

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BAJA CALIFORNIA FACULTAD DE ARTES



DRAMATURGIA PARA TÍTERES: COMPONENTES CREATIVOS Y SIMBÓLICOS.

TRABAJO TERMINAL

que para obtener el grado de Maestría en Dramaturgia Escénica y Literaria presenta

José Joel Vences Fernández.

Director de Trabajo Terminal  
Maestro Daniel Serrano Moreno.

Tijuana, B. C., México, Agosto 2022.

## ÍNDICE

Introducción.....	1
Mito y Leyenda .....	7
Dramaturgia, diálogo y acotaciones para títeres.....	10
Bagaje teatral.....	23
Paradigmas del teatro chicano.....	36
Conclusion.....	40
Protocolo de obra dramática.	
Sinopsis.....	44
Motivos y propósitos.....	45
Obra creativa: <i>La Historia de la Ceiba</i> .....	46
Anexo:.....	82
Las crueles sombras del ayer.....	82
Diccionario electoral.....	89
Apartado .....	99
Obra consultada.....	99
Bibliografía.....	101

## **Introducción**

El proceso de escribir simultáneamente un ensayo reflexivo y una obra dramática me hizo ahondar en el espíritu creativo de las corrientes estéticas que me han influido como creador escénico especializado en títeres y mi metodología dramaturgica, porque escribir para títeres es distinto que para actores, las necesidades y posibilidades escénicas requieren distinto tratamiento.

Para el títere se escribe desde la forma, porque el material de construcción tiene una mecánica peculiar y adquiere carga simbólica que conforma a la poética del espectáculo. Muchas veces se escribe desde el laboratorio teatral, se experimenta con objetos, prototipos de títeres y parafernalia; del resultado se escriben los personajes y ambientes. La experimentación artística de la agrupación con títeres permite expandir la idea primaria del director escénico o dramaturgo. Para obtener el lenguaje del títere es primordial crear procesos grupales, al respecto Amado y Szulkin (2013) comentan:

Los procesos grupales, que propicien la complementariedad y la cooperación, favorecen una alta productividad del grupo en términos artísticos y críticos. Esa productividad está dada en el diálogo que se permiten al enunciar y denunciar, haciendo visibles las voces conscientes e inconscientes, implícitas o explícitas que caracterizan a los grupos. En ese proceso, se ponen en juego procedimientos de comprensión de la vida cotidiana, que promueven una interacción positiva en contextos de diversidad. (p.64)

El oficio del titiritero, se aprende no sólo en el ámbito académico sino también de modo meritorio en el taller de construcción. El discípulo elige al maestro que lo introducirá al lenguaje del títere y trabajará con él aprendiendo el oficio de modo holístico, en la construcción, en la dramaturgia y en cualquier tarea encaminada a llevar a cabo un montaje teatral con títeres. El gremio de los titiriteros conserva aún estos sistemas de enseñanza tradicionales que se transmiten de maestro a alumno.

El teatro de títeres ha sido identificado y estudiado principalmente por su carácter de oficio; *el del titiritero*, en segundo plano se presta atención al discurso. En mi reflexión sobre la dramaturgia para títeres me interesa analizar la influencia del patrimonio cultural en su quehacer artístico y en las identidades que representan.

Con este ensayo quiero demostrar que el teatro de títeres no sólo es forma sino también contenido y tiene discurso. Los títeres como los museos y la tradición oral tienen una curaduría de texto, representan, épocas, historias y distintos personajes.

Desde el origen del teatro, los títeres representan mitos y génesis de diversas culturas. Cada titiritero tiene un bagaje creativo donde retoma motivos estéticos. Sobre el origen del títere uno de los principales investigadores de la materia, el maestro Jurkowski (2009) afirma:

La mayor parte de los investigadores coinciden en decir que el títere tiene los mismos orígenes que el teatro de actores. Es decir, del hecho de que el arte teatral también deriva de ceremonias religiosas y rituales (ver Ritos). Pero es difícil aislar un momento original de este nacimiento porque es difícil dar una definición precisa y global del teatro en sí, basada en una clara distinción entre ritual y arte teatral. El teatro de títeres en la India y en el sudeste asiático cumple, incluso hoy en día, muchas funciones religiosas, mientras que los titiriteros africanos toman parte más frecuentemente en ceremonias rituales más largas. La transformación de un rito en espectáculo profano ha sido un proceso muy lento dependiente de la cultura de cada pueblo.<sup>1</sup>

Tal vez, por ello es que el títere actualmente se encuentra tan apegado a lo mágico aún a inicios del siglo XXI, su génesis está marcada fuertemente por el origen ritual.

He titulado a mi obra dramaturgica *La Historia de la Ceiba*. Es una reflexión creativa sobre la construcción del mito en la época colonial mexicana, un producto cultural inspirado en los valores de “lo mexicano” y la tradición oral.

---

<sup>1</sup> Consultado en <https://wepa.unima.org/es/origen-de-los-titeres/>

Esta obra recreará un estilo de leyenda novohispana con una perspectiva de autor que hable de temas actuales aludiendo al pasado. Al estilo de tradición oral contendrá una enseñanza moral, una condena y un aprendizaje histórico.

Los personajes dan al público la sensación de habitar escenarios realísticamente probables, para desdoblarse más tarde en entes sobrenaturales que participan en un universo diegético donde lo habitual es que ocurra lo fantástico.

La audiencia a quien se dirige mi obra es el público en general. Deseo construir en mi teatro un espacio de paz y convivencia donde converjan asistentes de diferentes edades y contextos. Mi postura creativa es que el teatro se vuelva un espacio de convivencia, donde los valores comunitarios y éticos sean practicados.

El arte ha dedicado un menor esfuerzo en promover explícitamente la paz. Por eso hablar de arte que construye paz es en cierta manera más difícil ¿Cómo se podría definir este tipo de arte y las obras que cabrían dentro de este grupo? ¿Qué tipo de sensibilidades deben expresarse? ¿Qué se está comunicando? ¿A qué emociones se puede apelar? ¿Qué compromisos se deben tener? ¿Cómo puede responderse de manera efectiva a esto? El arte de la guerra nos muestra el horror de lo que pasó. El arte de la paz nos hace vislumbrar un futuro diferente. (Tovar, 2015 p.80)

En mi teatro, el espectador asume un rol activo, se convierte con los demás asistentes en un personaje colectivo: *la masa*, un ente participativo que practica los valores de participación, escucha y espíritu crítico mediante el análisis de los acontecimientos.

El énfasis de *La Historia de la Ceiba* no está puesto en una estricta reconstrucción histórica, o lingüística sino en el despliegue escénico que brinda la oportunidad de contar un relato de seres fantásticos en un ambiente sobrenatural hablando de los valores de la amistad y la lealtad. El lenguaje es sencillo, las acciones, y algunas frases darán la idea de un tiempo y lugar determinado, nada en concreto, sólo un acercamiento al México

novohispano. La alusión de los elementos visuales y las prácticas de los personajes darán al público indicios sobre dónde podría ocurrir *La Historia de la Ceiba*.

Desde el inicio de la agrupación Títere Vivo, mi dramaturgia está basada en la reconstrucción de leyendas mexicanas principalmente, *La Historia de la Ceiba* se distingue de mi dramaturgia anterior por construir un argumento nuevo, no en la escenificación de leyendas existentes.

En *El Manual de Títeres* el investigador teatral Rioseco (2010), describe el proceso creativo habitual para las compañías titiriteras:

El punto de partida de una obra puede estar en un cuento en particular que se desea escenificar; otras veces puede venir de un muñeco o grupo de muñecos que inspiran una situación específica, la cual luego se amplía hacia una historia mayor; otras obras pueden nacer a partir de un mensaje que se desea comunicar o un determinado valor que se quiere transmitir. Todo esto se verá influido por el tipo de obra que se quiere mostrar, el uso que se le quiera dar, el público al que se quiera llegar, y los recursos de que se disponga. (p.18)

Por ello, es importante que en el texto dramático para títeres se plantee la convención teatral y se sugiera la parafernalia teatral adecuada: teatrino, mesa, pantalla para sombras, caja negra, escenario vacío, entre múltiples opciones técnicas de realización. Este texto será el punto de partida para una nueva investigación escénica.

Cualquiera que sea la intención del montaje teatral de títeres debe plasmar desde el guión rasgos psíquicos definidos en la fisonomía y comportamiento de los personajes; con motivaciones y detonadores verosímiles. Cada personaje debe tener su propio sistema psicosomático, es decir el conjunto de circunstancias que conforman el perfil psicológico de cada personaje.

Una psicología está constituida por un aparato psicosomático que se conforma desde antes del nacimiento del sujeto y que se divide en cuanto el sujeto se ve obligado a enfrentarse con el mundo exterior, con aquello que Freud llama el principio de realidad[...] [...]En otras palabras, la psicología sólo es posible en un sujeto real, con una historia individual y social[...] [...]las cuales le permiten ser relativamente normal o aceptado, comprensible y, dentro de lo posible, previsible para los otros.” (Buenaventura, 2009, p.2)

El títere devela la naturaleza de su psique primero desde la plasticidad: si es avaro, las manos serán grandes, si es torpe, la cabeza o los ojos serán pequeños, así se exagerará cada rasgo de carácter. Cuando un títere entra a escena delata sus intenciones y carácter por las acciones que realiza y el semblante que porta, a diferencia del actor que sus intenciones se pueden ir mostrando con mayor sutileza debido a las posibilidades expresivas de su gesto y voz.

Esta es la exploración artística que realicé al escribir este ensayo reflexivo, ya explicado el impulso creador de la obra, procedo a realizar el análisis de otros conceptos que influyen en mi escritura dramática para títeres.

### **Mito y Leyenda**

Mito y Leyenda son dos conceptos que se nombran frecuentemente de manera indistinta, a veces, son considerados sinónimos sin serlo aunque compartan algunos rasgos similares. Ambos conceptos hablan de acontecimientos reales situados en el pasado pero que guardan relación directa con el presente: el origen del hombre, el nombre de las cosas, fenómenos naturales; origen de especies; relato de personajes; hechos históricos; acontecimientos geológicos, génesis de los pueblos. La diferencia entre ambos conceptos radica en el horizonte histórico que explica.

La leyenda y el mito, como Eugenia Villa (1989) catedrática de la Universidad de Antioquia lo explica, tienen distintas funciones sociales que implican el espacio donde se cuenta, su implicación moral y transmisión del conocimiento principalmente:

El mito como la leyenda han sido desde siempre patrimonio de los grupos humanos de todo el mundo y de todos los tiempos. [...] el cuento o la leyenda no tienen un sitio, ni una hora

determinada, son relatados en contextos sociales informales. En reuniones, en las noches junto al fuego o andando por los caminos o mientras se trabaja la tierra. [...] Básicamente el relato mítico está constituido por la narración acerca de cómo fueron los orígenes. que sucedía antes de que el hombre fuera creado, las actividades de los dioses. la creación del universo y de todo cuanto existe. Los mitos responden a la pregunta existencial del hombre de todos los tiempos sobre : de dónde viene y lo que pasa después de su muerte física. [...] El mito provee al hombre de una explicación acerca de su vida , de su existencia y justifica su quehacer en el mundo. [...] Al lado del texto mítico, está también , el complejo ceremonial que rodea la narración mítica. así como las complejas normas y relaciones sociales es que refuerza. (p.38)

La catedrática explica claramente la diferencia entre mito y leyenda. La importancia de su espacio, mientras que la leyenda se cuenta en cualquier ocasión, el mito se asocia al ritual porque habla del origen de las cosas, restablece mediante la ceremonia el orden cósmico y la leyenda sólo recrea acontecimientos.

Aunque no existan fechas exactas en la narración de la leyenda, sí se puede atribuir o pensar en un contexto histórico específico o aproximado, en el mito se habla de tiempos muy antiguos como el origen de la tierra; la creación del hombre; la formación de las montañas; entre otros tantos ejemplos. Si nos referimos a una persona como leyenda, tiene que estar basada en un personaje histórico como *Chucho el Roto*, un preso en la época del porfiriato al que se le han sumado y restado tantas cualidades como cargos penales. Es difícil saber al paso del tiempo lo que ocurrió con él, es un misterio. No obstante podemos corroborar su existencia por algunas investigaciones históricas que se han realizado. En esta nota del periódico compilada por (Robinson 2009) del diario El Monitor Republicano se lee: “Chucho el Roto was a recognized, popular bandit when Joaquin Mendizabal, the chief of police of the state of Veracruz, arrested him on August 17,1881” (p.10).

La leyenda complementa los elementos históricos con la narración popular, que incluye los valores y juicios morales de los personajes y cómo se desenvuelven en sus acontecimientos. En las crónicas de *Chucho el Roto* su figura es comparada con un Robin Hood contemporáneo, se le atribuyen rasgos de carácter y operación política; en una idea



general, los delitos del personaje son redimidos, pues la causa de sus robos eran esfuerzos tácitos para redistribuir la riqueza de una manera justa.

Uno de los dramaturgos mexicanos que ha ahondado en ese mito es Emilio Carballido. Un autor que en su método creativo aborda lo popular y los dramas derivados de la historia.

Jacqueline Bixtler (2011) profesora distinguida de Literatura Latinoamericana en la Universidad de Virginia Tech afirma que para Carballido no hay en su labor dramática una preocupación histórica per se:

A Carballido no le interesa rectificar la crónica oficial ni quitarles el pedestal a figuras veneradas de la mitología mexicana. En vez de destruir los mitos, los quiere preservar porque, a su modo de ver, forman parte íntegra de la conciencia colectiva del ser mexicano. El protagonista de sus dramas históricos, por eso, no es un ser de carne y hueso, sino el ser mitificado y toda la época en que ese mito se forme. (p. 356)

Concuerdo con la postura de Bixler, ya que el teatro de títeres no busca destruir mitologías, sino ahondar en su significado y en ocasiones rescatar una moraleja útil.

En la literatura dramática, la recurrencia a las leyendas es constante, para ejemplificar podemos tomar en cuenta *Calígula*, escrita por Albert Camus y estrenada en 1949. La figura del gobernante romano que dibuja el autor critica no sólo los vicios, y excesos de un solo personaje, su crítica se extiende a diferentes ámbitos del poder como se puede apreciar en la siguiente escena donde humilla a sus subordinados:

CALÍGULA (al Viejo Patricio). Buenos días, mi querida. (A los otros.) Señores, me aguarda una ejecución. Pero he decidido cobrar fuerzas en tu casa antes, Quereas. Acabo de dar órdenes para que nos traigan víveres. Mucio, me he permitido invitar a tu mujer. (Una pausa.) Rufio tiene la suerte de que yo siempre esté tan dispuesto a sentir hambre. (Confidencial.) Rufio es el caballero que ha de morir. (Una pausa.) ¿No me preguntáis por qué ha de morir? (Silencio general. Entretanto, los esclavos han puesto la mesa y traído víveres. De buen humor.) Vamos, veo que os volvéis inteligentes. (Mordisquea una aceituna.) Acabasteis por comprender que no es necesario haber hecho algo para morir. (Deja de mordisquear y mira a los invitados con aire burlón) Soldados, estoy contento de vosotros. (Entra la mujer de Mucio) Vamos, sentémonos. Al azar. Nada de protocolo. (Todo el mundo se sienta.) Con todo, ese Rufio tiene suerte. Y estoy seguro de que no aprecia esta pequeña tregua. Sin embargo, unas horas ganadas a la muerte son inestimables. (Camus, 2021:19)

Aquí el dramaturgo ejemplifica con acciones y textos específicos el perfil soberbio, demente y dictatorial del Calígula histórico, reinventando la identidad del personaje. El autor hizo una gran investigación para realizar este material históricamente posible.

En La Divina comedia, Dante, personaje ficticio se encuentra con Virgilio, un personaje real, pero el autor no se refiere al Virgilio histórico, sino a aquel personaje de leyenda que es historiador y poeta. En ambos casos, Virgilio y Calígula son su propia alegoría, uno es el guía, el que explica, incluso alecciona, mientras el otro encarna los antivalores y vicios de carácter de un mal dirigente.

### **Dramaturgia, diálogo y acotaciones para títeres**

Ya hablé sobre el desenvolvimiento de los personajes y como revelan su psique, en escena es con acciones, en la literatura dramática será mediante diálogos y acotaciones.

La dramaturgia para títeres debido a sus necesidades técnicas, se llena de acotaciones, más que la dramaturgia para actores. El espectáculo de títeres es descrito y casi dirigido desde el papel a la escena, en contraposición a algunas corrientes dramáticas para actores que han prescindido de las acotaciones. Probablemente la necesidad técnica al escribir para títeres lo rezague en el contexto de la experimentación desde el recurso escrito en la dramaturgia moderna.

Uno de los autores que experimentó escribir sin acotaciones fue Ángel Norzagaray (2005), quien en su obra *Choques* solamente al inicio del texto coloca didascalias para después dejar todo en manos del director escénico:

Escenografía: Una mesa y una sillas. Es más: las puras sillas. Sin el plural: una silla. No. Nada.  
Luz: Para que se vean las personas. Nada más.  
Tipografía: Nada de entre paréntesis, avisos de pausas y esas cosas.  
Acotaciones: Ninguna. Que el director y los actores se encarguen. Para eso están.

El teatro de títeres necesita las acotaciones técnicas para entradas, salidas, actitudes de los personajes y descripción de parafernalia como mecanismos y estructuras que emplea el titiritero en la escenificación.

La dramaturgia para títeres es escasa, en uno de sus libros dedicados al estudio de García Lorca, la catedrática de la Universidad de Cantabria y profesora de Literatura Infantil, Isabel Tejerina (2009) explica sobre el acervo dramático de obras para títeres:

Los testimonios de este arte, antiguo como el mundo, abundan. No así los textos concebidos para ese espectáculo, porque la importancia del guión ha tenido un espacio restringido en un teatro básicamente popular abierto a la improvisación, pariente de la Comedia del Arte, destinado más a ser presenciado con participación que a ser escuchado con atención. Muchos de sus textos no se conservan, entre otras razones, porque la manifestación culta de este teatro aparece de forma esporádica y los textos son guiones un tanto elásticos que se adaptan a las circunstancias de cada representación, sin un respeto escrupuloso al diálogo dramático escrito. (p.56)

Coincido ampliamente con lo que explica la autora, en mi experiencia el texto para títeres sufre cambios conforme la obra se va representando, agregando y quitando diálogos que funcionan para una mejor participación del público. En la dramaturgia para actores, el texto es representado fielmente función tras función, aunque esto no es regla general, en mi vivencia como actor de teatro y manipulador de títeres confirmo las aseveraciones de la catedrática.

La dramaturgia para títeres probablemente haya sido relegada a un género menor al no documentarse rigurosamente más allá de las crónicas históricas en las que se habla del teatro de títeres como un espectáculo público. El teatro para títeres apelando a la espectacularidad recrea batallas épicas contra monstruos y legiones, como las marionetas

clásicas de madera de Palermo, Italia que recrean las batallas de *Orlando el furioso*.

Cuando hablo de espectacularidad en el títere no sólo me refiero a un gran despliegue de parafernalia escénica, sino a la imitación de movimientos que parezcan vivos, llenos de lucidez y vitalidad. En ese afán de imitar la naturaleza se han creado marionetas de más de treinta y seis cuerdas que articulan dedos, párpados, ojos entre otras partes del cuerpo.

El teatro para títeres muestra las acciones que no se describen en la literatura o se dejan a la imaginación del espectador mediante la narración de los personajes o narradores. En mi adaptación *La Maldición de Ulises* basada en *El Cíclope* de Eurípides, (espectáculo estrenado en Xalapa en el año 2017 con la co-dirección de Edwin Salas y Joel Vences) la compañía Títere Vivo recrea en escena pasajes importantes que sólo se describen de forma narrada por los personajes en los textos clásicos, como: la batalla de Troya, la despedida entre Ulises y Penélope o el secuestro de Odiseo hecho por Calipso, entre otros.

Algunos países tienen títeres clásicos, estos personajes se presentan en ferias y fiestas populares principalmente, son representados con signos distintivos que el público reconoce con facilidad por la familiaridad que su constante presencia genera.

En China, en la que el arte de los títeres se desarrolla en todas sus disciplinas (guante, hilo, sombras) también tienen su personaje típico particular, se llama Kuo o Kwok y es muy similar en su carácter a Viduchaka. No existen textos escritos de obras para este personaje ya que su dramaturgia estaba basada principalmente en la improvisación, en la que estaba muy presente la sátira social y política, muy característica en las obras folklórico-costumbristas chinas. (Lloret, 1999, p.67)

Vemos que el títere tiene una gran afinidad con el público aunque carezca de extensas compilaciones de dramaturgia. Los titiriteros logran colocar en el gusto y dinámica cultural personajes que al tiempo se vuelven entrañables. En México están el Vale Coyote y los versos bufos de Don Simón, ambos números de

la compañía Rosete Aranda que se encontraban en el gusto del público según narran las crónicas que se encuentran en las exposiciones del museo Nacional de Títere en Huamantla, México.

La dramaturgia de corte didáctico en los títeres es uno de los géneros más recurridos por la demanda del público y es una forma a la que recorro frecuentemente en mi quehacer artístico; tanto para público infantil como para adolescentes y adultos. Esta labor es muy importante, ya que divierte y también transmite un conocimiento relevante de manera significativa. Gran parte de mi creación escénica la he puesto al servicio del discurso de instituciones públicas y privadas (Institutos Electorales en Baja California y Veracruz, colegios particulares, Institutos de la mujer, Unidades de Equidad y Género, Organizaciones Civiles, entre otras) promoviendo a través del títere, valores cívicos, información clínica, entre otros tipos de campaña principalmente entre la población infantil; dichas instancias consideran al teatro de títeres un medio adecuado para la divulgación del conocimiento. A través de la dramaturgia de las acciones el mensaje se vuelve significativo para la audiencia.

En definitiva, los títeres pueden aportar una serie de elementos positivos a la enseñanza/aprendizaje de convenciones, y sobre todo pueden ayudar al alumnado a aprender (no tan solo en el contexto escolar, sino en la vida) y a expresar. Los títeres constituyen una forma creativa y expresiva del arte que se hace accesible a los niños/as y que puede reforzar el proceso educativo: con este recurso enseñamos a estar abiertos al entorno, a vivir más intensamente y a expresar con las palabras y las acciones. (Albiach, 2013, p.168)

Como describe Albiach, catedrático de la Universidad de Valencia, España, el fenómeno del aprendizaje mediante el títere se extiende más allá de la representación, el público infantil adquiere vías de comunicación para canalizar sus necesidades expresivas.

Por ello, el títere es un lenguaje socorrido por personal que se dedica a la divulgación de conocimiento y educación. En uno de los proyectos que he participado fue con la Asociación Civil Pobladores A.C. en la comunidad de Emiliano Zapata en Veracruz, (2008) el público infantil reforzaba sus conocimientos sobre la importancia de los recursos hídricos de su región y cómo ayudar a preservarlos. Para institutos electorales como el federal y dos estatales (en Baja California y Veracruz) el teatro de títeres inculca en el público infantil una experiencia positiva asociada a la promoción de derechos cívico-electorales. En ambos casos, promoviendo la cultura del agua o la democrática, el títere se vuelve un agente de cambio transmitiendo mensajes de modo asertivo.

[...] Establece un contexto multidimensional para la actividad del niño/a, que debe pensar, hablar, recrear emociones, construir objetos, manipularlos, estructurar secuencias, etc.; hay un gran número de aprendizajes implicados en esta actividad[...] [...]Establece un contexto abierto entre actores y espectadores, entre niños y adultos; los títeres hacen preguntas, piden participación, responden a las demandas y expectativas que pueden facilitar el tratamiento de varios temas, que nos permiten conocer la dinámica personal y social del alumnado. (Oltra, 2013, p.170)

Así, como lo expresa Oltra, el títere tiene un contexto multidimensional, pues en una sola actividad pone en práctica y desarrolla múltiples habilidades, por ello es que el teatro de títeres tiene buen recibimiento en las comunidades escolares por parte de los profesores.

Para elaborar guiones didácticos me entrevisté con expertos del tema a tratar para obtener ideas claras a transmitir en escena. Además les solicité que me provean distintas fuentes de información, desde literatura especializada, hasta publicaciones infantiles y artículos de interés general.

Respecto al desarrollo de la personalidad y conciencia del niño mediante el juego dramático la teatrera Amaranta Osorio (2014) comenta:

El teatro es muy importante en la educación de niños y jóvenes, porque a través de este juego dramático, como le llama Piaget, es que ellos se encuentran como individuos y como seres sociables. La educación a través del teatro ayuda al desarrollo de la personalidad e involucra a los estudiantes en todas las dimensiones afectivas de su vida en sociedad[...] [...]Desarrolla valores tanto de manera personal e individual como colectiva y participa de forma espontánea en su comunidad, asumiendo diferentes roles o retos que le son asignados o que él mismo se propone como meta. (p.93)

Concuerdo con la autora, y agregaría que mediante la experiencia teatral el niño puede en un entorno seguro experimentar sus emociones, mejorando su autoestima y desarrollo psicoafectivo en lo personal y en lo colectivo, así es como el teatro opera siendo un ensayo para la vida.

Otra escenificación de mis obras didácticas es *Mi amor con Inés Tabilidad*, (surgida de un laboratorio escénico con la directora teatral Sandra Félix en el año 2015). La obra ha sido solicitada especialmente por institutos para complementar sus actividades informativas en pro de la mujer, juventud, equidad de género y familia. El concepto que se muestra y traduce en acciones es la *violencia doméstica*, específicamente la ejercida por la pareja a la cual, mediante el teatro, se proponen soluciones para romper estos ciclos. Los índices de violencia doméstica ejercida por cónyuges hacia sus mujeres en México supera el cincuenta por ciento según cifras oficiales plasmadas en el documento *Panorama nacional sobre la situación de la violencia contra las mujeres*. El Instituto Nacional de Geografía e Informática, INEGI (2020) reporta:

La violencia por parte de cualquier pareja entre las mujeres con dos o más uniones o noviazgos desagregada por quién fue la pareja que la agredió, podemos observar que por cada 100 mujeres 34 declararon al menos un incidente de violencia en alguna relación anterior. De estas 34 mujeres, 20 también reporta violencia con su actual o última pareja, lo cual representa que el 60.8% de las mujeres con violencia de parejas anteriores. (p.167)

Estas alarmantes cifras son un aliciente para crear conciencia a través de los títeres, mediante la reflexión y visibilización de la violencia doméstica se busca que los espectadores rompan el círculo vicioso, ya sea como víctimas o victimarios.

Conceptos como los celos, el acoso, la intolerancia se manifiestan en los personajes, la anécdota es sencilla: un controlador ejerce dominio sobre su víctima. Más adelante se invierten los papeles, hasta que dichas actitudes son llevadas al límite del maltrato. Una vez más la problematización conceptual de la violencia doméstica se traduce en acciones que brindan una moraleja al espectador que se encuentra en potencial riesgo de reproducir estos círculos viciosos, si ya los padece mediante la comedia y los títeres se invita a romper estas dinámicas. El mensaje es reforzado con el empleo de elementos extra-cotidianos en una narrativa.

Sobre el aprendizaje con títeres de una manera holística la lingüista e investigadora Romero (2014) afirma: “Los objetivos de aprendizaje se obtienen de forma efectiva pero más allá del conocimiento puramente lingüístico, fomenta la motivación intrínseca del alumno, así como facilita la comprensión y la interrelación entre profesores y alumnos.” (p.37). Conuerdo con la autora en que el títere no sólo es difusor de conocimiento para el espectador o lector de un texto dramático, también es constructor de espacios de convivencia.

El titiritero es constructor de signos mediante la manipulación de objetos, elementos físicos con un cúmulo de significados patentes. El títere no es un objeto que espere ser interpretado, en su constitución y materiales porque ya personifica. Un dragón, un espectro, un ser humano, cualquier cosa. Sobre la carga simbólica que el títere tiene de modo inherente Curci (2010) apunta:



No cabe dudas que el teatro de títeres es un lugar privilegiado del signo -en el espacio escénico todo es signo-, todo es visto y percibido como signo por el espectador. Desde el momento que un títere corre el telón y se inclina con pomposa reverencia para saludar al público, nos encontramos ante una realidad significada por la mediación del signo y de distintos sistemas de signos. La relación entre el objeto (títere) y las fuerzas de poder que lo gobiernan cambian continuamente y sus variaciones son de un gran significado artístico y si se quiere, semiológico. De ahí que el género se caracteriza, en la actualidad, por la constante pulsación entre los medios de expresión y su relación, que confluyen siempre -con todas sus variantes-, en un hecho estético. (p.75)

El titiritero y el títere son un binomio perfecto de acción, el titiritero se convierte en un ser omnipotente que construye universos y los manipula a voluntad con el movimiento de sus manos. Construye signos que acabarán de ser interpretados por el espectador, al respecto sobre el material del títere Curci (2007) comenta:

El arte titiritero no se puede concebir sin la maleabilidad de la materia, sin el ingenio técnico, sin la apropiación de materiales y sin el dominio de la expresión teatral recreada a través del objeto animado. Aristóteles dijo aquello que “para la ejecución técnica de un espectáculo, el arte de los fabricantes de accesorios es más decisivo que el de los poetas. (p.49)

La madurez artística, la solidez poética de cada agrupación de títeres se demuestra con la verosimilitud que sus personajes alcanzan durante sus representaciones, el títere puede ser desde un objeto cualquiera hasta una marioneta muy elaborada, pero si no tiene *alma* o *vida* como se le llama en el argot de los títeres al hecho de que el personaje parezca actuar por sí mismo, el espectáculo es menospreciado y el teatro de títeres también. Sobre el menoscabo del público hacia el títere la heredera de Jim Henson y presidenta de The Jim Henson Company (2018) comenta:

A veces, incluso un buen espectáculo de títeres es menospreciado por los críticos. Se reconoce una obra de títeres excelente a un nivel inconsciente. Requiere una suspensión de la incredulidad y puede ser difícil acceder a ella al mismo tiempo que se ejerce el pensamiento crítico. Demasiado a menudo se piensa que hacer títeres es solamente una cuestión de entretenimiento para niños. Nosotros creemos que el público y los críticos necesitan ver más trabajo de títeres bueno. Si están

expuestos a más y a mejor teatro de títeres, un teatro que les toca a nivel personal, entonces llegarán a abrazar el teatro de títeres como una forma de arte.<sup>2</sup>

Cheryl Henson plantea en las anteriores afirmaciones un problema no solo de forma sino también de contenido. El poco cuidado del resguardo dramático para títeres hace que los nuevos grupos de titiriteros comiencen su experimentación de modo autodidacta sin una construcción sistemática de conocimientos, sin técnicas de: escritura, improvisación, actuación, diseño, construcción, sastrería, y escenografía. Para salir del amateurismo, las agrupaciones de títeres deberán decantarse por profesionalizarse en las diversas áreas de producción teatral y seleccionar temas específicos que construyan sus propias poéticas. En mi poética he decidido seguir tres líneas de trabajo: lo mágico, lo tecnológico y la historia, por ser a mi juicio tres ejes rectores en la sociedad occidental moderna.

En lo mágico hallo la satisfacción de contar leyendas populares y escuchar al público emocionarse cuando los personajes que son representados les son familiares, seres de la tradición oral, no del consumo cultural de masas; En lo tecnológico incluyo temas de ciencia ficción y piezas didácticas que presuponen un guión basado en premisas académicas de cualquier disciplina; y trabajo el eje histórico en mis creaciones como un contenedor de unidad tiempo-espacio donde se lleva a cabo la acción escénica, en algunos trabajos es preponderante esta mención, en otros sólo es contexto.

Mi grupo de títeres se fundó en Veracruz, una tierra que posee un gran acervo cultural intangible en cuanto a lo ritual se refiere, la convergencia de las religiones africanas, católica y prehispánica ha tejido un contexto muy fuerte con la realidad actual,

---

<sup>2</sup> Consultado en <http://www.titeresante.es/2018/01/jim-henson-y-el-futuro-de-los-titeres-por-cheryl-henson/#:~:text=A%20veces%2C%20incluso%20un%20buen,se%20ejerce%20el%20pensamiento%20cr%C3%ADtico.>

cabe mencionar, que en Veracruz se encuentra una gran cantidad de practicantes esotéricos principalmente en el municipio de Catemaco. Toda esa cultura y contexto me han influenciado en mi labor creadora.

Las leyendas siguen vigentes contándose de generación en generación y actualmente reproduciéndose ya en medios electrónicos. La eficacia narrativa de estas historias lejos de quedar obsoletas siguen actualizándose con detalles nuevos que agregan los relatores a los acontecimientos. Esta evolución narrativa mantiene viva a la tradición oral siempre y cuando siga teniendo referencia su antiguo origen con la realidad contemporánea. Por ejemplo la leyenda de *El Puente del Diablo* justifica lo que sucede en ese paraje, donde hay accidentes viales por causas climáticas y la lejanía del lugar facilita la “aparición espontánea” de cuerpos sin vida en el río, la belleza del sitio contrasta con la crudeza de los acontecimientos que suceden a su alrededor. A continuación presento una nota de diario donde se narra la leyenda de *El Puente del Diablo*.

Se afirma que el puente originalmente se llama “La Trinidad”, es decir, el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo. Sin embargo, la leyenda de su construcción afirma que, a Don Francisco Fernández de la Higuera, propietario del antiguo ingenio “El Grande”, se le apareció el diablo, que a cambio de su alma le ofreció construir el puente para librar el río. El puente era un anhelo de Don Francisco, quien puso como condición que el Diablo debía terminar el puente antes de que el gallo cantara a la mañana siguiente. Antes de amanecer el terrateniente mandó a un peón a hacer cantar un gallo. El Diablo no pudo terminar su obra ni quedarse con el alma y como mal perdedor intentó derribar el puente, pero ya no le fue posible porque lo cimentó piedra a piedra. En su arranque solo alcanzó a dejar marcada su mano y sus garras en los cimientos. (Caiceros, 2021)

Hay toda una mitología sobre la construcción de los puentes hechos para el camino real, (camino virreinal trazado del puerto de Veracruz a Ciudad de México) como los sacrificios y pactos diabólicos que supuestamente se llevaron a cabo para que las viejas estructuras de piedra perduren en pie por siglos. Esta leyenda la signifiqué para el

espectáculo *Coatepecuentos* en la ciudad de Coatepec, Veracruz, este trabajo se representaba principalmente en recorridos turísticos dando a conocer el patrimonio intangible del pueblo mágico de Coatepec.

La leyenda no habrá de ser creída al pie de la letra, cada leyenda puede encubrir hechos importantes, cada mito se interpone entre el escucha y una explicación científica, la existencia del mito y la leyenda son prueba de la curiosidad que tiene el *vox populi* por contar la verdad.

Estar inmerso en un contexto mexicano es escuchar constantemente rumores sobre prácticas sobrenaturales, desde sahumar espacios hasta el sacrificio ritual. Podemos encontrar testimonio de estas prácticas en libros como *Los brujos del poder* de José Gil Olmos donde se atestigua en crónicas periodísticas las prácticas oscurantistas que ejerce la cúpula del poder político en México.

Como herencia cultural el mexicano tiene conciencia y opera en su imaginario la existencia de un más allá. Lo sobrenatural podrían ser fenómenos naturales sucediendo y aún no tenemos capacidad de percibirlos con nuestros sentidos o con algún instrumental. Como ejemplo: la radiación, es invisible, pero con los instrumentos adecuados se puede localizar y medir. Con la ayuda de la ciencia la humanidad irá conociendo los misterios del *más allá* para ir extinguiendo poco a poco los mitos.

El pensamiento tecnológico es fundamental para el desarrollo humano, en lo personal y en lo colectivo, está demostrado que la tecnología eleva nuestro nivel y con mayor esperanza de vida, así lo demuestra la siguiente estadística oficial:

En 1930, la esperanza de vida para las personas de sexo femenino era de 35 años y para el masculino de 33. Al 2010 este indicador fue de 77 años para mujeres y 71 para los hombres, en 2019, se ubica en 78 años para las mujeres y en 72 años para los hombres. (Consejo Nacional de Población [CONAPO], 2020).

En este documento *Esperanza de vida. Cuéntame de México* podemos ver cómo a partir de la industrialización en México desde 1930 y el crecimiento de sus núcleos urbanos, el aumento de la expectativa de vida aumenta.

El desarrollo tecnológico resuelve problemas y explica lo que el pensamiento mágico no puede, el conocimiento hace posible el vivir mejor. La ciencia permite atacar de modo efectivo los males que el pensamiento mágico no puede, antes de Pasteur no era clara la fuente de muchos males causados por las malas condiciones higiénicas, los estudios de Pasteur permitieron la comprensión del ciclo vital de bacterias y con esa información se implementaron procesos de sanitización que se repetirían desde ese entonces sistemáticamente para obtener beneficios debido a la comprensión de los procesos biológicos como los que Vignoli (2006) a continuación describe:

Quando una población bacteriana es expuesta a un agente letal físico o químico, se produce una progresiva reducción del número de sobrevivientes, de modo que la curva que representa el número de sobrevivientes en función del tiempo, tiene forma exponencial decreciente[...] [...]Este comportamiento debe tenerse presente siempre, más aún en las técnicas de esterilización, donde el tiempo de exposición al agente es fundamental para alcanzar el objetivo buscado.”(p.2)

Que los médicos tuvieran noción de la higiene en sus procesos clínicos hizo que la esperanza de vida de sus pacientes aumentara. Como dramaturgo, la historia de cada avance tecnológico o concepto refleja un universo dramático posible, los contenidos de divulgación científica son historias fascinantes en las que encuentro inspiración creativa y motivación personal.

La historia revela en sí misma la interacción de numerosas fuerzas sobre el origen y destino de la humanidad. Resguarda pasajes fascinantes de personajes ilustres que luchan por ideales, y a vuelta de página nos enteramos de sus claroscuros, seres que la evidencia histórica da pie a muchos supuestos.

En los claroscuros y debates históricos es donde el arte puede apostar por una posible hipótesis de los hechos exponiendo los motivos de los personajes involucrados, ensayando en escena hipótesis los posibles pasajes no contados que vivieron los protagonistas de la historia. Como ejemplo la obra de *Lascuráin o la brevedad del poder* narra los cuarenta y cinco minutos que Pedro Lascuráin es presidente de México mientras Madero es asesinado y Victoriano Huerta da un golpe de estado. Así es cómo la historia se transforma en material de trabajo para el arte dramático y este se convierte en “surtidor significativo de conocimiento” de la condición humana a través de la historia. La catedrática e investigadora de la Universidad Veracruzana Gidi (2012) comenta sobre la historia como material dramático:

Desde luego existen muchas formas de pensar la historia, más allá de ella misma. El arte dramático suele ofrecer visiones condensadas de hechos del pasado, que gracias a su red elaboración estética adquieren la dimensión de problemas universales que nos atañen a todos. Y si en principio aceptamos que la historia funciona como una rica fuente de argumentos para el teatro, es preciso reconocer que por obra de la *estilización artística* se convierte en un *surtidor significativo de conocimiento*, no solo del pasado, sino de la propia condición humana. No es otra la razón que pervivan, con toda su plenitud, las grandes obras en las que drama e historia han ido de la mano. (p. 137)

Flavio González Melo ejemplifica lo que la investigadora señala en su obra con el personaje de Pedro Lascuráin, un hombre es sometido al poder por la mafia huertista, y es colocado en la silla presidencial para una breve transición mientras ocurre la decena

trágica. Su obra se vuelve *significativo de conocimiento* al hablar de la naturaleza de la política mexicana. La historia en el teatro es difusor de valores e historia.

El drama histórico tiene aplicaciones en el teatro como en el caso de la URSS que representaba las grandes batallas a modo de propaganda. Brecht hizo teatro político en contra del Tercer Reich, el Teatro Abierto recuperó la memoria histórica que pretendía ser borrada por el poder político gobernante en Argentina. La historia en el teatro, es otra aplicación, sobre el límite de aplicabilidad de la historia Collingwood (2000) cuestiona:

Sin duda alguna los métodos de la investigación histórica se han desarrollado en aplicación a la historia de los asuntos humanos, pero ¿es ese el límite de su aplicabilidad? Ya antes de ahora han sufrido importantes extensiones; por ejemplo, en una época los historiadores habían elaborado sus métodos de interpretación crítica sólo en relación a fuentes escritas que contenían materiales narrativos. [...] No podría atrapar dentro de la red del historiador el mundo entero de la naturaleza? En otras palabras, ¿no son los procesos naturales realmente históricos, y no es el ser de la naturaleza un ser distinto?. (pp. 241-241)

El deseo de Collingwood para atrapar dentro de la red el mundo entero de la naturaleza, se materializa en el teatro, un lugar para mostrar y ensayar la historia. En escena los personajes resuelven además de conflictos históricos, los del personaje, se acerca así el dramaturgo a la psicología de los protagonistas históricos y el público conoce con más detalle a los personajes que conforman su identidad histórica.

### **Bagaje teatral**

Mi escritura es consecuencia de varias influencias estéticas, en cuanto al teatro se refiere, tengo tres corrientes artísticas que me han influido para seguir sus cánones: *El cíclope* de Eurípides, *El extraño jinete* Michel de Ghelderode y el Teatro Chicano influenciado por el Teatro de Creación Colectiva latinoamericano. Estas corrientes artísticas me parecen muy

representativas de mi bagaje teatral para crear, pues son las vertientes estéticas a las que recurro frecuentemente como creador de cultura.

*El Cíclope* es un ejemplo clásico de estructura aristotélica, se desarrolla en una jornada solar y las unidades tiempo-espacio se cumplen. *El Extraño Jinete* muestra el expresionismo de posguerra que vivió Europa en el arte posterior a la segunda guerra mundial, fue un arte que se volvió referente y canon. El Teatro Chicano es el ejemplo de cómo se fusionan diferentes culturas para dar paso a híbridos culturales, en el lenguaje, lo plástico y el convivio humano.

*El Cíclope* es la única comedia atribuida a Eurípides y recrea el canto IX de la Odisea: Ulises vuelve después del sitio de Troya, en una isla se encuentra con el cíclope Polifemo y sus sirvientes silenos. Ulises es apresado junto a sus hombres, para salvarse utiliza el ingenio humano. *El Cíclope* es una de las obras dramáticas más representativa del mundo clásico, develan su espíritu de época, (El espíritu de época según lo explica Collingwood en su libro *La idea de la historia* son los valores morales y culturales de un contexto sociohistórico en específico) en sus diálogos y conflictos, Eurípides utilizaba la comedia para poner a dialogar los diferentes saberes filosóficos y políticos de su época además del trasfondo del discurso de sus personajes. El filólogo Férrez (1987) catedrático de la Universidad Nacional de Educación a Distancia(UNED) así lo explica:

En general, podemos afirmar que, aunque en el cíclope no faltan las situaciones grotescas y cómicas, propias del drama satírico, observamos un evidente tono intelectual, sofisticado, en consonancia con lo que sucede en otras obras de Eurípides. Nuestro autor recoge y expone diversas teorías defendidas por los sofistas más ilustres del momento y otros temas de debate en la Atenas de su época. Sus personajes, es sabido, se muestran ávidos por exponer y conocer teorías filosóficas y políticas en boga: la ley, la naturaleza, la educación, padres e hijos, la esclavitud, etc. Se trata de un momento de crisis ideológica en que entran en colisión un mundo aristocrático cuyos miembros lo tenían todo por nacimiento —riqueza, fama y saber—, y un sistema democrático que hacía a sus integrantes dueños de su destino y capaces, con esfuerzo, de tener acceso a la educación, cultura y la vida holgada. (p.47)



Así como Eurípides muestra posturas ideológicas y de vida en sus personajes, en mis obras recreo personalidades que dialogan y mediante un ejercicio dialéctico en escena se logran diversos fines educativos.

*El Cíclope* encarna diferentes muestras de pensamiento en dinámicas dramáticas. La oligarquía es representada en todos sus niveles por los seres sobrenaturales: los silenos (sirvientes), Polifemo (principado) y Poseidón (monarquía) en contraposición a los seres humanos libres que emprenden el regreso a casa después del sitio a Troya. Ulises logra emprender su huida, regresar a Ítaca, su propio reino. Ulises busca primero el cumplimiento de su voluntad antes que los designios del destino escrito representado por los deseos de Polifemo.

El personaje del cíclope posee elementos críticos al *establishment* del mundo, representa la miopía del poder, un ente gigante y lento, poseedor de un solo ojo. Los silenos son seres libres que pueden escapar, pero son serviles al cíclope por miedo a represalias. Odiseo desafía desde su ser mortal al destino que establecen los dioses. Al romper este orden natural se genera el conflicto dramático.

Eurípides coloca a Ulises en el mismo nivel de los dioses quienes poseen dones sobrenaturales, en la misma narración del mito el autor habla de la capacidad humana de regir su propio destino, de cómo el héroe moralmente virtuoso vence a criaturas llenas de vicios de carácter mediante la razón. La resolución de Ulises es gracias a la gran inteligencia que posee; resuelve sus peripecias de modo realista dentro de su universo mitológico. Una metáfora de cómo las grandes mentes pelean contra sus propios cíclopes; problemas reales de proporciones descomunales que se vencen con ingenio. Para ampliar

la perspectiva sobre el personaje de Ulises en su carácter de héroe el profesor emérito de la Universidad Complutense de Madrid, Francisco Rodríguez (2009) comenta:

Veo el elemento «cómico» de la Odisea, pues, como un resto arcaico, religioso y literario al tiempo, que responde a una tradición que refleja la complejidad de la vida. Y Odiseo, siendo un hombre próximo y humano, que siente dolor y temor, que busca a tientas, que se deja tentar y seducir, que engaña y miente, siendo, repito, humano como nosotros, es también un héroe: el que no desfallece ni siquiera ante las tempestades que contra él agita el irritable Poseidón, ni ante los monstruos como el Cíclope o las Sirenas; el que no se deja retener por la seducción de las mujeres, diosas más bien; el que conserva su juicio cuando, en episodios como el de la isla de Eolo o el de las vacas del Sol, lo pierden sus compañeros. (pp. 61-62)

Así, vemos como el personaje de Ulises se vuelve un paradigma moral elevado, se asocia a lo más noble de la figura del héroe: el ser humano que afronta adversidades sobrehumanas; sus limitaciones agregan elementos épicos a la anécdota; exalta el virtuosismo del protagonista al mismo nivel de los dioses cuando logra vencer las peripecias. Sobre la figura idealizada del héroe y sus características Patricia Cardona (2006) miembro activo del Centro de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón comenta:

Se han mostrado las características arquetípicas del héroe: la condición ambigua y trágica entre dios y hombre, la belleza y fortaleza físicas, la valentía, el enfrentamiento constante a las más duras pruebas que escenifican su condición, el devenir trágico entre la obligación del cumplimiento de las tareas y la certeza de que en tal acción hallará el dolor y la muerte; el permanente movimiento y dynamis; el situarse en los umbrales de la vida y la muerte, el cielo y el infierno, la valentía y el miedo, el grupo y la soledad; la concreción de su individualidad mediante la posesión de un yo con cuerpo, nombre y virtudes que se diferencia del resto del grupo, de los oscuros hombres de los que no se ocupa la palabra. La vida heroica adquiere sentido en la renuncia: a la tranquilidad, al placer o a la serenidad corporal, y en la búsqueda del dolor, el sacrificio y la muerte. (p.51)

Este canon clásico del héroe se cumple también en las narrativas actuales, en la literatura y medios audiovisuales. En la dramaturgia para títeres no es la excepción, ya que la tragicomedia y su llamado al aventura es uno de los géneros preferidos por el teatro de

títeres tanto como el género didáctico, así los personajes también cumplen el llamado del héroe y el títere en sí mismo, como protagonista, cumple la epicidad de convertirse en un autómatas que tiene anhelos y metas nobles o ruines (si de un anti héroe habláramos).

La vitalidad del títere no sólo se debe a la manipulación de los titiriteros, sino también a la adopción de los más altos valores morales de la humanidad encarnados en el héroe protagónico. Así el títere está entre la vida y lo inerte, lo real y lo figurativo, el artífice y lo biológico, es un objeto que en escena, por los papeles que representa se puede volver legendario, como los títeres asiáticos representando leyendas hinduistas y los títeres en latinoamérica escenificando historias sobrenaturales de los pueblos originarios. En estas construcciones simbólicas la anécdota está recargada en cómo el protagonista resuelve las peripecias.

Michel de Ghelderode fue un dramaturgo-filósofo existencialista pionero de la forma teatral en el siglo XX. Este autor rompe con el realismo y la propaganda en el arte imperante de su época. Su dramaturgia expone los miedos humanos encarnados en alegorías y simbolismos.

En *El Extraño Jinete*, Ghelderode muestra un escenario nefando y grotesco. En su texto la tragedia juega un papel de suma importancia. Al respecto la catedrática de la Universidad de Santiago de Compostela María Ángeles Planas (1989) afirma:

Pero el principal objetivo de su teatro, no es, precisamente, la técnica escénica ni el centro sigue siendo el hombre y, en concreto, la búsqueda del hombre eterno. En el teatro de Ghelderode se señala con insistencia el rasgo trágico; por ello, será la tragedia la expresión teatral más adecuada para abordar toda la problemática humana en toda su dimensión. (p. 203)

La anécdota de *El Extraño Jinete*, trata sobre un pabellón de ancianos en un hospital que escuchan a la muerte cabalgar hacia ellos, y asumen que alguno tendría que

morir. El elegido es un recién nacido ubicado en el pabellón de maternidad en el mismo edificio donde viven los ancianos. Ghelderode muestra la tragedia plenamente, un recién nacido fallece antes que un piso lleno de ancianos enfermos esperando su final.

En mi teatro recreo símbolos como Ghelderode los construye en sus personajes, seres de perfil psicológico simple que al interactuar con otros personajes en un espacio dramático construyen una realidad compleja. El autor reflexiona mediante el diálogo de los ancianos sobre la existencia. Ghelderode muestra a la humanidad como un colectivo de seres en constante cambio. Los ancianos se muestran en cuatro estadios de conciencia: egoístas - aterrorizados - reflexivos - compasivos. El autor detalla al humano en condiciones vulnerables tanto psíquicas como físicas.

Ghelderode trabaja una liminalidad entre el expresionismo y naturalismo, los ancianos son representados de modo naturalista, habitan un espacio realista y su transición a la muerte es para los personajes grotesca, surreal y aterradora. La muerte se mantiene latente, se escucha solamente el galope de su caballo, primero lejos, cada vez más fuerte y más cerca. Muerte inducida o natural, no se especifica, muerte al fin.

Así, como Ghelderode incorpora en su dramaturgia situaciones reales que se debaten con una posibilidad futura, ficticia o real, en mi obra *Todos los caminos llevan a Marte*, (Obra estrenada en el año 2018 para el rally teatral científico convocado por *En Lo Que Siendo Conciencias*. A.C. En las ciudades de Tijuana y Ensenada) la anécdota se sitúa alrededor de Serena, la primera niña enviada al espacio, un acontecimiento hasta ahora no realizado. En torno a un hecho posible se despliegan escenas surreales: Serena teniendo pesadillas con gatos, extraterrestres que aparecen de modo incidental vigilando el desarrollo de la obra, escenas chuscas de Serena entrenando arduamente para poder hacer

la travesía a Marte. Ninguno de los personajes tiene una psicología compleja, la relación entre estos es lo que genera un conflicto interesante, a continuación un fragmento de la obra:

*Al fondo del cuarto se ve una puerta que se abre y a contraluz se ven como se asoman Valentina y Rodolfo.*

Valentina.- Mírala dormir

Rodolfo.- Hasta pareciera que no hace berrinches.

Valentina.- Ojalá pueda ir con nosotros.

Rodolfo.- Ojalá... Si no se quedará con su tía Cuca.

Serena.- (*Murmura entre sueños*) ¡Cuca no! ¡Cuca No!

*Rodolfo y Valentina se ríen, Laica se levanta de la cama y sigue a los papás de Serena antes de que cierren la puerta. Serena se queda dormida sola.*

Serena.- (*Balbucea entre sueños*) Cuca, manzana, espacio, marte, maaarte, blueberries, gatos no, ¡Gatos no!

*Alguien toca a la puerta, despierta Serena.*

Serena.- Adelante.

*Al fondo de la habitación parada en la puerta se ve la figura de una señora de aproximadamente 50 años de edad, los ojos le brillan.*

Serena.- ¡Tía Cuca! ¿Qué haces aquí? Pasa, mira, no es que no te quiera, pero tus gatos me dan alergia y tus muñecas me dan miedo, pero sí te quiero tía, pero es que quiero viajar con mis papás al espacio, no quiero quedarme sin ellos.

Cuca.- Y en mí nadie piensa, ustedes tres son mi única familia, no se vayan... (*Llora*)

Serena.- No llores Tía Cuca, cálmate.

*De pronto se le cae la cabeza a la tía Cuca y Serena grita*

Serena.- ¡Tía Cuca qué pasa! Pónte la cabeza.

*La tía Cuca empieza a desfigurarse, se quita el disfraz de persona quedando un extraterrestre gris.*

Serena.- ¡Ahhh! ¡Mamá! ¡Papá!

Extraterrestre.- Calma Serena Calma, vengo en son de paz, no te preocupes si no pasas las pruebas, nosotros te llevaremos al espacio, ¿Quieres que nos vayamos ya? Vámonos de una vez.

Serena.- No señor marciano mire...

Extraterrestre.- Con nosotros vas a aprender más del espacio, tenemos conocimiento que los terrícolas están a 500 años de comprender y descubrir, tu eres la elegida Serena, ven con nosotros ¡Vamos! Tu eres la elegida.

Serena.- No señor extraterrestre.

Extraterrestre.- ¡Nosotros también tenemos pizza y tacos!

*Entran varios platos de tacos volando a la habitación.*

Serena.- ¡Pizza y tacos!

Extraterrestre.- Mira, hay de lo que quieras. Sigue los tacos ¡Sigue la pizza!

*Serena se levanta de la cama siguiendo los tacos y la pizza.*

Serena.- ¡Nooooo! Sí voy a ir al espacio, pero con mi familia.

*Aparece la tía Cuca del otro lado de escena y habla*

Tía Cuca.- Ven conmigo pequeña, ¿Quieres jugar con mis gatos?

*Aparece un Gato Gigante con un maullido profundo y tenebroso.*

Tía Cuca.- También tengo muñecas...

*Una muñeca gigante entra a la habitación riendo macabramente.*

*Todos al mismo tiempo a Serena.- Ven conmigo, no, ven conmigo ¡Miauuuuu! Ven conmigo, no ven conmigo ¡Miauuuuu!*

Serena.- ¡Déjenme! No voy a ir con ninguno de ustedes.

*La tía Cuca, la muñeca gigante, el gato gigante y el ser gris con sus tacos rodean la cama, la persiguen por todo el cuarto, Serena se esconde en su cama bajo las sábanas, todos desaparecen. Valentina (Abre la puerta, prende la luz del cuarto).- ¿Todo bien?*  
 Serena.- No mamá ¿Puedo dormir con ustedes? ¡Anda!  
 Valentina.- ¿En qué quedamos?  
 Serena.- Sólo por hoy, tuve pesadillas. Y te prometo que pasaré todas las pruebas ¡No me dejen en la tierra, quiero ir con ustedes!  
 Valentina.- Está bien, vamos.  
*Ambas salen del cuarto, cierran la puerta y el extraterrestre se asoma por la ventana.*  
 Extraterrestre (*Al público*) .- ¡Shhh! Nadie me vio. ¡Aquí no pasa nada!.  
 (Vences, 2018 p.12 )

En esta escena vemos personajes simples con objetivos claros y sencillos; Serena teme perder a sus padres, sus padres desean viajar con ella al espacio, la tía Cuca no se quiere quedar sola en la Tierra, los extraterrestres invitan a Serena a conocer su mundo, la muñeca y el gato desean jugar. Se aprecia la suma de varios elementos reales y posibles, tejiendo una trama interesante al servicio de una historia específica. La psique de Serena en estado de sueño permite que todas sus preocupaciones se muestren en escena de modo onírico; en un guión de corte realista, con tintes futuristas y de ciencia ficción.

En mi obra “*Lisandra, Aprendiz de Alceste*” (Montaje estrenado en Xalapa Veracruz 2009 para festival de día de muertos) los personajes son humanos, quien narra la historia es una gárgola de catedral. No sólo la gárgola sino otros elementos surreales están incluidos. Hay alusión directa a rituales mágicos en el marco del día de San Juan, al final la tragedia se da por las pasiones humanas desbordadas. Los elementos fantásticos y la moraleja sólo son apreciados por el espectador.

Mis personajes tienen objetivos sencillos pero claros que desarrollan en la dramaturgia que habitan. La comedia, lo grotesco y lo fantástico se entremezclan en mis textos, como Ghelderode lo hace en sus escritos.

Las vanguardias estilísticas del siglo XX establecen un minimalismo en sus componentes a medida que el siglo avanza. De Ghelderode a mi siguiente influencia, Max

Aub, el texto luce más sobrio, con menos personajes y diálogos poco rebuscados, el tejido semiótico y simbólico del discurso se vuelve sutil, pareciera que no está ocurriendo, (como en el teatro del absurdo) gran cosa.

Max Aub, exiliado en México a causa del franquismo, elaboró un prolífico trabajo como ensayista, antropólogo y artista plástico. Como dramaturgo, colocó en escena dilemas profundos con personajes simples. Existe en Aub un genio creativo que encuentra sus impulsos en acontecimientos políticos que han afectado su vida, y en la contemporaneidad europea del siglo XX. En *Una botella* se muestra el problema de la imposición de criterios, el teatro de Aub sirve para construir; muestra esquemas problemáticos para solucionarlos o al menos poderlos explicar.

En la revista literaria *Cultura de la república* de la Universidad de Valencia sobre Max Aub y su labor teatral Eva Rabasa (2020) gestora documental afirma:

Durante la República, la labor de Max Aub en el mundo teatral fue primordial: por una parte, como dramaturgo, compuso todo su teatro primero en el que sería decisivo su conocimiento sobre la literatura contemporánea europea, procedentes de sus viajes por el continente, tertulias y suscripciones literarias. De ahí que en sus obras sean ostensibles rasgos asociados a las vanguardias europeas y a la influencia de algunos artistas, como Ribemont-Dessaignes, Gordon Craig o Copeau. En estas obras, Aub tratará una problemática común: la falta de comunicación y comprensión entre las personas. (p.61)

La obra dramática de Aub es extensa y difícil de encontrar, por ello me basaré en una de sus obras más representadas: *Una botella*. En esta obra aparentemente simple, Aub plantea la convivencia e interacción ideológica del hombre contemporáneo del siglo XX. Dos personajes en escena expresan y defienden su visión sobre la realidad: *Una botella*. El público observa el panorama completo. La visión que poseen estos personajes es sesgada, sólo miran una porción del todo además que estando ebrios su percepción del mundo es aún más sesgada. Cada personaje tiene una perspectiva distinta del problema, según desde

donde lo aprecie cada uno, ambos están en lo correcto, pero a la perspectiva del público ambos están equivocados también.

Estos personajes son incapaces de acercarse a la realidad para analizarla y llegar a una conclusión satisfactoria para ambos, la diferencia de perspectivas desata una competencia de descalificaciones e insultos que llegan a romper la ficción teatral insultando al dramaturgo que también se materializa en un personaje presente entre el público, éste se levanta para ser insultado por los personajes: -Es usted un imbécil- le reprochan como Nietzsche matando a Dios. La convención escénica es trastocada, los personajes interrumpen la obra para convertirse en actores, el autor es elevado a dios en su universo diegético; los personajes frustrados consignan, culpan y condenan al dramaturgo. Esta complejidad de discurso y estructura está enmarcada en un aparente *sketch* liviano.

El teatro de Aub se puede entender como un instrumento de paz, un ejercicio de diálogo respecto a las imposiciones. Para entender los motivos creativos *Aubianos* se debe recordar que él es acusado de comunista en Francia, por lo que debe huir a España y más tarde a México en calidad de exiliado político. La vida de Max Aub es conflictuada por la imposición de criterios; tan problemática fue su situación que en varias ocasiones su vida fue puesta en riesgo.

Así como el teatro de Max Aub, pretendo provocar con mi dramaturgia que la gente dialogue, hacer reflexionar al público a través de acciones simples que ejecutan los personajes con un trasfondo relevante. En *Una Botella* la problemática es la comunicación, esta escala en violencia. Aub plantea una paradoja cuántica en escena con dos personajes que simultáneamente viven realidades distintas, realiza un juego de percepciones al cual estamos sujetos.



Cuando los personajes de Aub en *Una Botella* afirman “Si todo mundo pensara como yo, el mundo sería distinto” critica no solo al franquismo sino a las dictaduras en general que imponen sobre la realidad su punto de vista a base de intimidación, terror y censura.

El sentido del humor en mi dramaturgia es recurrente como lo es en la de Aub, a veces la problemática es tan terrible que se debe decir desde el distanciamiento de la experiencia estética de lo cómico, así la crítica aguda es aceptada por la audiencia. En *Mi amor con Inés Tabilidad* cuando hablo de violencia doméstica a través del tamiz del humor el espectador se permite tomar distancia del problema para analizar el tema. Así, el teatro es un punto de partida para reflexionar sobre este problema y probablemente tomar acción.

El teatro con público participativo es una técnica depurada en los teatros de creación colectiva en Latinoamérica. Los teatros colectivos como el teatro experimental de Augusto Boal toman la idea brechtiana del rompimiento teatral para transmitir mensajes políticos. Boal sistematiza su experiencia como creador de teatro de guerrillas y lo plasma en su texto *El teatro del oprimido*.

El teatro de Boal tiene un sistema de interacción entre público e intérpretes abierto, con comunicación en ambas vías; público-espectador, espectador-público.

Augusto Boal (1980), habla sobre la experiencia de un espectador activo y participativo en un formato de teatro abierto:

Esta forma de teatro produce una gran excitación entre los participantes; empieza a demolerse el muro que separa a actores de espectadores. Unos escriben (¡Piensan!) y otros actúan casi simultáneamente. Los espectadores sienten que pueden intervenir en la acción. La acción deja de ser presentada «determinísticamente», como una fatalidad, como el Destino. (p.42)

En el teatro de títeres, el público se siente con el derecho de interferir en la acción poética, como en el teatro de Boal. Se vuelve un teatro en el que la participación del

público enriquece e incluso llega a trastocar la dramaturgia. Ahora pasemos a los postulados que tomo del *Teatro Pánico*.

Los postulados del *Teatro Pánico* escritos por Alejandro Jodorowsky en 1965 son una descripción fenomenológica del teatro en tres conceptos: *La fiesta pánica, lo efímero y la liminalidad*; Tres conceptos que hablan de la existencia breve que tiene el teatro, un fenómeno que muere al siguiente instante de ser creado. Sobre la espontaneidad que sucede durante un espectáculo en vivo Jodorowsky (1965) comenta: “Todas las actividades artísticas son fragmentos de la única verdadera manifestación pánica: la fiesta-espectáculo. En la fiesta-espectáculo nada se vuelve a repetir.” (p.13). El carácter pánico del títere invita al público a participar, ayudando al protagonista en su proceder, permitiendo comentarios que afectan a la historia y estado anímico de los personajes. Por ello, cada obra es única, la afectación del público al drama vuelve al teatro de títeres y su dramaturgia un hecho inacabado.

El títere es una caricatura de la realidad, si el teatro con actores ya es un desdoblamiento de la realidad, los autómatas son más caricaturescos aún, pues el animador no encarna una figura a representar; el animador sostiene una figura que representa algo, evidentemente es un artífice de carácter circense o carnavalesco. Como en el carnaval y el circo, la masa espectadora se vuelve también un personaje, en este sentido Jodorowsky (1965) expresa:

Nuestra actual civilización es un CIRCO donde los personajes se dividen en augustos, payasos y público. El hombre pánico es el payaso; el ciudadano que sólo afirma una idea y busca una única solución a cada problema y cree 'ser' es el augusto; la inmensa masa mirona e inerte es el público. Sin embargo, todo público es un augusto en potencia y todo augusto puede evolucionar en payaso porque el mundo es pánico. (p.13)

Aunque la convención escénica de un espectáculo de títeres plantee que los personajes usan la cuarta pared, el público, como comenta Jodorowsky es un Augusto en

potencia que se siente libre de intervenir con comentarios o reacciones más escandalosas que en un teatro de actores. El teatro de títeres tiende más a intimar con el espectador que el teatro con actores; tal vez el público asistente sienta anonimidad al hablar con un objeto y no tanto con otra persona, aunque estemos ejecutando la convención teatral.

El titiritero generalmente no se exige a sí mismo un estudio documentado sobre sus públicos, pero desarrolla intuición y predicción sobre la dinámica que podrían tener sus espectadores en cada representación; algunos serán parcos, otros estarán desbordados y entre esos dos puntos hay un sin fin de configuraciones posibles. El teórico teatral Gonon (2007) comenta al respecto:

No obstante, el público que interviene, ya con su presencia, modifica la obra. Esto quiere decir que una obra de teatro no comienza su vida en la primera presentación, ni en el último ensayo de trabajo. De esta manera, se hace complejo, si se trata de estudiar a cada público y sus reacciones en cada encuentro. Esta complejidad es precisamente la que conforma la noción de público que, como todo concepto que designa una colectividad, es vaga por naturaleza, mal definida, y se peca siempre en el exceso de generalización, pero en muchos casos es inevitable. Por lo tanto, el público es una entidad abstracta. “en su realidad, es diverso, en renovación perpetua, a punto que se puede afirmar que ningún público es comparable a un otro público. (61)

Si el teatro tiene esta relación compenetrada con el espectador, como la describe Gonon los títeres complejizan más este juego por su nivel de liminalidad, el títere interpreta un espacio-tiempo distinto al de la realidad del público, pero aún así, desde otra dimensión el público puede incidir comunicando al títere y este escuchará al auditorio.

El teatro de títeres por convención social, es un evento donde todos pueden participar, todos tienen comentarios y es válido expresarlos, ya sea para aportar a la historia o simplemente hacer pública su reacción que contagia y secunda la masa que deja de ser espectadora. El oficio del titiritero es parecido al juglar medieval, lleva relatos itinerantes, inventa personajes y da moralejas, siempre en un formato de teatro abierto como lo proponen Jodorowsky y Boal en sus postulados.

### **Paradigmas del teatro chicano**

Luis Valdéz, desde los inicios de su carrera, trabajó de modo colectivo siguiendo las premisas de Boal, puso en práctica los modelos de creación colectiva latinoamericana hasta llegar a crear su propio género teatral: *El Acto*. Valdéz realiza experiencias de teatro colectivo en situaciones más estables que en Centroamérica, donde se hacía teatro desde la guerrilla. En Delano, California, Estados Unidos, Luis Valdéz en un entorno socio-político menos volátil, con garantías a la libertad de expresión, pudo ayudar a articular un movimiento de derechos humanos y laborales a escala nacional a través del arte.

Valdéz, con su teatro, ayudó a reconocer una identidad nueva, *lo chicano*, definir qué es lo chicano resulta complejo. La construcción identitaria del chicano es auto denominativa, sin embargo la comunidad chicana tendrá que dar su aprobación si merece o no llamarse chicano. Este movimiento es una tercera cultura híbrida entre Estados Unidos y México; surge en California Estados Unidos, hecho por descendientes de raíces mexicanas. El arte Chicano puede ser expresado en español, inglés o combinado en el slang llamado *spanglish*. Sus más altos valores provienen de un México idealizado: justiciero por la revolución mexicana; piadoso por herencia católica; y espiritual por la sabiduría que presupone la cosmogonía prehispánica con sus mitos. En el teatro de Luis Valdéz *La Raza* se reconoció a sí misma, y también los problemas que la aquejaban. Mediante el juego dramático se mostraban en escena problemáticas y se ensayaba el cómo resolverlas mediante la articulación social.

Luis Valdéz muestra en sus obras la realidad de su contexto: explotación laboral y trata de personas. En sus obras, al final de cada *Acto*, llama a *La Raza* a mantenerse unida. En su obra *La Conquista de México*, obra para títeres, se asignan los papeles del indio al

mexicano y del español al estadounidense. Igualmente en *La Quinta Temporada* expone de modo esquemático la explotación del patrón y la complicidad de los capataces.

La Universidad Cristiana de Texas en un artículo escrito por Flores (1987) sobre las influencias de Luis Valdéz, señala:

[...] el discurso teatral del grupo de Luis Valdez de hace veinte años se inserta en una tradición de gran prestigio, el teatro popular mexicano, que a su vez tiene su respaldo en el sistema teatral europeo de carácter cómico. Como teatro social, El Teatro Campesino de los primeros Actos presenta los elementos técnicos que lo conectan al discurso teatral de Bertolt Brecht en el cual el objetivo primordial es el espectador. En una entrevista concedida al autor en 1984, y ante una pregunta relacionada con los temas y público, Luis Valdez afirmó: un tiempo, cuando solamente nos concentrábamos en la lucha de los campesinos, nuestros temas eran sencillos y claros. (p.121)

Así es como Luis Valdéz utilizó el arte como herramienta política basado en diferentes expresiones estéticas que adaptó a su teatro: El carromato y personajes tipo *comedia dell'arte*; la relación público-actores estilo teatro de carpa; rompimientos al estilo brechtiano para hablar sobre lo que a *La Raza* le afectaba; y dramaturgia activa como en los teatros latinoamericanos.

En el movimiento político chicano el arte fue primordial para la difusión de historia, mensajes y articulación social. Luis Valdéz mezclando estos teatros acierta al conectar al público a través de esquemas clásicos del teatro del mundo:

Miguel Covarrubias en su artículo "Slapstick and Venom: politics tent shows and comedians," aparte de hacer una relación directa del teatro popular mexicano y la *commedia dell'arte*, se refiere a la "tanda" como: "a short musical revue, renewed each week and lasting about an hour, and four tandas are played during an evening". En esas funciones se representaban bailes folklóricos tradicionales, muchas veces ignorados, y se hacía sátira de los personajes y acontecimientos políticos. Con respecto a la "carpa," Covarrubias afirma: "[...]consist of a canvas tent, often walled in by detachable wooden panels, a gaudy small stage with bizarre painted drops, lit by a single naked glaring electric bulb". Este carácter rasquachi del teatro se hará presente en el teatro de Valdez. (Flores, 1987, p.57)

Así, el Teatro Chicano rescata no sólo la tradición de raíces mexicanas, también retoma otras expresiones del teatro occidental. Las representaciones de Teatro Chicano cumplían funciones didácticas al estilo brechtiano con el arte al servicio del mensaje convirtiéndose en un teatro útil para la articulación social.

Sobre el papel que jugó el teatro en la emancipación política de la comunidad chicana Leticia Urbina, (2003) docente de la UNAM reflexiona:

¿Por qué tuvo que ser el teatro y no otra manifestación artística la que abanderó la lucha política de los chicanos? Porque, como queda demostrado en los antecedentes, las artes escénicas son las más antiguas que hayan practicado nunca los habitantes de origen hispano en Estados Unidos, y porque aún con una guerra entre este país y México, nunca se interrumpió la actividad teatral en español en los que fueran territorios mexicanos. Por otra parte, el teatro hizo que el pueblo chicano se viera a sí mismo “desde afuera”, como espectador de algo que sin serle para nada ajeno, podía someter a análisis, reflexión y acción. Pero más importante que ninguna de estas cosas fue el hecho de que el teatro permitió a los chicanos hacerse ver, les dio voz para denunciar su situación de grupo colonizado, marginal y discriminado, una voz que —aún cuando ha resonado en México— muchos no han podido o querido oír. (54)

Como en los preceptos del teatro latinoamericano de Boal, vemos que la comunidad ensaya su realidad en escena probando diferentes soluciones para posteriormente aplicarlas en el mundo real. Luis Valdéz incorpora en su teatro elementos de evangelización de la época virreinal, una forma de comunicación eficaz para hablar de conceptos elaborados y esquematizados ante una audiencia de trabajadores agrícolas con precaria educación académica. El teatro de Valdéz aunado a la acción política fue altamente asertivo para hacer entender a *La Raza* los mecanismos de explotación que vivía y cómo boicotear esas prácticas.

En mi dramaturgia como lo hace Luis Valdéz intento que los personajes reflejen al espectador, incorporo modos de hablar coloquiales, arquetipos, clichés y referencias locales para tener asertividad en la transmisión del mensaje.

Las raíces didácticas del Teatro Chicano son explicadas por uno de los principales investigadores teatrales de la escena chicana, Jorge Huerta (1973) quien argumenta:

Antes de 1965 el teatro chicano era principalmente cristiano y reflejaba las enseñanzas de los jesuitas y franciscanos que fundaron misiones en Aztlán y emplearon el teatro didácticamente. Así hasta nuestros días encontramos representaciones de pastorelas y otros espectáculos navideños por las tierras de Aztlán. La Iglesia dio a los chicanos un instrumento que nunca pensó que pudiera convertirse en arma sociopolítica. Pero lo hizo. (p.20)

Sin la acogida de la iglesia el Teatro Chicano probablemente no hubiera tenido el éxito que desarrolló desde sus inicios en 1965, este movimiento teatral tuvo sus primeras presentaciones en el seno de lo más sagrado de la comunidad, la iglesia; un espacio comunitario y activo. Las comunidades religiosas en pos de mejorar sus condiciones de vida se politizaron en movimientos civiles pro derechos humanos. Aquí está de nuevo la religiosidad cercana al fenómeno teatral, presentándose desde el seno de la congregación ritual exponiendo el discurso social.

En los teatros de creación colectiva latinoamericana y en el de Luis Valdéz, los elementos simbólicos son locales, se asocian estos valores al héroe, personaje que se vuelve colectivo y representante de la masa moralmente virtuosa; las escenificaciones colectivas son un refuerzo simbólico de la identidad local. Una de esas narraciones épicas fue el guión escrito y producido por Luis Valdéz: *La Historia del Popol Vuh*. Guión derivado de un texto sagrado maya que se realizó con la participación de la comunidad mexicoamericana en su centro de trabajo artístico en San Juan Bautista California, E.U. Exalta los valores nobles de los héroes y las deidades naturalistas mayas. Así, el público al observar y participar de este acto teatral reafirman su identidad y raíces mexicanas; se promueve el patrimonio intangible y se enseña conciencia de clase según el precepto chicano.

En el trabajo del Popol Vuh Luis Valdéz utiliza al títere como un medio para que su comunidad interactúe en tareas organizativas, todo este enfoque didáctico en las artes, es una escuela de activismo político, en especial, de las comunidades chicanas.

### **Conclusión**

El teatro en mi dramaturgia es testimonial, escenificar un acontecimiento antiguo, o adaptar un tema de divulgación a la escena es primordial para mí porque la actividad se vuelve difusor del patrimonio, mi dramaturgia surge de una necesidad por transmitir conocimiento. La divulgación del contenido se ayuda con la forma en la cual se busca sorprender al espectador, desarrollando su imaginación y aportando un mensaje.

El títere de teatro didáctico no tiene por qué ser soso; hecho con técnicas dramáticas y escénicas adecuadas cubre una necesidad de contenidos inteligentes para la audiencia (sobre todo infantil); creando experiencias divertidas, amenas y significativas.

Representar *lo mexicano* en mi dramaturgia con títeres no es solo un catálogo de usos y costumbres sino la muestra de una cosmogonía y diversidad cultural vigentes. A diferencia de un artesano convencional, mi producto no es una cosa, un objeto tácito, mi construcción artesanal durante la representación se vuelve simbólica; construyendo y reafirmando con la audiencia patrimonio cultural intangible.

Uno de los principales propósitos de mi agrupación es investigar los diferentes tipos de títeres: varilla, sombra, manipulación directa, marionetas, mojíngangas, sombras, bocones, títere escultura, guiñol y sus posibles combinaciones; en cuanto a la investigación creativa agradezco a la mayor parte del gremio titiritero ser generoso en compartir conocimiento y técnicas.



El títere permite recrear muchos personajes y escenarios en espacios delimitados; el *corpus pupa* (cuerpo del títere) es más propenso a la poesía, representa a los personajes desde su construcción, el títere ya es el personaje desde su creación; a diferencia de los actores cuyo *corpo*, ofrece limitantes físicas y biológicas.

El cuerpo del actor se amolda al personaje, pero estructuralmente es una persona representando, el títere no requiere esa caracterización porque ya es en sí mismo lo que representa: un visir, un dragón o lo que pida el texto. El títere hace más verosímil la representación teatral imitando la forma.

Un actor adulto interpretando a un niño se arriesga a ser no creíble, mientras que un titiritero adulto interpretando a un niño mediante el *corpus pupa*, logra mayor credibilidad, porque la figura se expresa por sí misma, el personaje niño es encarnado por un elemento material muy parecido (en lo simbólico y figurativo) a un niño real, no a través de un *corpo* adulto que se caracteriza de niño. En la interpretación del *corpus pupa* el manipulador desaparecerá en algún punto de la actuación por obra de la pareidolia que experimenta el espectador.

El titiritero coadyuva a la formación de nuevos públicos para las artes escénicas; el títere por su carácter itinerante acerca el público a la actividad teatral en general creando espacios de paz. En un estudio publicado en Colombia para la Revista *Ciudad* los autores concluyen así un artículo sobre el teatro como mediador de paz en la escuela.

El teatro es una alternativa para fomentar la cultura de paz porque educa para la convivencia y el diálogo y representa una invaluable opción, al articular el arte, el movimiento y la palabra; además, estimula el pensamiento crítico, fundamental para el ejercicio de las competencias comunicativas y ciudadanas, para la reinvención e interpretación de sus actos, como parte de su libertad y autonomía. (Posso, Mejía, Prado, y Quiceno, 2017)

Como destacan los autores, en torno a la representación del títere se crean espacios de tolerancia, el público convive y desarrolla habilidades comunicativas e interpretativas útiles para su desarrollo tanto en lo personal como en lo colectivo. En la representación teatral con títeres el público se alía con los protagonistas para alcanzar un fin, se realiza un ejercicio de acción comunitaria.

Cuando la audiencia se congrega para ver al *corpus pupa* actuar el comerciante, el campesino, la maestra, el policía, los ambulantes, los que delinquen, todos en ese momento son espectadores por igual conformando al personaje de la *masa* tan necesario en la representación del títere.

En el caso del *Teatro de objetos* el personaje tiene como referente la función real del objeto que destaca las cualidades del personaje que representa. Los títeres durante la representación, se desprenden de su carácter inerte. En el montaje *Ubu reciclado* de Carlos Converso, el Capitán Bordura era interpretado por un compás de madera para pizarrón, el personaje tenía movimientos rígidos y cortados. Antes y después de la función, la cualidad destacada del Capitán Bordura (que es un compás para pizarrón) es el trazo de cuerpos geométricos, que se asocia a la disciplina marcial y en uno de sus brazos el objeto termina en punta, haciendo referencia a la bayoneta de un soldado y al estado de alerta que observa un personaje de este tipo en la vida real. Uno de los más destacados teóricos del títere, Rafael Curci (2011) comenta sobre la naturaleza del objeto:

[...] ¿cómo podemos definir un objeto? Etimológicamente “objeto” (objectum) significa arrojado contra, cosa que existe fuera de nosotros mismos, cosa colocada delante con un carácter material: todo lo que se ofrece a la vista y afecta los sentidos”(Larousse). En alemán, “gegenstand” expresa una idea similar: lo que está colocado contra y cuya materialidad se opone a los seres de pensamiento o de razón (objetivo, objetivable, etc.). En consecuencia, el término objeto se funda –por un lado- en el aspecto de resistencia del individuo y por otra, en el carácter material del objeto. (p.6)

Entonces cualquier objeto es susceptible a convertirse en un títere, siempre y cuando pueda este dar la idea del carácter que se necesite para el personaje que se disponga a representar.

En materia de títeres existe una gran oportunidad para escribir sobre la fenomenología de la materia y la teoría del objeto. Manuales y guías de construcción para realización de títeres hay muchos, pero no así para los conceptos que al títere atañen. Esclarecerlos se traduciría en mejores prácticas con una base de experiencias que generen conocimiento útil para los titiriteros quienes necesitan dignificar su profesión. Es necesario reclasificar al títere para sacarlo de la lista de géneros menores.

El títere y su espectáculo son autores de metáforas efímeras, la técnica, la interpretación, y la imaginación del público construyen metáfora en el espectáculo de títeres, al respecto

Curci (2011) sostiene:

En el teatro de títeres, cuando la imagen y la palabra aluden y no explicitan –y con esa alusión impulsan al espectador a construir algo en su cabeza–, el mensaje se vuelve efectivo, combinado, único e irremplazable, en virtud que se adentra en los terrenos de la metáfora. El discurso escénico se torna ambiguo y a los lejos se avizora un camino que tiene que ver más con la poética que con la técnica fría y calculada. En esos tópicos vivenciamos como espectadores la sensación de que una lectura lineal de los acontecimientos que se suceden en escena resultan pobres e insuficientes y que para comprenderla en profundidad debemos interpretar todos los elementos que se exponen ante nuestros sentidos de una manera más amplia. (68)

Según la afirmación de Curci interpretar al títere es una posibilidad de jugar con realidades posibles de una manera más amplia, el títere materializa lo irreal, captura lo mejor del mundo plástico y escénico. Del mundo plástico captura los rasgos esenciales semióticos del personaje en una interpretación escultórica construida de signos visuales y con el teatro interpreta la personalidad del personaje con la calidad áurica de la presencia humana.

El teatro para títeres no se limita a una edad o a un discurso, es un género que como ya vimos tiene distintas aplicaciones, las posibilidades para representar son infinitas, el títere se puede realizar prácticamente de cualquier material, tamaño y formato. También en discurso el teatro para títeres es maleable, probablemente lo más difícil para el titiritero puede ser la selección de forma y contenido para su siguiente montaje.

### **Protocolo de obra dramatúrgica**

#### **Sinopsis**

En una ciudad indefinida de la Nueva España, Manrique ofrece a su amigo Amado en sacrificio de brujería para convertirse en un poderoso nagual. Las autoridades eclesiásticas de la Santa Inquisición toman conocimiento de estos hechos, capturan a Manrique e intentan arrancarle la confesión de sus prácticas oscurantistas, pero no pueden, en cambio Manrique logra su cometido convirtiéndose en nagual y sacrificando a su amigo.

En escena se muestra como nace un nahual, que es una persona capaz de transitar entre un estado humano y un estado animal, dicho poder es dado por fuerzas mágicas que generan funestas consecuencias a quien las invoca.

La obra se sitúa en las vísperas de un día de San Juan, en una noche mágica en la que tradicionalmente se realizan prácticas místicas en diferentes religiones y credos.

El personaje principal es Manrique, quien para iniciarse en el nahualismo debe entregar a su amigo Amado en un ritual. Los frailes Fray Sixto y Fray Otero después de descubrir los planes de Manrique intentarán detenerlo.

La historia transcurre en una noche de San Juan, el público descubrirá que la obra que vió son apariciones que se repiten cada año desde el siglo XVI. El público miró una obra con fantasmas.

Por nomenclatura de técnica *El Origen de la Ceiba* pertenece al teatro de títeres, en cuanto a género literario pertenece a la tradición de relatos malditos como el *Fausto* de Goethe, *Don Juan* en sus distintas versiones, o *La historia de un soldado* de Charles Ferdinand Ramuz, todas estas referencias son influencias de la tradición mística cristiana occidental.

### **Motivos y propósitos.**

El motivo para escribir esta obra es realizar un texto basado en la estilística de la tradición oral mexicana. Pretendo lograr en el espectador una sensación de familiaridad respecto a otras leyendas locales, logrando verosimilitud con el universo fantástico de la oralidad. Aspiro a que en *El Origen de la Ceiba* la anécdota parezca obtenida de un relato existente en el repertorio de leyendas clásicas mexicanas.

*El Origen de la Ceiba* es un texto que abordo desde la dramaturgia escrita a la escena. Al contrario de como he venido trabajando mi dramaturgia para títeres;

escribiendo muy cerca del escenario.

El carácter de la obra *El origen de la ceiba* no está dirigido solamente a un público infantil, el resultado es un texto para un rango amplio en cuanto a la edad de los espectadores, ágil en la manipulación con peripecias para que interese a los niños y una historia contundente para el público adulto.

La obra es de carácter simbólico y pretende recrear un histórico imaginario, no un histórico documental. Prepondera lo probable y lo posible en el marco de la época virreinal como contexto socio histórico de referencia.

### **El Origen de la Ceiba**

Joel Vences.

Personajes:

Amado.

Fray Álvaro.

Manrique.

El sepulturero.

Fray Otero.

Espanto.

### **Escena 1**

*La técnica a utilizarse será caja negra, tres titiriteros irán vestidos con túnicas de frailes color negro para desaparecer a la vista del público mientras manipulan, cada elemento que se coloque en escena será tratado con sumo respeto como si de una pieza sacra se tratase. Del techo cuelgan unas cadenas con argollas, hay varias sobre el escenario.*

*Cuando haya terminado de entrar el público sonará música barroca, mientras dos titiriteros con sahumerios encendidos de copal e incienso, ahúman el lugar. Mientras estos dos ahúman, otro que sostiene un sirio se adelanta a proscenio a platicar con el público.*

Manipulador.- Que ningún ser escape de este recinto que ahora es sagrado, pues de cosas siniestras hemos de hablar. Esto que a continuación van a ver es una leyenda de un códice sustraído de un convento maldito. Ahí los espíritus no abandonan a los ministros, a los superiores ni a los seminaristas, todos viven con los ojos incendiados, dicen que esta obra fue escrita por un padre, con su propia sangre, en un extraño ritual de luna llena. Estos hechos fueron conocidos en Roma, y las letras de ese manuscrito quedaron maldecidas y quien actúe la obra quedará maldito también.

*Efecto de truenos, de fondo se escucha el murmullo de los cánticos de una procesión.*

Manipulador.-Es por eso que representaremos la obra con títeres, en el probable caso de quedar embrujados y malditos serán estos objetos que representan vida quienes lo estarán.

*Los manipuladores que traían sahumerios salen para regresar con unos baúles antiguos.*

*De un baúl, sacan pergaminos, son decorados que cuelgan al fondo en las cadenas con argollas que penden del techo. Colocan dos decorados. De un lado está dibujado el horizonte de un panteón antiguo, se miran los techos de viejos mausoleos y esculturas de ángeles. Del otro lado, en el pergamino que cuelga se muestra la fachada de un convento de la época virreinal, un edificio de exquisita fachada barroca.*

*Frente al decorado del panteón, los manipuladores colocan montículos de tierra y encima ponen modestas cruces de madera, colocan así varias tumbas, tanto la tierra como las cruces las transportan en costalitos de yute.*

*Frente a la catedral colocan bancas de piedra y macetones con setos.*

*Los tres manipuladores salen y vuelven a escena en procesión, uno detrás de otro, quien va hasta el frente lleva el sahumero y el cirio, los dos de atrás llevan una maleta como si de un féretro se tratara, lo colocan entre ambos pergaminos colgados en escena, en la tapa de la maleta que abren se mira una reja dibujada, la maleta tiene textura de piel y la pintura es al óleo, esta queda dividiendo el templo del panteón. De la maleta se sacarán las marionetas a manipular. El primer personaje que aparece es Obed, el sepulturero, camina desde detrás del decorado hasta las tumbas.*

*Obed lleva vestimenta roída, pantaloncillos zancos, chaleco y camisa de manta, trae consigo una pala y un candil de petróleo. Camina refunfuñando, en su semblante arrugado se le miran todos los años del mundo. Riega las marchitas flores que están colocadas en algunas tumbas, otras cruces que están chuecas las endereza de vez en cuando.*

Obed.- ¡Ey! ¿Qué estoy escuchando? ¿Acaso hoy tendremos testigos de estos acontecimientos? Qué espesa noche, ¿Quién vive? ¿Me podrían dar voces de vida? (Descubriendo al público de entre el humo de los sahumeros) ¿Quiénes son ustedes? ¿Otros curiosos que andan husmeando por aquí? Entre el panteón y el colegio se ven muchas cosas, mi nombre es Obed, sepulturero. Deseo que no necesiten mis servicios pronto. Por acá se ven muchas cosas... yo cuido las calaveras y aún así, a saber dónde van a parar muchos huesos... Las sombras esconden a los ladrones de tumbas, (Efecto de relámpagos) bienvenidos, llegaron en buena hora hay algo pronto a ocurrir...

*(Silencio largo mientras observa al público)*

Obed.- ¡Espanto! Ven acá.



*Una marioneta de perro entra corriendo, trae en la mano un hueso, es un antebrazo esquelético, trae puesto aún pulseras y anillos. Obed le quita el antebrazo a Espanto.*

Obed.- Dame el brazo, pertenece a la señorita Marini. *(Al público, saludando con la mano de hueso)* Nos retiramos. *(Se va)*

*Llega por un lado de escena Manrique, estudiante del Colegio Pontificio, viene leyendo un libro envuelto en un paño, de vez en vez voltea hacia los lados y mira a las ventanas para ver si nadie lo está mirando, los cuadernos de sus estudios están amarrados con una correa de cuero, la pila de libros descansa junto a él. Del inmueble sale un fraile.*

Fray Otero.- ¡Manrique! Llegáis temprano, a buena hora antes del toque inicial de la campana.

Manrique.- *(Escondiendo los libros)* ¡Fray Otero!

Fray Otero.- Terminando la mañana, ya estuve en el huerto, he ido al atrio y vengo ya del pueblo.

Manrique.- Hace bien, el día se aprovecha mejor desde temprano.

Fray Otero.- ¿Qué lecturas estáis realizando? *(inesperadamente le arrebató la libreta)* hijo, déjame ver.

Manrique.- ¿Ya se percató de la claridad del cielo? Hoy parece más brillante que nunca.

Fray Otero.- ¿Te parece? *(Voltea a ver al cielo, mientras intenta apreciarlo Manrique le quiere quitar el libro)* no creo, yo lo veo igual.

Manrique.- Allá de aquel lado, como que el cielo se mira más nacarado.

Fray Otero.- No, en realidad no. (*Voltea a ver el libro*).

Manrique.- ¡Cuidado!

Fray Otero.- ¡Pero por dios, que me sacas un susto!

Manrique.- No debiera ir leyendo mientras camina, casi pisaba una cuija.

Fray Otero.- Qué razón tienes, me sentaré aquí a compartir letras, veamos (*vuelve los ojos al libro*)

Manrique.- ¡La campana!

Fray Otero.- ¿Qué tiene?

Manrique.- Pareciera ser otra.

Fray Otero.- (*Mirando la campana*) Es la misma, desde hace mucho tiempo.

Manrique.- Las palomas tienen muy sucia esa campana.

Fray Otero.- Nah.

Manrique.-Sí, (*Voltea a ver el libro e inmediatamente le aparta la mirada*) Sí hijo, toma tu libro, no recuerdo haber ido al campanario en mucho tiempo, suena mejor una campana limpia, vibra mejor.

*Manrique se queda con sus papiros en la mano, está visiblemente agitado, los guarda mientras Fray Otero entra al campanario. Entra Obed a realizar textos en aparte. Cada vez que Obed se dirija al público, el foco escénico estará en él y si la iluminación lo permite se le dará un spot especial.*

Obed.- No deberíais tomar lo que no os pertenece Manrique y tampoco lo deberíais tener en vuestro poder, más, si acaso (*al público*) si algo que fue arrancado de vuestra familia ¿Tenéis derecho a tenerlo de vuelta otra vez? ¿Aún a expensas del desacato?

*Obed desaparece en el decorado del cementerio. Por un lado de escena entra Amado, de la misma edad de Manrique, trae una libreta de cuero en la mano, sorprende a Manrique y Fray Otero.*

Amado.- ¿Y Fray Otero? en la puerta alguien pregunta por él.

Manrique.- ¿Es un hermano o un superior? ¿Un nuevo Fraile en el convento?

Amado.- ¿Es Fray Otero el del campanario?

*En el decorado del campanario aparece un pequeño títere de guante, es Fray Otero limpiando la campana.*

Manrique.- ¡Amado! se me ha descolocado el corazón y cuajo, por poco y me desvalijo a causa de un infarto.

Amado.- ¿A santo de qué?

Manrique.- Amordaza esa lengua y colócate aquí a lado mío para que os cuente.

Amado.- Pero en la puerta, el superior que busca a Fray Otero espera.

Manrique.- Sólo es un instante, mira a Fray Otero limpiando la campana, déjale en su gusto.

Amado.- Me siento pues.

*De entre sus cosas saca un libro antiguo de tapa dura de piel.*

Manrique.- El código del Zaraguayo Amado.

Amado.- ¿Acaso estás loco? Esos papiros no deberías tenerlos en vuestras manos, sobre él pesan leyendas y anécdotas de infortunio. ¿Sabes lo que le pasó a ese fraile que transcribió las letras?

Manrique.- Debemos descubrir si las leyendas son reales, ¿Te imaginas que nos hubiera ocurrido la mitad de eso?

*Mientras la voz de Manrique narra, los manipuladores colgarán una luna sobre el decorado del panteón, esta luna es un círculo de papel texturizado con la rugosidad de la luna, y en este aro se proyectarán las distintas narraciones que se requieran ilustrar mientras los títeres narran.*

Manrique.- Dicen que era de noche, sobre el cementerio se proyectaba la luna llena, iluminando todos los acontecimientos que no olvidaré, al menos mientras viva.

*En la luna, en técnica de títeres de sombra se mira la silueta de un religioso en hábito y un mandatario indígena ataviado con penacho y báculo de plumas, el fraile trae entre sus manos un libro con tintero y una pluma larga para escribir.*

Manrique.- Esto es lo que se cuenta desde hace mucho tiempo de generación en generación. Había una vez un fraile que había llegado por vocación a servir a estas tierras de la Nueva España, era un fraile que estudiaba todo, no tenía tiempo para perder, desde la mañana hasta la noche anotaba las nuevas especies de plantas, los animales que en el viejo mundo no se conocían, pero una fascinación más grande que las demás tenía, por las leyendas, los relatos nativos, como no podía escribirlas las aprendía de memoria y para no olvidarlas por la noche y cuando nadie lo escuchaba las

repetía y las repetía.

*En la proyección de sombras se ilustraba la narración, el fraile corría tras cada descubrimiento que tenía enfrente.*

Manrique.- Hasta que pidió ver la celebración al dios de Obsidiana, pidió permiso a Roma para documentarlo, el pueblo no quería hacerlo fuera de fechas en que se debiera hacer por temor a maldiciones, de algún modo el fraile convence al pueblo y atestigua la celebración.

*Se mira en la pantalla de sombras como danzan y actúan unas siluetas mientras el fraile escribe.*

Manrique.- Aquel fraile para no olvidar la obra repetía lo más que se acordaba de la acción mientras transcribía y corregía, los nativos lo miraron partir sin despedirse, pues las consecuencias de representar lo representado fuera de las fechas traería funestas consecuencias.

*Uno de los manipuladores suelta las sombras e intenta salir corriendo, otro de los manipuladores lo alcanza.*

Manipulador.- ¿Y si a nosotros también nos pasa? (*Los otros manipuladores lo miran sin gesticular con los ojos muy abiertos*) ¿Por qué no elegimos representar una leyenda que no tenga maldiciones? ¿No les importa? (*Al público*) Aquel fraile al transcribir y repetir las letanías de la danza atrajo sobre sí infortunio, a su regreso a Roma, trajo consigo la peste, fue recorriendo de convento en convento, buscaba un lugar tranquilo donde no causara decesos.

*Los otros dos manipuladores dejan hablando sólo al manipulador inconforme, mientras tanto representan en sombras atrás aquello que está platicando a público el otro manipulador.*

Manipulador.- Él y su infortunio recorrieron con demonios a cuestras decenas de conventos, viajó hasta África y en un barco de esclavos llegó a América, cuenta la leyenda, que la única persona con vida, en pie y sin la enfermedad del escorbuto era aquel fraile. *(El fraile mira cómo han representado aquello que estaba narrando)* ¡Dejen de hacer eso! Boten las marionetas, ¡Estamos embrujados! *(Largo silencio, los manipuladores se miran entre sí, la iluminación se torna en penumbras y los tres miran al público)* ¡Ellos también lo están! *(Sonido de truenos, oscuro breve, en ello entra otro manipulador con un códice igual, en escala humana al que guarda Manrique)* Si la representación no se terminare de representar, todos sus representantes malditos tres veces de más estarán. *(Los manipuladores se quedan mirando entre sí, tras un breve rictus, se colocan las capuchas de sus hábitos para seguir representando la escena)*

Amado.- ¿Por qué me deseas hacer cómplice?

Manrique.- De esto ni una palabra mencionarás a nadie, es un códice prohibido que nadie debería leer, con tan solo leer los nombres malditos con ojos y mente la tragedia acecha. Dicen que al final el monje maldito regresó a este convento para morir solitario y al final de todos entre estas paredes. ¿No lo quieres leer? Lo tomé de la sección prohibidos en la biblioteca.

Amado.- ¿Y no teméis? Manrique, has llevado la obsesión tuya por ese códice demasiado lejos. Y si la inquisición se enterase que tus ojos pasean entre esas líneas en peligro total estás, de alma y cuerpo.

*La campana de la iglesia interrumpe sonando fuertemente, Fray Sixto baja de la torre.*

Manrique.- ¡Baja la voz!, ahí viene Fray Sixto.

Amado.- ¿Y cómo ha llegado a vos el códice? ¿No son los que se custodian bajo triple cerrojo?

Manrique.- ¿Recuerdas quién es el nuevo ayudante del bibliotecario? No figuré sospecha al estar en la biblioteca y tomarlo.

Amado.- ¿¡Habéis raptado las llaves de la celda con libros herejes!?

*Se proyecta en la pantalla de sombras como de la cintura del monje Manrique toma las llaves y ojea el libro.*

Manrique.- ¡Sh! Sí, lo hice, le tomé las llaves del cinturón para abrir el candado, de inmediato las devolví, ¡El muy narices ni siquiera supo!. He comenzado a ojear el libro, ojo a ojo, palmo a palmo, letra a letra hallo gratas sugerencias para hechicería, ¿Intentamos una?

Amado.- Que nadie te vea. Menos el Santo Oficio, tienen orejas en todos lados.

Manrique.- ¡Nadie se va a enterar! Ahora somos cómplices, yo tengo los Códices del Zaraguayo y si me delatas, diré que somos cómplices, que lo has sustraído conmigo ¿Estás temblando?

Amado.- *(Bajando la voz)* ¿Y el Santo Oficio?

Manrique.- *(Ríe)* ¡Tú también tenéis libros que no deberíais tener!

Amado.- ¡Manrique! cierra el chipo *(Bajando la voz)* Son por conocimiento. Devolved el libro.

Manrique.- ¿Me vais a delatar? Lo mío también es por conocimiento

Amado.- Puedes cambiar de tema, ahí viene Fray Otero. No diré nada, pero tampoco te voy a esconder. ¡No te esconderé!

Fray Sixto.- ¡Qué contento de tenerlos tan temprano!

Manrique.- Fray Sixto, en la puerta hay una persona preguntando por usted, tiene aire de cardenal.

Fray Sixto.- Decidle que pase.

Amado.- Le supliqué, pero prefirió recobrar alientos en la entrada, se ve un hombre desgastado por los años.

Fray Otero.- ¿Y no se presentó?

Amado.- Indica Roma como su lugar de procedencia y por nombre lleva Fray Sebastián.

Fray Otero.- ¡Albricias! Manrique, es el comendador de Roma, del que os he contado.

Manrique.- ¿El comendador? ¿A qué viene?

Fray Sixto.- Manrique, preparad un buen recorrido por la biblioteca para el comendador.

Manrique.- ¿Algo en especial?

Fray Sixto.- Con hallar todo en orden está bien.

Amado.- ¿Y qué objetivo persigue en nuestro instituto?

Fray Sixto.- Os ruego que no hagáis preguntas que pudieran incomodar.

Amado.- Debe ser algo sumo para venir desde Roma hasta tierras americanas.

Fray Sixto.- ¡El comendador! No hacedle esperar debo ¡Hijos, corred la voz entre los escolares, que resplandezca hoy la disciplina! Y vosotros, no más preguntas. ¿Qué mató al gato?

Manrique.- La curiosidad, siempre nos lo recuerda, la curiosidad.

*Fray Sixto sale de escena, Manrique exhala profundamente, coloca una mano en el pecho. Quedan en silencio mirándose, después de un tiempo se ríen.*

Manrique.- Me delatas y te delato.

Amado.- Me delatas y yo también te delato.

*Se dan la mano en actitud de cerrar un trato.*

Manrique.- Sí, ¿Entonces? ¿Aceptas el reto del ritual?

Amado.- ¡Pardiez!

Manrique.- Te emociona que pueda ocurrir.

Amado.- Tal vez no ocurra nada, ¿Me estás retando?

Manrique.- Sí.

Amado.- Qué tonto, pero no puedo dejar pasar el momento de acrecentar mi orgullo,



hacer un ritual con fuerzas oscuras y salir ileso, ¿Qué clase de religioso puedo llegar a ser si no conozco a quienes hay que derrotar?

*En la pantalla de sombras se recrea la misma escena que vemos con los títeres de Amado y Manrique.*

Manrique.- ¡Muy bien amigo!

*A la sombra de Manrique le crecen unas alas de murciélago, en ambas escenas, de la pantalla de sombras y en los muñecos Manrique da palmadas en la espalda a Amado*

Manrique.- *(Hojeando el códice)* ¡Aquí está! *(Voltea para que nadie lo mire)*  
degollemos una cabra negra, en casa mi abuela que es quien las cría.

Amado.- ¡No! ¿A santo de qué?

Manrique.- Puede ser también una gallina o un gato.

Amado.- ¿Estáis perdiendo la cordura? Cada día estás más desorbitado.

Manrique.- Son bestias, ni alma tienen.

Amado.- No quiero.

Manrique.- ¿Y clavar una estaca en un cementerio? ¿Te atreves? No le harás daño a nadie.

Amado.- Manrique, ¿No tienes respeto por nadie?

Manrique.- Amado teme a los fantasmas.

Amado.- ¡Calla! *(En voz baja)* los Códices del Zaraguayo son cuentos, no es un libro real como la biblia.

Manrique.- Los Códices del Zaraguayo si no son reales... ¿Son mentira? Entonces...  
¿Por qué son prohibidos?

Amado.- *(Hojea el códice)* Aquí no hay nada que sea sin matar o degollar

Manrique.- Anda, acepta. La encomienda menos dañina es clavar una estaca en una tumba, a nadie lastimas, vamos, prueba tu punto.

Amado.- ¡Calla! Si acepto el reto Manrique, ¿Te imaginas caer en las garras del inquisidor?

Manrique.- Cálmate, necesitan muchos soldados para tanta tierra, además cerca de aquí hubo unos indios sublevados, todas las fuerzas están en la arenga de allá. Vamos hoy a cumplir un reto, apenas caiga la noche.

Amado.- ¿En día de San Juan? ¡No tienes respeto! ¿No puede ser otro día?

Manrique.- ¿Tienes miedo? Sólo es un juego... ¿O acaso... no?

Amado.- Sí, pero...

Manrique.- A media noche empezaremos vigilia en el panteón, justo a media noche practicaremos un ritual del código.

Amado.- ¿Y de qué trata? Dejadme ver.

*Amado intenta mirar el libro, pero Manrique lo aparta.*

Manrique.- No crees en esto ¿Qué quieres ver?

Amado.- Quiero ver la transcripción.

*En la pantalla de sombras se ve el código Zaraguayo, muy similar al código florentino, se mezclan los dibujos de los tlacuilos con las letras de los escribas hispanos.*

Amado.- Las letras parecieran estar hechas con carbón y la tinta roja parecen vívidas manchas de sangre.

*Ambos estudiantes miran el pergamino, por un momento parece que han olvidado tener un documento comprometedor entre manos, por un lado de escena entra Far Sixto acompañado de Fray Sebastián, van platicando mientras caminan, a veces se detienen para conversar frente a frente, los muchachos siguen leyendo. De detrás del decorado de panteón aparece Obed el sepulturero.*

Obed.- Oh, Manrique, por favor observen cómo la curiosidad mata al gato. Manrique, recuerda el dicho de tu maestro “La curiosidad mató al gato” presta atención quién es tu amigo y descubre atento si disfraza como juego sus ingratas intenciones.

Amado.- ¡Guardad las siniestras letras, ahí viene Fray Otero platicando con el comendador! ¡Fray Otero viene hacia acá, esconde eso!

*Manrique esconde el pergamino. Entra Fray Sixto caminando junto a Fray Sebastián, es un hombre más viejo que el viejo Fray Sixto, tiene un pesado aire pontificio, gesto alargado y serio*

Manrique.- ¡Qué asombro! Saludo a vuestras mercedes.

Fray Otero.- Os presento a Fray Sixto, viene encomendado por parte del Papa.

Fray Sixto.- En hora buena conozco a los estudiantes, llegáis temprano al aula y traéis distintos libros. ¡Qué avezados pupilos, ¿Me permitís leer vuestros títulos? ¡Están filosofando con Santos!

Manrique.- Comentábamos las lecturas.

Fray Sebastián.- ¿Además de estos libros no traéis otros con vosotros?

Amado.- ¿Por qué lo dice?

Fray Sebastián.- Dice mucho de alguien las lecturas que hace, quiero conocer sus inquietudes, en Roma desean saber de sus novicios.

Amado.- No gran cosa, lo de la academia, pues antes de venir acá no sabía leer.

Manrique.- Leemos lo que en la biblioteca se encuentre.

*Amado le da un golpe con el pie a Manrique.*

Amado.- ¿Es usted el comendador?

Fray Sebastián.- Muy probablemente sea el nuevo inquisidor. Todo depende saber si en la zona hay tantos hechiceros como dicen.

*Manrique y Amado se miran fijamente, intentan salir de escena discretamente, pero los detiene Fray Sixto con un relato que se representará en sombras mientras él lo narra..*

Fray Sixto.- Fray Sebastián es aquel mismo que aplacó Filipinas y vastas regiones de oriente, navegó, cabalgó, caminó, llevó nuestra fe muy lejos, además es exorcista y casi un amigo para su santidad. Fray Sebastián, nos sentimos afortunados de que nos visite.

Fray Sebastián.- Gracias por la presentación pero sólo hice lo que tengo que hacer: aceptar lo que mande dios.

*Suenan campanadas de reloj, distintas notas temperadas dan la señal para iniciar clases, ocho toques.*

Fray Sixto.- A clases.

Manrique.- Sí, a clases. Fray Sebastián, un destacado placer que nos visite.

*Salen Manrique y Amado de escena, Fray Sixto los bendice levantando el brazo.*

Fray Sebastián.- Dios esté con vosotros.

Fray Otero.- Ya conocéis algunos de los pupilos Fray Sixto, ¿A qué debo el honor de su visita a estas tierras inhóspitas? ¿Venís a tomar cargo del Santo Oficio?

Fray Sebastián.- Vengo comisionado por su majestad a ver si es propicio traer más órdenes. Y sí, tal vez me encargue de la casa inquisidora ¿Cómo entablas las comunicaciones con los naturales?

Fray Sebastián.- ¡Amén!

Fray Sebastián.- Andamos en aprender su lengua, trabajo en un diccionario. Aquí en esta escuela, enseñamos a los seminaristas lenguas naturales para que puedan evangelizar con la palabra de nuestro señor y nuestra señora virgen de Guadalupe.

Fray Sixto.- Sin pecado concebido.

Fray Sebastián.- Sí, eso también, pero la relación, decidme ¿Sois cordiales naturales y convento?

Fray Sixto.- Ah sí, sin duda.

Fray Sebastián.- ¿No tenéis pensado elevar vuestras bardas?

Fray Sixto.- No. Perfectamente me he sabido ganar a los naturales, los hermanos salen desde temprano a evangelizar casi toda la semana, mañana volverán en su mayoría.

*Se mira la narración de Fray Sebastián en la pantalla de sombras.*

Fray Sebastián.- ¡Vaya! La paz chicha que casi no veo en otros conventos, aquí se respira, cercano a las ciudades de Puebla y Toluca los naturales han trepado por encima de las tejas y a través de los vitrales para increpar a los sacerdotes. Os desempeñáis con talento y humanidad.

Fray Sixto.- Lo que si os rogaría es permiso y presupuestos para ampliar el colegio, la minería crece, llegan nuevas familias, creo que podríamos ampliar.

Fray Sebastián.- Supongo que la Santa Sede cederá.

Fray Sixto.- Gloria Fray Sebastián.

Fray Sebastián.- Gloria.

Fray Sixto.- Seguidme, lo llevaré a sus aposentos para que descanse del viaje.

Fray Sebastián.- Hermano, quiero preguntaros. ¿Tenéis la biblioteca dispuesta?

Fray Sixto.- Seguro Fray Sebastián, ¿Os apetece ir ahora o más adelante?

Fray Sebastián.- ¿Tenéis libros requisados?

Fray Sixto.- Guardados bajo tres candados en la biblioteca.

Fray Sebastián.- ¿Habéis requisado muchos?

Fray Sixto.- Algunos, sí.

Fray Sebastián.- ¿Habéis hecho requisas de esos libros entre los pupilos?

Fray Sixto.- No, en requisas exteriores, cuando encuentran libros en casas de paganos y

hechiceros es que reviso por orden real la literatura que tienen en casa.

Fray Sebastián.- ¿Habéis destruido documentos?

Fray Sixto.- No, de ninguna manera, si queréis derrotar al enemigo habéis de conocerlo. ¿Cómo lo conoceréis si no lo estudiáis?

Fray Sebastián.- Correcto, necesito vuestro archivo.

Fray Sixto.- Seguidme, por este lado.

*Salen.*

*Obed entra a escena y se posa en las escalinatas del colegio.*

Obed.- Aquí es donde chocan dos mundos, Manrique necesita lo sobrenatural para vivir, Amado por su poca resiliencia a decir que no, es un alma curiosa que lo llama la aventura, en un reto de su amigo puede perder su libertad. ¡Y con un inquisidor en casa! La situación era difícil pero ¿Qué no lo más anhelado es lo prohibido?

*Sale.*

## **Escena 2.**

*Uno de los manipuladores intenta salir de escena, otro lo detiene del brazo, comienzan a forcejear, el otro manipulador comienza a decir palabras en un idioma extraño, de entre sus ropas saca una botella para lanzar agua a modo de cliché como en película de exorcismo. El manipulador que quería irse, en un juego de expresión corporal se incorpora a la escena en contra de su voluntad para seguir manipulando a los títeres en el siguiente cuadro.*

*Manrique está agazapado en la reja del cementerio, leyendo los Códices del Zaraguayo. Recita palabras ininteligibles en las sombras, trae consigo un manojito de ramas secas atadas con un cordel rojo.*

Manrique.- Ánima en pena, ánima maldita, pentagrama invertido, acepta por agrado la víctima que les ofrendo, como lo exige el ritual desde ancestros, a un amigo os ofrendo,

me arranco el corazón de modo simbólico ofreciendo a Amado para concluir el ritual, te ofrezco a ti noche al mejor amigo de mis afectos.

*De su capa saca un envoltorio de tela que coloca en el piso, lo desenvuelve, es un cráneo humano.*

Manrique.- Al alba te entrego un alma, ahora; en este momento, ofrezco al pequeño ser que te sacrifico, Amado lleva por nombre, su vida por nuestro pacto, hermoso nahual, cabeza de cabra, corazón nefando. Deseo ser nahual, ver más allá de lo real.

*Manrique se corta la mano con una daga que trae en el cinto, vierte su sangre sobre el sahumerio. En la luna se reflejan sombras espectrales, siluetas oscuras de radiantes y malignos ojos rojos.*

Manrique.- que nadie os mire aquí, cobíjenos la noche, que nadie nos podrá mirar, poderoso nahual a tu gran vida pido me transformes también a mí.

*Manrique oculta el cráneo que envuelve con la tela y su manojito de ramas.*

Manrique.- Que nadie nos mire aquí, cobíjenos la noche, que nadie nos podrá mirar.

*Entra Amado a escena.*

Manrique.- ¡Amado! Siempre tan asustadizo.

*Manrique toma otro puñado de tierra del piso y la unta en las manos de Amado y otro poco en los brazos.*

Amado.- ¿Qué es esto?

Manrique.- Inocua tierra de panteón. Una protección.

Amado.- ¿Estás seguro de lo que vamos a hacer?

Manrique.- Sí, no temas, solamente nos llevará un momento. Por suerte la luna llena de San Juan nos ilumina ¿A qué tienes miedo?

Amado.- ¿Y si saliera algo mal?

Manrique.- Amigo, ya estamos aquí, enfrenta el riesgo.

Amado.- ¿Y si acaso nos encontrara alguien? ¡Pensarían que estamos haciendo un ritual!

Manrique.- Vamos, no creáis en esas cosas *Monsieur*, Aquí nadie está haciendo rituales.

Amado.- No sé Manrique. ¿¡Qué es eso escondido en el piso!?

Manrique.- ¡No lo toques! ¡No lo levantes! A saber que significa ese envoltorio.

Amado.- ¿Tienes miedo? (*Amado se agacha a recoger el envoltorio, descubre que es un cráneo*)

Manrique.- (*Aparte, mientras Amado está en catarsis por el descubrimiento del cráneo*)  
Has tocado el cráneo de Nahual, que la noche nos guíe (*Aparece en la luna la sombra de un espectro que desaparece*) ¡Amado! ¿Todo en orden?

*Sonido de rayos, luces estroboscópicas, mientras esto sucede se ve que la cabeza de Manrique es ahora la de un animal, cuando cesan los rayos, la cabeza de Manrique vuelve a ser humana.*

Amado.- ¿Qué pasa? (*Se talla los ojos*)

Manrique.- Vamos, confía.

*Manrique conduce a Amado al mausoleo, cae de su capa el libro de oscurantismo.*

Amado.- Manrique, qué hacen aquí los Códices del Zaraguayo.

Manrique.- Calma.

Amado.- No sé qué estamos haciendo pero metimos bien las cuatro patas.

Manrique.- ¿La estaca?

Amado.- ¿Y si nos vamos?

Manrique.- ¿Crees que no es buena idea haber traído el código?



Amado.- No lo fue, ya estamos en algo ilegal, ahora imagínate con eso, probar la valentía no vale conllevar estos riesgos y molestar la paz de los muertos.

*Manrique se adentra al panteón. De vez en cuando se escucha el sonido de truenos.*

Manrique.- Sígueme.

Amado.- Manrique, creo que no lo haré.

Manrique.- Sígueme.

Amado.- ¿A dónde?

Manrique.- El sepulturero viene hacia acá, la vereda de llegada es la misma que de salida. ¡Corre Amado!

*En la pantalla de sombras se ve como Obed viene caminando por la vereda.*

Amado.- Corre, que yo también lo veo.

Manrique.- Dame la estaca y el mazo, decidme a que muerto es que molestamos, terminado este chasco te demostraré que no tengo miedo.

Amado.- Vamos para que veas como el código Zaraguayo es mentira y que el único libro verdadero es el que recitamos los domingos.

*Manrique y Amado se adentran al panteón. Salen, entra en escena Obed con su perro que lo sigue y comienza a ladrar.*

Obed.- *(Al público)* Aquí es donde supe que este par de muchachos tramaban algo, más tarde me enteré que seríamos compañía eterna. ¡Espanto! ¡Espanto! ¿Qué habéis visto? ¿Qué ves espantos o profanadores?

*Espanto corre por toda la escena.*

Obed.- ¿Qué cosa te ha espantado? ven.

*Obed acaricia al perro.*

*De nuevo Espanto se coloca en pose de guardia y vuelve a ladrar, Obed saca del cinto su machete.*

Obed.- Espanto, ¿Serán brujas de nuevo? Qué buen momento para cortar pies. *(Dice el texto mientras busca con su pequeña lámpara, a veces, entre el público)* La noche está en pleno sereno, las nodrizas malignas no vuelan sin viento, *(Mirando a lo lejos)* tampoco hay esferas de fuego corriendo por los cerros. ¿El del ruido habrá sido un estudiante de medicina buscando cuerpos para estudiar? ¿Será que alguien desea arrebatar joyas de un difunto? Estas no son horas de visita, calma Espanto.

Obed.- *(Al público)* Ese día había que vigilar con cuidado, pues no se trataba de un día cualquiera, era el día más propicio para aquelarres y brujos, era el día, o más bien la noche de San Juan.

*Obed y Espanto entran al panteón.*

### **Escena 3**

*Proyectada esta escena en sombras escuchamos a los personajes hablar. Están Fray Sixto y Sebastián en la biblioteca del colegio pontificio, están sentados a la mesa con un candil iluminando un libro grande.*

Fray Sebastián.- ¿Entonces dónde está el Códice del Zaraguayo?

Fray Sixto.- No sé cómo pudo salir, aquí está el registro.

Fray Sebastián.- ¿Acaso pudiese el bachiller que os ayuda llevárselo?

Fray Sixto.- No, imposible, imposible, no tiene acceso a la jaula de estas letras, yo mismo traigo las llaves aquí, *(Señala su cinto)* siempre conmigo, nunca las suelto.

Fray Sebastián.- Tal vez hubiera sido preferible quemar todos los pergaminos.

Fray Sixto.- Déjenos estudiarlos, hemos hallado remedios y medicinas con plantas, en algunos libros, saber de sus dioses no ha permitido colocar nuestros santos. Mirad, también tienen tratados sobre los astros, mirad, como los griegos, también tienen constelaciones.

Fray Sebastián.- ¿De qué lado estáis? (*Toma bruscamente los pergaminos*) ¿Un monje defendiendo textos paganos?

Fray Sixto.- Algunos pergaminos de los naturales poseen...

Fray Sebastián.- ¡Pardiez! El libro más peligroso que tenéis ha desaparecido. Y es sospechoso que desaparezca solo si se trata de demonios y hechicerías (*El monje rompe los códices que trae en las manos*) hay un códice perdido, su sola lectura es capaz de invocar súcubos e íncubos entre otros males. Soy exorcista, no darías crédito a lo que he presenciado. Si yo mismo me lo contara, no me lo creería. Pensad. ¿Por qué el Códice del Zaraguayo ha sido el libro más perseguido? Miradme a los ojos, decidme si no lo estáis escondiendo, o si no tendréis una fila de comendadores llamando a la puerta.

Fray Sixto.- Siquiera lo he ojeado, estoy ocupado en el diccionario de naturales y herbolaria, encontraremos ese libro.

Fray Sebastián.- Es muy peligroso. ¿A quién lo habéis requisado?

Fray Sixto.- Lo halló la Guardia Real en una cueva durante una expedición militar.

(*La siguiente historia que cuenta Fray Sebastián se ilustra en Sombras*)

Fray Sebastián.- Cuando era nuevo en Roma, fui encomendado a unas tierras grises, lejanas, allí el motivo era exorcizar todo un monasterio. ¿Sabéis que descubrimos? Que los hermanos estaban del lado de los demonios, cuando me recibieron los hermanos a media noche, las facciones les cambiaron, no eran humanos ¡Eran monstruos! ¡Se me estremece la piel sólo de recordar!

Fray Sixto.- ¿Sobrevivieron?

Fray Sebastián.- Menos de la mitad, antes que el obispo que encabezaba la misión terminara de rezar los salmos, la mayoría de frailes subió al campanario para saltar desde él. Intenté detenerlos para que no saltaran desde el campanario.

Fray Sixto.- ¡Qué terrible!

Fray Sebastián.- Cuando los jalabas de los brazos, sus pieles quemaban, eran brasas ardientes.

Fray Sixto.- ¡Qué historia!

Fray Sebastián.- Desde Roma me encargaron cuidar de este lugar. No sea que pase lo mismo.

Fray Sebastián.- ¿Quién construyó los retablos? ¿Los retablos nuevos que me mostrasteis?

Fray Sixto.- Los naturales, guiados por Fray Pedro, él les mostró las ciencias de la construcción y ebanistería para elaborar retablos.

Fray Sebastián.- ¿Qué tanto habéis forzado a los naturales para construirlos?

Fray Sixto.- En sí, faena recia para convencerlos no fue.

Fray Sebastián.- Muy sospechoso Fray Sixto. ¿Estará escondido el Códice del Zaraguayo en los retablos? ¿A qué santo rezan más? ¡Ahí debe estar oculto el maldito texto!

Fray Sixto.- Fray Sebastián, no, los naturales son afanosos por naturaleza, no les gusta el ocio, y os recuerdo que aquí no somos pioneros del evangelio, hasta estos lares los franciscanos adelantaron catequesis a estos aldeanos, eso nos ha facilitado las cosas, dispuestos a trabajar la fe estaban.

Fray Sebastián.- Os encuentro muy sospechoso de contubernio con la desaparición del códice, esconder adoraciones paganas en los altares de María y cada santo. Quiero hablar con Fray Alfredo a primera hora mañana, este convento queda suspendido por investigaciones... Es usted muy sospechoso.

*Fray Sebastián saca de entre sus ropas un fuste para caballo.*

Fray Sebastián.- Penitencia y vigilia. Tomad, azotaros y meditaad mientras yo escribo a Roma.

*Salen Fray Sebastián y Fray Sixto. En sombras se descubre Fray Sixto la espalda para comenzar a fustigarse.*

Obed.- *(Desde la tumba de nuevo)* Maldita sea la hora en que llegó ese códice, ahí comenzó nuestra larga noche de San Juan.

#### **Escena 4**

*En el panteón, frente al mausoleo familiar de los Marini.*

Manrique.- ¡Aquí, justo es! Aquí está... Aquí es la tumba que utilizaremos Amado.

Amado.- ¿Para qué decía el códice que servía este embrujo?

Manrique.- Una tontería, para convertirse en Nahual.

Amado.- Convertirse en animales, qué tonterías.

Manrique.- Sí.

*Sonidos de truenos.*

Manrique.- Clava la estaca en la tumba y nos marcharemos por donde mismo llegamos.

Amado.- Manrique, me asustas pareces otro. La cara, ¿Por qué alargas de ese modo la sonrisa? Mi mente me juega una mala pasada ¿Tienes colmillos?

Manrique.- Imaginas cosas, la luz de la luna deforma las formas ¡Mirad! ¡Un tecolote!

*(Se proyecta en sombra una rama donde se posa un tecolote)*

Amado.- Parece en cierto modo persona. ¡Horror! ¡Parece que tiene cara!

Manrique.- Amado, estás delirando, leeré el tratado, mientras clavas la estaca en este mausoleo. *(Manrique dice palabras en un idioma ininteligible)*

Amado.- ¡Manrique deja de gesticular así!

Manrique.- ¡Ahora sí tienes miedo!

*Se escuchan truenos, el cantar de la lechuza y un fuerte ventarrón, de ser posible el equipo de iluminación podrá jugar con la escenotecnia para dar un ambiente más realista.*

Amado.- ¡Que no!

Manrique.- Ah pero qué suerte, intento leer el códice y el cielo se oscurece, qué tenebrosa coincidencia. Por casualidad aquí traigo una vela negra *(Saca de entre sus ropas una vela negra que enciende, lee en voz alta lo escrito en el códice, suenan palabras ininteligibles)*

Amado.- ¿Dónde conseguiste eso? ¿Estoy soñando? Tu mirada, Manrique, ¿Por qué oscurecen tus ojos?

Manrique.- Qué idiota amigo, estáis viendo cosas, estáis siendo presa del miedo.

Amado.- ¿Habéis visto? ¡El tecolote!

Manrique.- ¿Qué cosa?

Amado.- Me parece haber visto que bajaba saltando y se marchaba corriendo, un tecolote que corre con piernas. ¿No las ves? de reojo, veo sombras que nos rodean.

*En la luna se vuelven a proyectar sombras diabólicas.*

Manrique.- Qué va, puras imagerías. Clava esa estaca y quitémonos de aquí. ¡Dame esa estaca! Detén el código. Que nos ayuden los muertos a probar que son cuentos lo que dices que son cuentos, Cumple el reto y nos marcharemos, sólo cumple el reto a menos que quieras bailar con... (*Leyendo el nombre en la tumba*) La señorita Nicandra Marini ¡Ascendencia italiana! ¿Quieres bailar con ella?

*Suenan truenos, comienza el viento a arreciar, Manrique ríe y comienza a mover la tapa de piedra de la tumba como si no pesara nada.*

Amado.- ¡Detente!

Manrique.- ¿No quieres bailar con Nicandra? (*Leyendo la tumba*) Apenas tenía diecisiete años. ¡Señorita!, señorita Marini, la buscan.

Amado.- ¡Pardiez! ¡Gobiérnate!

Manrique.- ¡Pues cumple! Dices que no temes de los muertos. Mira, aquí, en esta página, lee (*colocando un dedo en el libro abierto*) aquí está, importunarán al último sepulcro contrario al oriente, pues, aquí estamos, en extremo a la entrada principal. En la última tumba, con la señorita Marini. (*Acariciando la calavera que conserva piel acartonada pegada al hueso*) Seguro habrá sido bonita ¡Miradla! Parece de papel.

*Comienzan a sonar truenos, un fuerte viento arrecia, Manrique se para sobre la tumba meciéndose colgado de una cruz.*

Obed voz en off.- ¿Quién está ahí? ¿Quién está ahí? Granujas, si sois espectros dejad a mis muertos, si sois bruja invitadme a pecar con vuestra licenciosidad, pero si sois profanadores, daros por muertos, viejos perros.

*Un trueno enceguece la escena de luz. Manrique desaparece.*

Amado.- ¿Dónde estáis? no os veo.

Voz en off de Manrique.- Acá arriba, guárdate tras el sepulcro de los Marini, cerrad la tumba.

*Manrique cierra la tumba y brinca tras el mausoleo de los Marini, entra a escena Espanto que olisquea la tumba de Nicandra Marini.*

Obed.- ¿Que qué has encontrado? ¿Acaso habéis visto a esos guarros Espanto?

*Inspeccionan la zona Espanto y Obed, Manrique asoma desde detrás del mausoleo de los Marini para lanzar una piedra a un lado de escena.*

Obed.- *(Reaccionando a la piedra lanzada por Amado)* Allá hay pasos Espanto, Que ya los tenemos.

*Obed hace sonar su machete al golpearlo contra la piedra de las tumbas, la fricción del metal y la piedra sacan chispas. Sale de escena con Espanto.*

Amado.- ¡Pero qué clase de horror! ¡Levitas!

*Amado se sienta sobre la pantalla de la luna.*

Amado.- Bajad de ahí, Larguémonos. ¿Qué clase de sueño es este? (*Mientras Amado se frota los ojos Manrique baja de la luna para colocarse a un lado de Amado*) ¿Dónde estás? Manrique, vámonos ya.

*Manrique aparece detrás del mausoleo con estaca y mazo en las manos. Ahora su aspecto tiene rasgos animales. Para dar el efecto puede ser una marioneta distinta a la anterior de Manrique o puede tener mecanismos que la transformen en una figura animalesca.*

Manrique.- Comprueba tu punto a favor del libro santo.

Amado.- ¿Qué traes entre manos? Aparta, me tenéis desguanzado de miedo, ¡Acepto que tengo miedo! Soy un niño de brazos. Lo has logrado, no os reconozco Manrique, de todas tus bromas ésta se ha pasado de la raya. ¿Qué clase de máscara traéis puesta? ¡Tus pies! ¿¡Qué clase de calzado traes!?! no te reconozco Manrique. Basta.

Manrique.- ¿Basta? Toma el mazo, la estaca y martilla sobre la tumba de la señorita Marini.

Amado.- ¿En qué te estás transformando? Me siento mareado, me desmayo.

Manrique.- Nada, estáis delirando. (*Manrique lo sacude del brazo*)

Amado.- ¿Qué estamos haciendo? ¿Qué estás haciendo? Suelta mi capa.

*Se desata una estruendosa lluvia, escénicamente se resuelve con sonido de lluvia, Manrique golpea varias veces la estaca con el mazo clavando en la tumba la capa de Amado.*

Manrique.- ¡Listo! Reto cumplido. Comprueba tu punto, no pasa nada todo esto es falso. Ahora escapemos.

Amado.- ¡Ey mañoso! ¿Me habéis enganchado a la tumba? ¡Suéltame, esta broma va ya muy lejos! Esta estaca no cede, ayudadme Manrique, esta capa no se suelta del sepulcro.

Manrique.- Necesitamos luz, (*acerca la vela negra*) Soy un no vivo que respira y



camina, soy un muerto que levita. ¡matrem nigrum! Nova luna nocte munus mortum, soy un muerto que camina y levita ¡daemonium matrem nigrum!

Manrique.- ¿Qué es esto? ¡No hallo los botones del cuello como tampoco hallo razón! ¡Manrique malhaya! Mil veces pardiez tú y tus retos, ¿Qué es esto? ¡Este fango y sus raíces! ¡Me apresan! Soltadme, soltadme maldita hiedra, hiedra panteonera. ¿Y esas sombras? ¡Deteneros! ¿Qué sois? ¿Gente o espectros?

*Del piso se levantan unas raíces que apresan a Amado contra la tumba de la señorita Marini.*

Manrique.- Calmaros, al fin que nada de esto es cierto ¿O sí?

Amado.- ¡Auxilio! ¡Ojalá alguien intercediera! ¿Y esas ramas? ¿Sois ramas o brazos? ¡Soltad! ¿Qué es esto? ¿Realidad o delirio? Soltadme ramas encimosas. ¡Mi cuello! Manrique, no respiro. ¡Suéltenme! ¡El fango soterra mis pies! la hiedra y estas ramas se soterran en mis costillas, me asfixian. ¿Qué es esto? ¿Manos o raíces? ¡Mundo malparido!

*Amado cae asfixiado intentando escapar, Manrique mira.*

Manrique.- ¡Amado! Amado, ya no respiras, tu cuello ha sido abandonado por el pulso, muchas gracias.

*Entra Obed por un lado de escena.*

Obed.- ¿¡Qué sois vosotros!?! ¿Bestia u hombre?

Manrique.- Nova luna nocte munus Soy un muerto que camina y levita.

*Suenan truenos y relámpagos, una luz enceguece la escena, para de llover, Manrique ha desaparecido.*

Obed.- No te puedes esconder ¡Fuera de mi panteón que no estoy de ánimo.

*Entra Espanto y olisquea a Amado que no se mueve, Espanto sigue olisqueando por otros lados, mientras Obed mira a Amado tendido sobre la tumba.*

*Espanto olisqueando un rastro da con el Códice del Zaraguayo, comienza a ladrar.*

Obed.- ¿¡Qué has encontrado!?! Un libro raro Espanto, con dibujos escabrosos... (*A Manrique que está en el mausoleo*) Mozo, ¿Por qué estáis muerto? ¿Quién sois y de qué modo habéis quedado enredado entre tanta rama y hiedra? ¡Por los clavos de Cristo! Ese niño famélico, está muerto, ¿Qué encontraste Espanto?. ¡Una estaca! ¿Qué estaban haciendo aquí niños?

Obed.- (*Al público*) Esa noche todos fuimos arrastrados al mismo pozo, al mismo delirio, a la misma condena.

### **Escena 5**

*Uno de los manipuladores cae de rodillas, se descubre la capucha de su vestuario, hace señales de desfallecimiento, los otros dos manipuladores lo levantan para que la función continúe.*

*Frente al decorado de la iglesia, está Fray Sixto barriendo la entrada de la iglesia.*

*Entra Obed.*

Obed.- ¡Fray Sixto! ¡Fray Sixto!

Fray Sixto.- ¡Obed!

Obed.- ¿Lo interrumpo?

Fray Sixto.- No, ¿Qué sucede hijo?

Obed.- Fray Sixto, han ocurrido sucesos inusitados.

Fray Sixto.- Obed, contadme, ¿Qué ocurre?

Obed.- En el panteón, unos intrusos, ha pasado algo absurdo, totalmente absurdo.

Fray Sixto.- Tomad asiento. ¿Queréis un trago de agua? ¿Tenéis frío? ¡Estáis titiritando!

Obed.- Si me contara alguien lo que he visto, no le creería, ¡Y mira! encontré este libro extraño en el lugar donde un muchacho estaba soterrado con los pies enfangados y

asfixiado entre enredaderas. ¡Yo lo vi! Sigue el muchacho en el panteón.

Fray Sixto.- ¡Los Códices del Zaraguayo!

Obed.- ¿Qué es eso?

Fray Sixto.- Lo estábamos buscando, ¡Fay Sebastián!

Obed.- ¿Por qué se alborota con ese libro? ¿De qué trata? ¿Qué dice?

Fray Sixto.- A veces es mejor no saber Obed.

*Entra Fray Sebastián.*

Obed.- Saludos a su merced.

Fray Sixto.- ¡Mirad!

Fray Sebastián.- ¡El Códice del Zaraguayo!

Fray Sixto.- Lo ha encontrado Obed, el sepulturero.

Fray Sebastián.- ¿Sois el sepulturero?

Obed.- Así mismo.

Fray Sebastián.- ¿Entre las sepulturas hallasteis el libro? ¿O cómo?

Obed.- Entre las sepulturas y el cadáver de un mozo.

Fray Sixto y Fray Sebastián.- ¡Pardiez!

Fray Sixto.- ¡Ave María!

Fray Sebastián.- Sin pecado concebido.

Obed.- He sentido el miedo encarnado en los huesos, Espanto está muy asustado.

Fray Sebastián.- ¿Quién?

Fray Sixto.- Su perro, llámase Espanto.

Obed.- ¿Os llevo al sepulcro donde he encontrado al mozo con el libro?

Fray Sebastián.- Sin demora ni retraso, alistad lumbreras para caminar entre tinieblas  
Fray Sixto, y vos...

Obed.- Obed.

Fray Sebastián.- Obed, contadme lo que viste.

Obed.- Pues sucede que...

*Escena en oscuro, cenital sobre Obed.*

Obed.- (*Aparte al público*) Ese fue un día en los que se desea no haber nacido, el corazón y ánimo descolocado nos anunciaba lo peor que estaba por venir.

### **Escena 6.**

*En el cementerio frente al mausoleo de los Marini. Manrique desfigurado, mitad hombre, mitad bestia coloca un altar sobre Amado con velas negras y listones rojos.*

Manrique.- ¡La luna delirante! Que el miedo, el terror y la miseria emponzoñe el arado, sembremos terror y recojamos calaveras, que las madres no hallen donde esconder a sus hijos, que las de hijos perdidos nunca los hallen y los hombres de paz padezcan, hoy aquí, ahora. Soy un muerto que levito, que la maldad se enraíce en la existencia del hombre. Tomad por ofrenda esta alma, en sacrificio ten al más entrañable de mis amigos. Dadme el cobijo de la noche, dadme las cualidades de la bestia. Soy un muerto que levito.

*Manrique toma la estaca y el mazo que estaban sobre la tumba.*

Obed voz en off.- ¡Por acá, guardad silencio que estamos cerca!

*Breve oscuro Manrique desaparece y entran a escena Fray Sixto, Obed y Fray Sebastián.*

Fray Sixto.- ¡Mi pupilo! Sois vos.

Fray Sebastián.- ¡Alejaros! No sabemos si está muerto o vivo.

Obed.- Está muerto, bien muerto.

*Breve oscuro. Todos desaparecen menos Fray Sebastián.*

Fray Sebastián.- ¿Dónde estáis? ¡A dónde habéis partido!

Manrique.- ¡Fray Sebastián!

Fray Sebastián.- ¡Santa María! ¿Qué sois vos? Qué engendro sois mitad persona mitad lo que seáis.

Manrique.- (*Cambiando la voz*) Todos estos muertos son míos, soy un muerto que levita. ¿Venís de Roma?

Fray Sixto voz en off.- ¡Fray Sebastián!

Fray Sebastián.- ¡Aquí Fray Sixto!

Manrique.- Escucha.

Fray Sebastián.- ¡Nunca!

Manrique.- Escucha.

Fray Sebastián.- ¡Nunca! Perdéis el tiempo.

Manrique.- ¿Sabéis que soy amigo del Papa?

Fray Sebastián.- Callad, ¿Quién eres?

Manrique.- (*Cambiando la voz*) Soy Asmodeo, no, soy Lilith, no, soy Salomón, somos muchos, ¡Somos legión!

Fray Sixto.- ¡Callad!

Obed voz en off.- ¡Fray Sebastián!

Fray Sebastián.- Calla bestia.

Manrique.- ¡Soy el Papa! *(Se escupe el dorso de la mano)* Besa mi mano.

Fray Sebastián.- Calla.

Manrique.- Arrodíllate.

Fray Sebastián.- ¡Nunca!

Manrique.- ¡De rodillas!

*Fray Sebastián empieza a arrodillarse, lucha internamente por no hacerlo.*

Manrique.- ¡Soy el Papa! ¡Soy el Papa!

Fray Sebastián.- No sois nadie, abandonad ese cuerpo en el nombre de la Sangre Preciosa del Salvador.

Manrique.- ¡Yo soy el salvador!

*Manrique ríe mientras levita un poco despegando los pies del suelo.*

Fray Sebastián.- ¡Sois escoria!

*Fray Sebastián se incorpora, corre hacia Manrique para abalanzarse sobre él.*

*Breve Oscuro.*

*Cuando la luz regresa Fray Sebastián somete a Fray Sixto, Obed los intenta separar.*

Fray Sixto.- ¡Fray Sebastián! Soy yo, Fray Sixto.

Fray Sebastián.- ¡Ah! ¡Sabandija! Sin engaños, ¡Sin engaños!

*Obed separa a los frailes, se escucha la risa de Manrique al fondo.*

Fray Sebastián.- ¡Por la sangre preciosa!

*Fray Sebastián toma del cinto un rosario que llevaba consigo, levanta la cruz de forma invertida.*

Fray Sebastián.- ¡Asmodeus! ¡Novum Corpu!

Fray Sixto.- Fray Sebastián ¡Tenéis la cruz de revés!

*Fray Sixto y Fray Sebastián forcejean con el rosario, Fray Sebastián insiste en colocar la cruz invertida y Fray Sixto ponerla al derecho. Breve Oscuro, los frailes desaparecen, queda Obed sólo en escena.*

Obed.- ¡Espanto! ¿Espanto? ¡Espanto!

*Se incorpora Amado sentado en la tumba donde se recostaba.*

Amado.- Obed, Obed.

Obed.- Estás muerto, yo mismo te revisé el pulso. ¡Espanto! ¡Espanto!

Amado.- También está muerto.

Obed.- ¡Calla, no hablo con los muertos que hablan!

*De entre las tumbas comienzan a levantarse siluetas que apenas se distinguen de la penumbra. También se proyectan en la pantalla de sombras.*

Sombras.- (*Diferentes voces cada frase*) Nos habéis dado mal trato, nos habéis descuidado, aquí hay ladrones de tumbas. ¡Sois nefastos! ¡Me enterraste y yo no estaba muerto!

Obed.- ¿Qué clase de espectros sois? ¿Qué es esto que veo?

Sombras.- Ayuda...

*Obed saca su machete.*

Obed.- Ni un paso más. ¡Atrás!

*Se escuchan risas tumultuarias.*

Manrique.- A las ánimas no les puede tu machete.

*Breve Oscuro. Al volver la luz Obed está atacando a machetazos a los Frailes que sólo están esquivando los ataques.*

Fray Sixto.- ¡Obed!

Obed.- ¿Fray Sixto?

Fray Sebastián.- Soltad la hoja, casi nos decapitáis, ¡El Códices del Zaraguayo! ¿Dónde está?

Fray Sixto.- Bajo llave, ahí lo coloqué, de donde nunca debió salir.

Manrique.- (*Apareciendo en escena levitando*) Dadme las llaves.

Fray Sebastián.- ¡No le des nada!

*Breve Oscuro. Ha desaparecido Manrique. Entra a escena Espanto.*

Obed.- ¡Espanto! ¿Qué hace aquí? Donde estabais casi quedáis sin dueño.

Fray Sebastián.- Preparad a esta buena sepultura Obed, Fray Sixto, comenzad el rosario, ahora mismo lo velamos, que el maligno no se guarde en ningún resquicio de este desdichado.

Obed al Público.- Aquí fue donde se consumió nuestra desgracia.

Los manipuladores se descubren la capucha para observarse entre sí con cara de angustia.

## **Escena 7**

*Oscuro total, se mira a Amado en el suelo tendido, atrapado por las ramas que le rodean desde las piernas hasta el cuello, sobre él levita Manrique.*

Manrique.- Amado, ¿Ahora creéis en lo sobrenatural?

Amado.- ...

Manrique.- Ah, estáis muerto

*Por detrás de Manrique aparecen los frailes, lo bajan tomándolo de los pies para someterlo en el suelo.*



Fray Sebastián.- ¡Obed! Acaba con la vida de este maldito nahual.

Fray Sixto.- ¡Mis manos! ¡Quema!

*Manrique ríe recitando cosas ininteligibles en un idioma ininteligible. Espanto aparece en escena y prensa de un pie a Manrique, Obed entra con el machete desenfundado.*

Fray Sebastián.- ¡La cabeza! ¡Cortad la cabeza y que no quede vivo!

*Obed lanza un contundente machetazo al cuello de Manrique.*

*Breve oscuro.*

### **Escena 8**

*Al regresar la iluminación de modo gradual, Obed charla con la cabeza de Manrique que está sobre una tumba.*

Cabeza de Manrique.- Nos condenaste a todos, yo ya estaba maldito, pero no ustedes.

Obed.- (Al público) Y era cierto, matar a ese Nahual fue nuestra condena, cuando le corté la cabeza no paraba de reír.

Cabeza de Manrique.- Yo perdí la cabeza, pero los frailes también. Cuando me tomaban para matarme estaban movidos por un malhaya espíritu, germinó el odio, iracundo, gané distintas almas para mi amo.

Obed (Al público).- Así fue como ese Nahual nos entregó a las garras del maligno, ahora vivimos en condena, repitiendo esta patética historia cada luna llena, cada día, cada noche de San Juan.

Cabeza de Manrique.- ¿Con quién hablas?

Obed.- Con el público.

Cabeza de Manrique.- Yo no veo nada, ¿Sabes? Yo no creo en esas cosas. Te decía...

*Los titiriteros se descubren la capucha y hablan frente al público, se puede distribuir el texto entre los tres o puede hablar sólo uno a nombre de todos.*

Manipulador.- Y así es como estas almas están condenadas a repetir cada día de San Juan su historia, tal como sucedió. Nosotros tres también estamos condenados a repetir historias, a pronunciar palabras mil veces antes dichas y que parezcan ser pronunciadas por primera vez. Si alguna maldición sobre este recinto cayere que recaiga en las marionetas, que no se amoneste a público ni actores, que tengan buenas noches... Si pueden...

### **Oscuro.**

### **Anexo.**

A continuación anexo *Las Cruelles Sombras del Ayer* como antecedente de mi labor creativa a mis estudios en la maestría, es una obra breve, no de las más representadas, pero la esencia y formato de este texto es representativo del efecto que deseo lograr en escena. Esta pieza recrea la persecución religiosa en la edad de la colonia.

En segundo lugar anexo un cuadro de la obra *Esos compas de la Baja*, texto elaborado para el IEEBC en el año 2021, aquí incorporo elementos identitarios de la zona de la baja, incluso los personajes hablan frases en inglés. Pieza didáctica escrita para el Instituto Electoral de Baja California en 2020. El objetivo de esta pieza es familiarizar al público de educación básica con conceptos democráticos necesarios para explicar y llevar a cabo un proceso electoral: Abstencionismo, proceso electoral, insaculación, escrutinio, escrutinio final y estado de derecho.

### **Las cruellas sombras del ayer.**

Entremés histórico-monástico sobre pasajes acaecidos en tiempos virreinales y de cómo los jesuitas fueron expulsados por orden real.

Jose Joel Vences Fernández.

*En escena se ve un escritorio y silla de madera rústicos de madera, sobre ellos un fraile con hábito franciscano escribe en silencio afanosamente con pluma y tintero a la luz de una vela colocada en su mesa.*

Franciscano.- ¡Oh ahí estáis! Hola, estoy transcribiendo libros para la biblioteca de éste convento, el día de hoy transcribo las llamadas Cartas de Relación de Hernán Cortés. La primera data de 1519 en ellas da cuenta a Carlos V de las anécdotas, los hallazgos en la Nueva España, y crecimiento de la colonia, entre otros asuntos. En todas las cartas manifiesta su pasmo y admiración ante las maravillas de las nuevas tierras y expresa su deseo de descubrir sus secretos. Les voy a contar un poco, escuchad: *(El fraile escribe y en una pantalla se va recreando en sombras lo que narra el fraile al escribir)* Año 1519, llevamos tiempo navegando, hace meses zarpamos del puerto de Cádiz en España, en donde poco a poco pude reunir dificultosamente una tripulación que se aventuran en un viaje posiblemente sin regreso. Hoy es un día más en altamar, el sol brilla en lo alto y la tierra a la vista no se ve por ningún lado, de pronto, del fondo del océano, sin dar más aviso emergen unos largos y retorcidos brazos con ventosas que envuelven el barco y lo agitan, los marineros no tienen donde huir, los menos, defienden la nave del ataque del monstruo, la nave se hundió y yo sobreviví aferrado a un madero de la embarcación... (silencio) Bueno, eso no pasó pero hubiera estado way. Los barcos navegaban rumbo al nuevo mundo, los vientos a veces hacían que las naves perdieran el camino, pero siempre con la ayuda de los instrumentos de navegación los improvisados marineros lograron llegar a su destino. De pronto cuando las provisiones se agotaban y la fe escaseaba vieron que aparecían en el horizonte unas gaviotas, ¡Y eso es muy bueno! Porque eso significa que dónde están estos bichitos hay tierra firme. (Unas gaviotas entran a donde está

escribiendo el fraile) ¡Oye! ¡Fray Bombo! cierra esa ventana que se meten las gaviotas (a lo lejos se escucha la respuesta de Fray Bombo) Les decía y esta tierra firme que encontraron fue la isla de Cuba, ahí realizaron su primera escala técnica, cargaron agua fresca en los toneles, vaya, todo lo indispensable para seguir tierra adentro. Así retomaron el viaje hacia el nuevo mundo. Cuando han llegado a tierra continental la gente nativa miraba como unas montañas se acercaban por el mar, para nada veían naves marítimas, no estaban acostumbrados a eso de ningún modo. Los nativos se asomaban por entre la espesa vegetación de la costa para mirar qué era eso que venía. La mayoría lo confundió con una señal del dios Quelsalcóal que era un dios que partió por donde mismo venía llegando Cortés en la fecha que Quelsalcóal ese dijo que volvería, los nativos eran personas muy devotas de su fe pagana.

Para confirmar que era Quelsalcóal mandaron unas balsas con tripulantes a dar la bienvenida a los dioses que acompañaban a Quelsalcóal, justo al subir a la nave los nativos mostraron unas tortillas, aguacate y quelites a los europeos, los visitantes combinaron eso con unas carnes saladas que traían almacenadas y oficialmente ahí nació el primer taco al pastor, ¡Y eso es un dato duro! Os podéis dar con él en la cabeza. De tan duro que es el dato. Así arribó a ésta nueva tierra la conquista armada y gracias a dios la evangelización de los naturales. Poco tiempo después que Cortés no quisiera regresar a España llegaron los primeros 12 franciscanos emulando los 12 apóstoles de nuestro santo y señor jesucristo, El trabajo franciscano destacó por ser humanista y los jesuitas, ¡Qué tipos tan bien portados! incluso se hicieron los primeros diccionarios náhuatl-español. Pero los misioneros no olvidaron su principal misión que es convertir a todo mundo posible a la nueva fe, cosa que no fue fácil, los misioneros se acercaban a predicar y los nativos huían,

así fue durante mucho tiempo, y así fue como se institucionalizó la tradición de tocar la puerta a las ocho de la mañana los días domingos, y a su par de forma paralela se solidifica otra costumbre muy arraigada que es no abrir la puerta los domingos a las ocho de la mañana.

La corona española no entendía que las virtudes se cosechan poco a poco.. así que fue entonces que cruz y lanza comenzaron a marchar juntas. Por eso trajeron a los dominicos a las nuevas tierras, y con ellos llegó la inquisición.

En nombre de la fe se cometieron muchas injusticias, buenos hombres eran encarcelados y privados de su libertad por no creer en nuestro santísimo señor Jesucristo, realizaban en los presos todo tipo de tortura, por ejemplo de los más escaofriantes era uno donde le atrapaban a uno la cabeza en un aparato y sobre éste se dejaba caer una gran gotaza que poco a poco abría la mollera del desdichado.

Entra el Gentil Simón, un indígena que trae frutas, en una canasta, es de semblante noble y gentil.

Gentil Simón.- Buenas tardes tata Alfredo.

Franciscano.- Buenas tardes gentil Simón, ¿Que os atrae a mis aposentos?

Gentil Simón.- Yo vengo para convidar desta mesma fruta que recogí del huerto de la parroquia, mire que generoso es diosito con nosotros.

Franciscano.- Así mismo Gentil Simón, el buen árbol se reconoce por los frutos y éstos frutos... ¡Son magníficos! ¡Como tú Simón! Eres un buen hombre

Gentil Simón.- Gracias tata Alfredo.

Franciscano.- ¿Has hecho tus oraciones?

Gentil Simón.- Ansina mesmo, pero se me dificulta el latón

Franciscano.- ¿El latón?

Gentil Simón.- Lo que habla en misa.

Franciscano.- Latín Simón, latín.

Gentil Simón.- Es tan raro, así que mejor lo canto en náhuatl, usted me enseñó que significa, y yo lo canto en nahuatl.

Franciscano.- Me parece bien Simón, siempre y cuando la fe sea verdadera.

Gentil Simón.- Y ya me voy, porque voy a mi casa a ver a mi familia.

Franciscano.- Anda Simón, anda.

Franciscano.- (*A público*) Y regresando al documento de Cortés...

*Un soldado español irrumpe la habitación, trae puesta armadura y es tosco en sus tratos*

Capitán.- Anda señor fraile dígame dónde está ese Simón, decídmelo ahora, se un buen bocaza y dime dónde está ese saltapatrás.

Franciscano.- ¿Disculpe capitán? ¿Por qué irrumpe de ese modo poco gentil mis aposentos?

Capitán.- Anda, sé un buen bocazas y dime dónde está ese Simón.

Franciscano.- ¿Pero qué os ocurre que traéis fuego en los ojos esperando quemar al buen Simón al instante que lo veas? ¿Qué estaba haciendo el gentil Simón?

Capitán.- Es que..

Franciscano.- ¿Sí?

Capitán.- ¡No es lo que estaba haciendo!

Franciscano.- ¿Y qué estaba haciendo?

Capitán.- ¡Si no cómo lo estaba haciendo! Simón estaba blasfemando en el huerto y se de buena fuente que estuvo aquí, anda, dime dónde está ese Simón.

Franciscano.- En efecto, sí vino, y sí, venía del huerto, incluso me trajo estas frutas, pero no creo que el buen Simón blasfemara, de eso estábamos hablando, estaba cantando a nuestro señor Jesucristo en su lengua nativa, se le dificulta la lengua culta.

Capitán.- Mira señor, no estéis defendiendo a ese indio y si acaso descubro que lo estáis encubriendo os ocurrirá lo mismo que le pasó a los jesuitas.

*El capitán se va. Queda el fraile abatido y cabizbajo en la mesa, de pronto voltea a ver al público.*

Franciscano.- ¿Sabéis lo que le pasó a los jesuitas? ¡Oh no los jesuitas! Resulta que los jesuitas fueron expulsados por órdenes de Carlos III de toda la Nueva España, se dicen tantas cosas al respecto que nunca sabremos la verdad, sólo nos quedan leyendas de lo sucedido. Resulta que los Jesuitas y la corona española no se entendían muy bien y para poner fin a este problema el monarca decide expulsarlos, entonces los jesuitas acataron la orden, a la puerta de cada convento y congregación jesuita se escuchaban estos diálogos:

*En la pantalla se ve la sombra de un soldado llegando a las puertas de un convento y se continúa la narración en sombras.*

Voces en off.-

-¡Abrid la puerta!

-¿Quién vive?

-¡Guardia real! Traigo un mensaje del rey.

-Diga.

-Por medio de la presente se le solicita a todos los Jesuitas en la nueva España que abandonen inmediatamente el reino y sobre donde el monarca ejerza soberanía, os tenéis que ir ya, por órdenes de Carlos III

-Oh, sí eso manda el rey lo obedeceremos, pero sólo voy por mi pasta de dientes y unas sandalias de caminar.

-¡Para nada! El rey ha dicho que abandonéis el reino con solamente las vestimentas que traigan, una biblia y un rosario.

Franciscano.- Entonces la noticia corrió por toda la Nueva España, muchos jesuitas entraron en pánico, se cambiaron de nombre, adquirieron otro oficio, pero los que no podían escapar por que los soldados entraban a sus conventos entraban a túneles oscuros, esos túneles se hayan contruidos debajo de muchos templos católicos se extienden por kilómetros, el plan de huida era claro, entro al túnel, camino derecho, dos a la izquierda, tres a la derecha y ya salgo, ¡A la libertad! Lo malo es que muchos que habían entrado no lograron encontrar la salida, la antorcha que llevaban se apagó y muchos de ellos murieron con hambre encerrados en la oscuridad y desde ese entonces sus almas vagan impasibles buscando encontrar la salida. Los demás jesuitas de la Nueva España eran remitidos desde San Juan de Ulúa a cualquier parte del mundo en naves de esclavos y tratados tal cual.

Gentil Simón.- ¡Tata Alfredo! ¡Tata Alfredo! ¡Íscóndame, Íscóndame! mi viene siguiendo el gendarme

Simón se esconde debajo de la mesa.

Franciscano.- ¡Hijo que pasa!

Capitán.- (*Entrando a la habitación*) ¡Anda! Vi que ese indio entraba a ésta habitación, dádmelo, entregadlo.

Franciscano.- No sé de lo que habláis.

Capitán.- Como que tienes cara de jesuita.

Franciscano.- Yo soy franciscano, os lo juro por la gloria de...



Capitán.- ¡Oh calla boca! ¡Oh calla boca!

*Se escucha un estornudo y la mesa salta.*

Capitán.- ¡Ah estás ahí indio estropajo!

*El soldado saca a Simón de debajo de la mesa.*

Capitán.- ¡Ven acá indio ladino! ¡Y tú padre Alfredo! En esta ocasión pasaré por alto esta desobediencia a la autoridad real, pero nunca más interfieras.

Gentil Simón.- ¡Tata Alfredo dígame que yo rezo a tata dios en Náhuatl! ¡Dígame!

Franciscano.- Capitán...

Capitán.- ¡A callar! y guardad silencio si no queréis que os suceda lo mismo que a los jesuitas. *(Al Gentil Simón)* ¡Y tú tienes una cita con la inquisición!

Gentil Simón.- ¡Tata Alfredo! ¡Tata Alfredo!

*El capitán se va llevando a rastras al Gentil Simón, la habitación queda en silencio y el fraile sobrecogido.*

Franciscano.- Yo sólo espero que un día y ojalá en verdad algún día todo esto algún día pase, que todo esto cambie, dios nos tome confesados.

*El padre regresa a escribir, la luz se vuelve tenue hasta el oscuro.*

### **Diccionario electoral.**

Personajes:

Hulu Niña. Pai Pai.

Quintín. Ratón Canguro.

Paco. Niño geek en silla de ruedas.

Cali. Correcaminos

Felipe. Vaquita Marina.

Roco. Borrego Cimarrón.

*Es día de elecciones, se mira el pueblo con distinta propaganda política, aparece Paco en escena.*

Paco.- ¡Hulu Hulu!

Hulu.- ¿Qué pasa?

Paco.- Estoy preocupado, escuché en las noticias que el pueblo está enfermo.

Hulu.- ¿Enfermo?

Paco.- ¡Sí! ¡Que en el pueblo 70% lo tiene!

Hulu.- ¡Oh no! ¿Qué tienen? ¿Lo tendremos nosotros también?

Paco.- El virus se llama abstencionismo.

Hulu.- ¡Híjole! Yo creo que sí ¿Sabes?

Paco.- ¿Qué?

Hulu.- Mi tío también está enfermo y se lo llevaron.

Paco.- ¡Ay no!

Hulu.- ¡Ay sí!

Paco.- ¡Ay no!

Hulu.- ¡Ay sí!

Paco.- ¿Y qué tiene?

Hulu.- Mi tío está insaculado.

Paco.- ¡Pasumecha, eso sí está fuerte!

Aparece Quintín en escena.

Paco.- ¡Mira Quintín!

Hulu.- Oye Quintín, ven acá ¿Sabes qué está ocurriendo? ¿Por qué hay tanta gente en la calle?

Quintín.- ¡Hola! Sí claro ¿Que no saben?

Paco.- No, ¿qué?

Hulu.- ¡Estamos en escrutinio el pueblo entero!

Paco.- Esto ya se puso feo Hulu.

Hulu.- Si manito, dame la mano, no me sueltes.

Quintín.- ¡Y eso no es todo! Después que pase este escrutinio y el escrutinio intermedio viene lo siguiente.

Paco.- No me sueltes Hulu.

Hulu.- ¿Qué fue?

Quintín.- Viene ¡El escrutinio final!

Paco y Hulu salen gritando, corriendo y tomados de la mano.

***Escena 2 en la playa.***

Paco.- Aquí no hay nadie.

Hulu.- ¿Escuchaste?

Paco.- Sí, el escrutinio final se acerca.

Hulu.- El escrutinio final que juzgará a vivos y muertos y su reino no tendrá fin ¿Y si ya estamos insaculados?

Quintín.- ¿Y si usamos tapabocas?

Paco.- ¡Nos tomamos la mano!

Hulu.- ¡Estamos contagiados!

Paco.- Y platicamos con Quintín, ¡Ya valió! ¡Ya valió!

*Entra Cali, viene trotando.*

Cali.- ¡Hola!

*Paco y Hulu brincan asustados.*

Hulu.- No te acerques.

Paco.- ¡Susana! ¡Susana!

Cali.- ¿Cuál Susana?

Hulu y Paco.- ¡Distancia!

Cali.- Yo vine a correr a la playa ¿Están bien? Los miro raros.

Hulu.- ¿No sabes lo del pueblo?

Cali.- No, ¿Qué?

Hulu.- El pueblo se enfermó de abstinencia y están teniendo un escrutinio.

Paco.- Sí, uno pequeño.

Cali.- ¡Qué barbaridad!

Paco.- ¡Y lo que sigue!

Hulu.- Ni te imaginas.

Cali.- ¡Ay! Cállense los ojos.

Hulu.- ¡El escrutinio final!

Paco.- Cuyos muertos serán revividos y juzgados por sus acciones, todos se levantarán de sus tumbas.

Cali.- Ay no, eso sí está feo.

Hulu.- ¡Feísimo!

Cali.- ¿Dónde nos vacunamos?

Hulu.- Muy tarde, ya el pueblo entero está enfermo.

Cali.- No he visto a nadie antes de esto.

Hulu.- Debes estar limpia, pero no te acerques.

Paco.- Te podríamos contagiar.

Hulu.- Mi tío fue insaculado ¡Insaculado!

Paco.- Resiste Hulu.

Cali.- Mi pésame Hulu.

Hulu.- Gracias, gracias.

*Aparece Felipe.*

Felipe.- ¡Ey! ¿Qué hacen por acá en la playa?

Paco.- ¡Susana!

Felipe.- What?

Paco, Cali, Hulu.- ¡Distancia!

Felipe.- Take it easy, relax, relax.

Paco.- ¡Tengo una idea! ¡Felipe!

Felipe.- Sí dime.

Paco.- ¿Conoces una isla cerca con suficiente agua dulce y fruta donde podamos estar mientras pasa esto?

Felipe.- ¿Qué ocurre? Me asustan.

Paco.- ¡Es cuestión de vida o muerte! ¿Nos ayudas?

Felipe.- ¡Jalo! Lo que sea por mis amigos.

Paco.-¿Conoces una isla cerca con suficiente agua dulce y fruta donde podamos estar mientras pasa esto? Llévanos.

Cali.- ¡Qué buena idea Paco!

Hulu.- Apúrense antes de que llegue el escrutinio final.

Felipe.- ¿El escrutinio final con sus cuatro jinetes?

Paco.- Sí, ese.

Hulu.- Donde se juzgará a vivos y muertos.

Felipe.- ¡El walking dead con ayuwoki!

Hulu.- ¡Claro! A mi tío lo insaculó el ayuwoki-ijí.

Felipe.- ¡Ay no el insayuwoki!

Paco.- Vamos Paco, llévanos a la isla que conoces.

Felipe.- Agárrense fuerte, ¡Vámonos!

*Salen arrastrados hacia el mar por Felipe.*

### **Escena 3**

*Playa / transición de tiempo día y noche, Felipe está acostado en la playa. Llega Roco.*

Roco.- ¡Felipe!

Felipe.- ¡Ey viejo! ¿Qué tal, qué dicen esas montañas ríspidas?

Roco.- Mal mi Philip, mal. No encuentran a Hulu, Paco y Cali. ¿Los has visto?

Felipe.- Podría ser.

Roco.- Expílicate.

Felipe.- ¡Distancia!

Roco.- ¿Susana?

Felipe.- Sí, hazte para allá dude.

Roco.- Ya, dime que pasó.

Felipe.- ¿Aún hay abstencionismo en el pueblo?

Roco.- Ah, eso sí, la gente siempre se hace del rogar para ir a votar, luego no les gusta quien queda, pero todo por no votar, hasta podría votar la gente en blanco si no les gusta ningún candidato, pero hay que expresarlo en la boleta.

Felipe.- ¿Estás hablando de elecciones?

Roco.- Sí, acaban de elegir al presidente municipal del pueblo. Es lo que dijo el escrutinio final.

Felipe.- ¿Escrutinio final?

Roco.- Ajá.

Felipe.- ¿El que juzgará a vivos y muertos y su reino no tendrá fin?

Roco.- (Ríe) ¿Qué rayos hablas? Tú hablas del APOCALIPSIS Y EL JUICIO FINAL jajajajaja, no, nada que ver, el escrutinio es el recuento de los votos, así acaban de elegir alcalde, qué bárbaro Felipe, ¿De dónde sacas tantas cosas?

Felipe.- Me lo dijeron Paco, Hulu y Cali

Roco.- ¿Sabes dónde están?

Felipe.- No, sí, no, bueno sí.

Roco.- ¿Y Hulu? Su familia es la más preocupada.

Felipe.- ¿Su tío?

Roco.- ¿Mi tío?

Felipe.- El de Hulu. Estaba muy grave.

Roco.- Acabo de platicar con él en la mañana. ¡Roco! ¿Tú qué tanto sabes?

Felipe.- Que estaba muy grave y se lo llevaron.

Roco.- ¿Qué tenía el señor?

Felipe.- Estaba inmaculado

Roco.- ¿...?

Felipe.- Inoculado.

Roco.- ¿...?

Felipe.- Inadecuado, entubado, encarpetado, descabellado, amotinado, repatinado.

Roco.- ¿Roco estás bien?

Felipe.- ¡Insaculado! ¡Insaculado!

Roco.- ¿Quién?

Felipe.- El tío de Hulu, andaba insaculado.

Roco.- Sí.

Felipe.- Por eso se lo llevaron.

Roco.- ¡Ah! ya, no, no, para nada, sí fue insaculado.

Felipe.- ¡Santo Quico de las guajoloterías!

Roco.- ¿Qué es eso?

Felipe.- Así dice mi abue, significa que estoy asombrado, ¿Se alivió el tío de Hulu? Dime por favor que está bien.

Roco.- Insaculación no es ninguna enfermedad, significa Felipe, que el tío de Hulu fue seleccionado para ayudar en las casillas el día de las elecciones, es todo. Eso es una insaculación y eso es una persona insaculada.

Felipe.- ¡Ay ya me estaba preocupando!

Roco.- ¿Y dónde está esa gente asustada por la insaculación, el escrutinio y el abstencionismo?

Felipe.- Me pidieron que los llevara a una isla desierta en lo que se curaba el pueblo.

Roco.- Pues ve por ellos, yo voy a avisar que todos están bien, nos vemos aquí en un rato, trataré de hablar con sus mayores para que no los castiguen, pobres, son tan jóvenes, se asustaron.

Felipe.- Voy corriendo.



*Sale Felipe de escena, se escucha como se parte el agua con su retirada.*

Roco.- Dirás voy nadando, ay Felipe, Felipe, la ignorancia es atrevida.

**Escena 4 en la playa / por la tarde.**

Felipe.- Yo siempre lo supe.

Roco.- Ajá, ustedes sí que la han líado con el pueblo, todos estaban buscándolos, habíamos pensado lo peor.

Paco.- Nos asustamos, Hulu tiene la culpa

Hulu.- Ah, ¿Yo qué?

Paco.- Tu empezaste con tu tío insaculado.

Cali.- Fue culpa de todos, lo hubiéramos googleado, o buscado en la biblioteca ¡Hicimos y nos creímos nuestras propias fake news!

Hulu.- Mi tío fue elegido para ayudar en las casillas y yo pensé que estaba muy enfermo.

Felipe.- ¡Y el escrutinio!

*Todos ríen.*

Roco.- Sólo es el recuento de los votos.

Paco.- Y la abstención no es lo mismo que abducción.

Cali.- Abducción es cuando te lleva un OVNI

Hulu.- ¡Y abstencionismo cuando nadie vota!

*Llega Quintín.*

Quintín.- Gente bonita, plebes, plebas, plebis, plebos, plebus.

Todos.- ¿Qué?

Quintín.- ¡Agárrense! Un notición: ¡La mayoría de la gente en México quiere que en el país se viva en estado de derecho!

*Todos gritan ad libitum, se asustan y corren, menos Roco, que sólo mueve la cabeza en modo de desaprobación mientras se toca la cara.*

Roco.- ¿Qué nadie aprendió nada?

*Todos se quedan quietos.*

Paco.- Oh.

Roco.- ¿Qué es estado de derecho?

Hulu.- ¿Es como decir derecha la flecha?

Roco.- No.

Paco.- Caminar derecho

Roco.- No.

Cali.- No sé.

Quintín.- No sé, pero podríamos vivir en estado de derecho. ¡Ey! Tiene razón Roco, no sabemos qué es eso.

Felipe.- ¿Qué es estado de derecho?

Roco.- Vivir en orden, seguir las reglas y participar en todos los procesos de la democracia, desde el jefe de manzana hasta el presidente.

Todos.- ¡Ohhhhh!

Quintín.- ¿Entonces qué? ¿Un calabaceadito para el susto?

Todos.- ¡Sí!

*Todos bailan calabaceado.*

## Apartado

### Obra Consultada

### Referencias.

- Alcorta, A. G. (2004). *Un camino de aproximación a las ciencias sociales: la didáctica museográfica*. *Revista de Teoría y Didáctica de las Ciencias Sociales*, (9), 143-168.
- Brenzinger, M., Dwyer, A. M., Graaf, T., Grinevald, C., Krauss, M., & Miyaoka, O. (2003). *Vitalidad y peligro de desaparición de las lenguas*. Recuperado el 29 abril 2021, de Plumas invitadas. México, El Universal. Sitio web: <https://www.prensalibre.com/opinion/plumas-invitadas/rescate-cultural/>
- Buenaventura, E. (2009). *Notas sobre la psicología de los personajes*. Agenda Cultural Alma Máter. p.2.
- Campaña, M. (2012). *La Guerra Fría Cultural Entrevista a María Eugenia Mudrovcic*. Guaraguao, 16(41), pp.89-98.
- Caufield, C. (2009). *El Popol Vuh del quiché-maya*. *Artifara: Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas*, 9.
- Collingwood R.G. (2000). *Idea de la historia*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Gastón A. Alzate . (2000). *Teatro de cabaret: Imaginarios disidentes*. E.U.: GESTOS.
- Gutiérrez Nieto, G. *El ritmo del Papaloapan entre el goce y el ritmo creativo*. Archipiélago. Revista cultural de nuestra América, 22(88).
- Hernán C. (2019). *Cartas y relaciones de Hernán Cortés al Emperador Carlos V / corregidas e ilustradas por Pascual de Gayangos*. España, Biblioteca virtual Cervantes. Recuperado el día 19 de febrero 2021, de Biblioteca virtual Cervantes Sitio web: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc0974782>
- INAH. (ff). *Piezas prehispánicas en el museo Carlos Pellicer*. 20 de febrero 2021. México INAH Sitio web:

[http://www.mediateca.inah.gob.mx/islandora\\_74/islandora/object/fotografia%3A468618](http://www.mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/fotografia%3A468618)

- Lara, J. (1999). *Cristo-Helios americano: La inculturación del culto al sol en el arte y arquitectura de los virreinos de la Nueva España y del Perú*. In *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (Vol. 21, No. 75, pp. 29-49). Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Lecuona, G. R. Z., & Rodríguez, P. G. J. (2019). *Impunidad en homicidio doloso en México: reporte, 2019*.
- López A., C. U.; Bahamón-Cardona, C. A. y Beltrán Cardona, D. F. (2018). *Narrativas museográficas interactivas*. *trilogía Ciencia Tecnología Sociedad*, 10(19), 75-86.
- Martínez, B. A. (2009). *José Vasconcelos: El caudillo cultural de la nación*. Casa del tiempo, 4-10.
- Mora Díez J. E. (2109). *La construcción del mito en el cine de John Ford*. *Trasdós Revista de Artes de Santander*, 4, 39,40.
- Moreno, E. R. (2020). *La recepción a través de la ausencia: el teatro de Max Aub*. *Cultura de la República. Revista de Análisis Crítico (CRRAC)*, (4), 58-81.
- Natalia Nava. (2014). *ÑACA ÑACA*. Recuperado el 8 de febrero de 2014. México. Natalia Nava. Recuperado de pretzi Sitio web: <https://prezi.com/4zqus8rubzlb/naca-naca/>
- Navarro. E. D. *El teatro breve de Max Aub* (París, 1903-México DF, 1972).
- Ocampo, E., & Bidon-Chanal, C. (1981). *La piedra del sol: notas sobre la concepción del tiempo entre los aztecas*. *Boletín americanista*, (31), 173-185.
- Pérez, T. A. (2012). *Marshall McLuhan, las redes sociales y la aldea global*. *Revista educación y tecnología*, (2), 8-21.
- Ragon, P. (2000). *Sebastián de Aparicio: un santo mediterráneo en el altiplano mexicano*. *Estudios de Historia Novohispana*, (23), 17-45.
- Rodríguez F. (2009). *Sobre el sentido y orígenes de la Odisea*.
- Rojas V. R. *Juan Diego: Símbolo de una Experiencia Religiosa*.

Silva, F. M., & Beezley, W. H. (2011). *The “Rosete Aranda” Puppets: A Century and a Half of an Entertainment Enterprise*. *The Americas*, 67(3), 331-354.

Suquilanda, M. B., & Álvarez, M. *Efectividad del teatro de títeres en un programa rural*.

Townsend, C. (2021). *El quinto sol: Una historia diferente de los aztecas*. Grano de Sal. *UNESCO Patrimonio Cultural Inmaterial*. s.f. Recuperado de <https://es.unesco.org/themes/patrimonio-cultural-inmaterial>

Vaqueiro Romero, M. M. (2014). *El teatro como recurso didáctico. Arriba el telón: enseñar teatro y enseñar desde el teatro: propuestas didácticas para trabajar en clase de español*. Madrid, 2012; p. 35-42.

Varela, C. (2005). *Latin music is alive and well on public radio*. *Latin Beat Magazine*, 15(4), 24-30.

## **Bibliografía**

Domingo A. (2017). *Ensayos sobre teatro y cultura en México*. Buenos Aires, Argentina - Los Ángeles, USA: Argus-a.

Amado, B. & Szulkin, C. (2013). *Hablando se entienden los títeres. Experiencias de intervención con el teatro de títeres en contextos de diversidad cultural*. E+ E: Estudios de Extensión en Humanidades, 1(1).

Boal A. (2018). *Teatro del oprimido*. La Habana, Cuba: Casa de las Américas.

Boal, A. (2014). *Juegos para actores y no actores* (Vol. 60). Alba editorial.

Caiceros C. (2021). *Leyenda: El puente que el diablo construyó en una noche en Coatepec*. México, e- consulta. Recuperado el 26 abril 2021, de e-consulta.com Veracruz Sitio web: <https://www.e-veracruz.mx/nota/2021-10-28/municipios/leyenda-el-puente-que-el-diablo-construyo-en-una-noche-en-coatepec>

Cardona P, (2006). *Del héroe mítico, al mediático. Las categorías heroicas: héroe, tiempo y acción*. *Revista Universidad EAFIT*, 42(144), 51-68.

- CONAPO. (20 de enero de 2020). *Esperanza de vida. Cuéntame de México*. México, CONAPO. Recuperado el 26 mayo 2022, De <https://cuentame.inegi.org.mx/poblacion/esperanza.aspx?tema=P#:~:text=Las%20mujeres%20viven%20en%20promedio,72%20a%C3%B1os%20para%20los%20hombres>.
- Cuevas J. L. (1988). *La cortina de nopal. Ruptura*, 1, 91. 20 Abril 2021, De INTERNATIONAL CENTER FOR THE ARTS OF THE AMERICAS AT THE MUSEUM OF FINE ARTS, HOUSTON Base de datos.
- Curci R. (2015). *El titiritero en escena. México*: Libros de Godot.
- Curci Rafael. (2010). *Títeres, objetos y otras metáforas*. Puebla.: Libros de Godot.
- Curci, R. (2007). *Dialéctica del titiritero en escena*. Ediciones Colihue SRL.
- Curci, R. (2011). *Títeres, objetos y otras metáforas. México*: Libros de Godot.
- Curci, R. 1963-author. (2016). *El gran demiurgo y otros escritos: ensayo, dramaturgia, títeres, narrativa*. México, UABC. Recuperado de: <http://libcon.rec.uabc.mx:2051/login.aspx?direct=true&db=edshlc&AN=ed>
- Círculo de Poesía. (2019). *Federico García Lorca: Los títeres de Cachiporra*. mayo 2021, de  
Círculo de Poesía Revista electrónica Recuperado el 26 de mayo 2021. Perú, Círculo de poesía. Sitio web: <https://circulodepoesia.com/2016/08/federico-garcia-lorca-los-titeres-de-cachiporra>
- Di Mauro, D. (2018). *Títere, autoestima y dignidad: una dramaturgia que nos identifique*. México, UABC. Recuperado el día 3 de noviembre 2021 de: <http://libcon.rec.uabc.mx:2051/login.aspx?direct=true&db=edsbas&AN=edsbas.EC731368&lang=es&site=eds-live>
- Dido, J. C. (2009). *Teoría de la fábula. Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid.
- Etxaniz, X. (2011). *La transmisión de valores en la literatura, desde la tradición oral hasta la LIJ actual. Ocnos: Revista de estudios sobre lectura*, (7), 73-83.

- Flores, A. C. (1987). *1965-1986: el Teatro Campesino, algunas orientaciones teóricas*. Confluencia, 116-121.
- Férez, J. A. L. (1987). *El Cíclope de Eurípides: tradición e innovación literaria*. Minerva: Revista de filología clásica, (1), 41-60.
- Gidi, Munguía. (2012). *La risa: Luces y sombras*. México: Bonilla Artiga Editores, Universidad Veracruzana.
- Gonon, A. (2007). *Ethnographie du spectateur*. París, Francia: Université de Bourgogne
- González F. (2006). *Lascuráin o la brevedad del poder*. México D.F.: Ediciones el milagro / CONACULTA.
- Henryk Jurkowski. (2009). *Origen de los títeres*. Francia, UNIMA. Recuperado el 22 de febrero 2021, de UNIMA Unión Internacional de la Marioneta Sitio web: <https://wepa.unima.org/es/origen-de-los-titeres/>
- Henson C. (2018). *Jim Henson y el futuro de los títeres*. España, Titeresante. Recuperado el día 30 abril 2021, de Titerenet Sitio web: <http://www.titeresante.es/2018/01/jim-henson-y-el-futuro-de-los-titeres-por-cheryl-henson/>
- Huerta, J. V. (1973). *Algo sobre el teatro chicano*. Revista De La Universidad De México.
- Ian González. (2019). Rescate cultural. Recuperado el día 29 abril 2021, de Plumas invitadas. México, El Universal. Sitio web: <https://www.prensalibre.com/opinion/plumas-invitadas/rescate-cultural/>
- I Esquerdo, J. L., Juliá, C. O. G., & Garretas, Á. C. (1999). Documenta títeres. Ayuntamiento de Alicante.
- INEGI. (2020). *Panorama nacional sobre la situación de la violencia contra las mujeres*. Aguascalientes, México: Instituto Nacional de Estadística y Geografía.
- Lago R. *Teatro Guiñol Mexicano*. (Ed) El Autor. 1977
- Lobo, I. T. (2000). *La literatura dramática infantil y el teatro de títeres de Federico García Lorca a la actualidad*. In *Literatura infantil en la escuela* (pp. 55-67).

Universitat d' Alacant/Universidad de Alicante. Los títeres: un recurso educativo. Educación social: revista de intervención socioeducativa.

Lázaro Esther. (2016). *Max Aub en 1969 vista por el Diario Madrid*. Revista Forma, 14, 65.

Norzagaray Ángel. (2005). *Choques*. Mexicali B.C. México: ICBC.

Oltra Albiach, M. À. (2013). *Los títeres: un recurso educativo*. Educación social: revista de intervención socioeducativa.

Orduña, L. U. (2003). *Teatro chicano. Reencuentro*. Análisis de problemas universitarios, (37), 54-63.

Osorio, A. (2014). *El teatro va a la escuela*. Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura.

Planas R. (1989). *Apunte sobre el teatro de Michel de Ghelderode*.

Posso, P., Mejía, M. I., Prado, O. A., & Quiceno, L. G. (2017). *El teatro, una alternativa pedagógica para fomentar la cultura de paz en la IERD Andes*. Ciudad paz-ando, 10(1), 68-81.

Rioseco, E. (2010). *Manual de títeres*. Santiago, Chile, Fundación La Fuente. Obtenido de [https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/41329218/manual-de-titeres-FLF-2010-with-cover-page-v2.pdf?Expires=1656321791&Signature=X5Y7i6GMfR3fjOf4CRNxGeJnNfpa95oSx9VFA6JM4CttuncgZOz6PqpcOIWMS3GHIUdTq2L~LkxjBlsf4uqO8ewarXN9UxL9fXU85kRzjon9tlkBndoMTwLoGb9JbIVYiOBwv3TriJlcfHMLQXhM1bOZ46iUkD0NFGb7a3jQxa7-8ZpUVOt4893kVhS-6nvNoKTAkWfkOKunwkEfhbZfIV72OD7HQksXtuwSXqJ1ZcWK3661CbRpsJFVMZSp9azocpatvfd~NnJbPLH3CiFw3FSzFg3LFn7QUqcKldhRuRDAPSZMB8u8LIUru5wNGYD5knUOeRJIRNWJnW0yJ2d8NQ\\_\\_&Key-Pair-Id=APKAJLOHF5GGSLRBV4ZA](https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/41329218/manual-de-titeres-FLF-2010-with-cover-page-v2.pdf?Expires=1656321791&Signature=X5Y7i6GMfR3fjOf4CRNxGeJnNfpa95oSx9VFA6JM4CttuncgZOz6PqpcOIWMS3GHIUdTq2L~LkxjBlsf4uqO8ewarXN9UxL9fXU85kRzjon9tlkBndoMTwLoGb9JbIVYiOBwv3TriJlcfHMLQXhM1bOZ46iUkD0NFGb7a3jQxa7-8ZpUVOt4893kVhS-6nvNoKTAkWfkOKunwkEfhbZfIV72OD7HQksXtuwSXqJ1ZcWK3661CbRpsJFVMZSp9azocpatvfd~NnJbPLH3CiFw3FSzFg3LFn7QUqcKldhRuRDAPSZMB8u8LIUru5wNGYD5knUOeRJIRNWJnW0yJ2d8NQ__&Key-Pair-Id=APKAJLOHF5GGSLRBV4ZA)

Sánchez Vázquez, A. (1992). *Invitación a la Estética*; Recuperado el día 20 de febrero 2021, de fen-om.com spanish theory Sitio web: <http://www.fen-om.com/spanishtheory/theory126.pdf>

Teatro y enseñar desde el teatro: propuestas didácticas para trabajar en clase de español. Madrid, 2012; p. 35-42.



- Tovar, P. (2015). *Una reflexión sobre la violencia y la construcción de paz desde el teatro y el arte*. Universitas humanística, 80(80).
- Vignoli, R. (2006). *Esterilización y desinfección*. Uruguay, El Instituto de Higiene.  
Recuperado 5 de febrero 2022 de [http://www.higiene.edu.uy/cefa/Libro2002/Cap, 2027](http://www.higiene.edu.uy/cefa/Libro2002/Cap,2027).
- Villa, E. (1989). *La literatura oral: Mito y leyenda*. IADAP: Revista del Instituto Andino de Artes Populares del Convenio Andrés Bello, 12, 38-39.
- Vences J. (2018). Todos los caminos llevan a Marte. México. Archivo Títere Vivo,  
Recuperado 15 de abril 2022, De  
[https://docs.google.com/document/d/1EMiVd2r2\\_XeJesCXOIhQCgZqVvXzUpwKAOUccKQ\\_lkw/edit?usp=sharing](https://docs.google.com/document/d/1EMiVd2r2_XeJesCXOIhQCgZqVvXzUpwKAOUccKQ_lkw/edit?usp=sharing)