera podido morir. En otra ocasión, una niña se acercó también al finalizar la obra y me compartió que estaba feliz de que por fin el Principito volviera a ver a su rosa.

4.1 REPRESENTACIÓN DEL PERSONAJE DEL PRINCIPIITO

La materia de la que está fabricado está moldeada para llegar a la forma ideal de representación de dicho personaje. Ya tiene la forma, la imagen. Podríamos decir que el títere del Principito es ya el Principito y no es el Principito al mismo tiempo. Es decir, está significando una imagen de la idea del Principito en esencia, pero no es la representación definitiva del Principito. “Una imagen es más que un producto de la percepción. Se manifiesta como resultado de una simbolización personal o colectiva. Todo lo que pasa por la mirada o la fuente al ojo interno puede entenderse, así como una imagen, o transformarse en una imagen” (Belting, 2007, p.14).

El títere no está muy alejado de esta percepción a la que se refiere Belting. En nuestro caso específico, el títere vendría siendo esa imagen representada del Principito, producto de una simbolización universal. Ya que está fabricado para ser la imagen ideal del signo del Principito, pues esta representación es una entre miles de representaciones hechas, que han servido para representar la idea que se tiene del Principito a partir de las ilustraciones hechas por el autor y la descripción que hace de él en el cuento. Sin embargo, en este tipo de espectáculos, el *actor-titiritero* es quien se hace responsable de moverlo, de buscar la voz que represente mejor al títere y hacerlo interactuar ya sea con otros títeres o con otros actores, como fue el caso del Principito de nuestra obra. Así que aceptando que no hay una imagen universal y perfecta del Principito, que represente fielmente al Principito original, podemos afirmar que lo que Belting nos comparte en esta cita es que la representación se logra gracias a una convención

colectiva, un acuerdo mutuo de comprender que ciertas representaciones son resultado de un signo. Ese signo, es un significado que quisimos aterrizar en un títere.

Para Converso el titiritero no expresa con su cuerpo: “Es decir, si bien no expresa el personaje con la totalidad de su cuerpo como 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” (2000, p. 29). Sin embargo, a partir de la experiencia y tras esta ardua reflexión, lo que sugerimos aquí es que lo que tendría que hacer prioritariamente el *actor-titiritero* es fortalecer su cuerpo como hemos dicho con anterioridad para lograr esa comunicación escénica con el títere. Someterse y comprometerse con un entrenamiento que le permita moverse con ligereza y soltura, para lograr interpretar con el títere un personaje, pues cuando se trabaja con un objeto de esta naturaleza, el actor sólo presta su cuerpo para hacer que sea dicho objeto el que exprese y no su propio cuerpo. Así se pretendió trabajar en este caso con el títere del Principito de este montaje escénico.

El *actor-titiritero* idealmente tendría que ser un actor formado, porque en teoría este conoce a la perfección las reglas de la ficción. Como *actores-titiriteros* hay que jugar con la convención escénica de que el títere está vivo, no sólo porque se está moviendo sino porque el *actor-titiritero* debe hacer que viva para, por ende, poder interactuar. “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. De ninguna manera es una transferencia mecánica de lo que se descubrió e interpretó como actor para pasarlo al títere” (Converso, 2000, p. 31).

No es necesario hacer proyecciones de nuestra preparación actoral, no se está buscando proyectar en el títere lo que somos, ni mucho menos nuestras

preocupaciones o frustraciones como actores o seres humanos. 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.

Si imponemos la personalidad del actor en la elaboración del personaje, encontraremos actuaciones frustradas de actores que proyectan su ser actoral en la actuación del títere y nos enfrentaremos a resultados incoherentes. Es decir que el resultado obtenido no concordaría con la historia de la obra de teatro o con la actuación del títere, porque esa frustración a la que hacemos referencia interrumpiría la comunicación. En ocasiones percibimos incoherencia o falsedad, algo que no encaja con el discurso de la obra, con la lógica o con el trazo escénico, etc. Y es esto mismo lo que podría suceder con el trabajo del actor cuando manipula un títere siguiendo los supuestos que aquí ponemos franca tela de juicio.

El *actor- titiritero* es el puente entre el texto, su pensamiento y la ejecución del títere. Por lo que tendría que haber cierta atención a la vida en general: cómo se mueven los cuerpos, las cosas. Pues dicho *actor-titiritero* estará moviendo un objeto para que éste parezca tener vida propia. Por esto es que sugerimos que si el *actor-titiritero* pone atención también al cuerpo de los demás para que, en el momento de la creación, pueda mover ese cuerpo inanimado con naturalidad (cómo es su respiración, cómo camina sin necesidad de arrastrar los pies o flotar, cómo está triste, cómo está cansado, cómo se sienta, cómo se levanta, etc.), el resultante final será más satisfactorio con relación a lo que se buscaba.

Muy parecido a cuando juegan los niños con muñecos u otras actividades lúdicas donde implicara darle vida a un objeto, entramos a la ficción cómo si estos objetos fueran reales, almacenando emociones y sentimientos, sensaciones y pensamientos, con la gran diferencia de que al utilizar y mover un títere hay una conciencia plena sobre el movimiento y sobre el hecho práctico de que estamos

haciendo posible la ejecución escénica de dicho títere. Pues hay un público que lo está viendo, y además hay una historia que contar; y, esa historia, será comunicada a través de la ejecución de movimientos, previamente creados y ensayados, depositados en el cuerpo físico del títere.

Si bien no todas las escuelas de teatro enseñan interpretación a través de títeres, ni a manipular objetos para que estos parezcan moverse por sí mismos y tener vida propia, uno puede crear sus métodos de aprendizaje a partir de un entrenamiento personal y de pura práctica. Hay códigos que no siempre son aprendidos en la práctica y son básicos en la creación del personaje del títere. Por ejemplo, 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. 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, si enfocamos nuestra vista hacia el mismo punto que pareciera que lo hacen los ojos del títere. Lo que Salas recomendó en este sentido fue que se buscara mantener la vista en la nuca del títere, todo el tiempo que se esté en escena. Así que el único que verá por el actor será el títere. En este caso la representación pedía que la actuación de la actriz sirviera de medio para representar al Principito a partir del títere. Hacerse invisible al público fue lo conveniente. Aquí lo importante era el Principito y no la actriz.

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. Pensar en un personaje que podamos interpretar como actores con nuestro cuerpo, con nuestro timbre de voz, con nuestro color de piel, nuestra fisionomía etc.; es distinto a trabajar con otro cuerpo distinto al nuestro, y además cargarlo de sentido, de emoción, de pensamiento y de lenguaje: un lenguaje que es completamente distinto. Hacer que el títere parezca que tiene su propio movimiento, su propio pensamiento, su propio ser; es lo que se crearía como el arte del titiritero. Y esto es a lo que podríamos llamar representación. Esto indudablemente podría afectar el estado anímico del actor en un sentido positivo, porque es trabajar con la imaginación. Estamos creando un mundo en el que el espectador pueda interpretar y entender que aquello que está actuando el títere en este caso, es real y está vivo. Estamos ante un trabajo y reto actoral que puede brindar herramientas para los actores dentro de su entrenamiento.

El *actor-titiritero*, necesariamente debe comprender la naturaleza del títere y poder representar con él, a partir de un conocimiento que viene de cómo está formado y fabricada la materia de trabajo, para poder manejarlo y moverlo. Es por ello por lo que le añadimos a este un carácter conocido, acompañado de acciones que reconocemos en nuestra sociedad: caminar con dos piernas, saludar con la mano, decir sí o no moviendo la cabeza, etc. “Por decirlo de alguna manera, el actor en tanto ser vivo pertenece al mismo género del personaje que va a ser encarnado; el títere, en cambio, pertenece al mundo de los objetos, es un actuante con otra naturaleza que está estrechamente emparentada con los ídolos y las máscaras. Por lo tanto, el actor debe representar con el muñeco la acción dramática, lograr una verdadera metáfora de la acción real.” (Converso, p. 22). Sin embargo, es importante recordar que no está imitando al humano y no viene a reemplazarlo, como ejemplifica Converso en su libro citando a Serguei Obraztov: “...que el títere no es una persona ni en general un ente vivo, sino un objeto; es alegórico por su esencia. El títere no puede limitarse a existir para hacer lo que el actor no puede. El teatro de títeres no puede basarse en la simple imitación del hombre, pues tal cosa carecería de sentido y dejaría de ser arte. El títere no es una imitación, sino una generalización, de ahí el carácter alegórico de ser arte.” (2000, p. 23)

Entendiendo alegoría como símbolo, el títere es entonces un símbolo dentro de la dramaturgia. El Principito es un símbolo representado en un títere. No imita, no trata de suplir a un niño o a un actor. Por lo tanto, el títere es y existe como tal, y su interpretación se basa en el pensamiento de ese alguien más que lo ejecute. Tal cual, un actor no puede ser solo un simple imitador de la vida real. En todo caso sería un comunicante que en su cuerpo alberga pensamiento, sensaciones, emociones, etc., que el personaje le va prestando. Así, el títere, contiene en su cuerpo escénico, la historia del personaje, el discurso de la obra. El títere puede ser visto como real, no solo como sustitución de lo real. Miramos su representación como realidad, más no como copia muerta de la realidad. Llegar a eso es una tarea de mucho trabajo escénico y de un entrenamiento constante.

La ventaja de la representación del títere tiene que ver con la materia de la que está hecho, esto es, que puede hacer ciertas cosas que el ser humano no puede debido a limitaciones de un cuerpo físico animado. Su interpretación se presta para que flote, vuele, salte muy alto, dé un salto mortal, etc., ya que el universo del títere crea esta convención. Por lo tanto, el Principito puede viajar a otro planeta sólo con hacer un salto muy grande, puede volar para ir a otro planeta sin necesidad de justificar el por qué lo hace. Gracias a que el títere nos abre esta posibilidad fantástica, ya que crea sus propias leyes escénicas, el espectador comienza a aceptar dicha convención. De tal modo es que acercamos al espectador con el teatro y la ficción sin necesidad de forzarlo o explicarle que lo que está viendo es una obra de teatro y que hay que creer en la relación, el desarrollo y la historia de los personajes presentes.

Recordemos que se optó porque la actriz se vistiera completamente de negro con el fin de volverse invisible para el espectador para no robar el foco del personaje del Principito y que el títere fuera, visiblemente, lo más importante. En primer lugar, en este montaje de *El Principito*, sí se crea un distanciamiento entre el títere y la actriz. Aquí el trabajo se enfoca en manipular al títere, no hay un diálogo entre ambos. La actriz se dedica a moverlo, darle voz, y crear la relación con otros personajes que interactúan con el Principito. Es mejor tratar de ver a un

personaje, en este caso al títere como si tuviera vida propia sin prestar atención a la actuación de la actriz. Por ende, el uso de la voz es fundamental para la creación del personaje del títere y la sutileza de los movimientos corporales. Dependiendo su fisonomía, su supuesta edad, su personalidad, podremos encontrar el tipo de voz para el personaje del títere.

4.2 EL TÍTERE SE GANA SU VIDA EN EL ESCENARIO

El títere es libre, puede decir cosas que los seres humanos no podemos decir con facilidad ya sea por represión, pena o pudor. Al decir que “el títere es libre” nos referimos a una libertad que alude a los terrenos de la representación. Es decir, de manera metafórica, la imagen del títere en sí misma está representando algo y por mera convención entendemos que no es el actor quien está hablando, sino el personaje que, particularmente, es un títere. El Principito juega ese papel de preguntar, cuestionar, opinar y reflexionar; el de llegar a conclusiones que más allá de ser prohibidas socialmente, son insignificantes para el resto de la sociedad ya sea incluso porque para el grueso de la gente, aquellas conclusiones, “carezcan de importancia”. En nuestra propuesta, el títere, cuestiona los intereses de los adultos, su forma de vida, etc.

Ángel Calvente, director de la compañía de títeres española, “El Espejo negro”, comenta que el títere puede decirnos verdades, ya que es más permisible. Tanto es así que, como el mismo lo expresa, podemos “pasarnos” más con el títere. “Si esos textos los dijera una marioneta de un niño pequeño suena convincente, pero si lo dice un actor de carne y huesos disfrazado de niño, no es lo mismo” (*Teatro de Títeres*: <https://youtu.be/GLeBJty9oUc> 16 de marzo 2016, Documentales Cedecom).

La finalidad tanto del actor como la del títere no es simple y llanamente la de representar por representar. El actor se vale de su fisonomía, su pensamiento, su anatomía y las decisiones que toma el personaje; el títere, también se vale de su forma física, pero además de otro cuerpo, ajeno al propio (por decirlo de alguna manera). Lograr la autonomía del Principito, como un ser que piensa y decide, fue un proceso que no se dio dentro de los parámetros de lo simple y lo llanamente descriptivo. Sino más bien, resultó un proceso que se dio a partir de un terreno que nos podríamos atrever a lanzar la hipótesis de llamar: discursivo. Lo importante era contar una historia. Y la mejor manera de hacerlo que se encontró, fue utilizando un títere.

Si hablamos de existir podríamos llegar a preguntarnos sobre la existencia de lo que habita en el escenario. Dentro de las formas coloquiales de conversar entre los hacedores de teatro y los procesos formativos del actor, al menos en la Ciudad de México en los últimos años, se suele utilizar el término: “dar por hecho”. Esto para señalar una carencia de compromiso hacia una búsqueda profunda en la creación de un personaje. Y es lo que se evitó a toda costa durante la elaboración detallada y construcción del personaje del Principito. Parecería que, en todo caso, lo importante fue el cómo representaríamos el discurso del Principito y cómo se desarrollaría la relación entre el compañero actor y el compañero títere, pero en realidad nos cuestionamos cada una de las circunstancias y los hechos que íbamos detectando, sin pensar nunca en que podría tratarse de detalles de poco valor. Por ejemplo, pensando en la relación entre el títere (objeto inanimado con forma de niño) y el personaje que este encarnaría (el Principito) observamos con interés que, anatómicamente, no son iguales, pero ambos juegan a vivir. Y de ahí se desprendió el entendimiento acerca de que lo mismo ocurría entre el actor que encarnaba a los personajes (Sergio Rüed) y la actriz-titiritera con relación al títere. Pues tanto el actor que interpretaba al Piloto buscaba a toda costa crear la convención de que era un aviador, que cayó en el desierto y que conoció a un niño surgido de repente; como de igual forma, la *actriz-titiritera* trataba a por todos sus medios de hacer creer al público que el títere contaba con voluntad propia. Aquí

en esta dualidad, es más claro observar que ambos trabajan exactamente igual. Ninguno de los dos (personajes) existe en la vida real, pero sólo ahí, en el escenario, en el teatro existen. Son reales. “La verdad del teatro no reside ni en la realidad física del actor en escena ni en las proezas de la manipulación con los títeres. Su raíz común se encuentra en la voluntad de olvidar la realidad para volver a encontrarlas, destruirla para reconstruirla de un modo más verdadero, según su sistema de pesos y valores que sirva para el surgimiento de una nueva iniciativa” (PUCK, El títere y las otras artes, Cuerpos en el espacio. Edi. N.4. p.8). Ver a un actor convivir y relacionarse con un títere parece usualmente simpatizar con el público, porque si el *actor-titiritero* en cuestión cree que el “muñeco” o “el objeto” está vivo, entonces yo también quiero creer, como espectador, que ese muñeco es un títere y que además también está vivo. El títere nos hace querer creer, por ende, podemos entrar a la ficción rápidamente cuando aparece en escena.

Desempeñarse como ejecutante de un títere y buscar el perfeccionamiento de esta disciplina, es convencerse de que ese objeto no es un juguete, sino que es un objeto que sirve para comunicar y que es un elemento teatral que fue hecho para eso: para estar en el escenario. Por lo que sugerimos que el ejecutante también tiene que modificar sus estados anímicos y físicos habituales, para manipular al títere. El títere gana su vida en el momento que éste logra una creación poética con la cual pueda llegar a convencer a otros; cuando logra dar con un sentido claro que a través de su interpretación pueda contarse una historia y hacernos creer como espectadores que está vivo.

El títere del Principito, pese a su estrecha relación con una designación de jerarquía monárquica y de alta realeza ceremonial, es una voz del pueblo. Una voz de todos. El títere aquí es visto como un signo ritual, más cercano a las deidades que a un príncipe procedente de una monarquía real. Nos encontramos ante una figura cuasi religiosa y representativa. Un símbolo universal. No quiero decir que sólo imite al ser humano, sino que simula, vive en escena, y representa la poética de la obra.

¿Cómo se logra entonces la comunicación y la representación del Principito con un títere? El espectador sabe que el títere no tiene vida y el actor que mueve el títere sabe que el títere no está vivo. Sin embargo, puede ser percibido como un objeto sin vida o puede ser percibido como un cuerpo escénico. Pasar de un estado inanimado a un estado animado requiere de un tipo de manejo del títere; sus movimientos y su discurso como hemos dicho tienen que ver con el movimiento del títere. El títere por lo tanto comunica y finalmente, llega un punto en el que, idealmente, este logra cautivar al espectador.

Jurkowski cita a Bensky, en donde dice que el títere es un acto de autoconfirmación, una dupla, que responde a la pregunta “¿existo?”, con una idea contundente: “Sí, aquí estoy y me represento por otro objeto que, si actúa bien, se vuelve un sujeto.” Tal vez nosotros también actuemos así. Tanto como actores o como seres humanos, una confirmación de lo que somos, realmente somos sujetos de nuestra vida u objetos de nuestra existencia. Sin embargo, el títere no viene a reemplazar al actor. El títere pareciera saber que cuenta con una independencia que quiere ganar al mantener su existencia en el escenario al igual que el actor. Esa existencia es la del personaje. “Bensky es un oponente del títere como imitador de lo humano, especialmente el títere que tiene pretensiones a un tipo de existencia independiente. Prefiere que el títere sea esencialmente teatral. La percibe como el “objeto expresivo” que es el vehículo para pensamientos humanos subjetivos. Da a las personas la oportunidad de aspirar a la realidad transformada, al mundo de la poesía” (1990, p. 29). De esto, podemos entonces comprender que el títere no simula ni imita, sino que es una figura expresiva que nos habla de un lenguaje poético, artístico y que no hace un referente a la vida del ser humano. Tiene su propia especie y su existencia es ganada cuando escénicamente su lenguaje es representado y logra coherencia y asombro.

4.3 ENTRENAMIENTO FÍSICO

Trabajar con un títere es distinto a trabajar con nuestro propio cuerpo, ya que no solo estás trabajando con tu cuerpo sino con la manipulación de un elemento nuevo y con la ayuda de la propia herramienta del actor. Por lo tanto, podríamos decir que es un trabajo doble. Además, este objeto tiene que ser quien represente y quien se vea. En otras palabras, el objeto tiene que ser más importante, escénicamente hablando, que el actor que lo manipule. Se necesita un entrenamiento físico para fortalecer la parte baja del abdomen, pero también para fortalecer los brazos. Por lo que en este trabajo en específico fue fundamental que la actriz se fortaleciera cargando peso con mancuernas e incluso con la actividad de que durante los ensayos mantuviera flotando al títere por encima de la superficie del suelo, para soportar su peso con mayor facilidad al momento de las funciones, en donde sería posible el recargar sutilmente los pies del títere sobre el piso y así aligerar un poco el peso del objeto en los momentos de inmovilidad o escucha por parte del Principito.

De forma personal, me impuse el objetivo de llegar a soportar el peso del títere sin necesidad de agachar o curvar la espalda. Ya que con el tiempo esto podría lastimar la columna y acarrear problemas de salud severos. Dada esta tarea, se descubrió que el trabajo y esfuerzo primordial debe enfocarse en la parte baja del torso. Así, se trabaja desde un soporte sólido que ayuda a sostener el títere sin cansancio.

Para poder soportar el peso de un títere primero debemos saber de qué material está hecho, saber hasta donde es flexible, si puede romperse o no, si es resistente, si es de papel o de madera, si es muy pesado o si es ligero, etc. En el caso de nuestro títere, el peso era de casi 10 kilos y el mecanismo había sido elaborado para ser sostenido con un solo brazo, mientras el otro brazo (del titiritero) queda libre con la opción de mover ya sea el brazo del títere o una pierna.

Durante el proceso de fortalecimiento y exploración de posibilidades, se descubrió que también se podía cambiar de brazo para cargar el peso del títere. Estos acuerdos sólo salen a raíz de la práctica y de los ensayos. Por lo que aprender a controlar el cuerpo de un objeto, en este caso de un títere como el Principito, es un proceso que viene acompañado del conocimiento del propio cuerpo. Si conocemos la composición de nuestro cuerpo podemos mover con mayor facilidad un títere.

Las acciones del títere tienen que ser ejecutadas por un actor que tenga un entrenamiento físico, que le permita cargar el peso del títere, pero además cargar su propio peso, el actor no puede estar simplemente parado o sentado cómodamente, sino que tiene que mantener su espalda erguida y una posición baja, pues, al menos en este caso, el títere no es de su medida. El títere del Principito mide menos que yo. Incluso Salas me sugirió que siempre mantuviera la línea recta, él al ser bailarín ejemplificó con su cuerpo la forma ideal en cómo debía estar agachada para que el títere pareciera ligero sin que yo pareciera estar “cargando” al títere. Es decir, que no pareciera pesado.

Por lo tanto, tenía que mantener una postura aún más baja que la posición base cuando este se agachaba. En estos casos lo único que bajaba más era mi parte baja, cadera y piernas, manteniéndome en una semi-sentadilla conocida en el medio del manejo de títeres como *posición de guerrero*. Incluso tenía la posibilidad de poner una rodilla en el suelo o estar de cuclillas cuando el Principito se sentaba o se recostaba a dormir; incluso cuando dormía me acostaba con él en el suelo. Una de las bases más importantes para poder sostener con fuerza el peso del títere, en este caso un títere de grandes dimensiones y peso considerable, sin que las extremidades del actor se agoten y se cansen rápido, es el fortalecimiento del cuerpo y en mayor medida el fortalecimiento del *centro* del actor: el abdomen, ya que ahí habrá de albergarse la fuerza básica para sostener tanto al propio cuerpo como al cuerpo del títere en perfecto equilibrio.

Una de las actividades recomendadas para el fortalecimiento del cuerpo del actor con el fin de soportar y controlar el peso de un títere, que a mí personalmente me sirvió para la ejecución del movimiento del títere del Principito, fue el entrenamiento de las artes marciales. Específicamente me refiero al Kung Fu Shaolin. Como parte del fortalecimiento de la parte baja, es decir de la cintura para abajo, resulta un entrenamiento perfecto, ya que todas las posturas que se ven en esta vertiente de las artes marciales chinas son posturas bajas, cuyo principio a seguir es el enraizamiento en la tierra.

También el Tai Chi fue una de las vertientes de entrenamiento a las que me sometí y que sirvió en gran medida para encontrar la ligereza y soltura de los brazos sin perder la fortaleza de abdomen y piernas. Sin embargo, el acercamiento a los títeres no siempre requerirá de un entrenamiento fuerte basado en las artes marciales. Cada *actor-titiritero* podrá buscar y encontrar la disciplina o actividad física que mejor le convenga para llegar a una buena manipulación del títere sin arriesgar su cuerpo y su salud. Para mí el mejor entrenamiento fue el Kung Fu Shaolin.

Para mi desarrollo dentro del proyecto del Principito, el Kung Fu Shaolin, fue un entrenamiento necesario ya que, al no contar con un entrenamiento dedicado al teatro de títeres como tal en mi trabajo como actriz, me di la libertad de tomar cualquier aporte físico de mi vida diaria a la representación del Principito. Las artes marciales sirvieron de ayuda para el proceso de creación del personaje. Lo más importante fue, el movimiento del *vacío* que se trabaja en ejercicios de Tai Chi, lo que se busca es equilibrar nuestro cuerpo en sintonía con el cuerpo del títere. Uno de los ejercicios más básicos que se entrenó y se vio durante el proceso del entrenamiento fue la caminata, aprender a caminar nuevamente, caminar con el títere.

“El *Tai Chi* desarrolla capacidades físicas que el simple hecho de caminar no podría. Las posturas de *Tai Chi* en las que se flexiona y baja la rodilla desarrollan la fuerza en los músculos extensores de la cadera y la pierna. El

incremento en la fuerza de dichos músculos nos ayuda a estabilizarnos conforme nos movemos, evitando que el torso se tambalee hacia el frente. La manera en que el peso se transfiere de una pierna a la otra cuando se practica *Tai Chi* es completamente diferente a cuando se camina y requiere mucho más esfuerzo muscular. La transferencia lenta y controlada del peso mantiene un número alto de unidades motoras musculares, por lo tanto, contribuye a incrementar la fuerza general” (La Naturaleza del Equilibrio y el Tai Chi Chuan, www.kungfu.com.mx, 1 febrero de 2016).

El fortalecimiento de la parte baja ayudó a sostener el títere y además a lograr equilibrar el peso de ambos cuerpos. El Tai Chi ayuda a fortalecer, a enfocar el cuerpo y ser consciente de nuestro peso, volviendo a recordar como caminamos. Se busca equilibrar nuestro peso para también parecer más ligeros en nuestro andar. El Tai Chi me ayudó mucho sobre todo para cuidar las rodillas y mantener una postura que apoyara sobre todo al momento de acostarme, sentarme y para hacer caminar al títere. No es recomendable, además de que se ve sucio o torpe, que el actor o la actriz que mueva un títere, tenga la espalda encorvada. El cuerpo del actor debe parecer flexible y hábil, no cualquiera puede mover un títere y hacer parecer que es muy fácil moverlo. Ya no digamos lograr que su propio cuerpo de la sensación de borrarle ante los ojos del espectador.

Equilibrar el peso del cuerpo del *actor-titiritero* es el objetivo. Y claro que hay ocasiones en donde las piernas se reparten entre ambas todo el peso, pero en algunos otros momentos se da la circunstancia de que una pierna carga más peso que la otra al momento de caminar, por ejemplo. En este sentido, el Tai Chi también fue la disciplina que me asistió en el desarrollo del proceso del montaje con el títere para hacer movimiento sutiles y livianos. Por poner un ejemplo, había una escena en donde el títere viaja volando y la actriz debía repartirse todo el peso del títere para que este pareciera que por sí mismo estaba volando. Aquí la resolución técnica se basó sobre todo en el equilibrio del peso del cuerpo: después de encontrar el equilibrio, mantener la espalda erguida sin necesidad de agacharse o encorvarse, pues el cuerpo se encontraba acompañando al cuerpo del títere. Y

apuntemos que este acompañamiento que incluía cargar un peso físico real, generó su manera específica y especial de este cargar, ya que no se estaba cargando cualquier cosa, pues no se trataba de cargar un costal, lo cual también de ser el caso de estudio e investigación arrojaría datos interesantes, pues también cargar costales debe requerir su técnica específica y especial.

El titiritero Hoichi Okamoto, artista de origen japonés que se dedicó a fabricar títeres, en algunos de sus trabajos utiliza un títere de su tamaño y junto con él hace acciones, como si este fuera su reflejo o como si danzara con el títere. (<https://youtu.be/LkY8VDQmEjU>) Podemos ver que en sus presentaciones hay una dupla, una unión perfecta entre su marioneta y su cuerpo, además de que tiene interacción con sus títeres. Por decirlo de un modo más sencillo, la marioneta francamente se comunica con él y, él, lo hace con ella: se miran y conviven. No solo manipula al títere, sino que además se relaciona con él en la ficción. El *actor-titiritero* se vuelve otro personaje a parte de la marioneta. Esta es otra manera distinta de ver la ejecución del títere en relación con su ejecutor. Digamos que hay una extensa manera de representar el teatro de títeres y que, en todas las ejecuciones posibles, nos encontraremos con la necesidad del desarrollo de una técnica específica puesta al servicio de la intención de invitar al público a aceptar la convención de que el títere está viviendo en el escenario.

Por parte del entrenamiento vocal, fue gracias por las enseñanzas aprendidas en la escuela, (CUT), pero sobre todo por el histrionismo de la actriz, ya que gracias a su experiencia profesional en proyectos anteriores donde hacía varios personajes en obras infantiles y además en musicales, ayudaron considerablemente en la proyección de la voz y a jugar hasta encontrar la indicada. Una voz dulce, amable, de un niño sensible y observador. Para llegar a encontrar el tipo de voz, se necesitó comprender de dónde viene este personaje, qué tipo de carácter tiene, qué edad. Algo que como vimos con anterioridad se puede deducir gracias al entendimiento y el tipo de pensamiento de éste. Su voz no podía ser muy enérgica porque el personaje no era efusivo, según nuestra propia

interpretación. Ni tampoco podía tener un tipo de lenguaje coloquial a una cultura donde tuviera expresiones que denotaran su nacionalidad. Era un ser enigmático, simple al mismo tiempo, detallista y que además sabía escuchar. Desde ahí se encontró la voz indicada que además fue el “plus” final que caracterizó a este personaje con mayor ímpetu, y empatía hacia los espectadores y la obra en general.

4.4 MOVILIDAD COMO SEGUNDA NATURALEZA

Otro de los aspectos importantes a atender dentro del entrenamiento físico con el fin de una correcta y sana manipulación del títere fue el fortalecimiento de las muñecas y el control de las manos. Las manos acompañadas de los ante brazos, y de los brazos en general, son los miembros específicos con los que se sostiene el títere (son quienes de forma tangible tienen el contacto con el objeto). Mis manos, hablando ya en términos de detalles específicos, sirvieron para mover cabeza, torso, brazos y manos del títere. Al igual que cuando el títere se sentaba, las manos sirvieron para mover las piernas del títere de la manera “más natural” y para hacer parecer que él mismo se acomoda en el piso para acostarse o sentarse. Por consiguiente, Salas sugirió como parte importante en el manejo del títere, el de “respirar con él”. Su indicación aludía a la sugerencia de que cuando el *actor-titiritero* respirara le convenía hacerlo de forma visible en su propio cuerpo y también en el del títere, para denotar que el títere también lo hacía. Este movimiento sólo podía ser hecho con el manejo de todo el cuerpo. Apoyarse de las piernas, para sostener el peso del títere; ubicar la respiración en el abdomen tanto del actor como del títere; las manos haciendo un sutil movimiento del títere, como un impulso de abajo hacia arriba, sin despegar los pies del títere del suelo; fueron los resultantes más notables de este procedimiento técnico. Este movimiento se hacía más evidente sobretodo cuando el personaje suspiraba, o cuando no le correspondía hablar.

No olvidar que el títere debe permanecer vivo en escena en todo momento, sin importar que le toque o no hablar, es una de las grandes lecciones de este análisis hecho hasta ahora a partir de este montaje. “Toda Manifestación de la vida se representa fundamentalmente a través del movimiento; lo vivo es sinónimo de cambio, de mudanza, de variaciones que se expresan con una gama enorme de intensidades, magnitudes y matices, las diferentes calidades del movimiento; y es sobre este eje básico donde el títere parece expresar “sus signos vitales”, la naturaleza sintética del títere pide que su vitalidad se cumpla, primordialmente, a través del movimiento.” (Converso p. 39)

Salas, me aconsejó no olvidar que el movimiento al que se llegara siempre estaría ligado al tipo de títere fabricado. En nuestro caso, nuestro títere fue el resultado de un diseño muy básico del títere *Bunraku*, un tipo de teatro de marionetas nacido en Japón:

“El nombre original era ningyo joruri o narrativa dramática con muñecos y la palabra bunraku hacía referencia al escenario sobre el que tenían lugar las representaciones de marionetas. Gradualmente pasó a utilizarse como el nombre del arte en sí mismo hasta convertirse en el nombre oficial al final de la época Meiji (1868-1912). El valor artístico del teatro de marionetas recae no únicamente en la técnica requerida para el movimiento de las marionetas (cada muñeco es manipulado por unas tres personas), sino también en la calidad del acompañamiento musical del shamisen (instrumento de cuerda japonés). Al contrario que en otros teatros de marionetas, en el bunraku los marionetistas aparecen a la vista de los espectadores. Además, existe un narrador que, acompasado por la música del shamisen, relata la historia con efusiva emotividad.” (www.viajndoporjapon.com, Teatro de Marionetas Bunraku)

Cabe destacar que Salas estudió ese tipo de teatro en Japón, y por ende fabricó un títere con características similares a su especialidad. Ya que el diseño que se quería del títere se relacionaba con la mecánica de los títeres *Bunraku*, pero mucho más grande y más fácil de controlar. Y, por supuesto, la gran diferencia era sobre todo que pudiera ser movido por una sola persona en vez de tres. Conviene reiterar que mover un títere de estas dimensiones, consta de trabajo de fuerza física además de un trabajo de coordinación. El lenguaje de los títeres es distinto al de los actores, ya que el lenguaje es meramente corporal: “Como imagen plástica, el títere tiene sus propias leyes y posibilidades de acción. En sus limitaciones expresivas se encuentra su riqueza, ya que resuelve las tareas escénicas de manera distinta al actor” (Converso, 2000 p8).

El títere no cambia de expresión facial, pero es ahí donde el trabajo del actor entra para crear en esa limitante una posibilidad de expresiones que representen lo que la obra está pidiendo, en este caso, el gesto del Principito es un gesto que representa melancolía, pero habrá momentos alegres, por ejemplo, el encuentro del Principito con el Piloto cuando le regala el cordero dentro de una caja, o el encuentro del Principito con el Zorro. El resolver cómo realizar a partir de esa expresión ecuaníme, una expresión de alegría y, no sólo eso, sino de enojo o asombro, fue lo que propició diversas opciones físicas para que el títere contara la historia de acuerdo al discurso de la obra con una corporalidad llena de matices en cuanto a velocidades y calidades de movimiento, a pesar de contar en todo instante con la misma expresión facial. Esto entonces nos traslada a un mundo mágico porque el espectador complementará la tarea interpretativa gracias a su imaginación; mirará una sonrisa donde no la hay, una lágrima donde no la hay o la expresión de un grito donde no se abre una boca.

“Los gestos simples y mecánicos de las marionetas tienen otra ventaja: el público toma al títere como símbolo, para terminar ellos mismos como espectadores el movimiento más particular. Un ejemplo es que, si hay un movimiento de mano pero aun así no se articulan los dedos, al público le queda la opción de que, a través de su propia imaginación, termine el

movimiento y así pueda “ver” cómo se mueven los dedos del personaje.”
(Salas, “¿Si pueden o no bailar los títeres?”)

Salas en este artículo que escribió y subió en una plataforma de internet www.academia.edu.com, justifica y argumenta que los títeres también tienen su propio movimiento. Algo a lo que también hace referencia es a la inmovilidad del títere. Esto para llegar a la reflexión de que el títere no es dominado por sus emociones y su ego; sino que él títere se mueve gracias a la ley de la gravedad y esa misma ley lo hace paradójicamente inmóvil, e interesante.

Trabajar con un títere, es trabajar con un nuevo compañero y para esto, se crea una unión entre el cuerpo del *actor-titiritero* y el cuerpo del títere. Pasar de un objeto inanimado a un objeto escénico y luego que ese objeto tenga vida, es parte de la ejecución del *actor-titiritero*. Y que ese movimiento se vuelva lógico para la escena, es placentero tanto para el ejecutante como para el espectador. Pues así se logra la convención de que el títere realmente está vivo: “La fuente de expresión del títere está en el movimiento, que es visto como un cambio del pensamiento y sentimiento del personaje, cargado de significados, y no como una cuestión mecánica de acciones” (Converso p. 8, 2000). Siendo así podemos afirmar que la conciencia y el pensamiento del títere estará interpretada gracias a la conciencia del actor que lo está moviendo, porque además el actor está comprobando cómo es que se mueve naturalmente un títere que tiene una forma humanoide, como en el caso del Principito, sus movimientos deben parecer semejantes a los de un ser humano, ya que la representación del títere en estos casos simula a un ser humano. Por ejemplo, no debería voltear la cabeza hacia atrás del todo, pues ese movimiento puede sacar al espectador de la ficción; sus articulaciones no deberían doblarse en el sentido contrario al que vemos en el humano, etcétera. Ya que, dentro de nuestra adaptación, el Principito sí se asemeja al ser humano en su etapa de infante, las recomendaciones de Converso funcionaron perfectamente, pues buscamos con ello que los espectadores se sintieran familiarizados con dicho personaje, aunque este no fuese real o humano en términos literales.

Cada movimiento es un punto de vista del títere, una representación que significa que algo le está ocurriendo al personaje. Ya sea una decisión que va a tomar, una emoción; un esfuerzo físico como el caminar o arrastrarse en el suelo, etc. Esto en la ejecución del *actor-titiritero* es de gran ayuda, pues un movimiento de cabeza, de mano, de torso, etc., significa algo, pues es un lenguaje universal que identificamos. Por ejemplo, cuando algo no quería el personaje del Principito, se procuró que se moviera la cabeza del títere, lateralmente y con una repetición pequeña pero evidente, en donde se hacía alusión a la típica negación de cabeza; cuando saludaba alzaba la mano; cuando estaba recordando a su rosa, miraba hacia el cielo; cuando estaba llorando, se agachaba y cubría su rostro con el antebrazo, etc. La idea era encontrar movimientos comunes que prácticamente todos los humanos conocemos y reconocemos.

Hay que saber “danzar” con el títere, es decir, saber moverlo como si en realidad no costara ningún esfuerzo moverlo. Que parezca ligero para el *actor-titiritero* y que de la sensación de que el títere se mueve sin dificultad. Y como, en nuestro caso, se trata de un personaje joven, espontáneo y un tanto relajado, sus movimientos podían ser repentinos, rápidos y menos pensados. Más presentes. Había que trasladar todo eso al cuerpo del títere para hacerlo pasar por ese niño en particular. Todo esto se logró entendiendo al personaje y analizando cómo el títere se mueve para lograr que este nos de el movimiento que deseamos interpretar: “Ahora bien, en el caso del títere, lo dicho cobra singular relevancia, pues 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” (Converso, 2000. p. 38). La creación del personaje del títere entonces está constituida sobre todo por el movimiento de su materia. El cuerpo del títere es el lenguaje de su pensamiento y de la ficción.

El manipulador que mueve el títere debe tener la fuerza necesaria para sostenerlo, pero también es consciente de que la gravedad ejercida sobre el peso del títere puede tirarlo si no lo sostiene con fuerza, por lo que controlarlo es parte primordial de su oficio. Es decir, el titiritero no debe soltar por ningún motivo al títere porque entonces se rompe la ficción. El manipulador, controla esa fuerza, pero al mismo tiempo se ayuda de esa gravedad para que el títere mueva sus articulaciones como un péndulo, cómo un cuerpo relajado. Es decir, la relajación, sin quererlo, es lo que hace que el títere pueda interpretar y mover sus extremidades libremente y su descontrol ayuda a que este parezca que se está moviendo solo cuando en realidad es el titiritero el que juega con las leyes físicas para manipularlo. En escena podemos notar que muchos actores no están relajados y tienen un cuerpo tenso. Esto para el cuerpo del títere, es una ventaja sobre el cuerpo humano, sin embargo, no queremos decir que por ello los títeres son mejores intérpretes. No, y no vienen a quitar al actor del escenario. Simplemente son lenguajes distintos. Y esto tiene que ver con dos tipos de representaciones que son diferentes.

Representar no es sólo ilustrar, es además reflejar y proyectar la cultura, la historia y el lenguaje de una época; de un suceso y de un sistema de pensamientos que giran alrededor de nuestras circunstancias. Representar conlleva un contexto oculto que sólo es entendido y descubierto cuando hacemos la conexión entre el hecho y la causa. El títere representa sin quererlo y sin planteárselo. Está en el presente, pero al no constar por sí mismo que represente un discurso, es necesario de alguien más. Nosotros también como seres humanos necesitamos de alguien más para ser representados.

Representar que alguien más sea testigo de esa representación, de esa existencia y cómo esa existencia se relaciona, es lo que completaría el cuadro que requerimos. “Craig, que hizo del títere el cuerpo ideal de otro teatro, lo comprendió: aparición más que anécdota, ícono más que copia de una vida ya vivida” (PUCK, edición. P. 8). El teatro de títeres representa aquello que solo los títeres pueden

representar, lo que el títere nos muestra es esa poética que hay detrás de la vida, desde una visión metafórica. Y esa poética, al ser casi inentendible directamente, no puede ser mejor interpretada por algo simbólico que como lo es a través de un títere o una marioneta, que son un reflejo de la realidad mostrada de forma lúdica sin caer en una copia literal de nuestra realidad. Es un reflejo que nos deja ver con mejor precisión el significado de nuestro entendimiento, nuestra reflexión y nuestra humanidad. Pues, finalmente, ¿Qué sentido o virtud pudiéramos encontrar en cualquier tipo de representación o manifestación artística si no conectáramos con la esencia del ser humano y el análisis profundo de nosotros mismos?

CONCLUSIONES

Este trabajo teatral abordado, que requería el movimiento de un objeto inanimado y que además perseguía el objetivo de que dicho movimiento hiciese vivir al objeto mencionado, no resultó ser sencillo. Por mi parte, cabe recordar que mi formación actoral no se desempeñó siguiendo objetivos basados en un entrenamiento especializado en la movilidad de un títere. Por lo que, en esta experiencia, primordialmente comprendí que el títere es un objeto distinto a un juguete y a un objeto. No es para meramente entretener, por ejemplo. Aunque mi primer acercamiento y trabajo profesional al teatro fue por el camino de los títeres, sabía que aún faltaba un aprendizaje en su manejo y comprensión. Esta obra y este trabajo me permitieron entender cómo la representación también posibilita que haya muchas otras formas de interpretar una historia. Ya que no hay una sola manera de hacer las cosas, todas esas representaciones tienen sus códigos, sus lenguajes y sus técnicas creativas. No hay necesidad de limitarse a una sola forma o manera de proceder para hablar de teatro y hacer teatro. Se puede hacer arte y se puede hacer teatro también con otras formas interpretativas como en este caso la figura del títere en comunión con actores, músicos, medios audiovisuales etc.

Fijarme en el títere como un compañero que tiene su propia estructura, su peso, su estado de ánimo, incluso su alma, como Clarissa Malheiros comenta, me abrió el panorama para comprender lo complejo que es hacer teatro y, además, de la importancia de saber para qué lo hacemos. El títere no es solo una forma más para solucionar o dar resolución a una obra, o para evitar pagarle a los actores o simplemente porque se tenga la creencia que es un arte menor que no tiene porque ser tan complejo ni estructurado. Expandir la posibilidad del discurso escénico, hace que la ficción sea explorada en diversos caminos y diversas formas de comunicación, ya que nosotros como seres humanos somos muy distintos entre nosotros.

Hablamos de una comunicación que se da a través de una coherencia discursiva. Lo que me hace cuestionarme si la representación tiene que ser fielmente aceptada por todos los espectadores. Y desde ese cuestionamiento, surge la posibilidad de sugerir la hipótesis de que el actor también pueda verse como un títere, en un sentido poético y también lúdico. ¿Por qué está ahí? ¿Por qué lo utilizamos? Si no está bien representado ¿Para qué usarlo?

Cómo actriz, comprendo que la actuación también tiene sus propias leyes y formas de representar. Es un trabajo completamente interno que se enriquece de la vida diaria y la coherencia de la rutina del día a día. Estar en situación, como alguna vez escuché hablar a Tavira en un ensayo. Es decir, buscar y encontrar las posibles causas que llevan al ser humano a su destino, que no es más que su presente, y la comprensión de cómo es el ser humano y cómo se relaciona con su entorno a partir de una situación determinada, es lo que verdaderamente enriquece dicho trabajo. Recuerdo una idea plasmada por Yoshi Oida en su libro *Un actor a la deriva*: “Para mí actuar no consiste en exhibirme o en demostrar mi técnica. Consiste en revelar por medio de la actuación “algo más”, algo con lo que el público no se topa a diario.” (p. 21) Por eso existe el arte, como inspiración, ya sea del que lo hace como el que no lo hace pero quiere verlo. Actuar no es más que servir. Este montaje me ayudó para comprender que el lenguaje artístico es vasto y que mientras más preparado estés para desarrollar tus habilidades, servirás mejor al teatro.

Después de este largo análisis enfocado al actor en relación a un títere, he llegado a la conclusión de que, finalmente, considero que no necesariamente un actor tiene que aprender a manipular correctamente un títere para ser actor. En un principio, como podemos observar en los primeros capítulos de la presente investigación, creí que era importantísimo señalar lo aportante y beneficioso que así resultaría dicho supuesto; así como lo indispensable que resultaría el que todos los actores tuvieran esta disciplina dentro de su formación académica. Pero a medida que iba investigando y rebuscando en el mundo de los títeres y en la reflexión personal sobre mi experiencia en el montaje de *El Principito*, caí en cuenta de que,

el teatro de títeres es otra manera de hacer teatro; una especialidad aparte. Como en la medicina, en donde no todos los doctores deben saber anestesiarse, pero es necesario que algunos sepan hacerlo, pues es fundamental anestesiarse al paciente en una operación. Y justo, desde este enfoque, es a lo que busco referirme cuando menciono que el trabajo actoral en relación al títere es una especialidad también. Por eso concluyo que lo necesario es que exista y se formalice de forma académica la especialización de el teatro de títeres.

Como actriz pienso que, ante todo tipo de representación teatral, vale la pena mirar con el fin de reflexionar y comprender otros puntos de vista. Así como también para complementar nuestro bagaje cultural y artístico. Por eso mismo, el teatro de títeres puede unirse al teatro de actores, y seguir siendo vigente. Pues, no supe a ningún actor. Su lenguaje es distinto al comúnmente utilizado por los seres humanos fuera de la ficción, ya que el títere se rige entre la vida y la muerte: lo miras un instante y parece carecer de vida, pero en el momento en que interactúas con él y alguien lo hace moverse, es ahí donde está la vida escénica del títere. Jugamos y entramos a la convención de que está vivo. Por ende, el títere es el objeto teatral por excelencia. Nos hace creer que existe vida en su ficción. No hay cosa más fantástica que eso. La vida escénica no tiene que ver con si se es humano o no se es humano, sino con “vivir en el escenario”. El Principito se fue construyendo a medida que los espectadores aceptaban la convención de que el títere estaba vivo. “...que el títere no es una persona ni en general un ente vivo, sino un objeto; es alegórico por su esencia. El títere no puede limitarse a existir para hacer lo que el actor no puede. El teatro de títeres no puede basarse en la simple imitación del hombre pues tal cosa carecería de sentido y dejaría de ser arte. El títere no es una imitación, sino una generalización, de ahí el carácter alegórico de este arte” (Converso, 2000, p. 23).

El títere es en sí todo un universo que tiene su propia estructura simbólica. Así como el actor tiene su estructura, el títere también lo tiene. Comprendo además que el cuerpo como mapa y comunicador de historias y contexto, tiene que ser

entrenado para la escena. Porque el cuerpo es una herramienta completa para llenar de contenido las características de los personajes.

Cada vez me convengo más de que la técnica y las acciones físicas crean también el contenido de las diferentes situaciones que se forman en la ficción. El cuerpo del personaje tiene su propia historia y como actores somos responsables de crear una técnica que no sólo sea desarrollada a través de las emociones y sentimientos de los personajes, sino también de sus acciones físicas, ya que estas acciones son alimentadas por el pensamiento, el carácter, los modismos o las experiencias con las que cuenta el mismo actor.

Comprendo el punto de vista de algunos al pensar que el teatro de títeres no debería ser una materia obligatoria como otras en la rama teatral como historia del teatro, técnica vocal, entrenamiento físico o combate escénico, ya que es una especialidad a parte que no necesariamente debe interesarle a todo estudiante, y como especialidad se le debe dedicar su tiempo, su espacio y su estudio requerido. Como cualquier especialidad científica, como en medicina, concuerdo que el teatro de títeres es una vertiente que resulta en un tipo de teatro con su propio lenguaje. Sin embargo, sí pienso fervientemente que primero se deberían sentar las bases de la actuación y la ficción para entrar al mundo de las marionetas como ejecutante y creador y no aventurarse a pretender el sentido inverso. Sin embargo, creo que sería interesante poder encontrar en el teatro de títeres un aprendizaje y un interés por implementar una materia en las escuelas de teatro donde se pudiera estudiar, de forma metodológica, su historia, su movilidad y su amplio lenguaje. Pues trabajar con una herramienta como esta tiene varias ventajas. Como lo es el acrecentar nuestro repertorio artístico y nuestra forma de comunicación con el público en general.

¿Para qué me sirvió entender todos estos aspectos que hemos venido desglosando? Para comprender que como actores somos una imagen, un cuerpo, que antropológicamente, estéticamente, culturalmente es representación a su vez de otros cuerpos, el títere por definición es la imagen directa de una representación

hecha para la ficción, para crear; el títere es maestro del movimiento, de la creación, de la convención y de la atención hacia el cuerpo, el cuerpo del actor que se vuelve para la escena. El títere no tiene voluntad, se deja ser porque alguien juega con él, entre el ser y el no ser, nosotros también, nosotros a voluntad entramos en la ficción, nos quitamos el personaje, el títere en cambio seguirá en el cuerpo del personaje.

El aprendizaje de la manipulación del títere del Principito se dio gracias a la experiencia y al conocimiento adquirido durante la carrera en el CUT y, posteriormente, en otros montajes profesionales. Por ello también es importante hablar de la necesidad de tener materias enfocadas al movimiento y al entrenamiento físico, para conocer nuestro cuerpo y poder manipular otros cuerpos. Por supuesto, aquí nos referimos a materias como el entrenamiento vocal en donde se suele ofrecer al estudiante de actuación una amplia gama de herramientas interpretativas que podrá usar al momento de crear un personaje y, en este tipo de casos, para darle voz a un títere. Esto último, como bien pudimos analizar y reconocer en su momento, fue un aspecto que facilitó la creación del personaje del Principito, el cual, para cerrar este trabajo, termino diciendo que fue interpretado no solo por mí, si no también por el títere elaborado por Edwin Salas y por todas las decisiones tomadas, entre la *actriz-titiritera* y el director del espectáculo, para definir los movimientos y pensamientos de esta propuesta que se generó sobre uno de los personajes más bellos, profundos e inolvidables, no sólo de la literatura universal, sino también de la vida y los recuerdos de todos los que hemos leído comprometidamente alguna vez *El Principito* de Antoine Saint-Exupéry.

Quiero terminar diciendo que esta experiencia también me hizo reflexionar acerca de como nosotros, al igual que el títere, somos moldeables y manejados por las circunstancias de la vida. Como actores también estamos siendo manipulados por la ficción; por las palabras del dramaturgo, por los pensamientos, por las emociones del personaje y por sus decisiones. No sabemos qué domina a quien y cómo nos damos cuenta de ello.

BIBLIOGRAFÍA

Belting, Hans; (2009). *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz.

Converso, Carlos; (2000). *Entrenamiento del Titiritero*. México: Escenología.

Kleist Henrich, Von; (1998). *Ensayo sobre el Teatro de marionetas*. Madrid: Hiperion.

Henryk, Jurkowski; (1990). *Consideraciones sobre el teatro de títeres*. Bilbao: Centro de documentación de títeres.

Oida, Yoshi (2010). *El actor a la deriva*; México: Ediciones el Milagro.

(2012). *El actor Invisible*; México: Ediciones el Milagro.

De Tavira, Luis (2003). *El espectáculo invisible*; México: Ediciones el Milagro.

Zamorano Moriamez, Francisca; (2008). *Una visión sobre el teatro de objetos*. Santiago: Facultad de artes del departamento de teatro: Universidad de Chile.

PÁGINAS ON LINE

Salas, Edwin; (2012) (Artículo). *Danza y Marionetas: ¿Si pueden bailar o no los títeres?* Universidad Autónoma de la Ciudad de México. Recuperado de <http://www.academia.edu/>

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

https://www.bizkaia.eus/fitxategiak/04/ondarea/Kobie/PDF/4/Kobie_7_BA_A_LGUNAS%20CONSIDERACIONES%20SOBRE%20EL%20TEATRO%20DE%20TITERES.pdf?hash=2e12a8503ea6aa040b36d3ec75a7134f

REVISTAS

PUCK, N.3. “*El títere y otras artes: Títeres y Sociedad*”. Bilbao: Centro de documentación de títeres de Bilbao. Edición Española, Concha de la Casa, trad. Antonio Fernández.

PUCK, N. 4. “*El títere y otras artes: Cuerpos en el espacio*”. Bilbao: Centro de documentación de Bilbao. Edición Española, Concha de la Casa, trad. Antonio Fernández.

PUCK, N. 5. “*El Títere y la Obras de Artes: Tendencias Actuales*”. Bilbao: Centro de documentación de Bilbao. Edición Española, Concha de la Casa, trad. Antonio Fernández.

ANEXOS

FOTOGRAFÍAS DE LA OBRA, VESTUARIO Y ESCENOGRAFÍA

Imagen 1



Imagen 2



Imagen 3



Imagen 4



Imagen 5



Imagen 6



Imagen 7



Imagen 8



Imagen 9



Imagen 10



Imagen 11



Imagen 12



Imagen 13



Imagen 14

PROGRAMAS DE MANO, PUBLICIDAD Y NOTAS DE PRENSA



El Patronato del Instituto Tecnológico Superior de Oriente del Estado de Hidalgo te invita a festejar el

• día del Niño y la Niña
con la obra teatral

el Principito

29 abril

Salón de usos múltiples
DINA
ENTRE LAS CALLES ALLENDE Y GUERRERO
CD. SAHAGÚN, HIDALGO

12:00 hrs.

ITESA PATRONATO

ALEJA
Promotora

el Principito

Una adaptación de Sergio Rüed

. octubre .
13 y 14

. Funciones .
17:00 h / 19:00 h

. Teatro Cedrus .
Pachuca Hgo.

Actuaciones de:
Yun Flores y Sergio Rüed
Música original de:
José Alberto Sánchez Ortiz
Arte:
Carmina Orta
Ingeniero de producción:
Israel Ortega Martínez
Productor: Alejandro Moreno

TEATRO CEDRUS

ALEJA

el Principito

Una adaptación de Sergio Rüed

1 v 2 JUNIO

TEATRO
GUILLERMO ROMO DE VIVAR
PACHUCA, HIDALGO
COSTO: \$70.00
FUNCIONES:
18:00 V 20:00 HRS

el Principito

Una adaptación de Sergio Rüed

Actuaciones de:
Sergio Rüed y Yun Flores

Música
Alberto Sánchez Ortiz

lunes 30 de abril
Teatro San Francisco, Pachuca Hgo.

ACAMH

ALEJA
Promotora

el Principito

Una adaptación de Sergio Rüed

Actuaciones de:
Sergio Rüed y Yun Flores

Música en vivo de:
Alberto Sánchez Ortiz
Teatro Rafael Solana

Funciones:
13:30 hrs.
Domingos
a partir del
8 de abril
**corta temporada*



<http://cultura.hidalgo.gob.mx/eventos/el-principito-3/>

<https://www.elindependientedehidalgo.com.mx/principito-en-teatro-cedrus/>

<https://www.mexicoescultura.com/actividad/184944/el-principito.html>

<https://www.pressreader.com/mexico/milenio-hidalgo/20171014/282003262652150>

EQUIPO DE TRABAJO

