

01068

27

Nombre de la tesis:
**El teatro occidental de títeres y
su teoría literario dramática,
aplicado en la obra: *Amor de don Perlimplín con
Belisa en su jardín* de Federico García Lorca.**

Que para obtener el grado de:
**Maestría en Letras (Literatura Iberoamericana)
F.F. y L.**

Asesor de tesis:
Dr. Armando Partida Tayzan

Alumno:
Lic. Gerardo Páez Ramírez
No. de cuenta: 7633031 -3
No. de expediente: 10972119



2002



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

Introducción	5
CAPÍTULO 1.- Los títeres en el mundo	12
1.1.- Definición del concepto títere.....	13
1.2.- Técnicas orientales	17
1.2.1.- Introducción.....	17
1.2.2.- Bunraku	17
1.2.3.- Wayang Kulit	19
1.2.4.- Wayang Golek	22
1.3.- Técnicas Occidentales.....	24
1.3.1.- Introducción.....	24
1.3.2.- Marionetas o títeres de hilos.....	24
1.3.3.- Guiñol (Títeres de guante o funda)	31
1.3.4.- Técnicas del S. XX; Cámara Negra, Bocones y Animatronics	36
CAPÍTULO 2.- Los títeres en México	39
2.1.- El títere Prehispánico	40
2.2.- El títere en la Colonia.	43
2.3.- El títere del México independiente hasta nuestros días	50
2.4.- La tradición de los Rosete Aranda	59
CAPÍTULO 3.-Aspectos literarios dramáticos clásicos.....	64
3.1.- Introducción	65
3.2.-- El génesis de la trama	70
3.3.- De lo posible a lo probable: proceso de transplante drama-trama	75
3.4.- La estructura literaria dramática, sus partes y elementos que la integran.....	79
3.5.- La estructura externa de la trama	82
3.6.- El género	89
3.7.- El tono	97

CAPÍTULO 4.- El texto dramático.	100
4.1.- Introducción.....	101
4.2.- Federico García Lorca y los títeres	102
4.3.- Orígenes de la obra <i>Amor de Don Perlimplín con Belisa en su Jardín</i>	104
4.4.- Análisis dramático de la obra: <i>Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín</i> de Federico García Lorca	107
4.4.1.- El argumento.....	107
4.4.2.- Elementos estructurales de la trama.....	111
4.4.2.1.- Anécdota o trama.....	111
4.4.2.2.- El carácter.....	115
4.4.2.3.- Lenguaje.....	118
4.4.2.4.- El tono.....	119
4.4.3.- Estructura externa de la trama.....	121
4.4.3.1.- Exposición.....	121
4.4.3.2.- Conflicto.....	122
4.4.3.3.- Clímax.....	123
4.4.3.4.- Desenlace.....	123
4.5.- Conclusión.....	124
BIBLIOGRAFÍA	127

Introducción.

Cuando mi madre contaba sus anécdotas de la infancia, existía una en particular que siempre llamaba mi atención por la manera en que la describía: las funciones de títeres que realizaba su papá los fines de semana. A ellos asistía toda la chamacada de la cuadra con una impaciencia desbordada, pues, según recuerda mi madre, era tal la calidad de las representaciones que algunos de los niños creían que lo que pasaba en el escenario era real, cierto, verídico.

¿De dónde provenía esta afición por los títeres en mi abuelo?... No se sabe, pero era tal su pasión por ellos que él mismo llegó a inventar una pasta de aserrín, cola y algo más que utilizó para moldear las facciones de sus títeres; fabricó un teatrino que, conforme las exigencias escénicas de la puesta en escena, fue perfeccionando al añadirle implementos de tramoya (telones, varas, diablas, etc.); también recurrió al viejo fonógrafo de la abuela para amenizar con música de fondo aquellas escenificaciones; y por si fuera poco, llegó a realizar adaptaciones de algunos cuentos clásicos infantiles como: *Aladino y la lámpara maravillosa*, *Blanca Nieves*, *Caperucita Roja*, entre otros. Sin quererlo, de ser un simple pasatiempo, mi abuelo, que era militar del regimiento de caballería, pasó a ser un verdadero profesional de la escenificación de títeres.

Desafortunadamente, de aquel teatro del abuelo ya no se conserva nada más que el recuerdo de aquellas imágenes que se grabaron en la memoria de mi madre.

En base a estas pláticas se despertó en mí un interés por incursionar en el mundo de los títeres y desentrañar sus aspectos teórico dramáticos en general, es decir, comprender la semiótica¹ del espectáculo de títeres.

¹ Para Hjelmslev semiótica designa todo “lenguaje” no natural, que no depende necesariamente de la Lingüística (en Román, 2001:2)

Mi primera experiencia directa que tuve con estos seres fue por mero accidente, pero no por eso dejó de ser menos importante: se me pidió producir un espectáculo de teatro de títeres con fines educativos. Esto fue el Centro de Salud T-1 Cerro del Judío, en donde diseñé un proyecto en el cual el teatro de títeres de guante (Guiñol) fungiera como un apoyo didáctico en las campañas de higiene comunitaria realizadas en la zona. A pesar del escepticismo de algunos doctores, enfermeros y trabajadoras sociales, así como el entusiasmo de otros que participaron de manera directa e indirecta en las representaciones, se logró obtener algunas de las metas persuasivas fijadas: ciertos hábitos de higiene en la comunidad. Basándome en esta grata experiencia que duró poco más de medio año, realicé posteriormente grupos de aficionados o compañías de títeres de guante en la Universidad La Salle y en la Casa de la Cultura Magdalena Contreras con fines meramente de solaz y esparcimiento. Aun así, las experiencias obtenidas fueron tan o más reconfortantes como la primera. Finalmente, el diplomado que realicé en el país de Indonesia referente a títeres de sombra (Wayang-Kulit) fue definitivo para que surgiera en mí la motivación final necesaria para investigar a fondo el fenómeno semiótico del títere.

“Una imagen dice más que mil palabras”, refrán popular que sintetiza perfectamente el arte de la animación de títeres en sus diversas técnicas existentes alrededor del mundo. Efectivamente, el títere posee en su propia morfología una semiótica innata fácil de ser descifrada y comprendida por el espectador: basta un simple movimiento del primero para acaparar, casi de manera instantánea, la atención decodificadora del otro estableciendo con esto un puente comunicativo, invulnerable, que dura tanto como pueda y quiera la habilidad manipuladora del animador ². Aunado a esto, el espectáculo de títeres despierta factores psicológicos, tanto por parte del público como del animador, ya que es muy común que ambos proyecten sus emociones y sentimientos al escenificarse la trama de una obra; emociones y sentimientos que se manifiestan de una manera abierta, sin inhibiciones y prejuicios, generando un fenómeno catártico o purga emocional. Por último, si se parte de

² En este trabajo se empleará el término titiritero o animador al actor dedicado a manipular a los títeres. El segundo término fue utilizado frecuentemente por los animadores mexicanos Roberto Lago y Mireya Cueto.

que un medio de comunicación social es un instrumento que mediante diversas técnicas de transmisión (impresas, orales o visuales) difunden información masiva y generalmente regular de todos los elementos de conocimiento, juicio, cultura y recreo, se verá que el espectáculo de títeres asimila perfectamente este concepto, pues los resultados positivos obtenidos en campañas de alfabetización o salud pública que se realizaron en la República Mexicana en los años cuarentas lo confirman³; sin olvidar, por supuesto, la atracción que causó tanto en la población infantil como adulta a nivel mundial el programa televisivo Plaza Sésamo que reafirman el valor pedagógico y hasta, por qué no, terapéutico que poseen los títeres.

Después de haber asistido a varias funciones de títeres como simple espectador, platicar con los animadores, incluso, participar yo mismo como animador en estas compañías, descubrí que para realizar el montaje de una obra de títeres es necesario seguir los mismos criterios y lineamientos escénico-dramáticos que se toman en cuenta para una puesta en escena de actores profesionales, salvo con la observación de que se requiere de una adaptación en las técnicas de dramaturgia, producción, dirección y actuación, pues éstas se adaptan a las dimensiones dramáticas de los títeres. Por lo que, si se considera al texto dramático o guión como el génesis de toda puesta en escena profesional, de igual manera este principio se aplica al teatro profesional de títeres, por lo que su texto o guión debe poseer las características literario-dramáticas idóneas que faciliten su montaje acordes a la semiótica del títere.

Comúnmente cuando alguna compañía profesional de títeres decide realizar una puesta en escena, el primer punto a discutir es la selección de la obra dramática a representar. Ante esta situación, se presentan dos alternativas: o se opta por adaptar un texto de algún cuento popular, o bien, se decide escribir un guión. Esta responsabilidad recae, generalmente, en alguno o algunos de sus integrantes que se destacan por su vena literaria. Guiados por mera intuición, o respaldados por su experiencia adquirida en escenificaciones pasadas realizan dicho encargo. Si somos honestos, en la mayoría de los casos estos guiones adolecen de una calidad dramaturgica, mas si se les lleva al escenario y tienen

³ La Campaña de Alfabetización (Lago, 1956:26)

éxito es debido a que los títeres, con sus características histriónicas innatas, más la habilidad e ingenio de los animadores, lo hacen sobrevivir en un escenario. Se puede decir que “la obra quedó chica”, lo que traducido en términos literarios sería: el texto no reunió las características literario-dramáticas necesarias en algunos o en todos los elementos de su estructura interna y externa. Aquí cabe hacer una observación muy importante en cuanto al término “estructura”. Cuando se hace alusión a ella en la cultura literaria-dramática occidental se sabe que tiene dos variantes: la forma cerrada o aristotélica ⁴ y la forma abierta o no aristotélica ⁵. Este hecho, hace patente que en la cultura occidental actual se carece de una teoría literaria-dramática, ya sea aristotélica o no aristotélica, que esté enfocada específicamente al texto de títeres. Al comprender esta carencia, surge en mí la inquietud por realizar una investigación que esté enfocada a indagar únicamente sobre el comportamiento que presentan dichas cualidades y características literario-dramáticas que integran la estructura clásica para este tipo de texto. Ahora bien, sería muy presuntuoso y hasta imposible desarrollar una teoría literaria-dramática universal que pudiese ser válida para todas las técnicas mundiales de títeres, ya que cada una tiene sus propias necesidades dramáticas, por lo que, la propuesta que en esta investigación se ofrece centrará la atención a las técnicas occidentales quedando claro: que no pretende ser dogmática, sino que, se muestre como una alternativa que brinde al dramaturgo una aproximación cercana a satisfacer dichas cualidades y características estructurales aristotélicas.

Al efectuar una reflexión profunda en atención a las ideas arriba citadas, he llegado a la siguiente hipótesis:

Al momento de adaptar los elementos literario-dramáticos que conforman la estructura aristotélica de un guión a las características que posee la semiótica de los títeres, se proporcionará con esto la posibilidad de redactar un texto dramático específico para estos

⁴ La forma cerrada o aristotélica, también llamada *dramaturgia clásica*, designa un tipo formal de construcción dramática y de representación del mundo. Es un sistema autónomo y lógico, con determinadas leyes dramáticas, entre las que destaca el sistema llamado de las tres unidades. (Román, 2001:86)

⁵ “La estructura abierta es una tendencia de los dramaturgos en contra de la construcción aristotélica; rechazan el orden tradicional del relato (*principio, nudo y desenlace*), así como el acatamiento de las reglas de las tres unidades. Las obras dramáticas con estructura abierta presentan las siguientes características: a) La historia se presenta fragmentada y discontinua; b) Se construye la obra en cuadros o escenas sin que sean causa o efecto unas de otras; c) El final de la historia queda abierto, es decir, no se cierra en la conclusión.”

pequeños actores, cumpliéndose así el primer paso básico de una puesta en escena profesional de títeres.

El plan de trabajo con el que respaldaré esta hipótesis es la siguiente:

Capítulo 1.- Los títeres en el mundo. El títere es tan antiguo como la misma civilización humana. Se le ha encontrado en excavaciones arqueológicas de distintas culturas establecidas en el Oriente, Medio Oriente y Occidente de este planeta; y para asombro de los investigadores escépticos: se han hallado títeres y documentos que dan fe de su existencia en algunas culturas Prehispánicas.

Ante estos diversos brotes mundiales del fenómeno “títere” es inminente que el lector entienda, en primera instancia, qué es un títere, para que posteriormente comprenda que el origen de estos autómatas surge como una necesidad de proyectar principios religiosos, y que conforme la representación va adquiriendo más elementos laicos con el paso del tiempo, esta sirva para mostrar intereses tanto éticos como morales, de ahí su contemporaneidad actual.

Es oportuno señalar que solamente en este capítulo se mencionarán algunas de las técnicas más representativas del mundo, y que para un mejor manejo técnico se han dividido en dos grupos: técnicas orientales y técnicas occidentales en donde se hablará de sus orígenes así como de sus características dramáticas. Desafortunadamente, no se muestran guiones completos o fragmentos de estos porque el objetivo de este capítulo no es formar una antología (investigación que sería también atractiva), sin embargo, se aluden a estos en las fuentes de información consultadas.

Capítulo 2.- Los títeres en México. Los títeres en nuestra nación han existido desde la época prehispánica hasta nuestros días.

Cuando se funden las cultura azteca e ibérica dando como resultado la cultura mexicana, el títere precolombino tuvo que mantenerse a la zaga de este proceso de fusión cultural, estando a la expectativa y oculto dentro del cosmos ideológico del indígena. Mas

con la llegada de las técnicas europeas de títeres (marionetas y guiñol) traídas por los españoles que arribaron a colonizar El Nuevo Mundo, el concepto títere resurge de la mente aborigen: en el siglo XIX la creatividad del mexicano mestizo junto con su espíritu lúdico ante la vida adapta al títere occidental haciéndolo suyo al momento de caracterizarlo de Charro y China Poblana, de Calavera , de Llorona , del indígena representado en el personaje del Vale Coyote, de Don Folias, etc.

Con la información expuesta en este segundo capítulo, el lector tendrá una idea global de cómo se generó esta fusión cultural dando como resultado el títere mexicano junto con todo su aparato escénico desde sus inicios hasta la época actual.

Así mismo, es oportuno aclarar que no se muestran guiones completos o fragmentos de algunas escenificaciones de las épocas prehispánica y colonial, sin embargo, las mismas fuentes de información consultadas que respaldan la investigación expuesta remiten a algunos posibles vestigios. Sin embargo, la época actual (siglo XX) se muestra más benévola en este punto y se pueden hallar antologías como la que expone Roberto Lago en su libro *Teatro guiñol mexicano* ⁶, o *Obras para teatro de títeres* de N. Casella y J. González Badial ⁷, por citar algunos casos.

Capítulo 3.- Aspectos literarios dramáticos clásicos. Así como el espectáculo teatral de actores profesionales parte de una idea central la cual bien puede ser llevada al escenario por medio de una improvisación actoral, o bien, guiada por un texto dramático previamente analizado bajo el concepto de un director, los títeres lo pueden hacer de igual manera.

En este capítulo se señalarán los elementos que van conformando la estructura dramática aristotélica y a su vez cómo éstos se fusionan con la semiótica del títere. El analizar y comprender estos componentes literarios dramáticos específicos que dan forma al texto para títeres delinea el primer paso básico para una puesta en escena profesional.

⁶ Lago, Roberto. *Teatro guiñol mexicano*. Atzacapozalco, D.F., Dintel, 1956.

⁷ Casella, N. y J. González, Badial. *Obras para teatro de títeres*. Buenos Aires, Editorial Nueva Pedagogía, 1956.

Capítulo 4.- El texto dramático. El llevar la teoría a la práctica materializa el conocimiento expuesto en esta investigación . En este capítulo se aplicará la teoría dramática-literaria expuesta en el capítulo 3 al texto dramático *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* del poeta-dramaturgo español Federico García Lorca.

Por lo citado en el plan de trabajo, se infiere que el teatro de títeres es una variante directa de teatro profesional de actores, que no por ser una derivación ínfima de éste, como algunos piensan, requiere de menor atención cuando se le representa, al contrario: la autonomía escénica que guarda en sí misma la semiótica del títere (independientemente de la técnica de manipulación) le hace poseedor de un estudio especializado cuando se le lleva al escenario. El no tener un conocimiento a fondo y de manera profesional de todas estas cualidades y necesidades dramáticas (literarias y escénicas) del títere provocaría su mutilación escénica, es decir, limitaría su potencialidad dramática real. Esta falta de conocimiento ha provocado que mucha gente lo haya relegado a un segundo plano de importancia e interés dramático, llegando a ser catalogado dentro del mundo del espectáculo como un entretenimiento pasajero intrascendente, no digno de ser representado por profesionales...¡craso error!

El títere merece el respeto que se ha ganado por cuenta propia desde sus orígenes, pero que en algunas sociedades, al comprender el poder persuasivo y fuerza escénica intrínseca de este pequeño ser, han tratado de minimizar por temor a ser conquistadas por estos seres de papel, madera, hilo y piel.

CAPÍTULO 1
LOS TÍTERES
EN EL MUNDO.

1.1.-Definición del concepto títere.

Si le preguntáramos a cualquier individuo al azar en la calle qué es un títere, su respuesta inmediata sería: “es un muñeco que habla”. Esta respuesta tiene mucho y poco de verosimilitud, y no nos sacaría de la duda. Sin embargo, mientras el individuo daba su respuesta verbal, en su cerebro circulaban una serie de imágenes que ilustraban varias técnicas titiritescas, muchas o pocas según su experiencia vivida con ellas. Lo mismo sucedería con cualquiera de nosotros si nos hicieran la misma pregunta. Pues bien, es tiempo de que se abra el telón de las definiciones para precisar el concepto títere.

Desde el punto de vista etimológico, la palabra títere proviene del griego “titupos” que quiere decir mono pequeño (Mane, 1966: 15); y desde un punto de vista onomatopéyico “...es probable que el origen del vocablo títere se trate de una imitación de su voz aguda “ti-ti”, que con el uso de una lengüeta presta el titiritero a sus muñecos...” (Loureiro, 1979: 7). Como se puede observar ambas definiciones carecen de un valor semántico más profundo que albergue en su totalidad el concepto títere, por lo que, hay que recurrir a otras que precisen de una manera global este término.

Para Nicolás Loureiro títere es una pequeña figura de madera o cartón, que un hombre colocado detrás de una tela hace mover con ayuda de sus manos sobre un pequeño teatro. Sería más exacto decir: personaje de madera, cartón o tela que animado participa en una acción dramática. Porque, en efecto, en ciertos casos los manipuladores no se ocultan y el muñeco puede moverse mecánicamente (Loureiro, 1979:17).

El gran creador que fue Gastón Baty da la siguiente definición en su libro *Historia de los Títeres*: Un muñeco aparentemente, pero capaz de revestir personalidades distintas y dotado de una movilidad inteligente y grandemente expresiva, un muñeco que interpreta, es un muñeco que actúa (Delpeux, 1971:13).

Paul Claudel opina: “el títere no es un actor que habla, es una palabra que actúa.” (Mane, 1966:6).

El gran titiritero mexicano Roberto Lago dice al respecto:

Un títere, de acuerdo con la acepción de este vocablo, es un personaje, una figura teatral –de hombre, de animal y aun de cosa- que se mueve o es movida por medio del control humano. Es esa cualidad esencialmente teatral, y el hecho de ser movido por medio del control o de la acción humana, lo que hace de esa figura y, en concreto, de ese muñeco animado, un títere, un personaje con un significado y un sentido dramático (Lago, 1956:17).

Para los investigadores mexicanos Sonia Iglesias y Guillermo Murray lo definen como cualquier objeto animado dentro de una situación dramática, cuyo propósito es transmitir al espectador imágenes, ideas, emociones, pensamientos o vivencias (Iglesias, 1995:16). En síntesis: un títere cumple con el carácter de cosa personalizada; es cualquier cuerpo al que un ser humano le otorga símbolos ajenos a su naturaleza y lo transforma en objeto transicional al lograr que cobre vida en apariencia, para servir como puente o lazo de comunicación (Iglesias, 1995:16).

Es oportuno señalar que existe una gran variedad de técnicas de títeres desarrolladas a través del tiempo por diversas culturas mundiales, y que dichas técnicas son tan peculiares como la misma imaginación y creatividad humana lo permite. Por lo que, la definición que daré posteriormente no pretende ser universal pero sí cercana a contemplar un concepto global.

Una clasificación, digamos clásica, en que están catalogados los títeres según su técnica es la que Roberto Lago hace:

Hay dos clases de títeres: los que se mueven desde arriba por medio de hilos, y los que se manejan o manipulan desde abajo por medio de varillas o directamente con la mano. Es a estos últimos a los que se ha dado el nombre genérico de títeres sin hilos, de funda o de guante y a los que por extensión, aunque de manera impropia, suele llamárseles también Fantoques (Lago, 1956:17).

Una interpretación romántica de esta clasificación la hace saber el poeta español Eugenio D'Ors en una de sus glosas:

En el teatro de muñecos hay dos técnicas, la infernal, en que sus actores son movidos desde la parte baja de la escena, y la celeste, en que se les hace actuar desde lo alto. De acuerdo con esta distinción, se considera esta clase de espectáculos como de Títeres o Marionetas respectivamente. Los Títeres en las manos de sus animadores, y dependen en gran manera de la agilidad de sus dedos; las Marionetas, más estilizadas, cuelgan de hilos múltiples destinados a darle vida aparente (Lago, 1956:17).

Sin embargo, ante la gran diversidad de técnicas logradas por el hombre sobrepasan dichas definiciones.

El árbol genealógico de los títeres es un vasto universo de formas animadas al que se le puede dividir en familias:

I.-Por proporción:

- a) **Planos.**-Títeres de sombra, títeres planos rígidos, títeres planos con articulaciones.
- b) **Volumétricos.**-Títeres de barra, títeres de varilla, títeres de hilos, títeres de guante o guiñol, teatro negro.

II.- Por manipulación:

- a) **Hilos.**- marionetas.
- b) **Varillas.**- Wayang Golek, Muppets.
- c) **Aparatos electrónicos.**- Animatronics de la Cia. Jim Henson.
- d) **Manuales.**- Guiñol, Muppets.

III.- Por la posición del manipulador:

- a) **Celestiales.**- desde arriba.
- b) **Infernales.**- desde abajo.
- c) **Acuáticos.**- técnica vietnamita (Iglesias, 1995:15).

Hay que destacar que en este listado de técnicas no se especifica un orden cronológico: en una misma época, dependiendo de la imaginación y de los recursos técnicos de que disponía el realizador, se encuentran títeres con mecanismos muy primarios y otros de gran ingenio. Tal es el caso del siglo XIX: mientras que en algunas regiones de Europa hay Marionetas muy sofisticadas, en otras, simplemente se conforman con el Títere de Guante (Guignol); lo mismo sucede en Asia, hay técnicas como el "Bunraku" de Japón

que datan de varios siglos atrás y sus mecanismos son tan sofisticados que hoy en día fascinan a los titiriteros occidentales.

Lo que importa destacar es que cualquiera que sea la técnica empleada, primitiva o perfeccionada, lo esencial es sacar el máximo partido de las posibilidades proporcionadas por el mecanismo que le es propio y buscar para él el repertorio de gestos correspondientes (Loureiro, 1979:58).

Ya entendida esta gran versatilidad que muestran los títeres, daremos pie a emitir nuestra definición:

Un títere es un objeto que representa, ya sea una figura humana, animal o cosa, y que es animada de manera directa o indirecta por un manipulador (titiritero) de acuerdo a una personificación previa dentro de una situación dramática. En pocas palabras: es un objeto personificado que animado actúa.

1.2.- Técnicas Orientales.

1.2.1.- Introducción.

Cuando se establece una relación cronológica de los testimonios escritos que dan fe de representaciones de títeres, se descubre que las técnicas orientales son las más ancestrales en el mundo. Por ejemplo, se sabe que en la India existían espectáculos de títeres de sombras con fines religiosos desde el siglo XI antes de nuestra era (Loureiro, 1971:9). Sin embargo, esta idea cronológica podrá ser modificada cuando se realicen más investigaciones en un futuro.

Lo que resulta un hecho atractivo es que la mayoría de las técnicas desarrolladas en esta parte del mundo (sombra, varillas, planos, Bunraku), tarde o temprano llegaron a traspasar sus fronteras geográficas e influyeron en las técnicas de títeres que se desarrollaron en occidente y otras partes del mundo. Desgraciadamente, no se cuenta con un dato que certifique el cómo se efectuó este intercambio pero, al observarlas, denotan rasgos semióticos característicos en las otras. Es de suponerse que esta influencia titiritesca oriental se propagó, principalmente, gracias a las caravanas de comerciantes que efectuaban trueques entre productos dentro del continente euroasiático africano y que, seguramente, alguno de sus integrantes llevó consigo a estos pequeños artistas para amenizar los ratos de descanso durante el trayecto en estas rutas.

1.2.2.- Bunraku.

El origen de esta técnica de títeres japoneses tiene sus antecedentes en la China Milenaria. Justo cuando en el Japón se encontraba en el poder la dinastía "Kugutsu", en el siglo XII d.c., se llevó a cabo dicho intercambio entre chinos y japoneses.

Para ese entonces, los "Kugutsu" tenían como actividad predominante la cacería y, en sus ratos de descanso de la ardua jornada, amenizaban sus convivios con la escenificación de relatos ancestrales a través de los títeres.

Posteriormente, cuando el Budismo arribó al Japón, los monjes budistas, al ver que los títeres gozaban ya de un cierto gusto e interés popular, decidieron adaptar dicha técnica para poder escenificar pasajes de la vida de su dios Buda. Este tipo de representación recibió el nombre de "Sekkyo" (Simmen, 1976:73), que según los historiadores del títere en Japón, le dio los elementos religiosos que hoy, en la actualidad, aún conserva el Bunraku, tales como: La conducta de algunos personajes regidos por la moral budista, la temática en sí de la representación, atuendos, tanto de los títeres como de los interpretes; la música, etc.

Bajo la influencia budista, el espectáculo de títeres incrementó su aceptación popular a tal grado que, para el siglo XVII d.c., desplazó a un segundo término a el "Kabuki" (teatro clásico japonés de actores), y el máximo dramaturgo de éste, Chikamatsu Monzaemon, dedicó su talento a escribir un cierto número de obras para el Bunraku (Simmen, 1976:78).

El origen del nombre con que se identifica esta técnica de títeres orientales se debe a que un titiritero, en el siglo XIX d.c., llamó así al recinto que el mismo fabricó para escenificar sus propias representaciones en la isla de Awaci. El teatro se llamó: "Bunraku-Ken". Posteriormente, en el año 1845, él mismo fundó un teatro permanente para esta técnica en la ciudad de Osaka llamándolo "Burakuza" (Bun = literatura, raku = placer, za = casa) que traducido significaría "La casa de la literatura placentera". Desde entonces, Bunraku es sinónimo de títeres japoneses (Simmen, 1976: 73).

Los muñecos, de más de un metro de altura, tiene gran movilidad son manipulados por la espalda, donde está ubicado el control de los sistemas de hilos muy complejos que permiten mover la cabeza, ojos, cejas y boca, brazos y piernas. Cada muñeco debe ser accionado por tres manipuladores: el manipulador principal toma el muñeco con el brazo izquierdo y hace mover con el derecho la cabeza y los elementos mecánicos que lo integran, así como el brazo derecho del títere; otro manipulador hace mover el brazo izquierdo, y el tercero ambos pies, todos con la correspondiente coordinación, lo que se logra con un largo aprendizaje. Los manipuladores están a la vista del público, pero éste, siguiendo el juego escénico, pronto deja de advertirlos (Loureiro, 1979:13).

El escenario Bunraku está construido por un mampara de unos 50 cm. de altura que cruza de lado a lado el proscenio. Éste simulará ser el piso por donde caminarán los títeres creando una sensación de que están pisando un suelo abollonado. Desde la vista del espectador, esta “mampara” está decorada con vegetación artificial, o bien, con figuras que dan a entender que es un puente, o una calle, o la campiña. En la parte del Ciclorama, a unos tres metro de distancia de la “mampara”, se colocan otras “mamparas” de mayor altura cuyos diseños ubican al espectador dónde se están desarrollando las acciones. Hacia la derecha se encuentra una pequeña plataforma (esta será ocupada por el narrador, “gidayu”, y los músicos que le acompañan).

La representación da inicio con el golpeteo de una baquetas de madera, entran el narrador y músicos, con un andar ritual y vestidos con trajes de corte ceremonial, a ocupar su lugar. Ya instalados, el “gidayu” coloca frente de él un atril donde descansará el guión o argumento, “joruri”, que irá a recitar. Una vez hecho esto, entran al escenario y al compás de la música los personajes que intervendrán en la representación, dando así inicio a un “prólogo” introductor que ubicará al espectador en el lugar dramático donde se desarrollarán las acciones. Al cabo de esto, se inicia la representación formal (Simmen, 1976:73).

El tema general de las representaciones es siempre la lucha entre el bien y el mal, finalizando con el triunfo de la justicia (Loureiro, 1979:13).

En la actualidad, esta técnica únicamente se puede disfrutar en el teatro Bunraku de Osaka, el cual es una réplica exacta del Burakuza consumido por las llamas en 1926 (Simmen, 1976:19).

1.2.3.- Wayang Kulit.

Una de las técnicas de títeres de sombra existentes hoy en día, que ha perdurado por más de diez siglos arraigado a una sociedad debido a su alto significado moral-religioso, es el que se practica en la isla de Java (Indonesia) nombrado por los lugareños como Wayang

Kulit, o mejor conocido en los países occidentales bajo el nombre de Títeres de Sombra Javaneses.

La técnica fue llevada por los primeros monjes hindúes que llegaron a la isla en el siglo III d.c. Ellos ya la empleaban en la India con fines didácticos, y al llegar a estas tierras decidieron emplearla nuevamente para enseñar a los lugareños su doctrina religiosa dando buenos resultados.

Posteriormente, cuando el Islam irradia con su filosofía al mundo sub- Asiático, siglo XI d.c., retomó y adaptó el espectáculo de títeres ya existente, haciéndole algunas adaptaciones de orden técnico que iban a la par con la ideología religiosa del Islam; adaptaciones como: la estilización de las figuras que representaban seres humanos (adaptación más representativa); introdujo algunos instrumentos de percusión dentro de la orquesta que acompaña la representación; el enmarcado la pantalla donde se proyectan las sombras, entre otros (Moerdowo, 1982:13).

El más remoto dato escrito que hable del Wayang Kulit es un poema que esta fechado a principios del siglo XI d.c. intitulado "Kekawin Arjuna Wiwaha". Se cree fue redactado durante el régimen de rey Erlangga de Java del Este. En su estrofa número 59 se puede leer lo siguiente:

Existen aquellas personas que al momento de presenciar una representación Wayang han sentido que su espíritu ha sido desgarrado por medio de la melancolía y la confusión, aun sabiendo que lo que están viendo son únicamente títeres de piel que poseen la capacidad de crear la ilusión de hablar y moverse como gente normal. Esos espectadores acostumbrados a los placeres materiales ignoraban que por medio de sus sentidos pueden viajar a un mundo mágico (Moerdowo, 1982:13).

Existe otro poema del siglo XII d.c. intitulada "Writta-Sancaya", el cual, describe una representación Wayang haciendo especial énfasis a la pantalla en la que se proyectan las sombras, así como la incursión de la orquesta "Gámelan" que acompaña la representación:

A través de una pantalla hecha de algodón se puede observar, como si fueran siluetas bajo una espesa neblina, montañas y árboles en la que caminan los títeres. El viento se puede oír que sopla ligeramente gracias al efecto producido por flautas hechas de bambú; el canto de los pájaros es producido por el “Saron”, al igual que el llamado de los venados: ambiente ideal para escuchar el canto “Mandraka” (Moerdowo, 1982:13).

Etimológicamente la palabra Wayang Kulit es de origen Javanés, y de acuerdo a este Wayang significa títere y Kulit, piel.

Sin embargo, existen otras versiones que vale la pena señalar: al Wayang Kulit también se le conoce con el nombre de Wayang Purwa. La palabra “Purwa” se deriva de una palabra de origen javanés que significa “tiempos pasados”, mientras que “Wayang” hace alusión a toda clase de fetiches o títeres aunque, en un estudio más profundo, se descubrió que “Wayang” se deriva de las palabras “Yang”, “Eyang” o “Hyang” que significa “ancestro” o, en algunas ocasiones, “Dios”; puede derivarse también de la palabra compuesta “Bayang – bayang” o “Layangan” que quiere decir “sombra”. Por otra parte, “Purwa” es derivado de “Parwa” nombre que reciben los capítulos del Mahabarata.

En conclusión se puede pensar que “Wayang Kulit” o “Wayang Purwa” significa: Títeres de sombras de nuestros dioses antepasados (Simmen, 1976:19).

Una representación de este tipo de títeres se realiza de la siguiente manera: cerca de las ocho de la noche, una vez que ya está instalada la pantalla, entran los integrantes de la orquesta “Gamelán” a ocupar su lugares que está situado mínimo a unos dos metros de distancia frente a la pantalla; afinan los instrumentos y a la señal del “Kendang” (tambor) empiezan a interpretar, por espacio de una hora, música alusiva a la historia que va a ser representada. Una hora más tarde, entra el “Dalang” (titiritero), vestido de gala de acuerdo a la usanza javanesa, y se sienta en posición de flor de loto frente a la pantalla; enciende incienso, y por espacio de media hora adquiere una postura de meditación, como si se estuviera preparando mentalmente para una ceremonia litúrgica, todo esto, naturalmente, acompañado por la música que está de fondo. Cuando él decide, por medio de una señal, ordena a la orquesta silencio, indicio que dará comienzo la representación; da otra señal y el Dalang recita, acompañado de la música, la introducción o prólogo de la historia, la cual, da

a conocer a los espectadores los personajes que intervendrán en ésta, así como, los lugares en donde sucederán las acciones. Hasta este momento de la representación el Dalang aún no ha animado a ningún títere. Acabado el prólogo, el Dalang empezará a animar mínimo una docena de títeres por espacio de ocho horas, tiempo promedio que tardará en contar la historia. Esto significa que la representación acabará de escenificarse a altas horas de la madrugada del día siguiente.

El Dalang es un ser humano con dotes histriónicos y musicales muy peculiares: él solo animará de manera simultánea a todos los títeres que estén en escena, dándoles a cada uno una voz y un movimiento predeterminados por estereotipos a los que se sujeta en sí el Wayang Kulit. Si en un momento se necesita música que respalde las acciones, mediante series de señas y sonidos indicará a la orquesta la melodía y el ritmo en que deberán tocar; además, puede improvisar, puesto que es válido que el público tenga confrontaciones verbales con los títeres, por lo que el Dalang debe responder guardando la línea de carácter del personaje.

Durante la representación el Dalang requiere de una gran concentración tanto física como espiritual para poder llevar a buen término el compromiso que tiene a cuestas: fungir como un médium o sacerdote con poder de invocar a los espíritus del pasado para que estos se manifiesten en el tiempo actual en forma de títere con su propia voz y movimiento corporal específico. Esto hace pensar que el Dalang durante la representación mantiene un estado de trance hipnótico.

Como puede observarse, el Wayang Kulit es algo más que un simple espectáculo de títeres, es una ceremonia litúrgica en donde se están convocando a los espíritus del bien y el mal con el fin de que éstos, en viva voz, enseñen las normas éticas y morales en que estuvo sustentada la ideología javanesa del pasado; normas que aún siguen vigentes hoy en día, por lo que, los javaneses en la actualidad asisten a estas representaciones con el fin de reafirmar sus valores sociales en que respaldan sus conductas cotidianas del siglo XXI.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

1.2.4.- Wayang Golek.

Esta técnica de títeres procede de la región llamada Kudus – Japara, esto es, de la zona poniente de la isla de Java, cercana a la ciudad de Bandung. Esta área se ha caracterizado, desde siglos atrás hasta la fecha, por la labor artesanal de la talla de madera, de ahí que estos títeres hayan absorbido esta tradición.

De acuerdo con la teoría del Sr. M. Salmun, autoridad en la materia, se cree que esta técnica fue creada en el año 1583 d.c.(Simmen, 1976:24). En sus inicios se representaban historias extraídas del Mahabarata, o bien, las mismas historias del Wayang Kulit . Posteriormente, fue creando sus propias historias referentes a “Amir Ambyah” logrando con esto su nombre de Wayang Golek Menak (Simmen, 1976:24); así mismo, se contaban historias referentes al rey mítico javanés Panji y otras leyendas de legendarios reyes.

El Wayang Golek son títeres tridimensionales de madera tallada. Sus brazos, cabeza y tronco se mueven de manera independiente: los brazos están sujetos al tronco del títere, teniendo articulaciones en manos, codos y hombros (su animación se debe a unas varillas de madera unidas a las manos). La cabeza es la parte más ricamente tallada y tiene la peculiaridad de que puede girar 360 grados sobre los hombros; finalmente, el tronco, cubierto de tela típica de la región.

Hay que hacer notar que el Wayang Golek, a diferencia del Wayang Kulit, no necesita de una pantalla que proyecte las siluetas de los títeres. El Dalang se sienta en posición de flor de loto frente a una mampara no más alto que él, por lo que su cara la ve el público; a sus espaldas está una orquesta “Gamelan” sumamente pequeña, máximo unos 6 instrumentos. A pesar de que el Dalang queda visible al ojo del espectador, conforme avanza la trama, éste desaparece de su atención.

La mecánica de la representación es en sí la misma que la empleada en el “Wayang Kulit”.

En la actualidad esta técnica ancestral inspiró a desarrollar una nueva técnica de títeres conocido hoy en día como Títeres de Varilla (Loureiro, 1979:60).

1.3.- Técnicas Occidentales.

1.3.1.- Introducción.

Desde la cultura griega hasta nuestros días los títeres han estado presentes en la cultura occidental. Se les ha empleado para diversos fines tanto religiosos como de solaz y esparcimiento gozado siempre de la aceptación popular de manera incondicional; han sufrido la censura de parte de algunos regímenes políticos e ideológicos, sin embargo, su arraigo popular es más fuerte, lo que les ha permitido sobrevivir pese a todas las adversidades confrontadas durante el tiempo.

Podría decirse que dos técnicas son netamente occidentales: las marionetas y el guiñol por no haberse encontrado antecedentes de ellas en otras partes del mundo. Desde sus orígenes hasta los inicios del siglo XX fueron perfeccionadas con el paso del tiempo, pero a partir del asentamiento del socialismo, y su máxima consecuencia la Guerra fría, los títeres desarrollaron nuevas técnicas y posibilidades escénicas: los titiriteros que vivían en los países adscritos al Pacto de Varsovia ante la escasez de recursos económicos y materiales recurren a su gran inventiva encontrando nuevas propuestas escénicas, baste recordar la técnica propuesta por el animador ruso Obratsov ⁸, quien comenta ...“Son las manos más ricas de gestos que me ha sido dado contemplar” (en Loureiro, 1979:41).

1.3.2.- Marionetas o títeres de hilos.

Una de las técnicas de títeres más ancestrales de la humanidad es quizá esta: las marionetas o títeres de hilos.

⁸ El teatro profesional de títeres comienza en la Unión Soviética posteriormente a la revolución de Octubre. Se organizan teatros con la incorporación de pintores, escultores, artistas, directores, músicos. Sergio Obratsov, luego de una larga carrera como creador, ocupa la dirección del Teatro Central de Títeres de Moscú (Loureiro, 1979:23).

Su lugar de origen preciso aún no ha podido ser determinado por los estudiosos en el ramo, ya que se han descubierto testimonios de su existencia en los cinco continentes. Se le ha encontrado tanto en civilizaciones asiáticas milenarias que datan antes de Cristo (la China, la Birmana la Hindú, que por cierto en esta última al manipulador se le conoció bajo el nombre de "Sutradhara" que significa "el hombre que tira del hilo") (Loureiro, 1979:63), así como, en El Viejo Continente en la Grecia Homérica; en el Nuevo Mundo en las culturas prehispánicas; y por si fuera poco también en el Continente Negro, pues en algunas tumbas egipcias fueron encontradas figurillas articuladas de barro que probablemente tomaron parte en las ceremonias religiosas como fetiches, o bien, como simples objetos lúdicos con que se solazaba la población, según testimonios de Herodoto (Cueto, 1961:7).

Durante este largo correr del tiempo, las marionetas han sufrido una evolución física desde sus más remotas manifestaciones hasta nuestros días; evolución que obedece, paralelamente, al perfeccionamiento técnico de su manipulación con el fin de crear una más grata animación de sus articulaciones. . . pero, antes de seguir hablando de ellas, sería oportuno precisar bajo una definición a esta técnica para no caer en confusiones con otras técnicas.

El titiritero Nicolás Loureiro considera que ésta:

...ofrece un mecanismo más completo. Con un peso algo más de un kilogramo, es sostenido por un alambre fijado a la cabeza, sustituido a fines del siglo XIX por hilos ---

vegetales y hoy por hilos de matal o plástico. Tres hilos, dos en los hombros, uno en los riñones, ayudan a encontrar su centro de gravedad: otros hilos se fijan a diferentes partes el cuerpo, según el número de articulaciones (codos, cuello, manos, rodillas, pies). Todos terminan en el control, cruz de madera en general, unidos de manera más o menos compleja según la técnica del animador.

El animador sólo puede mover un muñeco por vez, teniendo el control con una mano --la izquierda en general- y accionando los hilos con la derecha...

La tendencia general ha sido el perfeccionamiento técnico para dotar al muñeco de una vida más semejante a la de su modelo viviente" (Loureiro, 1979:63).

El animador español Manuel Sainz piensa que:

Son estos los de cuerpo entero, generalmente de madera, de miembros articulados y movidos por unos hilos que están atados a cada uno de los extremos de los miembros o partes del cuerpo que están articuladas y se manejan desde un punto elevado por medio de una cruceta en la que están atados todos los hilos (Sainz, 1956:18).

En opinión de McPharlin: “La marioneta, que remeda al hombre vivo, que rompe sus proporciones, que altera su dimensión, fue el siguiente paso de la máscara”(Cueto, 1961:6).

Haciendo alusión a estas consideraciones y con base a las observaciones hechas en espectáculos y festivales internacionales de títeres a que he asistido, podré definir esta técnica de la siguiente forma: *Una marioneta será aquella figura de persona, animal o cosa hecho de cualquier material (madera, plástico, material reciclable, etc.), que requerirá de hilos para su animación, los cuales en sus extremos estarán unidos, por un lado, a ciertos puntos específicos del cuerpo del títere, y por el otro, a una cruceta (mecanismo característico de esta técnica) que servirá de control de mando para el animador o titiritero.*

El origen del nombre marioneta ha sido motivo de estudio de varios seguidores de esta técnica, y como resultado de sus investigaciones se ofrece la siguiente información: Todo parece indicar que el nombre proviene del idioma francés: en la Edad Media los frailes, en su afán de evangelizar a las grandes masas populares, hacían representaciones de pasajes de la Biblia, de Misterios o bien de Milagros por medio de unos pequeños títeres tallados en madera y accionados por hilos. Se les conocía por el nombre de “*Petites Maries*” o “Pequeñas Marías”, también llamados “marion”, “marottes” o bien “marionnettes” en memoria de La virgen María (Sainz, 1956:16).

El titiritero Manuel Sainz cree que se deriva del nombre de “María”, pero su etimología, dice él, no es francesa sino italiana, pues parece ser que se refiere a unas pequeñas estatuas articuladas de madera que representaban a la Virgen María llamadas “*Marie di legno*” (Marías de madera) las que se empleaban en las fiestas de la Virgen

(Sainz, 1956:16).. Por lo que concluye diciendo: "...el nombre de marionetas es un barbarismo del italiano "marionetta" (Sainz, 1956:16).

A su vez Angelina Beloff dice que:

El nombre genérico francés de "marionette" para designar un títere de hilos (...) parece venir del nombre que daban a los ángeles en las representaciones religiosas. Las llamaban Pequeñas Marías y, según su diminutivo francés es "Marionette", o "Marion" (Cueto, 1961:10).

Estas teorías hacen llagar a una conclusión: es obvio que la palabra marioneta se deriva de una deformación morfosemántica, ya sea francesa o italiana, de la palabra María.

Todo parecería indicar que bajo el influjo renacentista italiano, así como, la Iglesia en su afán de divulgar su filosofía en los pueblos bárbaros europeos, fueron los dos factores principales que precisaron el concepto actual de las marionetas o títeres de hilos, pero hay que destacar que ambas son herederas a su vez de una tradición que ya se venía cultivando en civilizaciones europeas pasadas (la Griega y la Romana) que, a su vez, quizá, recibieron el influjo de esta técnica de otras civilizaciones indoeuropeas, y así sucesivamente hasta perderse la pista en el pasado de la fuente original de donde provino.

La cultura occidental más antigua que haya registrado las representaciones de las marionetas en libros fue la griega. Las representaciones de títeres estuvieron de moda en la cultura Helénica, así lo hacen saber autores tanto griegos como romanos. Las marionetas griegas "Algámata neuropasta" (imágenes en movimiento), fueron hechas de barro, cera, marfil o madera y, algunas, hasta de pasta (Simmen, 1976:35). Representaban seres humanos en miniatura, y técnicamente hablando, su mecanismo consistía en tener una barra de hierro introducida en la cabeza, la cual sostenía el titiritero llamado "Neuropastes" (jaladores de cuerdas). Se le nombraba así porque tanto los brazos como piernas del títere eran activados por medio de cuerdas (Simmen, 1976:35).

En la cultura grecolatina, el teatro de títeres fue un símbolo del destino humano: Plauto compara al hombre con una marioneta, manipulados por las manos de los dioses de

acuerdo a las pasiones de estos; Aristóteles imagina al Dios del Universo justo como un titiritero que mueve a los hombres como si fueran títeres; Horacio, el satírico Persio Flaco y el emperador romano Marco Aurelio dudan de la libertad del hombre cuando comparan a éste con las marionetas (Simmen, 1976:35).

De la existencia del espectáculo de marionetas en esta época se tienen los siguientes datos escritos: Xenofonte en *El Symposium*, habla de un titiritero de Siracusa (Cueto, 1961:7); Ateneus, (230 a.c.), revela la existencia de un titiritero llamado Poteinos, que movía muñecos en el mismo teatro en el que se representaban las obras de Eurípides (Cueto, 1961:7); Apuleyo, en su obra *De Mundo*, describe la perfección de los títeres romanos de esta manera:

Cuando esos que dirigen los movimientos de aquellas figuras humanas de madera jalan la cuerda de la cara, la barba gira, la cabeza se eleva, los ojos giran, las manos toman una postura de dar ayuda, y la figura por completo parecerá que es animada graciosamente (Simmen, 1976:35).

Los romanos empleaban varios nombres para designar a las marionetas: “pupae”, “sigillae”, “sigilliolae”, “imagun culae” y “homunculi” (Simmen, 1976:35).

La primera evidencia de marionetas medievales proviene de un dibujo que data del año 1170. Se trata de un manuscrito titulado *Hortus Deliciarum* escrito por el abad Herrad von Lansberg. En ella se ilustra un par de títeres que representan a dos caballeros con sus atuendos respectivos de campaña, los cuales, son animados, cada uno, por cuerdas horizontales (Simmen, 1976:43). Por el tipo de personajes y por la época, es fácil imaginar que sin duda los temas a representar eran los Romances de Caballerías, o bien, Gestas Heroicas de señores feudales, o por qué no, dramas litúrgicos (Cueto, 1961:10).

Ya en el renacimiento las marionetas gozan de la aceptación popular; aceptación que se prolongará en los siglos venideros hasta nuestros días. Este fenómeno es fácil de demostrar por la serie de testimonios existentes, tanto escritos como grabados, que describen las representaciones en diversos rincones de Europa. Por señalar algunos:

- El célebre cardenal Mazarino llegó a temerles por su sátira mordaz, pues los espectáculos profanos de marionetas comenzaron a tener mayor público cuando en sus tablados se criticaban los asuntos del futuro gubernamental de la época (Cueto, 1961:13).

- Documentos encontrados en los archivos de los ayuntamientos municipales son otra fuente importante que atestiguan la existencia de representaciones de marionetas, por citar un ejemplo: en el condado de Nordlingen en 1582, el Sr. Klein Balthasar de St. Joachimstal pide permiso para presentar dos magníficas historias del Viejo Testamento para ser recitados como comedias por hermosas marionetas (Simmen,1976:36).

- Mireya Cueto comenta que:

en la Alemania del S.XVII abundan las representaciones de Marionetas en Munich, Viena y Basle Gozaron de la protección de los aristócratas, quienes gustaban de tener teatros propios en sus palacios. Entre los años 1773 y 1780, el príncipe Esterhazy presentó en su palacio de Eisenstad una opereta interpretada por cinco Marionetas: la música fue compuesta por Hayden. En 1753, Goethe compuso varias piezas para una compañía de Marionetas, y a su vez, recibió de ellas inspiración para su *Fausto*. En este siglo, las Marionetas alemanas se construyen con un sentido muy realista y con ingeniosos mecanismos. Se hizo famoso en Viena el artesano Heisselbrecht porque conseguía de sus figuras las más extrañas metamorfosis en la obra *Moter Goos* (Cueto, 1961:16).

- A principios del 1600, en Inglaterra existía una docena de compañías de marionetas establecidas en Londres. Éstas recorrían el territorio del Reino Unido dando sus representaciones tanto en ferias populares como dentro de los castillos de la realeza, de hecho, algunas de estas representaciones fueron observadas por Shakespeare quedando fuertemente impresionado de ellas (Simmen,1976:38).

- Al igual que Goethe, Milton se inspiró en ellas para realizar su obra maestra *El paraíso*

Para este siglo XX, y a pesar de los grandes adelantos técnicos y científicos que lo rodean, las Marionetas siguen teniendo influencia y aceptación en el gusto popular de todas las latitudes del mundo:

- El Francia, el arquitecto Marcel Temporal organiza en 1937 varios grupos de marionetistas en una sociedad llamada Compañeros de la Marioneta; y ese mismo año organizó La Exposición Internacional de Arte y Técnica en donde las Marionetas eran el huésped principal (Cueto, 1961:20).

- El Sr. Carlo Speder, llamado Peruchet, tuvo siete teatros desmontables de marionetas. Su profesión original era la de arqueólogo y anticuario, pero su pasión por esta técnica lo atrajo a tal grado que instaló en Bruselas, en su propia casa, El Museo Internacional de la Marioneta (Cueto, 1961:21).

- En Alemania existió un resurgimiento del arte de las marionetas gracias al esfuerzo de muchos artistas dramáticos e intelectuales que conocían el valor del teatro de muñecos. Sólo por mencionar a algunos de estos artistas citaremos a Peter Anton Kastner, de Dormund, quien inventó un nuevo control, cruceta, que permite una gran variedad de movimientos; Fritz Gerhard, de Weppertal, representó obras clásicas de la literatura como *La Tempestad* de Shakespeare; y el teatro Hanschen, de Colonia, que es una empresa del gobierno e influye considerablemente en la vida cultural de la ciudad (Cueto, 1961:21).

- En Inglaterra el resurgimiento de las marionetas se debió al entusiasmo de Sir Gordon Craig y de Bernard Shaw, auxiliados por artistas e intelectuales. Quince meses antes de la muerte de Shaw fue representada en su honor una pieza para marionetas escrita por él, la última por cierto: *Shakesperae contra Shaw*. En el prólogo Shaw dice: "Yo aprendí de las marionetas gran parte de mi oficio de director de escena. . . su expresión facial imperturbable, imposible en los actores de carne y hueso, desata la imaginación de los espectadores" (Cueto, 1961:21).

- Marcel Temporal hace una comparación entre las marionetas ingleses, franceses y alemanes y sus estilos respectivos: los ingleses crean primero el muñeco y, de acuerdo con sus características, construyen el tema; los franceses buscan primero el tema de la pieza, luego el ambiente, las decoraciones y por fin los personajes que lo animan; los alemanes no dejan nada sin estudiar a fondo: los movimientos, los gestos, las modulaciones de voz. En

conclusión: el alemán trabaja para divertirnos, el inglés se divierte él mismo trabajando (Cueto, 1961:22).

- Y qué decir del Teatro de Marionetas de Salzburgo, creado en 1913 por Anton Aicher, y que su hijo Hermann continuó con la obra de su padre hasta su deceso en 1977. En la actualidad la nieta, Grete Aicher, funge como la directora de esta compañía que cuenta con un teatro de 340 butacas. Dentro de su repertorio se cuenta con ocho óperas de Mozart, entre ellos, *La flauta mágica*, *Don Giovanni*, *Las bodas de Figaro*, etc., así como, *Los cuentos de Hoffman*, *El barbero de Sevilla*, *El Murciélago*, y por si fuera poco *El Cascanueces* (Novedades, 1986:C2).

- Finalmente, y siendo motivo del orgullo nacional mexicano, la famosa compañía de los Rosete Aranda, quienes a finales del siglo XIX crearon una serie de rutinas que eran representadas en las principales ferias del país, así como, en algunas casas particulares. Era tal su calidad que llegaron a ser reconocidos internacionalmente.

Con estos casos que se han citado, que son pocos relativamente, podrá entender el lector la importancia que ha tenido el teatro de marionetas en el mundo occidental.

1.3.3.- Guiñol (Títeres de guante o funda.)

Otra de las técnicas de títeres más conocida por el mundo occidental es esta, el guignol o guiñol.

Sus orígenes son también tan apasionantes como los de su primo hermano la marioneta, pero no tan antiguo (al menos así lo confirman actualmente las investigaciones arqueológicas), sin embargo, no por este detalle es menos importante dentro del convivio que ha mantenido junto con el desarrollo de la civilización.

Como su nombre lo sugiere, la forma de este tipo de títere es un guante o funda que cubre la mano y el antebrazo del titiritero, formando los dedos de éste los brazos, manos y cuello del títere. La cabeza será sostenida por alguno de los dedos, preferentemente el índice o medio, según las variaciones adoptadas (Luoreiro, 1979:61).

Históricamente hablando, el dato más remoto de esta técnica con que se cuenta data del medievo: un par de viejas ilustraciones que provienen del norte de los Alpes fueron encontradas en la biblioteca Bodleian de Oxford en un manuscrito intitulado *Li romans du boin roi Alixandre* (*El romance del buen rey Alexandro*) fechados en el año 1334 d.c., los cuales, fueron pintados por Johan de Grise. En una de estas ilustraciones aparece un personaje con nariz aguileña sujetando un garrote, y junto a él hay otro personaje femenino; en la otra ilustración aparecen dos personajes con armaduras portando ambos unos garrotes o espadas, posiblemente representando a un par de caballeros de alguna Corte. También puede apreciarse en la primera ilustración a tres niños sentados frente al teatrino disfrutando de la representación como lo haría cualquier infante en la actualidad (Simmen, 1976:11).

El cómo surge esta técnica es quizá una pregunta difícil de contestar porque no existe algún dato escrito que testifique qué o quién la inició. Con lo único con que se cuenta es con la tradición oral que en muchas civilizaciones fue cultivada previo a la escritura, y dentro de estas versiones, se señalará una de origen español descrita por el maestro Roberto Lago que data del medievo:

Sucedió, pues, y esto hace mucho, muchísimo tiempo, que tres frailes capuchinos recorrían la comarca catalana predicando. De los tres, uno era hermano lego. Y mientras la ambición de los otros buenos padres era ilustrar a las buenas gentes en cosas de la doctrina cristiana, el hermano lego embabucaba a un sin número de bobos por medio de chistes y dichos graciosos. En verdad que era inagotable los recursos de su ingenio, y para entretener a los mirones, además de mil suertes que sabía, proyectaba con sus manos contra la pared formas fantásticas o extrañas que provocaban la risa o el azoro de cuantos se agrupaban en su derredor. Uno de tantos días encontrase una silla rota y ocurriéndosele cercenarle la perilla. Pusole, valiéndose de un pedazo de palo puntiagudo, una nariz y con la ayuda de una vieja navaja grabóle la boca. Dos alfileres de cabeza de vidrio le sirvieron para ponerle ojos, y de un fleco sacó la peluca, con lo cual ojos, nariz y boca había improvisado una cabeza. Cortó dos manos de papel y éstas, con la cabeza y un traje con mangas de su propia hechura, complementaron el primer títere. Ideó luego un retablo tendiendo una sábana en la abertura de una puerta hasta la altura de la cabeza, y fue en esa mampara improvisada en el mismo mesón donde moraba donde dióse por primera vez una función de títeres (Lago, 1956:18).

El dato escrito más remoto se encuentra en el libro *Tesoro de la Lengua Española* del autor Sebastian de Covarrubias. Escrito en 1611, el autor describe la experiencia que tuvo en su adolescencia cuando presencié un espectáculo de Títeres de guante:

Son una figurillas que suelen traer y llevar los extranjeros en unos retablos o costillas, y que montado únicamente el cuerpo, los gobiernan como si ellos mismos se movieran; los maestros que se hallan situados en el interior y detrás de una mampara del retablo de madera, soplan unos silbatos, de tal forma que diría que ellos mismos hablan, y el interprete que está acá fuera declara lo que quiere decir, y porque el pito suena "ti-ti" se les llama Títeres (Mane, 1966:16).

El otro dato es la del famoso retablo de Maese Pedro que Cervantes refiere tan a lo vivo en el capítulo XXVI de *El Quijote*. Aquí se menciona que los muñecos de Maese Pedro, de guante y no de hilos (se deduce de las palabras del autor), tienen un confrontación verbal que termina en golpes con el valeroso Don Quijote de la Mancha:

...y con acelerada y nunca vista furia comenzó a llover cuchilladas sobre la titerera morisma, derribando a unos, descabezando a otros, estropeando a éste, destrozando a aquél, y entre otros muchos tiró un altibajo tal, que si Maese Pedro se abeja (sic), se encoge y agazapa, le cercena la cabeza con más facilidad que si fuera hecha de mazapán ((Cueto, 1961:18).

Lo curioso de todos los datos anteriores es que en ninguno de los casos se les nombra por el nombre de Guiñoles, simplemente se les reconoce como Títeres. El nombre de "*Guiñol*" se le adjudica de la siguiente forma:

A fines del siglo XVIII y principios del XIX d.c. en la ciudad de Lyon, Francia, habitaba un tejedor de seda que respondía al nombre de Laurent Mourguet. Éste, en sus ratos de ocio, animaba a un títere de guante que personificaba al típico tejedor de seda de esta ciudad. En sus representaciones, el títere hablaba de los malos tratos que recibían los trabajadores que laboraban en aquellas fábricas textiles, o bien, narraba anécdotas de la vida cotidiana de la clase obrera; en ocasiones, también criticaba la política del país. Todo esto, claro está, ante la expectación de niños y adultos que observaban la animación extrayéndoles carcajadas y expresiones de felicidad momentánea en aquellos ratos de solas

y esparcimiento, aminorándoles quizá el peso de la rutina laboral (Mane, 1966:31). Este personaje recibió el nombre de Guignol, palabra descompuesta de la locución “guignolant” que quiere decir en el caló francés “chistoso, gracioso”(Beloff, 1945:12). De este hecho se asocia que al títere de guante que animaba Lauren Mourguet se le bautizara por el nombre popular de Juan Sillavio Guignol ((Mane, 1966:31), siendo la última palabra la más pegajosa y significativa en le mente del público francés de tal manera que asoció técnica y nombre bajo el mismo nombre.

Lo que sí es oportuno señalar par evitar posibles confusiones es lo siguiente: Mourguet es el creador del personaje Guignol alrededor del año 1795, mas no de la técnica de títere de guante, que como se ha señalado oportunamente data de años más atrás ((Mané, 1966:31).

Existen otras dos teorías que hablan del origen del término guñol:

El historiador de títeres Maindron basa su teoría en una publicación hecha en 1865 por Janis-Louis Onofrio respecto al teatro de títeres en Lyon. De acuerdo a éste, se cuenta que Mourguet decía la expresión “¡C’est guignoland!” cuando uno de los títeres que animaba lograba crear una explosión de júbilo en el público, y en especial, aquel que personificaba a un tejedor de seda Lyones (Simmen, 1976:31); la otra teoría parte de que el nombre fue tomado de una comedia cuyo autor fue Dorvigny, *Nitoché et Guignolet*, representada en Lyon en el año de 1804. En esta obra el personaje central se llama Guignolet, campesino de carácter inseguro y tonto, y en otras ocasiones es sumamente inteligente (Simmen,, 1976:32).

Guignol personificaba a un tejedor de seda Lyones que viste un “*canuts*” (traje típico del obrero textil de esta ciudad en 1800), compuesto por : un sombrero negro que en su parte posterior lleva adherido una pequeña cola de caballo (conocido como “cola de rata”, distintivo de los obreros textiles), y una chaqueta oscura que abarca desde la mitad del cuello hasta las rodillas (Simmen, 1976:32).

Según Jacques Chesnais, titiritero francés contemporáneo, Guignol es una mezcla de Arlequín y Pierrot ,personajes de la tradición italiana de la Comedia del Arte (Mane, 1966:31). Sus comedias representan la vida diaria de trabajadores y artesanos. El sabe y conoce la presunción y la descortesía de la burguesía, y toma el papel de ellos haciendo un escarnio de sus costumbres (Simmen, 1976:32). Sus tramas son muy sencillas, basadas en improvisaciones de los animadores. Un estudio a fondo de ellas llevaría a la conclusión de que tienen una similitud muy parecida a la Comedia del Arte (Mane, 1966:34). Guignol es un incorregible optimista, frecuentemente simple e ingenuo. En sus riñas acomete con un palo o garrote, el cual usa para reformar el carácter de sus oponentes. Frecuentemente encuentra en el alcohol una solución momentánea a sus problemas, y en ocasiones se agravan más bajo el efecto del licor, pero una vez sobrio toma voluntad y coraje anteponiéndose con éxito a sus problemas cotidianos (Simmen, 1976:32).

Guignol, animado por Mourguet, rápidamente encontró un “patíño” de escena con el cual las representaciones elevan su nivel cómico dramático. Este nuevo personaje llamado Gnafrón (títere que personificaba a un fabricante de jabón con nariz roja, boca chueca y siempre bajo el efecto del alcohol). Ya entrado el siglo XIX, Mourguet logra integrar dentro de sus representaciones a otros personajes, quedando conformado finalmente por: Guignol, Gnafrón, Madelón (esposa de Guignol, siempre furiosa con Gnafron), El propietario que persigue a Guignol para cobrarle la renta, Bally o Juez, a quien van a dar las pependencias, y finalmente Dondon, la aprendiz de Guignol en la industria de la seda (Cueto, 1961:13):

“Las tramas eran muy sencillas, sólo estructura de chispeante improvisación de los animadores, por lo demás ininteligible para el que no fuera obrero de la seda”
(Cueto,1961:14).

Hasta la llegada del imperio Napoleónico, las obras de la compañía de Mourguet se habían representado en forma improvisada de acuerdo con la tradición, pero bajo este régimen llegó la censura y fue preciso escribir las piezas antes de representarlas, gracias a lo cual se han conservado los textos que hoy existen en la ciudad de Lyon en el museo Gadagne (Mané, 1966:33). Este antiguo edificio cuenta con seis elegantes salas perfectamente iluminadas. Ahí, no sólo es posible detenerse con emoción delante de los primeros títeres de Laurent Mourguet, sino también se recorre toda la historia del teatro

guignol de esta ciudad de los siglos XIX y XX, además, también pueden apreciarse numerosas réplicas de Guignol, Gnafrón y Madelón. de años posteriores (Mané, 1966:35).

Dos opiniones de brillantes titiriteros explican la razón por la cual esta técnica goza de tanta popularidad en nuestros días :

- Mireya Cueto dice: "...De los muñecos capaces de expresarse por el movimiento, el de funda o guñol es sin duda el más simple, el más fácil de construir"(Cueto, 1961:37).

- Manuel Sainz comenta: "... es sin duda alguna, el mejor sistema, el más utilizado, el más práctico y económico, y el que reúne las mejores cualidades pedagógicas..."(Sainz, 1956:18).

Cientos y cientos de compañías europeas y americanas se han valido de esta técnica para escenificar sus diversos repertorios. Basta leer el libro *El teatro guignol* de Mireya Cueto para darse una idea compleja de este hecho.

1.3.4.- Técnicas del S. XX: Cámara Negra, Bocones y Animatronics.

Las técnicas de títeres son tan variadas como la imaginación humana lo permite. A continuación se verá cómo la tecnología moderna del siglo XX junto con el ingenio de titiriteros han podido con juntarse y desarrollar nuevas técnicas interpretativas que logran un mejor desempeño escénico de los títeres.

Es curioso observar cómo en este siglo de la era moderna las técnicas de títeres han logrado evolucionar de una manera sorprendente en comparación a siglos pasados, tan así, que en cada festival internacional de títeres las compañías que participan hacen gala de sus avances técnicos, tanto en materiales de construcción como en ingenio para animar las formas corpóreas que presentan los títeres, incrementando con esto las posibilidades plástico-dramáticas de sus representaciones. Sin embargo, existen algunas compañías que gustan de explotar al máximo una sola técnica con el fin de perfeccionarla día a día; otras prefieren en cada espectáculo que comprende su repertorio emplear de manera simultánea varias técnicas; a algunos les agrada experimentar con elementos tecnocomputarizados, en fin, no hay límites ni restricciones que regulen el poder animar cualquier objeto .

Con el advenimiento de la lámpara incandescente a finales del siglo XIX, el espectáculo teatral sufrió toda una revolución: La electricidad y las lámparas incandescentes juntos fueron magia. Ellos lograron hacerlo todo. Los efectos visuales pudieron ser más estupendos y reales; el escenario podía quedar en un instante a oscuras o en penumbra, o bien, alumbrarlo de inmediato gracias a los "Dimmers"; la luz de color lograba ser más pura y eficiente ya que el mismo foco se pintaba del color deseado o, en su defecto, se le anteponía mascaradas o micas de color"(Páez, 1992:16). En conclusión, el siglo XX le dio al teatro un nuevo escenario con luces mucho más funcionales y expresivas que cualquier otra época: "La nueva técnica teatral", como vino a llamarse a este movimiento, reestructuró los métodos de producción teatrales hasta entonces desarrollados (Páez, 1992:16).

¿ De qué manera esta revolución influyó en el espectáculo de títeres? Se generó una nueva técnica: Teatro Negro o también conocido bajo el nombre de Cámara Negra.

Esta nueva técnica recibe su nombre del dispositivo escénico empleado en él que consiste en aislar al títere del titiritero por medio de un efecto óptico. La explicación de esta técnica es la siguiente: como los titiriteros se encuentran en el mismo nivel que los títeres que animan, cubren totalmente su cuerpo con un traje negro (incluyendo cara, manos y pies); el fondo de escenario también es de color negro, lo cual logra que los titiriteros se mimeticen ante el ojo del espectador; el toque final de este efecto se logra cuando en el primer plano del escenario se coloca una lámpara fluorescente de luz negra o una luz cenital que únicamente iluminará a los títeres. Ambos efectos lumínicos logran que el ojo del espectador no pueda visualizar a los animadores. La manera de animar a los títeres u objetos se logra por medio de varas metálicas oscuras horizontales unidas a aquellas partes que se deseen animar (piernas, brazos, cabeza, etc.) (Loureiro, 1979:64). Como un ejemplo popular de esta técnica se puede citar a Topo Gigio. Algunas compañías como La Troupe, en México dominan esta técnica a la perfección.

Los precursores de esta nueva técnica fueron Goerges Lafaye y el grupo checo Na Zábradlí, *La Balustrada* (Luoreiro, 1979:64).

Otra técnica que es muy conocida en la actualidad es la de Los Bocones. ¿Quién no ha llegado a ver la serie educativa Plaza Sésamo? La gran mayoría de estos títeres pertenecen a esta denominación. Como se les puede observar, algunos de ellos articulan sus brazos con varillas verticales (técnica tomada del Wayang Golek), y su cuerpo es una funda, propiamente dicho, que cubre el antebrazo del animador (idea ya empleada en el títere Guignol); en su cabeza se introduce una mano del titiritero cuyos dedos accionan boca, ojos, cejas y algunos otros mecanismos que posea el títere (mecanismos que son usados en algunos muñecos de ventriloquia y marionetas). La gran versatilidad de esta técnica puede llegar a necesitar desde uno hasta más animadores que de manera sincronizada dan vida al títere. Los tamaños de estos títeres pueden variar desde el tamaño de un limón hasta el de un gigante de más de dos metros de altura (proporciones de un Fantoche Carnavalesco) como los que llegaron a ser utilizados en la ceremonia de inauguración de las Olimpiadas en Barcelona 92.

El precursor de esta nueva técnica, también conocida por el nombre de "Muppet", fue el titiritero estadounidense Jim Henson, quien desde 1955 ya hacía uso de ella en "la pantalla chica" en un programa local del área de Washington D.C. llamado *Sam y sus amigos*. Plaza Sésamo fue el trampolín internacional, 1970, que dio a conocer esta técnica al mundo entero (Finch, 1981:19).

La era de la computación y la alta tecnología electrónica que ha desarrollado el hombre a partir del descubrimiento del "micro chip" proyectaron nuevos horizontes a la animación de títeres, dando como resultado final lo que se conoce por el nombre "Animatronics" que basan su principio en la animación electrónica computarizada o radiodirigida.

Esta nueva técnica, empleada principalmente en películas estadounidenses, ha brindado la posibilidad en los titiriteros de que un espectáculo de títeres llegue a poseer

una veracidad tal que el espectador pueda creer que los objetos animados, cualesquiera que sea, tengan una actitud motriz casi real e intachable. Así, se pueden citar casos de perros, gatos, elefantes, cocodrilos, ballenas, semirobotizados que han desfilado en películas o teleseries como *Jumanji*, *Sabrina*, *La Historia sin fin*, *Cuentos de ultratumba*, etc. , por nombrar algunos, que han empleado esta técnica con resultados sorprendentes.

El único inconveniente que presenta esta técnica es su alto costo de realización debido a los sofisticados instrumentos electrónicos utilizados; de hecho, existen pocas compañías especializadas en trabajar con esta técnica como lo es Jim Henson Productions que trabajan únicamente bajo o por pedido a directores de cine y televisión.

**CAPITULO 2
LOS TÍTERES
EN MÉXICO.**

2.1.- El títere Prehispánico.

Aquellos hombres del siglo XVI que llegaron a conquistar el Nuevo Continente poseían una ideología cultural renacentista; ideología que en particular el pueblo español asimiló bajo el influjo impuesto por la Iglesia Católica Apostólica Romana. Bajo este lente, los españoles conquistadores observaron en un principio a las culturas autóctonas mesoamericanas; bajo éste, se les criticó y se les juzgó hasta llegar al punto de tacharlos de satánicos e incivilizados, por lo que, en aras de la cultura renacentista española civilizada se provocó la destrucción implacable de casi todos los testimonios culturales indígenas, entre ellos, la representación de títeres prehispánicos.

Afortunadamente en la actualidad gracias a descubrimientos arqueológicos y a datos proporcionados por los cronistas religiosos de la época de la conquista, se sabe que en la vida cotidiana de los pueblos indígenas existían las representaciones de títeres.

Esto hace pensar que el papel social que desempeñaba el títere en estas culturas era muy similar al que se le daba tanto en culturas ancestrales occidentales (Griega y Romana) como orientales (India y China): el culto religioso y el esparcimiento (Iglesias, 1995:22). Esta similitud reafirma, en parte, la hipótesis de Charles Magnan quien sustenta en su libro *Historie des marionette depuis l'antiqué á nos jours* que la universalidad del títere se debe a que juega un papel religioso muy importante dentro de las ceremonias litúrgicas (Iglesias, 1995:34). Este papel se basa en que el Dios es representado por un títere, que bajo la animación premeditada de los sacerdotes, fortalece el culto en sus creyentes. De hecho, esta práctica se sigue utilizando hoy en día en algunas comunidades como lo es la Indonesa en su Wayang Kulit.

Investigaciones Arqueológicas han encontrado piezas que dan testimonio de la existencia del títere en la época prehispánica, y prueba de ello son los siguientes datos que a continuación se señalan:

a) El antropólogo Carlos Navarrete realizó una serie de fotografías, croquis y reproducciones estilizadas de una estela maya de tres metros de altura. En ella se observa a

un personaje de perfil, aparentemente un sacerdote de la divinidad del agua y la fertilidad, el Dios Chac, rodeado de ofrendas florales, pájaros, insectos y grandiosa vegetación. En su mano derecha se ve la silueta de un títere de guante que personifica a un ave, mientras que con la mano izquierda, parece sostener un títere de varilla, similar al que todavía en la actualidad usan los indígenas de la sierra oaxaqueña durante la ceremonia de la flor en primavera (Iglesias, 1995:30).

b) En el libro *Cerámica Teotihuacana* de la antropóloga Laurette Sejourné, se muestran varias figuras de barro articuladas, las que se supone fueron movidas en ceremonias, aunque nada dice acerca de su empleo como títeres ((Iglesias, 1995:23).

c) También en la región Totonaca y en la Huasteca Tamaulipeca se encontraron figurillas articuladas. En esta última zona se halló una muñeca labrada en hueso y otras de madera (Iglesias, 1995:24).

d) En Cacaxtla se han descubierto varios ídolos que algunos investigadores aseguran se trata de títeres (Iglesias, 1995:24).

En cuanto a testimonios escritos, los más representativos son:

a) El fraile Bernardino de Sahagún en su libro *Historia general de las cosas de la Nueva España* escribe en la sección *El ciclo de Quetzalcoatl y los Toltecas (el esplendor de Tula)* el siguiente testimonio:

“...y ved aún otro prodigio que Tlachuepan Cuexcoch hizo: se fue a sentar en la mitad del mercado y en su mano hacía bailar un manequí; en su mano lo paraba y en su mano lo hacía bailar. Cuando lo vieron los moradores de Tula, hacía él corriendo vinieron, se se llegaron a él en tropel para verlo. Y por venir en tal confusión, unos a otros se pisoteaban, se magullaban hasta morir...” (La literarturas Indigenas, 1985:34).

b) Otro testimonio del mismo fraile asevera:

“Se paraba, entonces sacudía su morral, lo remecía y llamaba a los que estaban dentro del morral (...) Luego van saliendo unos como niñitos; unos son mujeres, muy bueno es su adorno de mujer: su falderín, su camisa. De igual manera, los varones están ataviados: bueno es su braguero, su capa, su collar de piedras finas. Bailan, cantan, representan lo que determina su corazón de él. Cuando lo han hecho, entonces otra vez remece el morral, luego van entrando, se colocan dentro del morral(...) Por esto se gratifica a aquél que se llama “el que hace salir, saltar o representar a los dioses.” (Iglesias, 1995:36).

Para el titiritero mexicano Roberto Lago, los testimonios arqueológicos aquí señalados son pruebas fehacientes de que las culturas prehispánicas tenían un concepto bastante desarrollado del concepto “títere”, tan o igual que en occidente, al menos así lo da a entender en su libro *El teatro guignol Mexicano*:

“ Desde antes de la llegada de los conquistadores se conocían ya los títeres en América. Existen varios ejemplares de estatuilla de barro articuladas, de diversas culturas prehispánicas, en el Museo Nacional de Antropología e Historia de la Cd. de México. Nosotros posemos una de estas estatuillas de barro como de diez cm. de altura, recientemente encontradas en unas excavaciones de lo que se cree fue un desembarcadero, en el pueblo de Tlacopan, hoy Tacuba. Y encontraríamos muchas más reminiscencias y huellas de este arte antiquísimo en los núcleos o centros de fundación de las antiguas civilizaciones que florecieron en México y la América Central.” (Lago, 1956:24).

En base a investigaciones realizadas en el arte dramático prehispánico, como es el caso del libro *Vida y Muerte del Teatro Náhuatl* de la doctora María Sten, se puede concluir lo siguiente en relación con los títeres:

En cuanto al contenido de las representaciones, el teatro prehispánico comprendía fundamentalmente dos vertientes. Por una parte, se cuenta con el teatro de índole religioso, donde cabe situar a las más originales y primitivas formas de danza y canto, así como las representaciones realizadas durante las festividades en honor a los dioses y a las escenificaciones de los mitos y leyendas nahuas. Por otra, el teatro denominado profano. En él se incluyen las actuaciones cómicas y de diversión a cargo de los titiriteros, los prestidigitadores y los juglares. Asimismo, corresponden a este tipo de teatro las comedias y dramas en los que el argumento versaba sobre los problemas de la vida cotidiana y familiar (Iglesias, 1995:35).

2.2.- El títere en la Colonia.

La Conquista es uno de los acontecimientos más complejos de nuestra historia. No solo por la magnitud de los hechos militares, sino por sus consecuencias culturales, en el sentido más amplio del término: religiosas, políticas, económicas (Tajonar, 1989:7). El primer gran logro de la Nueva España fue la conversión de los indios al catolicismo: el bautismo les dio un lugar en este mundo y en el otro; el régimen novohispano rompió el aislamiento del antiguo México y nos unió al mundo; todos los mexicanos, cualquiera que sea su origen étnico, están unidos por la lengua y la cultura a la tradición de Occidente. Somos una versión de Occidente pero, gracias al pasado y a la presencia indígena, una versión peculiar, original de occidente (Tajonar, 1989:8).

Entre toda esta trama de intereses que generó la fusión de dos culturas, dos mundos, el títere jugó un papel importantísimo en los primeros pasos de la colonización. Efectivamente, en esta etapa inicial, los títeres contribuyeron de manera decisiva en la divulgación de la nueva religión que aquellos hombres “barbados” tenían como única y verdadera: la religión católica.

En 1521, por una petición expresa de Hernán Cortés al Emperador Carlos V, pide se realice la evangelización de los indígenas vencidos. Noticia bienvenida principalmente por la Iglesia quien, entre varios métodos, acudió sin chistar a uno empleado por los monjes Franciscanos⁹ durante la Edad Media en situación muy similar: la escenificación de pasajes de la *Biblia* con títeres (Iglesias, 1995:57). Desgraciadamente no se cuenta con un registro de aquellas representaciones, sin embargo, un dato extraído del Ayuntamiento de Lima que data del año 1630 da fe de que en el claustro del convento de San Francisco se escenificaban obras de títeres con carácter meramente persuasivo a favor de la religión. No es de dudar que de manera similar este tipo de representaciones sucedía en la capital de la Nueva España y ciudades importantes del Virreinato (Loureiro, 1979:18).

⁹ Fueron los Franciscanos quienes, como fundadores de la Iglesia en nuestro país, iniciaron el adoctrinamiento. En el año de 1528 llegaron los Dominicos a quienes seguirían los Agustinos en 1533. No fue hasta 1572 que hicieron su entrada los Jesuitas que tan relevante papel desempeñarían en la historia de la Nueva España (Iglesias, 1995:37).

La razón por la cual los títeres gozaran de tanta popularidad en aquellos colonizadores se debe a que por esos tiempos en Europa se vivía el apogeo de los títeres renacentistas, los cuales atraían de sobremanera a los nobles y al pueblo en general. Además, ninguna de las atracciones contemporáneas existía y era más sencillo y económico transportar a un teatrino con su retablo que a toda una compañía de actores, con sus vestuarios, escenografías y utilería (Iglesias, 1995:55). Cuando los españoles arribaron a México conocían ya los "Cristobalitos" (títeres de guante que personificaban a algunos de los personajes de la Comedia del Arte como a Polichinela) y las marionetas. Estas últimas la iglesia, por motivos poco claros, las prefirió sobre cualquier otro tipo de muñecos. Quizá se deba a la leyenda que se le atribuye a San Francisco de Asís y éstas: el fraile fue el creador de los nacimientos navideños animados con marionetas (Iglesias, 1995:54).

No exento de esta tradición titiritesca europea, el mismo Hernán Cortés, según testimonio de Bernal Díaz del Castillo en su libro *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, enlistó dentro de su tripulación a dos titiriteros de nombres Pedro López y Manuel Rodríguez Cortés pues gustaba de este divertimento (Loureiro, 1979:18).

Así, se puede inferir que, el títere occidental arribó al Nuevo Continente bajo la premisa de cumplir dos funciones fundamentales de carácter social: primera, servir de medio persuasivo para evangelizar a las grandes masas de indígenas; y segundo, servir de solaz y esparcimiento a la naciente sociedad novohispana, contribuyendo con ello a mantenerla vigente dentro de un territorio inhóspito con las actividades cotidianas practicadas por la lejana aristocracia peninsular.

Ante esta nueva influencia cultural peninsular, los titiriteros indígenas fueron tomados como unos brujos simpatizantes del demonio, por lo que debieron esconderse de la furia castrante de la Santa Inquisición quienes los consideraba, tanto a los titiriteros como a sus muñecos, idólatras y propagadores de una religión sancionada. Esta persecución tuvo tanto éxito que se cree que para el año 1530 este tipo de manifestación cultural prehispánica estaba extinto (Iglesias, 1995:54).

Los primeros montajes laicos que se presenciaron en la Nueva España poseían un tono burlesco y disparatados. Las marionetas ejecutaban bailes sencillos, números cortos y cómicos, peleas de gallos o corridas de toros que tanto gustaban a los españoles, todo esto acompañado bajo los acordes de una guitarra. Los sitios donde se hacían las representaciones bien podían ser las salas de las casas nobles o mesones, tabernas, plazas públicas, y hasta en el tianguis, como el de Santiago Tlaltelolco, San Juan y San Hipólito: mientras en las iglesias las marionetas adoctrinaban a los indios, en la ciudad los títeres servían de entretenimiento popular (Iglesias, 1995:59).

Un dato curioso de carácter técnico que cabe señalar es que aquellas marionetas tenían diferencias muy peculiares con las actuales: la más importante es que no poseían cruceta, los hilos se ataban a los propios dedos del animador; las articulaciones no se hacían de cuero o metal, sino que estos materiales eran sustituidos por "ixtle" o hilos de "maguey"; los cuerpos se rellenaban de plumas, virutas o otros materiales disponibles. El teatrino constaba de un bastidor de frente con telón, bambalinas y escenografía, en el mejor de los casos, de lo contrario, únicamente se trataba de una vil tarima sobre la que el titiritero hacía ejecutar a sus muñecos sus rutinas y permanecía él a la vista de los espectadores (Iglesias, 1995:61).

De esta manera fue cómo el títere occidental sembró sus bases en una sociedad espejo y reflejo de la tradición peninsular; bajo esta aceptación cultural aristócrata se eliminó la tradición indígena titiritesca que en algún día reina y señora estas tierras: el títere occidental llegó junto con los conquistadores para servir a Dios, por medio de la evangelización, y al Rey, sirviendo de eslabón cultural entre la monarquía peninsular y la nueva nobleza americana.

A finales del siglo XVII, los títeres coloniales habían dejado de ser un instrumento de evangelización para formar parte de un medio de diversión popular y una fuente de trabajo para algunos españoles o criollos, jamás para etnias indígenas o negras a quienes se les prohibía deliberadamente ejercer el oficio de titiriteros (Iglesias, 1995:59-63).

Están nuevas compañías para poder ejercer su oficio estaban obligadas a solicitar un permiso oficial expedido por el ayuntamiento de la localidad, que a su vez, le daba cuenta a las altas esferas del clero. Al solicitar su solicitud se pagaba un impuesto denominado “Papel sellado”. Este trámite fue establecido por el virrey en el año 1538 (Iglesias, 1995:61).

A continuación se muestra un permiso solicitado por el Sr. Juan de Zamora, español, al virrey Don Martín Enríquez de Almanza en el año de 1569:

“Texcoco a seis de marzo de mil y quinientos sesenta y nueve. Yo Juan de Zamora, hombre de bien y temeroso de Dios, parezco por medio de este recado ante Vtra. Merced solicitando la venia de pasar a este Real de Texcoco a representar tres divertimentos de muñecos en las pascuas, donde podrán recogerse todas las gentes de dicho real y barrios sin temor de cosas reprehensibles, ni reprochables para indios y macehuales que avergüence un mal ejemplo a pecar. Mostrando para su uso la licencia de refrendo de su señoría el sor virrey de esta Nueva España. Año de 1569.

Juan Zamora de oficio titiritero.” (en Iglesias, 1995:62).

Desgraciadamente se ignora por completo el repertorio de estas compañías, pero por la tónica que manejaban los espectáculos titiritescos peninsulares de esos días, según crónicas de contemporáneos, se puede deducir que éstas estaban plagadas de chistes frívolos con expresiones populares un tanto irónicas. En ellas, seguramente, se satirizaba y hacía burla de las costumbres, de la situación política e incluso de los personajes destacados del virreinato (Iglesias, 1995:62). Aunque no hay que dudar que existían compañías respetables en donde sus obras tenían un fin meramente de solaz y entretenimiento sano.

Como un testimonio de la gran aceptación de la aristocracia novohispana hacia las representaciones de títeres, se cuenta con los siguientes versos escritos por el gran dramaturgo Juan Ruíz de Alarcón (1581-1639), quien sin duda también gozó de ellos:

*Representante afamado
has visto, que por sólo errar
una silba, quedar a silbos mosqueado;*

*y luego acudir verías,
 esta cuaresma pasada,
 contenta y alborotada
 al corral, todos los días
 toda la corte, y estar
 muy quedos papando moscas,
 viendo bailar dos muñecas,
 y oyendo a un viejo graznar
 y esto tal hechizo
 de ventura, que dio fin
 el cuitado volantín
 que en vano milagros hizo (en Iglesias, 1995:58).*

Al igual que en Europa, a los titiriteros que actuaban en el virreinato nunca fueron considerados artesanos, ni estuvieron sujetos al control gremial; estaban contemplados desde el punto laboral en la categoría de artistas mas no en la de artesanos. Formaban una casta aparte sin ningún privilegio y, en cambio, sujeta a duros reglamentos y arbitrariedades de la autoridad gobernante. Se les consideraba personas de ínfima categoría, al tiempo que se les atribuían todos los defectos de conducta posibles. Además, algunas representaciones provocaban disturbios de orden público pues, por medio de la boca de los títeres, se realizaban críticas político-sociales mordaces del gobierno (Iglesias, 1995:61). Este hecho lo constata el Sr. Marcos Aguinis en un pasaje que aparece en su libro *La gesta marrano* que dice así:

"...los titiriteros eran, sobre todo, unos insolentes que pretendían hacer reír y ganar dinero a costa de los dignatarios. En forma oblicua se referían a los pecadillos de un corregidos, y los sobornos de un juez, las desventuras de un alguacil o las tentaciones de un sacerdote (...) Estas historias arrancaban carcajadas pero debilitaban la fe. Los atentados contra la fe eran merecedores del más severo castigo." (Iglesias, 1995:61).

Con el advenimiento en Francia del Neoclasicismo (s.XVII), el cual se basaba en la premisa de que la razón y en la ciencia son el punto de partida para la explicación de todo

fenómeno tanto natural como social, propicia que la intelectualidad de la Nueva España virará su atención hacia esta nueva visión.

El espectáculo de títeres se vio también influido por este viraje. Se afrancesaron los personajes, sus vestimentas y el contenido irónico de sus interacciones; en los diálogos de las obras predominó la crítica social; el espíritu de inconformidad contra el régimen virreinal adquirió mayores proporciones, lo que acentuó en las representaciones la crítica mordaz en boca de los títeres, aunque, debían tener mucho cuidado los titiriteros pues podía recibir un castigo ejemplar y hasta la cancelación de por vida de licencias para poder ejercer su oficio (Iglesias, 1995:62).

Mientras que el teatro de actores estaba regulado dramáticamente por *La Poética* de Ignacio Luzán y las producciones se representaban en el Teatro Coliseo, los títeres podían vivir en un ambiente menos asfixiante, más liberal, tan es así que con frecuencia ocurría que los actores, una vez que terminaban su jornada laboral en el teatro, acudían a las casas en donde se representaban funciones de marionetas. Gustaban de ir no sólo como espectadores sino como manipuladores de los muñecos. Es de suponerse que representaban pasajes de las obras que se sabían pero les agregaban un cierto tono burlesco dando así libertad a su carácter bohemio. Dos intereses mayúsculos dominaban las mentes en estos actores al acudir a las representaciones de títeres: divertirse en grande y, a costa de esto, obtener una entrada económica extra.

El contrabando de artistas entre el Coliseo y las representaciones de títeres llegó a tal punto que para el año de 1786 provocó un conflicto laboral para el primero, al menos así lo da a entender un documento fechado en este año el 18 de noviembre por el juez del Hospital y Coliseo de Mexico, Don Silvestre de la Vega, quien ordenó al escribano Don Mariano Zepeda hiciera una investigación a fin de evitar que los actores del Teatro Coliseo acudieran a las representaciones de marionetas. Tal parece ser que el problema radicaba en que los actores durante las funciones de marionetas se emborrachaban a más no poder y las inevitables consecuencias de la resaca les impedía aprender y ensayar bien sus papeles al día siguiente (Iglesias, 1995:71).

2.3.- El títere del México Independiente hasta nuestros días.

Iniciado el siglo XIX llama la atención, en primer plano, el movimiento insurgente encabezado por un puñado de criollos ansiosos de obtener la independencia política de la corona española. Seguramente este hecho fue tomado por los titiriteros en sus representaciones, quienes en boca de sus títeres, pregonaban las inquietudes políticas populares. Éstas llegaron a ser tan hirientes y mordaces que el Virrey promulgó una disposición con fecha 28 de marzo de 1816 en la cual se estipulaba que no se permitían otros teatros ni comedias de muñecos dentro de la ciudad, y al que se le diese licencia para maromas y títeres, coloquios u otras razones (...) deberían antes de convencerse con todos los asentistas (...) respecto a las pensiones que deberían darles y sitio en que se encontrasen (Iglesias, 1995:76).

“Lo prohibido es lo deseado” dice el refrán popular, y hubo titiriteros que a pesar de estar ya advertidos por esta ley la ignoraron, haciéndose acreedores a las sanciones correspondientes, las que podían ir desde la invalidación definitiva de su licencia, o bien, pagar una multa que variaba de monto de acuerdo al criterio del Alcalde. Por ejemplo: existe un documento fechado el 5 de abril de 1818 donde se consigna la multa de veinte reales impuesta a Fernando de Campusano de oficio titiritero. Se alegaba que uno de sus personajes, don Folias, le faltó el respeto al señor Alcalde que, plácidamente y con mal fortuna, había asistido a la función y caro le costó al titiritero semejante audacia: “Por meter tres pullas al señor Alcalde, se multa al empresario Fernando Campusano y se recuerda la disposición dictada el 28 de marzo de 1816.” (Iglesias, 1995:77).

Mientras la lucha armada seguía su curso en poblados y ciudades del país, los espectáculos de títeres y el teatro mantenían también una batalla ya añeja que desde el siglo pasado se venía encarnando en ambos frentes: las pérdidas económicas que propiciaban los títeres al Teatro Coliseo, debido a que los espectadores asistían con mayor frecuencia a las funciones de autómatas o títeres (como se les llamaban), trayendo como consecuencia que la balanza económica del teatro se viera afectada.

La campaña de las autoridades en contra de los titiriteros por las pérdidas económicas que ocasionaban a los teatros oficiales, continuó hasta los últimos días del Virreinato. El 9 de enero de 1821, el virrey O'Donojú dispuso, a petición del director del Coliseo, don José M. Landa, que:

“...ninguna persona ni compañía ha de tener en esta corte diversión pública con entrada pagada en el corral, patio, ni galería, sea baile, comedia masona, títeres, boturgos u otras semejantes, aun con pretexto de obra pia sin expreso consentimiento.” (Iglesias, 1995:76).

Para tener una idea viva de aquellas representaciones, el escritor Guillermo Prieto en su libro *Memorias de mis tiempos*, escrito en 1828, hace referencia a una de ella describiéndola así:

“Los títeres e la calle Venero, en donde se llevaba el arte a toda su perfección, me sacaban de quicio, materialmente me endiosaban.

Aquel negrito enamorado y batallador que desenlazaba a puntapiés todas las escenas; aquel don Folías que prolongaba el pescuezo y la enorme nariz, con asombro de los niños; aquella Mariquita, querida del negrito, dulce con el prójimo, bailadora y gazmoña; aquel Juan Panadero que tenía ciertos inconvenientes con el público; y aquellos coristas rezanderos y santurrones frente al guardián y picaros, fandangueros y tremendos de desvergüenza ante su ausencia, eran para mí seres reales, amistades entrañables, afectos a que me habría sacrificado gustosos

Mi influjo con los titiriteros era decisivo; se escuchaban como de oráculo mis decisiones, (...) mi persona con honra y señalándome como recomendación y apología del teatro de autómatas.

El teatro que acabo de mencionar, se encontraba en la calle de Venero: los sábados en la tarde era el convite: los niños más peripuestos y de mejor presencia, paseaban colgados de bastones lujosos, a los títeres más populares y en marcha triunfal, seguidos de una comitiva de histriones, y con la música a retaguardia, recorrían las calles.

(...) Caballeros y señoritos, niños y criados se agolpaban en los balcones al ruido de la música; la gente formaba espesa valla a la orilla de las banquetas, la corriente de sombreros, rebozos, vendimias (...) rodeaban la procesión.” (Iglesias, 1995:78).

Para cuando la lucha de independencia había logrado ya su finalidad política en México, la fama de los titiriteros era tal que el acudir a presenciar un espectáculo de este tipo era sinónimo de diversión a costa del escarnio y la burla de personajes y pasajes de la

vida política, o bien, la satirización de fragmentos de obras que se encontraban en cartelera en los teatros Principal o El de los Gallos.

Juan de la Colina fue un titiritero que dirigía una compañía de muñecos por el año 1850. Se dice, era muy atrevido en sus comentarios políticos y sociales. En aquella época de dictadura, esta compañía se convirtió en foro de lucha contra Santa Anna. Los detractores del régimen, a falta de otra arma, utilizaron el lenguaje valiente de los muñecos del teatro de comedia como un instrumento de fuerza de concientización popular. Esta campaña presentaba obras como *El hombre del hueso* y *El policero*, comedias particularmente importantes por su contenido ideológico. La labor política de Juan de la Colina dio origen a que se llamase a su teatro de muñecos *El periódico viviente* (Iglesias, 1995:80).

De esta época, Ignacio Manuel Altamirano escribió en su obra *Paisajes y Leyendas* el siguiente pasaje:

“Cuando José Soledad Aycardo trasladó su chispeante troupe de autómatas, que habían hecho las delicias de los opositoristas en 1852, al terreno ubicado en las calles de las Moras, y se estableció en la barraca, hasta allí se precipitó la ciudadanía siguiéndolo para divertirse en ese grandiosos y admirable espectáculo de las pequeñas cosas. Al otro año ya no fue una barraca sola la que se levantó junto a la tienda de manta, fueron varias, y en todas se alzó el teatrillo de títeres, amenizando con contadores de coplas, con cuadros plásticos y con piezas de conciertos, ejecutadas en el piano por aficionados de alquiler.” (Iglesias, 1995:86).

Como se ha podido observar en esta cronología, desde la Colonia hasta mediados del siglo XIX la técnica de títeres empleada por excelencia fue la de las marioneta, pero llegada la década de los sesentas, un nuevo y fascinante personaje arribó de ultramar junto - con las tropas invasoras francesas: Guignol.

La técnica de guante o guiñol llegó a México, probablemente dentro de la mochila de algún soldado francés que gustaba hacer reír a sus camaradas con sus representaciones chuscas. Posteriormente este soldado llegó a la ciudad de Zacatecas, y allí comenzó a dar

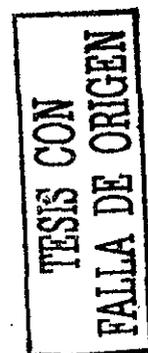
funciones de guiñol junto con otros compañeros de armas, como lo documenta un periódico de la época (Iglesias, 1995:82).

De la única compañía de que se tiene noticia que utilizó esta técnica durante la segunda mitad del siglo XIX fue aquella que se llamó Teatro Juanjuanillo. De los animadores no se conocen sus nombres, pero los muñecos han perpetuado los suyos para beneficio de la historia: se llamaban Junajuanillo y Nana Cota (Cueto, 1961:26).

Durante el imperio de Maximiliano, los títeres de barrio seguían dando problemas a la municipalidad, y en 1865 el emperador, a petición expresa del ministro Esteva, giró orden con fecha del 18 de diciembre para que se quitaran los jacalones en donde se realizaban este tipo de representaciones. El contenido político de éstas pudo ser la causa del origen de la orden imperial, o quizá, por quejas de los propietarios de los terrenos en los que se establecían las compañías que, en ocasiones, eran propiedad eclesiástica. Así mismo, se sabe que Maximiliano, después de este incidente, negó durante su mandato nuevos permisos para que las compañías de títeres pudieran representar en la capital (Iglesias, 1995:89).

Por los años de 1876, se sabe de las siguientes compañías de títeres, las cuales, gozaban de gran popularidad en la Ciudad de México: la del Sr. Omarini que se presentaba en una carpa ubicada dentro del parque Tivoli, cerca de Puente de Alvarado, y en otras ocasiones representaba en el Teatro Principal; la del Sr. José Soledad Aycardo, la cual trabajó indistintamente en el Teatro o Maroma del Ex – Seminario; la del Sr. José Beltrán en el predio de la Alameda; y por supuesto, la de los Rosete Aranda (Iglesias, 1995:89).

En los primeros años de la Dictadura Porfirista, 1887, el Cabildo en sesión del 29 de marzo, decretó que no se volvería a permitir la instalación de salones de títeres en la Alameda Central. Al parecer esta orden no tuvo eco, pues los permisos se seguían dando a las compañías, como fue el caso del titiritero Miguel Rodríguez quien montó ese año su teatrino en el mencionado parque público (Iglesias, 1995:100).



También se sabe que durante el Porfiriato llegaron a la capital compañías extranjeras traídos por empresarios mexicanos. Compañías francesas o españolas que jamás sobrepasaron en calidad escénica a las de los Rosete Aranda.

Como conclusión del siglo XIX se puede decir que debieron existir por lo menos un centenar de grupos o compañías que recorrían el país en sus carretas o a lomo de mula. Sería por demás interesante llegar a tener el enlistado completo de ellos. Muchas eran grandes compañías, así lo señalan los lugares de representación (teatros o salas). Obviamente, existían agrupaciones humildes que actuaban en barrios populares, y que las más de las veces, trabajaban cuando mucho en parejas. De ellas se infiere este dato pues, por adolecer de una economía boyante, no tenían con qué pagar el permiso ante las autoridades perdiéndose así en el anonimato (Iglesias, 1995:92).

Con la llegada del siglo XX se vislumbra el resurgimiento de la técnica de guante, Guignol. No con esto debe entenderse que la técnica por excelencia empleada por más de tres siglos en nuestro país, la marioneta, pasó a un segundo término. A partir de esta nueva centuria la ya añeja técnica debería de compartir escenarios con sus primos hermanos. Este auge se debió principalmente a la influencia socialista que en los albores del siglo irradió el mundo occidental. En aquellos países europeos en donde se consolidó marcó para los titiriteros la idea de aplicar nuevas técnicas plásticas que fueran mucho más económicas, esto es, que la realización de sus producciones, así como su traslado, no necesitaran de gasto excesivos; gastos que desgraciadamente la marioneta no contemplaba con buen parecer debido a las complicaciones técnicas que presentaba.

Este hecho histórico benefició de manera significativa al espectáculo de títeres en general, pues las nuevas generaciones de titiriteros empezaron a experimentar con nuevas posibilidades plásticas jamás antes imaginadas. Tal fue el caso del titiritero soviético Sergio Obraztsov, quien encontró en las manos todo un lenguaje corporal inimaginable.

México no escapó de este torbellino experimental. En 1929, Doña Amalia del Castillo, jefa del Depto. de Recreaciones Populares del Depto. Central, junto con Bernardo

Ortíz de Montellano y de Guillermo Castillo, idearon la formación de cinco teatros guiñol que, con el nombre de "Periquillo", llevaron la alegría a los barrios populares y a los pueblos cercanos a nuestra capital. Los personajes que tenía esta compañía eran Chupamirto, Mamerto, Mutt y Jeff. La finalidad de estos teatros no sólo fue divertir sino también educar. Los títeres cumplían por primera vez en México una función educadora, haciendo eficaz propaganda antialcohólica y de higiene. De los cinco teatros, dos trabajaban de manera permanente en Chapultepec y Balbuena, mientras los tres restantes rotaban sus representaciones sábados y domingos en los distintos barrios capitalinos (Cueto, 1961:27).

Para 1931 en la casa del escultor Germán Cueto y de la pintora Lola Cueto (recién llegados de París) se construyó, sin más formulas que el ingenio, el buen humor y las ganas de trabajar, el primer grupo de Guignol particular. El escritor Germán Lizt Arzubide escribió las primeras piezas, el pintor Enrique Assad talló en madera de Colorín los primeros muñecos; colaboraron como animadores y autores: Elena Huerta Musquiz, Abel Plen, Teodoro y Leopoldo Méndez; Lola Cueto y Angelina Beloff confeccionaron el vestuario, y el pintor Ramón Alba de la Canal proyectó un teatro carpa y un teatro portátil (Cueto, 1961:28). Esta compañía de artistas se autonombró Teatro Rin-Rin en honor al autor Venegas Arroyo. Esta compañía interesó la atención de las autoridades gubernamentales a tal grado que el maestro Carlos Chávez, Jefe del Depto. de Bellas Artes de la S.E.P., comprendió las grandes posibilidades del teatro guignol como medio de difusión y de educación, por lo que tomó la decisión de incorporarlos a su dependencia con el fin de llevar un espectáculo vivo a las escuelas del estado. Este hecho no sonó descabellado ni a las autoridades ni a los integrantes del grupo, pues, de igual manera por esos días, se utilizaba el teatro guignol en los países socialistas con fines educativos, obteniendo resultados verdaderamente asombrosos. Fue tanta la demanda que el grupo inicial tuvo que dividirse y crear una segunda compañía bajo el nombre de Comino, este estuvo bajo la dirección de Ramón de la Canal. Hacia 1937 se formó un tercer grupo: Periquito dirigido por Graciela Amador (Cueto, 1961:29).

El teatro de títeres guignol había alcanzado tanta popularidad en nuestro país que para el año de 1940 el Palacio de Bellas Artes abrió sus puertas para albergar en una de sus salas la primera exposición de muñecos guignol en México (Cueto, 1961:31).

1946 y 1947 marcaron dos sucesos que dejaron huella en el teatro guignol mexicano: primero, el grupo El Nahual tuvo una participación muy activa en la campaña de alfabetización y acompañó al Sr. Jaime Torres Bodet, entonces ministro de Educación, en su gira por el estado de Oaxaca: en el poblado de ETLA cuatro mil espectadores indígenas gozaron con la representación (Cueto, 1961:32); segundo, el mismo grupo fue invitado por el Gobierno de Venezuela para impartir a los maestros de nivel básico cursos de realización de títeres y sus alcances pedagógicos (Cueto, 1961:32).

Era tal la reputación de estos grupos y sus integrantes que en 1948 Graciela Amador, Roberto Lago, Lola Cueto, Roberto Pérez Rangel y Mireya Cueto fueron invitados a que impartieran un curso muy completo de Teatro Guignol a un grupo de educadoras del jardín de niños Christian Andersen en el Ex-Convento de San Diego (Cueto, 1961:33).

Diez años más tarde, 1958, los integrantes del El Nahual (Roberto Lago, José Díaz, Mario García González, Ma. del Refugio Ramírez y Ma. Elena Canesi de Obregón) recibieron una invitación del Profr. Ricardo Pozas, Director del Centro Coordinador Indigenista de San Cristóbal, Chis. Para realizar una gira por las regiones de Tuxtla Gutiérrez y San Cristóbal de las Casas. En ésta se representó la función a los indígenas Tzotziles con un intérprete: tanto niños como adultos mostraron gran interés, a tal grado que de esa gira surgió la idea de crear un Teatro Guignol Indígena (Cueto, 1961:35).

Como puede observarse, el periodo de 1931 a 1958 marcó una huella indeleble en el teatro de títeres mexicano; una época que bien ha sido clasificada como La época de oro de Títere en México; una época que jamás a podido ser superada en años posteriores y recientes por otras compañías; una época que gozó del patrocinio gubernamental a través del I.N.B.A.: pero quizá la clave del éxito alcanzado en esta época fue la dedicación, el

esmero, el amor y el profesionalismo para con su trabajo de parte de cada uno de los integrantes que conformaron estos grandiosos grupos de títeres mexicanos.

La década de los sesentas vieron nacer a los primeros grupos independientes. El teatro de títeres Las Sombras Blancas de Fiona Alexander montó *Minostatas* junto con la familia de Hugo Hiriart, un suceso en el teatro de títeres nacional (Iglesias, 1995:206). El teatro y sus Artefactos, al lado de los talleres de Juan José Barreiro, derivaron en una serie de producciones interesantes, por ejemplo, *Judith y Holofermes*, una de las primeras obras porno realizadas con títeres en México. También surge El teatro Herandi, El teatro Frederick y La Chispa, de Horacio Acosta (Iglesias, 1995:206).

Ya entrados los ochentas y noventas surgen tres grupos importantes: La Troupe, Serendipity y El Teatro Muf.

La Troupe es la compañía que dirige Mauro Mendoza y Carmen Luna. En Mauro se aprecia una marcada influencia del "Show bussines": entretener y deslumbrar por medio de producciones vistosas. Entre sus montajes más sobresalientes están: *Trupolis*, *Truperías*, *Trupeando*, *Rompecabezas*, *Charivarri*, *Veinte mil leguas de viaje trupero*. El éxito de esta compañía está fundamentada en dos aspectos principalmente: la técnica de títeres empleada (Cámara Negra), manipulado magistralmente; y la participación activa del público en la representación (Iglesias, 1995:212).

Serendipity dirigido por Jorge Ramos Zepedabasó su espectáculo bajo el concepto "Vaudeville" que incluye bailes, números de circo, etc. que con efectos de luz y sonido capta la atención del público (Iglesias, 1995:212).

El Teatro Muf de Mihail Vassilev se caracteriza por montar espectáculos búlgaros hechos a la mexicana. Vassilev, director de teatro de títeres búlgaro, trajo una versión de Topo Giggio, un ratoncito que protagonizaba la obra *Rayo de sol*, que causó gran furor en la crítica mexicana recibiendo su aprobación por medio de varios premios. A partir de ese momento, Vassilev adoptó una metodología de trabajo por demás cuestionable: trasladar a México las obras búlgaras sobresalientes, con la agravante de que no sólo no se crea ni se

fomenta la dramaturgia mexicana, sino que en ocasiones hasta los propios títeres han sido importados de Bulgaria. Lo que en verdad ha sido loable de la labor de Vassilev es el Festival Internacional de Títeres del Teatro Muf (Iglesias, 1995:212).

2.4.- La tradición de los Rosete Aranda (Iglesias, 1995:107).

Cuando se habla de títeres mexicanos, no escapa de la mente del público conocedor el nombre de la compañía de Los Rosete Aranda que desde el siglo XIX deleito a poco más de tres generaciones de espectadores

Toda esta hermosa tradición comenzó aproximadamente por el año de 1830 en el poblado de Huamantla, Tlaxcala, cuando el cura de este lugar pidió a los hermanos Julián y Hermene gildo Aranda, junto con sus hermanas Venturita y María de la Luz, realizaran *El misterio del nacimiento de Jesús* en la parroquia para las fiestas dicembrinas. Los hermanos aceptaron el compromiso, sin embargo, ellos querían algo diferente, algo sensacional. Bajo esta premisa se les ocurrió la siguiente idea de la que jamás pensaron el futuro que les esperaba: articular algunos miembros de las imágenes principales del misterio.

Al quedar terminado su proyecto en el altar de la iglesia, este causó admiración y asombro dentro de la comunidad Huamantleca, y en particular cautivó a un individuo de origen italiano que habitaba en la población desde tiempo atrás: Don Margarito Aquino, "Margaje" como le llamaban los lugareños, quien en su natal país gustó de representaciones de marionetas, las cuales, amaba con locura. Cuando Margaje observó el trabajo artesanal de los Aranda, los buscó y los incitó a que ejercieran la profesión de titiriteros junto con él, a lo que accedieron con gusto los hermanos Aranda pues podía ser una experiencia novedosa dentro de sus vidas adolescentes.

Margaje no sabía con exactitud dónde llevaban los hilos tradicionalmente las marionetas, pero su interés fue tal que experimentó con sus primeros títeres hasta encontrar los balances y contrapesos necesarios; para ello colocó los hilos de color negro en diferentes partes del cuerpo de sus títeres y, sin que él lo supiera, con su trabajo desarrolló la llamada Cruceta Mexicana de los hermanos Aranda, un sistema único en su tiempo.

Para 1835, después de amenizar los Aranda fiestas infantiles, festejos sociales y celebraciones oficiales, pudieron presentarse, gracias a su calidad, en el Teatro Viejo de la Ciudad de Huamantla marcando con este hecho el inicio de una serie de éxitos sin precedentes que ninguna otra compañía de marionetas, nacional o extranjera, había tenido en aquellos años en tierras mexicanas.

Con su fama y prestigio ascendentes llegaron a la capital a presentarse en el Callejón de los Titiriteros y en el Teatro de Nuevo Mexico donde iba lo mejor de la sociedad capitalina. Finalmente su éxito les llevó a armar su propia carpa en el barrio de San Agustín de las Cuevas (Tlalpan), en donde el presidente Santa Anna presenció en varias ocasiones el espectáculo.

En 1850, se había incorporado a la compañía el joven Antonio Rosete, oriundo de la ciudad de Puebla, quien posteriormente contraería nupcias con María de la Luz Aranda. De esta unión nacieron: Leandro, Adrián, Tomás, Felipe y María Macedonia, futuros titiriteros que seguirían los pasos de sus padres y tíos.

En 1878 muere uno de los hermanos fundadores de la compañía, Julián Aranda, y poco después su hermano Hermenegildo, dejando la responsabilidad de la compañía en manos de las hermanas María de la Luz y Ventura Aranda. Responsabilidad que duró escasos dos años porque para 1880 los hermanos Leandro y Tomás Rosete Aranda, hijos de María de la Luz y Antonio Rosete, se colocan al frente del negocio bajo el nombre de La Compañía Nacional de Automatas Rosete Aranda, conservando la misma calidad representativa de sus espectáculos. Bajo esta razón social llegaron a presentarse en el Teatro del Seminario, el Teatro Principal y el Teatro Arbeau de la capital.

Para darse idea de la magnitud y proporción alcanzada por esta compañía de marionetas, en un inventario realizado en 1900 se contó con la existencia de 5,104 marionetas; varios telones y utilería, de acuerdo a cada una de las producciones; 35 miembros en su equipo de trabajo que incluían, manipuladores, choferes, electricistas, utileros, tramoyistas, cantantes y músicos; la compañía poseía con su propia imprenta en

donde se editaban programas de mano, anuncios para las paredes y toda clase de propaganda impresa; tuvo su propio museo y archivo, e incluso un publicista.

Bastó poco más de un decenio para que este esplendor viera su ocaso. En 1893 fallece Adrián; Felipe, en 1905; Leandro, en 1909; finalmente Tomás en 1911. Es tal la importancia social de la compañía que con la muerte de Leandro el Presidente de la República, Francisco I. Madero, envió un telegrama de condolencia a la viuda, donde manifestó el dolor y el pesar del pueblo mexicano por tan lamentable deceso.

En el país estalla la Revolución. La situación social era terrible y ya nadie acudía al teatro ni a representaciones de marionetas, motivo que aceleró la decadencia de los Rosete Aranda. La viuda de Leandro, Ma. de la Luz Reséndez, primero y luego sus hijos comenzaron a vender los muñecos, las escenografías y todo cuanto tenían a la mano para poder sobrevivir en aquellos días difíciles. Anticuarios, coleccionistas y especuladores se aprovecharon e hicieron grandes adquisiciones a bajo precio. Esto explica hoy en día la razón por la cual los títeres Rosete Aranda se localizan en diversas partes del mundo: en el Museo del Teatro Estatal de las Marionetas de Moscú; en el museo de Culturas Titiriteras de Chjudrim, en Bohemia, República Checa; en colecciones gubernamentales, como la del Center For Puppetry Arts of Atlanta, y esparcidos entre cientos de coleccionistas particulares de Estados Unidos, Japón y México.

A pesar de este desmembramiento, un hijo de Leandro, Francisco Rosete Reséndez, conservó un buen número de lotes de producciones y decidió seguir con la tradición representativa de la familia, desgraciadamente sus funciones no poseían la misma calidad visual a la que la gente estuvo acostumbrada.

Un titiritero contemporáneo a Francisco, Carlos Espinal Vallejo, fue siguiendo la pista de las ventas de aquellos lotes de títeres de los Rosete Aranda, a tal grado que pudo contactar pláticas con la viuda María de la Luz Reséndez y obtuvo su primer lote de títeres originales Rosete Aranda cuyo monto y número de bienes adquirido se desconoce. Su interés no desfallece con esta primera adquisición pues a mediados de la década de los años

treinta entró en negociaciones con Francisco Rosete. La venta se inició en 1935, lentamente, no en un solo lote, sino en varios en los que le fue entregando muñecos y atrezzos hasta 1943, momento en que se realizó la transacción definitiva, y se firmó la escritura del traspaso de la razón social. En el documento final figura que Espinal adquiere sólo un pequeño lote de muñecos, utilería y libretos. Lo de mayor importancia es que se adueña de la patente por el precio de siete mil pesos. Esto significa que a partir de este momento Carlos Espinal Vallejo podía llamar a su grupo Títeres de Rosete Aranda con toda justicia, sin embargo lo llamó: Títeres de Rosete Aranda, Empresa Carlos V. Espinal e Hijos.

Bajo este nuevo giro administrativo, la compañía de autómatas volvió a adquirir fama e importancia en la década de los años cuarenta, al punto que al salir de gira se necesitaban seis carros de ferrocarril para acarrear toda su parafernalia.

En 1961 fallece Don Carlos, pero sus hijos siguen con la tradición. Carlos Espinal hijo quedó al frente de la compañía realizando pocas representaciones. Sin el padre a la cabeza, los hermanos Espinal no supieron administrar el negocio. En 1962 ocurrió la última representación realizada a través de la televisión dentro de un festejo a la memoria de Don Carlos.

No es sino hasta el sexenio del Presidente José López Portillo (1976-82) que se vuelve a tener noticia pública de estas marionetas. Siendo Tita Lizalde Directora del Depto. de Teatro Infantil del I.N.B.A., y con el apoyo de La Primera Dama de la Nación, Carmen Romano de López Portillo, se realizó una operación compraventa histórica con Carlos Espinal hijo: éste vendía todo lo que poseía de la compañía que iniciara su padre (títeres, libretos, atrezzos, etc.), excepto la razón social, el nombre artístico, el cual sigue en poder de la familia Espinal.

Con esta invalorable adquisición, se pensó en sacar nuevamente al escenario a las marionetas Rosete Aranda para que las nuevas generaciones gozaran de las mismas experiencias que tuvieron sus abuelos. Para ello se les construyó un teatro especial: El

Titiriglobo, ubicado atrás del Auditorio Nacional frente a las instalaciones de la Escuela de Danza del I.N.B.A.. Se le encargó al actor Enrique Alonso "Cachirulo" diseñara un espectáculo, el cual nombró: *Los Rosete Aranda como en sus tiempos*, teniendo tanto éxito que fue necesario crear otro proyecto al año siguiente: *Las tandas de Rosete Aranda*. Desgraciadamente, la crisis económica de principios de los ochenta que aquejó al país no permitió más subsidio para este proyecto, por lo que el teatro cerró sus puertas, al grado de ser desmantelado, y las marionetas fueron guardadas en baúles y almacenadas en las bodegas del Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli (C.I.T.R.U.), al igual que en el Centro de Teatro Infantil del I.N.B.A., hasta que muchas de ellas se perdieron definitivamente durante el terremoto de 1985.

En 1989 se realizó una exposición en el vestíbulo del Conjunto Cultural Ollin Yoliztli, exhibiendo un lote pequeño de Marionetas Rosete Aranda.

Afortunadamente cuando el 9 de agosto de 1991 se inauguró el Museo Nacional del Títere en la Ciudad de Huamantla, se instaló una sala de exhibición permanente de las Marionetas Rosete Aranda, en donde hoy en día el público en general puede gozar de estas hermosas piezas artesanales.

Otro lugar en donde se pueden apreciar estas Marionetas en calidad de exhibición es en el Museo Rafael Coronel en Zacatecas, Zac.

CAPITULO 3
ASPECTOS LITERARIOS DRAMATICOS
CLÁSICOS.

3.1.- Introducción.

Desde tiempos remotos de la civilización humana, el títere ha jugado un papel importante en la proyección y asentamiento del marco ético y moral en el que está cimentada aquella en sus diversas sociedades desarrolladas a lo largo y ancho del planeta; los títeres han fungido como un medio de comunicación visual y oral en la que la transmisión de dichos valores culturales y estéticos de una sociedad es difundida a sus individuos que la integran por medio de la escenificación de mitos, leyendas y cuentos que están envueltos bajo una ideología específica; ideología enmarcada bajo ciertos valores sociales ético- morales (Iglesias, 1995:11). Baste simplemente recordar para qué fueron empleados los títeres Wayang-Kulit, Wayang-Golek, Bunraku, Marionetas y Guignol en las sociedades que las engendraron.

Debido al sinuoso proceso de formación por el cual tuvo que pasar el lenguaje humano, aquellas ideologías ético-morales que moldearon a las sociedades antiguas tuvieron que pasar de generación en generación de manera oral en un principio, por lo que, no es descabellado pensar, que los títeres fueron utilizados para dar un soporte visual a dichas ideas con el fin de que quedaran mejor plasmadas en la mente de aquellos individuos; así mismo, los titiriteros, que eran considerados sacerdotes en la mayoría de los casos por tener en su arte la capacidad de ser un puente entre el mundo de los dioses regidores y los mortales, también debieron tener la responsabilidad de guardar celosamente en sus mentes aquellas escenificaciones de pasajes ideológicos significativos de su sociedad a la que pertenecían con el fin de que no se distorsionara el concepto esencial de esos valores, en pocas palabras: confiaron a su capacidad memorística y a sus títeres, el porqué existencial de una sociedad en particular.

Cuando la humanidad desarrolla el lenguaje escrito, la idea se plasma en un papel por medio de grafías para lograr su eternidad histórica, reduciendo con esto las posibles alteraciones a la que estaba sujeta la idea inicial cuando se atenía a la tradición oral. Es de suponerse que con este avance lingüístico los titiriteros hicieron uso de él para perpetuar los

diálogos, principalmente, y las acciones que escenificaban sus títeres en sus retablos, teatrinos u escenarios improvisados, trayendo como consecuencia el surgimiento de los primeros textos dramáticos específico para títeres. De ser cierta esta hipótesis...¿dónde están esos textos?

La pregunta surge debido a que cuando se abordaron los aspectos históricos de los títeres (capítulos 1 y 2 de este trabajo) ninguna de las fuentes consultadas mostraron fragmentos o textos completos dramáticos que hayan sido escenificados en tiempos pasados; mas sí se sabe de qué trataban éstos y cómo eran escenificados se debe, principalmente, a los testimonios escritos que dejaron algunos testigos que les tocó la fortuna de presenciar una o varias representaciones de títeres en su comunidad (cronistas, personajes públicos e historiadores). Esta falta de textos también es aplicable en nuestros días: en la actualidad existen pocas antologías que alberguen obras dramáticas expuestas para títeres.

Esta carencia de textos tanto en el pasado como en el presente tiene una explicación que está fundamentada y apoyada por la naturaleza dramática del títere. Cuando se trabaja con cualquier versión de títeres, la versatilidad escénica que poseen les permite desprenderse fácilmente del texto dramático recurriendo a la improvisación. El teatro de títeres por su misma forma dramática simplificada, por el estilo de sus personajes que representan tipos de caracteres humanos claramente dibujados y concentrados en pocos rasgos, por su rápida acción y claras conclusiones, moldea la idea y la imprime en la mente del espectador con más fuerza que un discurso (Beloff, 1945:177).

Seguramente, todos aquellos titiriteros observaron estas cualidades semióticas de sus actores de madera, trapo, etc., así que más que realizar un texto dramático con todas las responsabilidades literarias que esto implicaba, decidieron escribir un guión en el que se esbozaban la trama a representar y los personajes que la integraban, y en base a esto la escenificaban sin perder la línea de carácter de los personajes. Los diálogos siempre irían respetando el tema de la representación, buscando un conflicto entre los personajes así

como su solución posterior, algo muy parecido a los "canavaccio" que escenificaba La Comedia del Arte.

Lo anterior trae como conclusión que la misma naturaleza dramática del títere provoca la no fácil adaptación de éste a un texto dramático. Esto hace pensar que no se puede pretender que una obra de teatro de títeres se ajuste a las normas literarias dramáticas preestablecidas por la cultura occidental, pero tampoco se les puede abandonar libremente a la merced de la improvisación (Sainz, 1956:181). Se debe encontrar un justo medio literario en el que los títeres se puedan expresar sin temor a alejarse de lo que es una representación profesional en el amplio sentido de la palabra, sin caer en un mero espectáculo carente de un argumento dramático (Wright, 1971:51).

Esta idea es aprobada por el titiritero mexicano Roberto Lago quien sugiere como primera premisa un buen guión dentro de los puntos claves para una buena representación de títeres (Lago, 1956:265). Esta sugerencia no se debe a un simple accidente jerárquico ni mucho menos, al contrario, el Sr. Lago, como otros artistas que ejercen el arte dramático, supo y reconoció la importancia que posee el texto dramático en la producción escénica de títeres cuando tuvo a su cargo la campaña de alfabetización en Oaxaca por los años cuarentas.

El génesis de una representación teatral profesional, incluso para títeres, está fundamentada en el texto dramático a representar. No lo es todo, pero sí una parte importante (Alatorre, 1986:8), ya que de él se concatenaran una serie de proposiciones de otros artistas que la interpretarán bajo el concepto general de un director, lo que trae como resultado una obra artística colectiva que será representada a un público en un futuro inmediato. Así, el texto dramático es sólo la semilla de la que brotará una representación teatral, un organismo sumamente complejo, con una identidad propia (Wright, 1971:47); es el aspecto formal del teatro de títeres, su soporte material, su contexto, el lugar donde existe, su significante (Iglesia, 1995:17).

Aquel dramaturgo que decida escribir un texto dramático para títeres debe pensar antes que nada en que su obra deberá estar sujeta dramáticamente a las cualidades y características específicas de la técnica del títere que creará va a representar su texto, porque, por ejemplo: un títere de guante podrá resumir muchos diálogos empleando frases precisas respaldadas por movimientos sugestivos que den a entender una idea; una marioneta, por su locomoción flotante y su semejanza corporal con el cuerpo humano, permitirá en el público diálogos más extensos sin caer en una exageración; el títere de sombra permite que el espectador vuele en su propia fantasía por lo que sus diálogos deben ir estimulando constantemente la mente de éstos. Bajo esta premisa, se pueden escribir cosas tan interesantes como lo que hizo Alfred Jarry autor de *Ubu Rey* que en el prólogo de esta obra pensó en que fuera representada por títeres de guante:

Títere.- Nosotros lo pequeños fantoches
 somos enanos,
 somos enanos.
 Y para alzarnos al público sobre el escenario,
 y compartir con ustedes nuestra ciencia,
 es menester que el soplo animado pase a nuestros
 fantasmas a través de los dedos de la mano.
 Nosotros los pequeños comediantes de madera
 somos enanos,
 somos enanos.

Director.- ¿Se vuelve uno sabio con cabeza de madera?

Títere.- Por lo menos... no se vuelve uno calavera (en Lago,
 1956:18).

Otros grandes artistas y dramaturgos han sido atraídos por esta atmósfera mágica dramática que proyectan los títeres, que al igual que Jarry, dedicaron algún momento de su talento artístico a estos actores de madera, trapo, etc. Por citar algunos:

- Federico García Lorca escribió una obra para títeres que tituló: *Los amores de don Perlimplín con Belisa en su jardín* (Sainz, 1956:57).
- Hayden compuso entre los años 1773 a 1780, es decir, en el vigor de su

- plenitud, cinco óperas para ser representadas por los títeres del príncipe Nicolás José de Esterhazy en el castillo de Einstadt (Hungria). Estas óperas fueron: *Filemón y Baucis*, en 1773; *Genoveva*, en 1777; *Dindón*, en 1778; *La Venganza Cumplida*, en 1780; *El diablo rojo*, en 1782 (Sainz, 1956:56).
- Shakespeare escribió obras para ser representadas por muñecos parlantes.
- Schiller se inspiró en una obra de títeres para escribir su inmortal drama *Juana de Arco* (Sainz, 1956:55).
- Franz Von Poggi célebre pintor, escritor y músico alemán, escribió varias obras para títeres entre las que destaca *El Violín Maravilloso* (Sainz, 1956:55).
- Según cuentan, Platón tenía un títere en la mano mientras discurría así: "...supongamos, amigos míos, que cada uno de nosotros es una figura animada que ha descendido del taller de los dioses. . . las pasiones que nos impulsan son como hilos que nos mueven a esta u otra dirección." (Mane, 1962:28).
- Goethe fue tan gran admirador de estos muñecos que en sus memorias dice expresamente que sus primeras alegrías se las debe a una representación de títeres titulada *La prodigiosa y lamentable historia del doctor Fausto*, en la que se inspiró y más tarde elevó a la categoría de obra clásica que le ha inmortalizado: *Fausto* (Sainz, 1956:55).

3.2.- El génesis de la trama.

Las fuentes de inspiración a las que recurre un dramaturgo común y corriente para realizar una obra dramática son las mismas para aquél que desee escribir un texto especialmente para títeres

Para poder esclarecer esta afirmación primero es necesario entender cuáles son estas fuentes de inspiración para una obra dramática en general y posteriormente establecer las similitudes para con una obra dramática hecha para títeres específicamente.

El arte en general tiene como objetivo fundamental el querer ofrecer una reproducción objetiva o subjetiva de la realidad de acuerdo a cómo fue concebida por un artista (Alatorre, 1986:14). Para realizarlo, sus siete variantes de expresión (danza, música, literatura, pintura, escultura, dibujo y arquitectura) se valen de lenguajes distintos que aplican sus intérpretes a la materia prima de su expresión, por lo que: el movimiento corpóreo y los gestos son asuntos de la Danza; el ritmo, la melodía y la armonía de la Música; la métrica y las palabras de la Literatura; y finalmente, la línea, la masa y el color de la Pintura, Escultura, Dibujo y Arquitectura (Wright, 1971:31). En conclusión, el arte es la vida reflejada o interpretada a través de una personalidad (Wright, 1971:21).

Para Edward A. Wright el teatro es el lugar de reunión o la síntesis de todas las artes (Wright, 1971:31), y lo explica de la siguiente forma: en una puesta en escena se concatenan de alguna forma las siete bellas artes, que de hecho sí lo es porque se recurre a las Artes Plásticas cuando se diseña una escenografía, un vestuario y una iluminación; porque se aplican principios de Danza en la expresión corporal de los actores, así como de sus desplazamientos en el escenario; porque musicalmente se puede dar un soporte dramático a las acciones; finalmente, porque todo un concepto de puesta en escena se crea a través de las palabras asentadas en un texto literario dramático.

Al teatro se le puede considerar una manifestación artística dado que una puesta en escena profesional, tanto para actores como para títeres, parte de un texto escrito, o sea literatura que fue concebida para ser vista y oída y no para permanecer como texto escrito;

debe prescindir de las descripciones y expresarse en términos de acción o de movimiento; debe estar siempre alerta para darse cuenta de los efectos pictóricos, el ritmo del lenguaje, el escenario, el mobiliario y la actuación; debe conocer las limitaciones físicas del teatro y advertir que el público no puede volver la página para releer un pasaje no comprendido (Wright, 1971:49).

Ahora bien, si el arte es una reproducción de la realidad:

El arte del teatro es una lúcida y compleja manera de expresión artística que debido a su ambiciosa misión de recrear en forma viva fragmentos de la conflictiva existencia humana requiere de una ineludible capacidad de síntesis y dominio de lenguajes fónicos, gestuales, plásticos, rítmicos... por lo menos, para concretarse en el instante de la sincrética comunión actor-espectador (Alatorre, 1986: 7).

Ya Aristóteles en su *Poética* hace alusión a qué es lo que el teatro pretende reproducir en un escenario: "imitación de hombres en acción" (Aristóteles, 1985:133), desgraciadamente nunca define qué es acción (Bentley; 1964:26), sin embargo, Hegel lo interpreta definiendo acción "...como una colisión o choque de fuerzas que representan los afanes humanos, por un lado, y las circunstancias histórico-sociales por el otro"(Alatorre, 1986:14). Esta interpretación de Hegel da a entender que los choques que se producen entre un individuo, cuando éste expone sus intereses personales, ante los intereses generales de una sociedad producen conflictos o diferencias de puntos de vista referente a algo en particular: es este conflicto o fricción de ideas la verdadera fuente de inspiración que el dramaturgo busca para hacerla presente en un texto.

En el caso particular de los títeres, cuando éstos son utilizados con fines religiosos, es muy común escenificar de manera sintética los conflictos generados entre las fuerzas del bien y el mal, siendo en la mayoría de los casos el primero el triunfador (al menos así lo pude observar en las obras *Wayang Kulit* y *Wayang Golek* en Indonesia). Cuando los títeres, junto con su aparato escénico, adquieren características más profanas las obras más aplaudidas son aquellas que representan los conflictos sociales vigentes de un momento dado, por ejemplo: en la ciudad de Lyon, Francia, a finales del siglo XVIII Laurent Mourget en sus ratos de ocio animaba a un títere de guante que personificaba a un tejedor

de seda llamado Guignol. En sus representaciones, el títere hablaba de los malos tratos que recibían los trabajadores en aquellas fábricas textiles, o bien, narraba anécdotas o situaciones típicas de la clase obrera; en ocasiones, también criticaba la política del país (Mane, 1962:31). Y como Mourget, otros titiriteros de otras latitudes y épocas encontraron en el conflicto en sí, ya sea de origen social, económico o político, el pretexto perfecto para hacer oír su pensar a través de los títeres.

Para el ojo del dramaturgo esta realidad objetiva o subjetiva en conflicto entre un ser y su entorno que le rodea es lo que llama o denomina Drama (del griego “drao” que significa actuar o hacer): para él la vida en general es un gran aparador dramático de la cual extraerá un fragmento de ella para introducirnos, muy a su manera, a estas situaciones. Esta extracción de la vida expuesta por un dramaturgo a través de la palabra escrita es lo que se llama Trama o Argumento (Bentley, 1964:41).

“La trama o argumento -dice Aristóteles en su *Poética*- es precisamente la reproducción imitativa de las acciones: llamo pues trama o argumento a la peculiar disposición de las acciones...” (Aristóteles, 1985:139), entendiendo por “acciones” a los conflictos expuestos.

La trama escrita especialmente para títeres parte de esta misma fuente de inspiración conflictiva, ya que un títere es cualquier objeto animado dentro de una situación dramática (conflicto), cuyo propósito es transmitir al espectador imágenes, ideas, emociones, pensamientos o vivencias del quehacer humano (Iglesias, 1995:16).

Ahora bien, el dramaturgo especializado en títeres no debe menospreciar la capacidad dramática que poseen estos autómatas, ya que, debidamente respaldados por una buena trama, no se limitarán simplemente a ser un espectáculo de solaz y esparcimiento, sino que pueden presentar con una crudeza de tan alta calidad escenas que parecen la vida misma, dignas de un alto grado actoral; pueden exponer y criticar cuanto a la vida atañe; y cuando las acciones giran en torno de las grandes pasiones y los más encontrados sentimientos del hombre es tal su capacidad histriónica para representarlos que puede provocar una catarsis en el público asistente (Sainz, 1956:64). Prueba de esto fue el caso

del emperador chino Wu-ti, de la dinastía Han. Él había perdido a su consorte predilecta llamada Wang. Nada lo consolaba hasta que llegó a la corte el titiritero Sciao-Wong quien le ofreció la posibilidad de hacer aparecer el espíritu de Wang todas las noches tras una cortina. Bajo la condición de que el emperador jamás tocara la cortina, éste accedió, y a partir de ese día noche tras noche gozaba al ver la silueta de su consorte proyectada en la cortina. Con ella tenía largas conversaciones ya que contestaba en un tono dulce sus preguntas, además, podía mover sus extremidades, tronco y cabeza con tanta naturalidad que parecía que la propia Wang estaba tras la cortina. Un día fue tanto el arrebató de amor del emperador que no pudo contener su emoción y se abalanzó sobre la silueta, y cual fue su sorpresa que al quitar la cortina se encontraba Sciao-Wong animando un títere de sombra que personificaba a Wang (Simmen, 1975:79).

Eric Bentley da una definición de trama mucho más compleja que bien vale la pena citarla:

La trama es ante todo artificial. La trama es una resultante de la intervención del intelecto del artista, que consigue hacer un cosmos con los hechos que la naturaleza presenta en forma caótica: es el aspecto puramente intelectual de la acción, la extensión del proyecto a la esfera de la vida humana. Siendo entonces la trama una elevada e intrincada expresión artística en tanto que el arte contrasta con la vida, ¿cómo la trama puede ser considerada también una imitación de la vida? No puede ser considerada como tal. Puede contener alguna de esas exactas imitaciones a que se refería Aristóteles, pero en sí misma constituye una alteración de la vida, un perfeccionamiento de ésta (Bentley, 1964:25).

Falta aún una simple observación: la trama requiere el ojo del espectador. Al ver escenificada una trama el público dentro de su consciencia se genera el siguiente fenómeno: la vierte de nuevo al drama de la vida haciendo una comparación constante entre ambas, comparación limitada de acuerdo a sus experiencias vividas en la realidad. Esta comparación provoca que se ubique existencialmente de acuerdo a sus principios y valores ético-morales ante la situación escenificada ya sea como víctima o como juez: como víctima identificándose con el personaje principal y su conflicto, y como juez sancionando la actitud del personaje central. Puede haber ocasiones en que el espectador oscila entre ambas posturas de acuerdo a su criterio. Lo curioso es que en el teatro de actores este

proceso sucede de manera silenciosa en la consciencia del espectador sin que los demás asistentes lo perciban, pero en el caso de las representaciones de títeres es muy común que alguien del público asistente, ya sea un niño o un adulto, se atreva a conversar , preguntar o discutir alguna acción con algún personaje de la trama exponiendo así su punto de vista particular. Todo este fenómeno explica el porqué la importancia del teatro , tanto de actores como de títeres, para con la humanidad: éste actúa como un gran ojo crítico que sin ser omnipotente cuestiona el proceder cotidiano de la especie humana; es un gran juez, que sin contar con normas jurídicas, dicta sentencias emocionales en la psique humana al proyectar fragmentos de la propia vida con el fin de producir una reacción emocional. Esta respuesta emocional consiste en conmoverse, en sentirse embargado ante el conflicto (Bentley, 1964:16).

3.3.- De lo posible a lo probable: proceso de transplante drama-trama.

Al momento en que el dramaturgo extrae de la vida un fragmento de ésta para configurarlo a través de la palabra y hacerlo realidad artística bajo una trama, es de suponer que durante todo este procedimiento de transplante (extracción – implantación) exista una posible alteración en la dimensión de la misma; alteración que Eric Bentley apunta (ver cita 31) como algo positivo pues favorece al hecho seleccionado, dado que bajo el criterio del dramaturgo se perfecciona ésta. ¿Por qué se perfecciona?, Aristóteles da la respuesta:

“...resulta claro no ser oficio del poeta el contar las cosas como sucedieron sino cual deseáramos hubieran sucedido, y tratar lo posible según verosimilitud o según necesidad” (Aristóteles, 1985:143).

Ese “deseáramos hubieran sucedido” implica ya un punto de vista muy particular que el dramaturgo puede y quiere dar al hecho seleccionado, por lo que la perfección radica en la alternativa que propone el dramaturgo al caso seleccionado restringido celosamente por los parámetros de verosimilitud que éste tolere. Esta alternativa implica ya una alteración física dimensional del hecho mismo expuesto.

Si esto sucede en una trama escrita para ser representada por actores, con más razón se duplica esta alteración en aquella escrita para títeres debido a que hay que recordar que el mundo dramático de ellos sintetiza en tiempo, lugar y acción la vida misma en un escenario.

En su libro *Análisis del drama*, Claudia Cecilia Alatorre explica esta alteración de la siguiente manera:

La creación artística –refiriéndose a la literaria- no pretende plasmar la totalidad del proceso vital (...) sólo se puede alcanzar de una manera muy relativa (...) la verdadera e infinita totalidad de la vida con todo su contenido.

Esta relatividad presenta una paradoja: a) no puede mostrarse como una apariencia, b) tampoco puede tener una exagerada pretensión de absoluto porque incurriría en una falsificación, una imagen distorsionada.

La plasmación artística consiste en que esa imagen relativa y completa ha de causar la impresión de la vida, incluso más luminosa e intensa que la vida misma de la realidad objetiva (Alatorre, 1986:16).

Es sorprendente cómo los teóricos Aristóteles y Bentley coinciden en la idea de alteración de la realidad desde sus muy particulares punto de vista. Esto hace pensar que durante el transplante drama-trama exista algún factor de carácter artístico-humano que lo provoca de manera constante, siendo este factor el mismo principio que marca el arte: ser una reproducción de la realidad mas no una copia de ella. Es claro entender que al momento de reproducir se imita, por lo que alteramos la esencia misma del objeto ya que algo es único y exclusivo en el universo y no puede estar físicamente de manera simultanea en dos lugares. Por lo que:

si la realidad objetiva ofrece un material inabarcable, el pensamiento humano cuenta con dos posibilidades lógicas para contemplarla: generalizar o particularizar. De la congruente selección de elementos que provienen de la realidad objetiva, ya sea para generalizar o particularizar, obtendremos una sólida base para la unidad de acción que necesita la trama (Alatorre, 1986:16). Entiéndase por generalizar sólo cuando el hombre y su circunstancia son vistos con amplitud en sus manifestaciones; en cambio particularizar supone aumentar el acento sobre las circunstancias, simplificando el carácter, pudiéndose lograr un análisis más detallado del caso expuesto (Bentley, 1964:17).

Tocante a la unidad de acción, hay que recordar lo que Aristóteles decía de ella:

La trama por ser reproducción imitativa de una acción, debe ser la acción única e íntegra, y los actos parciales estar unidos de modo que cualquiera de ellos que se quite o se mude de lugar se cuartee y descomponga el todo, porque lo que puede estar o no estar en el todo, sin que nada se eche de ver, no es parte del todo (Aristóteles, 1985:143).

Concluyendo: ...empero, ningún acto debe quedar sin explicación racional dentro de la trama (Aristóteles, 1985:153).

Estas dos últimas citas de Aristóteles dan a entender que el dramaturgo al momento de extraer un fragmento de la vida para implantarla en una trama, ya sea bajo una visión general o particular, debe tener en cuenta la precaución debida de no olvidar detalles claves que le den continuidad a su trama, pues de no ser así, su obra perdería verosimilitud

dramática, o como diría Aristóteles: "...pasan unas tras otras –refiriéndose a las acciones– sin entramado de verosimilitud o necesidad" (Aristóteles, 1985:145).

Si se sigue el tratamiento de la generalización, el material expuesto bajo este concepto se transforma en probable, es decir, significa algo que sucede cotidianamente o sucede así siempre; o se refiere a características y actitudes humanas que han sido así a través del tiempo (Alatorre, 1986:18). Esta constante debe estar respaldada por personajes cuyos caracteres sean complejos, es decir, son representantes típicos de las más importantes actitudes y características humanas (Alatorre, 1986:17).

En cambio, si se opta por el trato de la particularización, las acciones se toman posibles o como aquello que pudiera ocurrir alguna vez pero que no ocurre continuamente (Alatorre, 1986:18). Este enfoque provoca que los caracteres de los personajes se reduzcan a una simplificación de las actitudes y características humanas (Alatorre, 1986:18), esto es, el carácter del individuo será inalterable, o bien, mostrará una sola cualidad (Alatorre, 1986:20).

Cuando el dramaturgo especializado en títeres decide aplicar a su trama un tratamiento ya sea probable o posible a las acciones presentadas, las mismas características dramáticas de los títeres le facilitarán su trabajo de ir ensamblando las acciones seleccionadas. Esto se debe a que los títeres y su aparato escénico poseen una cualidad innata de sintetizar la realidad, y esto se manifiesta en la trama de la siguiente forma: de tal manera se enfatizan las características y cualidades que dan verosimilitud a las acciones expuestas que parairlas hilvanando el dramaturgo necesitará de unas pocas palabras dejando que el apoyo visual brindado por los títeres trabaje de manera automática y, finalmente, se disminuye la extensión de los diálogos entre personajes logrando que las ideas del dramaturgo empleen un lenguaje verbal más directo y preciso, lo que provocará un menor esfuerzo en el consciente del espectador para poder decodificar el tema de la trama.

Bajo este sentido, el teatro de títeres tiene una tendencia innata de sintetizar la realidad por lo que su trama únicamente tolera un trato particularizado y no generalizado de

sus acciones. Esto es importante que lo sepa el dramaturgo para que no le exija dramáticamente más al títere de lo que éste puede ofrecerle. De no tomar en cuenta esto, la trama escrita sufriría un desequilibrio dentro de su unidad de acción, pues las reacciones de los personajes no irían a tono con las acciones a las que se enfrentan.

Si se quiere saber si la concepción de la trama fue visualizada desde un enfoque posible, basta un simple análisis del carácter del personaje principal y el tipo de circunstancias que enfrenta (Alatorre, 1986:18).

El teatro de títeres debido a sus dimensiones escénico-dramáticas tiene como característica primordial sintetizar la realidad, por lo que al momento de que el dramaturgo especializado en ellos dé un trato particularizado mas no generalizado a su trama lo que obtendrá es mostrar un fragmento de la vida depurado, haciendo más obvia la influencia ideológica humana en la que están inmersos.

3.4.- La estructura literaria dramática, sus partes y elementos que la integran.

Antes que nada entendamos por estructura a la disposición de las distintas partes de un todo. En el capítulo siete (Sobre la fábula o estructura de los hechos) de *La Poética* de Aristóteles, se dictamina ya una estructura precisa en la cual las acciones que conforman la fábula deben ser dispuestas u ordenadas:

Hemos quedado, en que la tragedia es imitación de una acción completa y entera, (...)Es entero lo que tiene principio, medio y fin (...). Es pues, necesario que las fábulas bien construidas no comiencen por cualquier punto ni terminen en otro cualquiera, sino que se atengan a las normas dichas. (García Yebra, 1988:153)

Esta propuesta estructural, así como toda la teoría expuesta en *La poética* de Aristóteles, ha sido interpretada por diversas sociedades occidentales, cuya influencia cultural parte de la griega. En la actualidad, esta propuesta estructural aristotélica se le conoce bajo los nombres de: forma cerrada, aristotélica o tectónica (Calvo, 2001:85); interpretaciones que atienden tanto a intereses estéticos como sociales y hasta en cierta forma políticos.

La forma cerrada o aristotélica, también llamada dramaturgia clásica, designa un tipo formal de construcción dramática y de representación del mundo. Es un sistema autónomo y lógico, con determinadas leyes dramáticas, entre las que destaca el sistema llamado de las tres unidades (acción, lugar y tiempo).

Este sistema nació como doctrina estética en los siglos XVI y XVII en Italia y Francia. En 1570, el crítico italiano Lodovico Castelvetro hace una traducción y un comentario de la *Poética* de Aristóteles, añadiendo, por su cuenta, la unidad de acción (...) a las otras dos: la unidad de lugar y la de tiempo, atribuyendo al filósofo griego el concepto total de la doctrina. En 1674, el teórico francés Nicolaás Boileau, en su *Ars poetique (Arte poética)*, confirma lo dicho por Castelvetro, dando por sentado que este sistema proviene del pensamiento aristotélico (Calvo, 2001:86).

**ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA**

De acuerdo a esta estructura, el texto dramático que se apegue a ella está dividido en tres partes; partes que vienen siendo eco de la propuesta inicial de Aristóteles (principio, medio y fin):

- a) El punto de partida. (Situación inicial de aquí y ahora);
- b) El texto-acción. (Situación media o mediaciones).
- c) Un punto de llegada. (Situación término). (Calvo, 2001: 27)

Durante el esplendor del Renacimiento, el drama español se divide en tres actos, llamados en aquella época jornadas. En tanto que las dramaturgas francesa, inglesa y alemana prefieren la división en cinco actos, atendiendo a las opiniones de sus teóricos, quienes consideraban que eran cinco los pasos inherentes al drama: exposición, intensificación, culminación con “peripecia”, declinación y desenlace. (Calvo, 2001:28)

De estos cinco pasos inherentes que propuso la tradición alemana, inglesa y francesa se ha asentado por tradición que la trama posee un estructura específica por la que pasan las acciones al momento de manifestarse en un texto; estructura que respeta de entrada el orden señalado por Aristóteles de principio, medio y fin. Esta estructura es la que en este trabajo se denominará como Estructura externa de la trama.

Así mismo Aristóteles en el capítulo seis de su Poética (Definición de la tragedia. Explicación de sus elementos) (García Yebra, 1988:144) señala los elementos estructurales de la tragedia, los cuales son: la fábula, los caracteres, la elocución, el pensamiento, el espectáculo y la melopeya.

La fábula —comenta— es (...) el principio y como el alma de la tragedia; y en segundo lugar los caracteres (...) En tercer lugar, el pensamiento; en cuarto de los elementos verbales es la elocución (...) que (...) es la exposición mediante las palabras (...) la melopeya es la más importante de los aderezos; el espectáculo (...) es cosa seductora... (García Yebra, 1988: 149-151).

Más adelante las define a cada una de la siguiente manera:

... la imitación de la acción es la fábula, pues llamo aquí fábula a la composición de los hechos, y caracteres, a aquello según lo cual decimos que los que actúan son tales o

cuales, y pensamiento. a todo aquello en que, al hablar, manifiestan algo o bien declaran su parecer (García Yebra, 1988: 146-147)

Por lo que respecta a la elocución y la melopeya, los considera como los medios por los que se hace la imitación a través del espectáculo (García Yebra, 1988: 145).

De esta información se puede inferir que los elementos estructurales del drama son tres los esenciales: fábula o anécdota, caracteres y pensamiento o lenguaje.

La anécdota y los caracteres representan un biombo inseparable, siendo la anécdota en sí, la dialéctica ¹⁰ interna de la colisión que se produce entre los caracteres y sus circunstancias histórico-sociales presentadas en un momento decisivo (Alatorre, 1986:24).

Es notorio que existe una muy estrecha relación entre la anécdota, el carácter y el lenguaje que conforman una trama específica: cada uno de ellos determina la coherencia de los otros dos: si las acciones que el dramaturgo seleccionó de la vida cotidiana les da un tratamiento probable, estos tres elementos estarán dando el soporte dramático necesario para que así sean interpretados en el consciente del espectador al momento de leer el texto o de verlo ya representado en una puesta en escena; de igual forma funcionarán estos tres si el enfoque de los hechos fue tratado desde un punto de vista posible.

¹⁰ Dialéctico. – Arte de razonar metódicamente y justamente. Sinónimo de lógica, razonamiento.

3.5.- Estructura externa de la trama.

Recordemos que la materia prima de la trama proviene de aquellos fragmentos de la conflictiva existencia humana, o como Eric Bentley diría: de “las situaciones extremas de los raros momentos culminantes de la vida” (Bentley, 1964:39).

Llama la atención la palabra conflictiva. Esto me hace pensar que una parte del trabajo del dramaturgo se centra en ser un vigía constante de la vida humana cotidiana (drama) en busca de aquellos conflictos o diferencias de opinión generados entre los individuos y su entorno socio-cultural, y como un pepenador, y perdón por la comparación, selecciona los más atractivos de acuerdo a la complejidad interpersonal presentada en ellos. La otra parte de su trabajo se centra en saber transplantar el conflicto y la situación social que genera a una trama (texto escrito) bajo dos factores principales: primero, atenerse a las características estructurales literario dramáticas; y segundo, a través del desarrollo de la trama ir presentando esta situación humana seleccionada de tal manera que la haga sentir como algo posible o probable mediante el desarrollo de las acciones, el tipo de caracteres y lenguaje empleados. Es esta segunda parte la más apasionante y laboriosa del proceso literario dramático porque es aquí en donde se pone a prueba el temple de la creatividad del dramaturgo, o sea, su talento artístico.

Visto desde un enfoque aristotélico, la manera como el dramaturgo irá presentando el conflicto seleccionado en el transcurso de la trama se puede sintetizar en tres partes:

- Primero, exponer las circunstancias que van a llevar al conflicto.
- Segundo, explicar en sí mismo el conflicto al momento de confrontarlo.
- Tercero, dar alternativas de solución al conflicto.

Como puede observarse, el conflicto es la parte medular de una trama, ya que de él emanan las acciones en las que se verán envueltos los personajes; servirá de punto de encuentro entre los intereses de un individuo (personaje principal) y los de la sociedad a la que pertenece, generando este confrontamiento interés y expectación en el espectador; el conflicto es el corazón mismo de la trama pues provoca movimiento dramático, esto es, que

los personajes experimentan una transformación o cambio, no necesariamente físico, en sus relaciones humanas (Wright, 1971:49).

Para llevar a cabo el desarrollo de estas tres partes se requiere de un orden específico de las acciones, o como diría Erick Bentley: "*aplicar un principio racional en el caos de lo irracional*" (Bentley, 1964:39). Esto se entiende como:

La materia prima de la trama es la vida –explica-, pero no ese común término medio del diario vivir en su trivialidad exterior, sino más bien las situaciones extremas de los raros momentos culminantes de la vida o de la existencia cotidiana en sus formas secretas y no del todo conscientes.

Hacer una trama es introducir en un orden ese material. Ello implica la aplicación de un principio racional en el caos de lo irracional. De allí que toda trama posea un doble carácter : está hecha de una materia crudamente irracional, pero la "hechura" en sí misma es racional e intelectual. El interés que despierta una trama depende de esos dos factores y más aún, tal vez, de su interacción (Bentley, 1964:39).

Aristóteles propone una alternativa de solución a ese orden cuando en *La Poética* habla de la unidad de acción. Primero define trama o argumento como "...la peculiar disposición de las acciones" (Aristóteles, 1985:139), dando a entender que el dramaturgo de acuerdo a su creatividad ordenará el conjunto de acciones emanadas de un conflicto y las transplantará a una trama bajo el criterio de la unidad de acción, esto es que, el conjunto de acciones formen una e integra de tal manera que cualquiera de ellos se quite o se mude de lugar se cuártee y descomponga el todo, porque lo que puede estar o no estar en el todo, sin que nada se eche de ver, no es parte del todo (Aristóteles, 1985:143). Asimismo, la magnitud o extensión de ellas resulte fácilmente retenible por la memoria del espectador (Aristóteles, 1985:142), sugiriendo Aristóteles lo más posible confinarse dentro de un periodo solar (unidad de tiempo) (Aristóteles, 1985:138). Además, sugiere que la trama debe ser imitación de una acción (conflicto) entera y perfecta (Aristóteles, 1985:142), entendiéndose por entera y perfecta a lo que tenga principio, medio y final: siendo principio aquello que no tenga que seguir necesariamente a otra cosa, mientras que otras tengan que seguirle a él para hacerse o para ser; y fin, por el contrario, lo que por naturaleza tiene que seguir a otro, sea necesariamente o las más de las veces, mas a él no le siga ya ninguno; y

medio, lo que sigue a otro y es seguido por otro (Aristóteles, 1985:142). Con esto, ninguna acción debe quedar sin explicación racional de la trama (Aristóteles, 1985:153).

Claudia Cecilia Alatorre comenta que Aristóteles define el término anécdota o fábula como “la ordenación de sucesos de una acción completa”. Se entiende por “acción completa” aquella que muestre las causas de la colisión (presentación), el choque en sí (o nudo del conflicto que da pie al desarrollo) y las consecuencias o solución que tenga (desenlace). La ordenación de sucesos en la anécdota puede seguir una secuencia lineal (presentación, desarrollo y desenlace), pero puede darse el caso que la anécdota no siga una secuencia lineal (desarrollo, desenlace y presentación, o desenlace, presentación y desarrollo, etc.) ante esto, el espectador va a llegar a establecer, en ese desorden aparente, la correcta secuencia causa-efecto, como si le hubiere sido contada linealmente (Alatorre,1986;22).

Hay que hacer notar que esta teoría estructural que propone Aristóteles estuvo concebida únicamente para ser aplicada a la tragedia, sin embargo, ha servido de modelo de inspiración a teóricos dramáticos literarios posteriores como Boileau, Luzan, Lope, etc. que la han interpretado de diversas maneras de acuerdo a modas y momentos ideológicos posteriores, pero en esencia se mantiene respetando sus partes generales de principio, medio y fin.

A continuación se mostrarán dos interpretaciones de estructuras clásicas y sus respectivas partes:

Para Edward Wright estas partes son:

- Exposición.
- Estímulo
- Comienzo de la acción.
- Momento decisivo.
- Declinación.
- Culminación

- **Conclusión.**

La exposición se realiza generalmente durante los primeros momentos de la obra, cuando nos enteramos de quienes son los personajes, qué ha sucedido antes de su aparición, qué piensan hacer, cuál es su relación y sentimiento mutuo, en una palabra, el "statu quo" de su mundo propio. De repente ocurre algo que revoluciona su estabilidad, que perturba su mundo tal como nos ha sido expuesto. Este nuevo incidente se denomina el estímulo, y cuando se produce, sabemos de qué va a tratar la obra, cuál será el conflicto, a dónde tratan de llegar los personajes. El comienzo de la acción es la siguiente parte de la trama, momentos en que podemos ver las distintas fuerzas en conflicto, luchando cada una para su propia finalidad. Esta situación se prolonga por algún tiempo, hasta que una de las fuerzas se vuelve preponderante creando así el momento decisivo. La declinación (término erróneo porque la atención del público nunca declina) debe de ser continúa sosteniendo la intensidad, mientras que algunos factores nuevos salen a la luz; este último elemento precipita el clímax, culminación final de todo lo que los personajes han hecho o dicho durante el desarrollo de la trama. La culminación anuda todos los hilos dispersos, puesto que toda la trama ha sido construida para llegar a ese momento. Es la solución de cualquier conflicto que se haya presentado. En último término viene la conclusión, que establece de nuevo, al menos por el momento, un "statu quo" de tal manera que podamos salir del teatro con el sentimiento de que por lo menos la situación llegó a su punto final y fue resuelto (Wright,1971:76). "Una trama bien construida es la que sigue paso a paso esta estrategia" concluye Wright. (Wright,1971:77).

Victoria Y. Villaseñor lo plantea de la siguiente forma:

La evolución del conflicto dramático convencionalmente adopta los siguientes momentos:

1. Presentación del conflicto o exposición de este
2. Complicación o ritmo de acción ascendente.
3. Punto culminante o climático.
4. Resolución o acción descendente.
5. Desenlace.

La presentación propicia el tono y la atmósfera, sitúa el marco escénico, presenta algunos personajes, propiciará datos necesarios para la presentación del conflicto, puede

tratarse de acontecimientos que ocurrieron en un tiempo anterior. En la presentación suele aparecer también el protagonista, así como sus intenciones frente a los obstáculos que deberá enfrentar; se reúnen así las fuerza opuestas.

La complicación conformada por la acción ascendente, consiste en la puesta en movimiento de una fuerza aceleradora (por lo general, alguna escena donde el protagonista tiene un enfrentamiento, o debe elegir entre dos alternativas). A partir de este momento, el nudo (término ya clásico) comienza a elaborarse. A medida que el conflicto se hace más intenso entre el protagonista y sus antagonistas, las posibilidades de solución tienden a hacerse más críticas. Tal momento tiende a dirigirse hacia la fase climática. Nuevamente los griegos llamaron a esta etapa anterior al climax, "epitasis".

La fase culminante o climática muestra una tendencia hacia la resolución del conflicto, propiciando cierto clima de suspenso en el lector o en el espectador, en relación con el destino del personaje.

A partir de la resolución que adoptan las fuerzas antagónicas se pone en marcha un cierto ritmo de acción descendente, pues la tensión ha disminuido.

El desenlace concluye la acción dramática. Tal momento puede adoptar formas muy diversas, pues depende del género dramático de la obra (Villaseñor, 1998:42).

De ambos autores podríamos resumir que las partes que componen la estructura de una trama son:

- a) La exposición.- que comprende los presupuestos de la acción, es decir, la situación de partida, la primera caracterización de los personajes y sugerencia del conflicto inmediato.
- b) El conflicto.- es un tipo de problema que nace cuando se enfrentan los deberes, por un lado, y los deseos, tendencias sentimientos e inclinaciones, por otro.
- c) El climax.- corresponda al punto culminante de la acción dramática.
- d) Desenlace.- es cuando se soluciona el conflicto, parte de él o todo (Chavez, 1989:288).

La estructura literaria dramática para una obra escrita para títeres no difiere mucho de aquella escrita para actores, de hecho, acepta las mismas partes a que está sujeta aquella:

- La trama debe tener una presentación a través de la cual el público se entere de los conflictos y de las características psicológicas de los personajes que intervendrán en ella .
- Tendrá un desarrollo en donde se presenten todos los elementos dramáticos que giran alrededor de los personajes. El desarrollo debe ir aumentando en intensidad a medida que avance la obra.
- Se dará un clímax que es el momento en que los hechos narrados llegan a su punto más interesante.
- Habrá un desenlace en donde los conflictos encuentran soluciones. Así concluye la obra (El taller de los títeres, 1982:71).

Esta estructura será la base literaria dramática por excelencia y dependiendo de la técnica del títere y sus posibilidades dramáticas que pueda ofrecer, esta estructura sufrirá algunas modificaciones literarias que beneficiarán la semiótica del títeres. Así lo hacen saber aquellos titiriteros que sus consejos están basados en su larga experiencia. Veamos:

El títere no debe hablar demasiado, no inútilmente, es decir, la palabra debe ceñirse lo más posible al acto. Los parlamentos largos son insoportables (...) porque el títere no puede prescindir del gesto, y, se ve obligado a gesticular durante una larga parrafada, su gesto se vuelve insoportable, monótono, ya que sus recursos dramáticos en este sentido son muy limitados. Por eso el títere no puede filosofar, meterse en consideraciones, sino actuar y acentuar su acción (...) con un mínimo de palabras. En cambio la acción muda no sólo se sostiene en escena sino es de gran efecto. Esto también fue experimentado por Obratzov con mucho éxito (Cueto, 1961:52).

List Arzubide piensa que las tramas deben ser sencillas, activas, breves, y con un diálogo que sea subrayando con movimiento escénico del títere, esto es que el títere no debe decir sino aquello que inmediatamente se ejecuta (De María, 1941:29).

Arqueles Vela opina que las características para las obras de teatro de títeres son las siguientes: gran simplicidad y precisión en el desarrollo del tema; diálogos cortos y vivaces; evitar, hasta donde sea posible, los monólogos. Las escenas individuales no deben

durar más de cinco minutos y la obra de treinta a cuarenta minutos como máximo. Los personajes se calcularán según el número de personas que puedan moverse libremente en el escenario. La acción de la obra se basará en la posibilidad motriz de los títeres, y el texto debe ser simple, comprensible y alegre. Es preferible la prosa, con su ritmo propio que el verso (De María, 1941:29).

Una última sugerencia: La obra debe posibilitar la improvisación (Cueto, 1961:54). Es muy importante que el dramaturgo para títeres acepte dentro de su trama las posibles intervenciones espontáneas del público, lo que propiciará que los animadores se desliguen un momento del texto e inicien un breve diálogo abierto que pondrá a prueba su verdadera capacidad creativa. Es muy útil la improvisación en el teatro de títeres porque da a la representación espontaneidad y variedad; pero para realizarla es necesario que los animadores entiendan muy bien el contenido de la trama para que así no haya digresión y provoquen confusión en el público (El taller de los títeres, 1982:72).

3.5.- El género.

De acuerdo con la experiencia de la titiritera Mane Bernardo, ésta sugiere que el tipo de género dramático justo para los títeres es la farsa (Mane, 1962:57), opinión no descabellada ya que de los seis restantes géneros dramáticos (tragedia, comedia, pieza, melodrama, tragicomedia y obra didáctica) ésta es la que mejor se amolda a las necesidades dramáticas de un títere por sus características literarias dramáticas. Veamos por qué:

La primera premisa que propone la farsa es presentar la realidad de manera sintetizada. Esto se traduce dramáticamente en una gran cantidad de datos orales y visuales que serán captados, en una primera instancia, por el subconsciente del espectador para después ser traducidos por su conciencia hasta que queda conformada una visión de conjunto que recrea la realidad de donde fue tomada (Alatorre, 1986:111), por lo que, no se conforma con presentar a la realidad misma de una manera generalizada o particularizada (tal como se vio en el inciso 3.3 de este trabajo), sino simbólica (Alatorre, 1986:111).

El lenguaje dramático del títere es hasta cierto punto limitado por lo que lo hace ser simbólico. Este lenguaje depende directamente de dos factores primordiales: primero, de las posibilidades visuales y corporales que permite la técnica del títere empleado; y segundo, el cómo son aprovechadas estas posibilidades por la creatividad del titiritero. Al conjugarse ambos factores, producen un lenguaje expresivo único y específico, que se manifiesta a través de una serie de símbolos visuales precisos que tienen por objetivo sugerir una realidad de manera sintetizada (Mane, 1962:8). En este sentido, el mimo y el títere son perfectamente afines: el mimo da la idea de que se sube a una escalera pero no la sube. El mimo ha renunciado a la palabra, al disfraz, a la utilería, se ha autolimitado para darle mayor dimensión a la imaginación. El mimo no representa, sugiere símbolos. El títere es también limitado por eso sugiere (Cueto, 1961:47). El títere y la farsa son habitantes de un mundo sintetizado en el que emplean un lenguaje simbólico para poderse comunicar fuera de él.

Pensemos en todas las inverosimilitudes acumuladas en un espectáculo de títeres. Nada es verdadero: el tamaño (sobre todo los títeres de guante, no se ve más que medio cuerpo); los materiales de que están hechos; los movimientos que ejecutan, la inmovilidad de sus rasgos y de su mirada, que los hacen parientes de la máscara del teatro clásico griego o de la comedia latina (Mane, 1962:8).

La realidad ha sido sintetizada en el mundo de los títeres, por lo que están configurados dramáticamente en un mundo simbólico que exige una participación activa de la imaginación del espectador. "Un ser imaginado: este es el primer enunciado del títere" afirma Mane Bernardo (Mane, 1962:14). La imaginación es el factor indispensable para decodificar el mundo simbólico en el que operan los títeres. Se trabaja de imaginación a imaginación: el titiritero pone a trabajar su imaginación al servicio del títere y su aparato escénico, el espectador pone toda su imaginación para decodificar el conjunto de símbolos al recibirlo. En sí, el títere tiene que recurrir a la imaginación del animador y del público, por eso este último colabora con el títere y determina a veces su acción de modo que las posibilidades de expresión y de acción dependen también de la sensibilidad del espectador: el títere tiene que integrar al público en la obra, tiene que valerse del diálogo, de la comunicación con el público; por eso su modo de expresión es más personal (Cueto, 1961:48).

El proceso de simbolización supone una tarea de sustitución de la realidad, esta sustitución se hace a través de los elementos estructurales internos de la trama (anécdota, lenguaje y carácter), aunque no necesariamente los tres deberán presentar de manera simultánea la sustitución de la realidad, basta con que alguno de ellos reciba el proceso de simbolización para que se pueda hablar de una farsa (Alatorre, 1986:112).

Se entenderá por anécdota aquella noción aristotélica que puede ser definida como "la ordenación de sucesos de una acción compleja" (Alatorre, 1986:22), entendiéndose por "acción compleja" aquel fragmento de la conflictiva existencia humana que el dramaturgo ha decidido imitar y que la muestra con un principio, medio y fin.

Por la experiencia adquirida función tras función en los tablados, los titiriteros sugieren aquellas tramas o anécdotas que no presenten situaciones que requieran de un proceso extra de análisis por parte del espectador, pues los movimientos rápidos generados por los títeres en un escenario hacen que sus acciones se susciten de manera rápida, lo cual, pide la completa atención del espectador, no permitiéndole con esto estar digiriendo en su mente acciones con una carga semántica compleja que lo distraigan. Por lo tanto, se sugiere de manera general una anécdota sencilla, breve y de acción fácil y fluida (Sainz, 1956:182).

Estas características tienen un porqué de ser así: recordemos que un títere posee una expresión facial única, una máscara, y con ésta permanece a lo largo de la representación; una máscara que combinada con la expresión corporal del títere, crea un determinado número de expresiones corporales hasta donde la técnica del títere lo permita. Si a esto se le incluye un parlamento largo, obligará al títere a permanecer estático en señal de atención, posición que aburriría al espectador que sabe del dinamismo escénico característico de estos actores; o bien, el títere recurriría a todas sus posibilidades de expresión corporal en un solo momento para no aburrir al público, gastando con esto sus recursos plásticos ante la audiencia, volviéndose monótonos y repetitivos sus movimientos escénicos por el resto de la representación. Por esto, el títere no puede filosofar, meterse en consideraciones, sino actuar y acentuar su acción con un mínimo de palabras: la palabra debe señarse lo más posible al acto (Cueto, 1961:52). La vida del títere en un escenario es efímera, por eso debe sintetizar mediante símbolos dramáticos precisos la realidad que representa, y por consecuencia la anécdota está sujeta a este proceso efímero.

Dependiendo del tipo de enfoque (posible o probable) que el dramaturgo haya decidido aplicar al fragmento que seleccionó de la realidad, los caracteres de los personajes que participan dentro de ella deberán sujetarse a alguno de los siguientes parámetros:

- a) si el enfoque es probable, los caracteres de los personajes deben ser complejos, es decir, que la conducta de ellos así como sus formas de resolver las situaciones a las que se someten en el trayecto de la anécdota sea una representación típica de las más importantes actitudes y características humanas (Alatorre, 1986:17). Esto es, que representen seres libres y por lo tanto imprevisibles y

sorprendentes (Bentley, 1964:49) pues tienen la capacidad de razonar, en cierta medida, las situaciones que se le presentan.

- b) Si el enfoque es posible, los caracteres de los personajes deben ser simples, es decir, que estos personajes están sujetos a una actitud inalterable de conducta (Alatorre, 1986:18). Esto es, que ante las situaciones que se le presenten durante la anécdota, él siempre reaccionará de la misma manera porque su conducta está regida bajo una constante única y exclusiva, negándole con esto la capacidad de razonar las situaciones que se le presenten. En pocas palabras: sólo hacen aquello que deben y que sabemos por anticipado (Alatorre, 1986:18).

En el transcurso de la trama, las acciones seleccionadas transcurrirán de tal manera que mostrarán un conflicto generado entre un individuo y su entorno social; un choque ideológico que provoca una confrontación de opiniones. La capacidad de reaccionar de este individuo ante tales situaciones debe estar en proporción directa al enfoque, probable o posible, con que fueron concebidas por el dramaturgo; esto es, si las acciones son tratadas bajo un criterio probable y el carácter bajo un criterio posible, la trama perderá verosimilitud diluyéndose con esto la unidad de acción. Sobre este individuo giran las acciones; él las provoca con su actitud y manera de reaccionar; él es el foco de atención durante la trama: él es el personaje protagónico (Alatorre, 1986:28). Su carácter es el hilo rector que determina el género dramático de la trama.

Manuel Sainz y Pardo Toca opinan lo siguiente referente al género dramático más adecuado en el que deben estar concebidas las obras de títeres:

...creemos que está más próximo del entremés por ajustarse a sus características, incluso, creemos, en nuestra humilde opinión que el origen de la obra de títeres está precisamente en el entremés, pues en principio éstos eran simplemente descriptivos, mimicos, es decir, los célebres "mimos" griegos y romanos, cuyas piezas se representaban con asuntos ridículos que terminaban, casi siempre, en una escena tumultuosa de palos y carreras (Sainz, 1956:182).

Y más adelante agregan:

...participa también del sainete por ser jocoso, de argumento popular, a veces satírico; del juguete cómico, por el asunto ingeniosos y humorístico; y del paso, por su composición breve, de acción fácil.. (Sainz, 1956:182).

Quizá en este momento el lector entre en contradicción, pues si se estaban planteando las características literarias dramáticas de la farsa, ¿por qué los titiriteros arriba señalados sugieren como género ideal para los títeres clasificaciones que pertenecen a los géneros cómicos menores? No es que estén perdidos, ni contradiciendo la teoría que se va desarrollando en este trabajo, al contrario, la reafirma. Simplemente hay que aclarar ciertos puntos estructurales dramáticos de la farsa que aún no se han explicado para que tome sentido esta sugerencia.

Cada uno de los géneros dramáticos es una estructura que permite una diversidad de aproximaciones a la realidad. Si cada género forma su estructura a partir de los mismos elementos estructurales (carácter, anécdota y lenguaje), resulta claro que estos elementos funcionan de diferente manera en cada género. Por lo tanto, la concepción es la relación equilibrada que guardan entre sí el carácter, la anécdota y el lenguaje (Alatorre, 1986:113).

La farsa es un proceso de simbolización aplicado sobre una concepción ya estructurada, esto es, que en el interior del género fársico late otro género dramático (tragedia, comedia, melodrama, pieza, género didáctico y tragicomedia), que independientemente de que su anécdota sea posible o probable, ésta será simbolizada bajo los preceptos característicos que posee la farsa y que se han venido señalado en este inciso (Alatorre, 1986:113).

¿Ahora se entiende que la sugerencia de Manuel Sainz y Pardo Toca no es incoherente?

Continuando con la línea de los caracteres, en los géneros cómicos menores (entremés, paso, sketch, vaudeville, astracán, sainete, juguete cómico y revista política) ((Alatorre, 1986:66), el dramaturgo define el carácter de los personajes por signos visuales complejos, esto es, que desde la aparición en escena del personaje se sabe su carácter por

el vestuario que porta, manera de caminar, complexión y habla. Con estos datos se identifica un tipo social que a su vez enmarca una condición social y una conducta característica: se manejan prototipos (Alatorre, 1986:74). Los prototipos son aquellos individuos fácilmente identificables en la vida cotidiana de un pueblo o comunidad: el borracho impertinente, el policía corrupto, los parásitos que engañan y estafan, los burlones, etc.

Los títeres representan prototipos. Basta con mirar la expresión de su cara para que el espectador sepa de antemano el rol que desempeñará el personaje en la trama; o bien, un sonido o murmullo previo emitido por el personaje antes de aparecer en escena es suficiente pista en la mente del espectador para delinear su carácter. ¿Acaso no es el personaje prototípico una síntesis de un carácter específico? Entonces, la sugerencia de Manuel Sainz y Pardo Toca es coherente.

Por medio del lenguaje conocemos la vastedad del pensamiento, la afectividad y la voluntad del personaje; a través del habla se conoce a los personajes hasta en los matices más delicados de sus emociones; se puede establecer la época en la que sucede la trama, la edad del personaje, o su nivel socioeconómico (Alatorre, 1986:24).

Por las características teatrales del títere, la obra ha de ser mucho más visual que oral, por lo que el dramaturgo debe pensar que los títeres están hechos para ser vistos más no para ser escuchados. Esto no significa que no deban hablar, sino que dirán únicamente lo necesario. Hay que tener en cuenta que el títere es ante todo movimiento (El taller de los títeres, 1982:65).

Debido a las condiciones a que están sujetos tanto la anécdota como los caracteres que representan los títeres, resulta obvio que su lenguaje deberá ser sencillo, vivo, ágil, gracioso de acuerdo con el personaje que representan, y desde luego al mismo nivel que el del público asistente. En realidad, el nivel del lenguaje en cada obra debería modificarse de acuerdo con el nivel cultural del público y sobre todo con relación a su edad (Cueto, 1961:53)

Resulta oportuno tomar en cuenta la siguiente sugerencia de Míreya Cueto:

En cuanto a servirse los títeres de un lenguaje popular, hay que hacer algunas precisiones. Tanto el tono como el habla popular, con sus incorrecciones y modismos, son a veces indispensables para caracterizar un personaje y son un factor de comicidad. Pero sin esta justificación, simplemente por el afán de ser "popular", resulta peligroso; puede fácilmente degenerar en vulgaridad chata (Cueto, 1961:53).

Para aquel dramaturgo que esté enfocando su obra hacia un público infantil, no es tarea fácil escribir para ellos. No ha de utilizar, desde luego, el lenguaje complicado o de difícil comprensión del mundo del adulto, pero tampoco ha de valerse de un lenguaje pobre o ridículo o artificialmente infantilizado (Casella,1956:9). Simplemente con que los diálogos sean claros, sencillos y directos el títere y su magia histriónica complementarán la idea expuesta.

Con todo lo antes expuesto se puede concluir que: el género dramático ideal al que debe sujetarse una trama escrita específicamente para títeres es la farsa, en la que sus acciones estarán sujetas a un criterio posible (particularizado) de la realidad debido a que los personajes que representan los títeres siempre son prototipos.

Bajo estos lineamientos dramáticos se pueden gestar para los títeres:

- a) Obras infantiles.- Son las más comunes, ya que los niños son el público principal de los títeres. Esto se debe a que los niños se sienten parte de los muñecos y su mundo.
- b) Obras didácticas.- Llevan al público un mensaje educativo. Pero se debe tener en cuenta que los títeres no pueden enseñar como lo haría un maestro. Para educar a su público, los títeres usan una historia donde suceden cosas. Con los títeres es posible, por ejemplo, mostrar la necesidad que tenemos todos de aprender a leer y escribir, de organizarnos para trabajar colectivamente o de aprender buenas costumbres de salud personal.
- c) Obras de tipo social.- Sirven para enseñar los problemas que existen ya sea en la familia, o en la comunidad, etc. Estas obras plantean los problemas y proponen posibles soluciones para resolverlos; también se utilizan para llamar la atención sobre asuntos

políticos y sociales que se viven a diario. Al igual que las obras didácticas, las de tipo social transmiten su mensaje con una historia donde exponen los problemas a tratar. En ellas se puede permitir que los títeres, al finalizar la función, platicuen directamente con el público y respondan preguntas o aclaren ideas.

- d) Obras de entretenimiento.- En ellas se debe buscar que el público se divierta. Para esto no es estrictamente necesario que se presenten obras 100% cómicas, también se pueden escenificar cuantos populares, leyendas y adaptaciones de obras clásicas de la literatura.
- e) Obras experimentales.- Son aquellas obras en que lo que se busca no es precisamente divertir, enseñar, o señalar cosas problemáticas. En ellas lo importante es dar vuelo a la imaginación para encontrar formas nuevas de comunicación a través de los títeres. En estas obras todo, todo se vale, siempre y cuando les prestemos la atención que todo buen quehacer se merece (*El taller de los títeres*, sin autor, 1982:73).

3.6.- El tono.

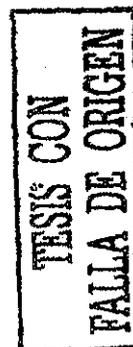
Al hablar del género es inevitable hablar del tono; ambos van de la mano en el quehacer dramático.

El tono es un efecto, una resultante razonada de los elementos estructurales de la trama (carácter, anécdota y lenguaje), por lo tanto, sólo el manejo congruente de éstos va a producir el tono buscado. Esta resultante se manifiesta como una atmósfera que debe envolver al espectador; esta atmósfera es celosamente buscada y, una vez encontrada, respetada por todos los que participan en el montaje de una puesta en escena (director, actor, escenógrafo, diseñador de vestuario, iluminador, músico, etc.) (Alatorre, 1986:26); el tono pule y precisa el diamante en bruto que es la trama para hacerla lucir dramáticamente por méritos propios; el tono refuerza a la unidad de acción.

Hablar del tono farsico es hablar de una atmósfera envuelta de escarnio, de lo grotesco del ser humano y su sociedad; este tono brinda la posibilidad de contemplar la realidad desde un ángulo que las reglas sociales nos tienen vedado. Los personajes realizarán actos ilícitos, reprimidos por la sociedad a la que representan (Alatorre, 1986:116), provocando con esto, enfrentar de manera descarnada y directa al espectador y su realidad social: se va a ver a sí mismo en un espejo que le devuelve una imagen vergonzante que agranda cualquier defecto a dimensiones dolorosas. A pesar de ser dolorosas, el tono farsico proporciona el placer de contemplar lo ilícito realizado ante nuestra riente sorpresa (Alatorre, 1986:112).

Este tono farsico propone al espectador un juego donde debe comprender mucho con pocos elementos. El espectador debe decodificar y redecodificar a gran velocidad todos los elementos que le llegan del carácter del personaje farsico, convertido en símbolo, es decir, construido en base a tal cantidad de elementos que rebasan la capacidad del realismo, produciéndose, paradójicamente, una condensación que se manifiesta como una sensación de confuso, mezclado. Esto mismo le ocurre a la anécdota y al lenguaje (Alatorre, 1986:115).

Al respecto, Eric Bentley opina lo siguiente a la relación farsa-espectador:



La farsa transcurre en una ocasión muy particular: amparados por la penumbra deliciosa y sentados en medio de una cálida seguridad, disfrutamos del privilegio de sentirnos en absoluta pasividad, mientras en el escenario nuestros más recónditos e indecibles deseos son satisfechos ante nuestros propios ojos por las caricaturas humanas más violentas que haya podido concebir la imaginación de los hombres. En la farsa (...) saboreamos la aventura del adulterio, exagerada habilidosamente hasta su máxima expresión, y todo ello sin hacernos cargo de la responsabilidad y sin sentirnos culpables. Nuestras mujeres pueden estar junto a nosotros riendo como los demás (Bentley, 1964:214).

¿Por qué gozamos hasta el grado de reírnos de nosotros mismos? Porque, de acuerdo a lo que propone Alan Reynolds Thompson, esta característica reside en la habilidad humana de reírse de lo que le es más querido: su familia, sus amigos, su religión, su patria, él mismo. Es un don de irreverencia, la habilidad para bromear a costa de las cosas que tomamos en serio. Podemos decir que tenemos sentido del humor cuando advertimos lo cómico de nuestros propios defectos o pretensiones (en Wright, 1971:64).

Bajo esta idea, los títeres desde tiempos remotos, nos han enseñado a reír de lo que más nos duele (Iglesias, 1995:29). La risa la producen diversas causas, la más importante de estas es la identificación: el espectador debe reconocer en el personaje que encarna un títere las características que conforman un comportamiento social reprimido y este reconocimiento va a provocar risa. Para lograr el reconocimiento, el tono fársico se vale de la exageración desmedida de cierto rasgos sociales específicos bajo la sintetización simbólica de ellos mismos, de ahí que la semiótica del títere es : una voz, una expresión facial y corporal, un lenguaje particularizado, sintetizado.

Por esto, es justificable que el títere sea grosero en cierta medida, porque esto responde a la necesidad que tiene el público de liberarse físicamente y dejarse llevar por sus instintos; es la catarsis elemental (Loureiro,1979:9). Este buen humor no lo consiguen solamente los chistes graciosos, sino principalmente las escenas dinámicas, movidas, en la que los títeres se dedican a dar garrotazos por todas partes para castigar a los malvados. Por eso no deben faltar estas escenas (Sainz, 1956:188).

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

El fenómeno que relaciona al títere con el tono farsesco lo resume Federico García Lorca bajo las siguientes palabras: "...el títere es la expresión de la fantasía del pueblo y da el clima de su gracia y de su conciencia" (Mane, 1962:18).

O como el gran comunicólogo Marshall McLuhan diría: "...el títere es la extensión del alma y de la personalidad del individuo" (Ruano, sin año:15).

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

CAPÍTULO 4
EL TEXTO DRAMÁTICO

4.1.- Introducción.

La teoría literaria ha quedado atrás, ahora es momento de aplicarla y demostrar cuán verdadera es, y qué mejor ejemplo para ponerla a temple que en una obra dramática ex profeso para títeres del poeta-dramaturgo español Federico García Lorca: *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*.

Así como Lorca, otros literatos fueron capturados en algún momento de sus vidas por el encanto escénico que proyectaban los títeres, lo que le despertó la inquietud de comulgar de alguna manera más íntima en este peculiar e interesante mundo de los títeres.

Aquellos literatos de los que se tiene noticia (Shakespeare, Franz Von Pocci, Lorca, etc.) que dedicaron su talento para escribir algún texto literario dramático pensando en que sería representado más tarde por títeres...¿acaso sabían de alguna teoría literaria dramática para títeres con la cual guiaron su talento?, o ¿sería acaso una mera intuición o sentido común dramático el que les proporcionó la confianza para escribirles un texto dramático? Desafortunadamente, la fuente bibliográfica (*Manual del teatro de títeres* de los autores Manuel Sainz y Pardo Toca) no aclara de dónde extrajo esta información provocando con esto un corte tajante en el hilo conductor que pudiera llevar al investigador al pasado e indagar, en la contemporaneidad de estos autores, cuál y cuánta era su relación directa con los títeres.

Si se tomó la decisión de analizar la obra dramática *Amor de don Perlimplín con Belisa en su Jardín* bajo la lupa de la teoría literaria dramática expuesta en este trabajo fue debido a que sobre Federico García Lorca se encontró más información fidedigna que confirmara su relación con los títeres (información que se expone al lector en los siguientes dos incisos). De Shakespeare y Franz Von Pocci, no menos importantes, no se pudo encontrar, al menos en México, fuentes de información que atestiguaran de alguna manera su vínculo con los títeres.

4.2.- Federico García Lorca y los títeres.

En el prólogo que hace Guillermo de la Torre al libro *Federico García Lorca. Cinco farsas breves* de Editorial Losada, realiza una remembranza muy interesante en donde explica la relación que existió entre el poeta-dramaturgo español y los títeres.

Llama la atención que dicho vínculo se estableció desde muy temprana edad del poeta, y por si fuera poco, sirvió de estímulo en Lorca para escribir sus primeras obras dramáticas, consideradas por Guillermo de la Torre como el preámbulo del ingenio dramático innato lorquiano que posteriormente maduraría en obras como *La zapatera prodigiosa*, *Mariana Pineda*, *La casa de Bernarda de Alba*, *Así que pasen cinco años*, *Doña Rosita la soltera*, etc.

A continuación las palabras de Guillermo de la Torre:

Uno de sus primeros juguetes infantiles, comprado con sus ahorros, fue un teatrillo; ante las limitantes escénicas del teatrillo Lorca suplía imaginariamente decorados y personajes, inventaba argumentos ante la curiosidad incentiva de sus hermanos y compañeros del colegio, Para aquel tablado infantil compuso Lorca sus primeras farsas; dicho con más exactitud: "rompió a hablar" teatralmente puesto que casi siempre fueron improvisadas en forma oral, sin ninguna transcripción literaria posterior. Luego su primera manifestación escénica no es *El maleficio de la mariposa*, estrenada en 1920, son anteriores en fecha varias de las farsas de títeres que sobre un personaje popular del guñol español -Cristobita- compuso Federico García Lorca.

Lorca solía confiar los manuscritos de estas obras al último amigo presentado, que le fuera simpático, con espontaneidad irreprimible. (...) Se han encontrado *Los títeres de cachiporra*, dos breves farsas que habían quedado olvidadas en los dos únicos números de la revista *Gallo*, dirigida por Lorca en Granada (febrero y abril de 1928) que se titulan: *La doncella, el marinero y el estudiante* y *El paseo de Buster Keaton* publicadas posteriormente con la traducción francesa de Jean Cauffon, bajo el título de *Petit Theatre (Les lettres Mondiales, Paris, 1952)*.

En realidad, nunca quiso decir adiós totalmente a sus orígenes. Aún pasando luego a otros planos teatrales más rigurosos, Lorca nunca abandonó la compañía de sus muñecos infantiles, haciéndolos viajar desde su casa familiar de Granada hasta la Residencia de Estudiantes y el Lyceum Club de Madrid, donde recuerdo haberlo visto. Aunque cambiaran de nombre -últimamente se llamaron La Taruma-, aunque otros

artistas se encargaron de la parte plástica –el escultor Ángel Ferrat, el pintor Miguel Prieto–, su espíritu continuaba siendo idéntico en 1936 que en 1923.

También los textos sufrieron mutaciones, a tono con las circunstancias y los lugares, como expresiones de una resucitada “Commedia dell’arte”, donde el intérprete se fundía con el autor. Por ello sólo cabe considerar como provisionales las versiones reencontradas, ya que en la mente de Lorca no existió quizá nunca el diseño de fijarlas, invariables, definitivamente, con destino a la imprenta.

Pero en cualquier caso, tal como nos llegan, contribuyen a aclarar los orígenes de una manera “sui generis”, de un estilo muy lorquiano cuyas realizaciones más estilizadas se encuentran en el *Aleluya erótica: Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* y *La zapatera prodigiosa* versiones de cámara, esto es, farsas transplantadas desde el mundo de los muñecos de madera hasta el de los personajes de carne y hueso” (De la Torre, 1953:2).

4.3.- Orígenes de la obra *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su Jardín*.

Aleluya erótica es el subtítulo de *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín* – señala Francisco García Lorca, hermano del poeta-. Cuando éramos niños (la costumbre que relataré ha desaparecido ya), se vendían unas grandes hojas de papel barato en varios colores, con diversas viñetas (las más antiguas grabadas en madera) que representaban una historia. Cada viñeta aparecía explicada al pie por un dístico. Estas hojas, que venían a ejercer la función de los “comics” actuales se llamaban *Aleluyas*; sabido es cómo el nombre se identificaba hoy con el dístico. Yo recuerdo las *Aleluyas* y desgracias del hombre alto, del hombre gordo, de la isla de Jauja. El título del *Perlimplín* se inspira en una de esas hojas. No recuerdo la *Aleluya* específica que diera origen a la obra de Federico, ni puedo determinar qué elementos de estas historias dibujadas hayan podido transferirse al *Perlimplín*. Es posible que ciertos detalles excesivos y un poco eutrapélicos –al parecer el personaje con cuernos de ciervo, la entrada en la cámara nupcial de las cinco razas de la Tierra- aunque no estuvieran en el papel originario, conserven el gusto hacia lo cómico hiperbólico de las *Aleluyas* callejeras. Por otra parte, es lo único que quedaría en la obra de su origen, llamémosle popular, pues toda ella se orienta en su realización hacia lo musical, lo refinado y exquisito. El salto que ha de dar *Perlimplín*, desde la *aleluya* de papel a la escena que el autor le prepara, es tremendo (Federico, 01:10).

Siendo la primavera de 1926, Lorca ya tenía la obra terminada y por petición del pintor Salvador Dalí, quien en días pasados había escuchado en viva voz de su autor la lectura de la misma, accede a realizar otra lectura en voz alta al cineasta Luis Buñuel, según atestigua este último en sus memorias:

Entre 1925 y 1929 volví varias veces a España y vi a mis amigos de la Residencia. Durante uno de aquellos viajes Dalí me anunció, entusiasmado, que Lorca había escrito una obra magnífica, *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*.

-Tengo (sic) que leértela.

Federico se mostró reticente (...) De todos modos, ante la insistencia de Dalí, accedió a leerme la obra. Los tres nos reunimos en el bar del sótano del Hotel Nacional (...)

Lorca empezó la lectura. Como ya he dicho, leía admirablemente. Sin embargo, había algo que me desagradaba en aquella historia del viejo y la muchacha que, al final del primer acto, terminan en una cama con dosel y cortinas. Entonces, de la

concha del apuntador sale un gnomo que dice: "Pues bien, respetable público, entonces, don Perlimplín y Belisa..."

Yo interrumpo la lectura dando una palmada en la mesa y digo:

-Basta, Federico. Es una mierda.

Él palidece, cierra el manuscrito y mira a Dalí. Éste, con su vozarrón, corrobora:

-Buñuel tiene razón. Es una mierda.

No llegué a saber cómo terminaba la obra (García, 192:130).

A pesar de esta mala experiencia que tuvo Lorca con sus amigos Dalí y Buñuel, no decayó en su proyecto inicial y declaró en diciembre de 1928 que el *Perlimplín* estaba terminado. Desgraciadamente la dictadura de Primo de Rivera prohibió la representación, al año siguiente, por una compañía de amigos aficionados, aduciendo que se trataba de una obra poco "edificante" y que el papel de don Perlimplín estaba encarnado por un militar que aparecía de pronto con unos grandes cuernos de ciervo en la cabeza traicionado en su honor conyugal por las cinco razas de la tierra (García, 01:10).

No es sino hasta el 5 de abril de 1933 que pudo ser representada la obra por el Club Anfistora, dirigido por Pura Maortua de Ucelay (García, 01:10).

Referente a la obra, Francisco García Lorca opina lo siguiente:

Sin *La zapatera prodigiosa* no habría existido el *Perlimplín*, y esto nos lleva a otro rasgo que marca la personalidad literaria de Federico: la diversidad y unidad de su producción, y también la continuidad; cómo en cada obra, de teatro o de poesía, se prefiguraba en algún rasgo la siguiente continuidad que, por otra parte, es la base de toda verdadera metamorfosis. El tema de la *Aleluya erótica* es el del esposo viejo y decente, casado con la joven tierna, prefigurado en *La zapatera prodigiosa*. Las cosas se repiten. Y veo que todo es una terrible repetición (*La casa de Bernarda de Alba*). Pero el fresco sabor andaluz de la zapatera se opone al refinado erotismo de Belisa, sofisticado, extranjerizante. El zapatero y Don Mirlo subyacen en Perlimplín, el más patético de los personajes de mi hermano. Desde la raíz cervantina, García Lorca va hacia la sonata, lo dieciochesco, lo italianizante, con algo de Goldoni (*Serva padrona*) y de Crommelynck (*Le cocu magnifique*). Debo decir que mi estancia en Bruselas me hizo conocer a Fernand Crommelynck, quien tuvo conocimiento del *Perlimplín* a través

de amigos comunes y que reconoció en la pieza de mi hermano la más que posible influencia de *Le cocu*. No obstante, pensaba Crommelynck que el *Perlimplin* tenía una más hábil resolución” (García, 01:10).

Es oportuno mencionar un hecho ocurrido entre Lorca y el músico Manuel de Falla que señala Huberto Batis, columnista del periódico *Uno más uno*, ya que de éste se puede desprender otra teoría de cómo surge la obra de *Amor de don Perlimplin con Belisa en su jardín*:

Falla había encargado a Lorca un libreto en el ámbito del XVIII al XIX, donde poder introducir lo popular y lo refinado, pero sin sensualidad; quería una obra ligera, con disfraces y algo de los cartones de Goya. El poeta intentó esta ideal ópera cómica sin resultado. No era el hombre que, ni con la tentación del prestigio de Falla, hiciera una obra de encargo. Entre sus papeles queda el esquema de esa obra para el gran músico. Lorca sólo hacía esquemas de las obras que no iba a escribir. Hay, incluso, unas escenas escritas de esta ópera, cuyo título era *El Calesero*. El proyecto quedó abandonado.

Mario Hernández (...) aclara que *El Calesero* está documentada como *La comedianta* (1923), de publicación en curso y de la que se conservan dos manuscritos distintos: El hecho de que un personaje se denomine *El Calesero* pudo dar lugar a esta confusión de títulos. No ha de destacarse el que Lorca pudiera referirse a su obra bajo el título que su hermano registra. Sea de ello lo que fuere, Francisco mismo duda si el encargo de Falla no es anterior al *Perlimplin*: ¿Sería la *Aleluya erótica* un libreto de ópera con el que Federico se desquita de su fracaso de *El Calesero*, escrito en sus propios términos y no en los de Falla (García, 01:10).

4.4.- Análisis dramático de la obra: *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su Jardín*.

El propósito de este capítulo es comprobar cómo la teoría expuesta en el capítulo anterior puede aplicarse a un texto dramático escrito ex profeso para ser representado por títeres.

La obra seleccionada es del poeta y dramaturgo español Federico García Lorca, titulada *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín* de la que se sabe fue escrita para ser escenificada por títeres.

4.4.1.- El argumento.

La trama de esta obra es la siguiente: Perlimplín, señor de cincuenta años, ha dedicado toda su vida al estudio, por lo que no ha tenido tiempo de pensar en el matrimonio. Su nana, Marcolfa, le recuerda que ella ya es una persona de edad avanzada y le preocupa el no saber quién lo podrá atender cuando ella fallezca, así que le sugiere, de manera directa, los beneficios sociales, pero hace más hincapié en los sexuales, que le brindará el matrimonio. A pesar de ello, Perlimplín justifica su soltería apoyado en una experiencia que oyó cuando era niño: supo de una mujer que estranguló a su esposo. A pesar de esta explicación, la nana no quita el dedo del renglón. Estando en esta discusión, ambos escuchan por la ventana del cuarto en el que se encuentran el canto de una voz dulce y femenil que pertenece a Belisa, joven vecina de Perlimplín. La nana, que observa cómo su amo se embelesa al oír el canto, aprovecha este momento de incertidumbre en él y lo obliga a que pida la mano en matrimonio de la bella joven. Éste, viéndose presionado por su nana, llama a la joven y realiza el cortejo. La muchacha al escucharlo desde su balcón llama a su madre para que ella formalice el convenio conyugal. Yerno y suegra, ambos desde sus respectivos balcones, tienen un diálogo breve en el que ella destaca los atributos físicos que posee su hija. Perlimplín, acosado por su nana, pide fecha de la boda, la cual se establece de manera sobrentendida. La madre se retira al interior de su casa quedando solos nuevamente Perlimplín y su nana. Él aún no entiende por qué ha procedido de esa manera, mas su nana lo consuela para tranquilizarlo. Posteriormente se retira la nana al interior de la casa dejando a su amo solo en el balcón. En eso, escucha nuevamente el canto de su ya

prometida con una letra sumamente sensual, lo que le produce una reacción emocional que no entiende el porqué de ella. Aquí finaliza el prólogo.

El cuadro primero se desarrolla dentro de la cámara nupcial de Perlimplín y Belisa. Estando sola Belisa escucha una música proveniente de la calle lo que le provoca un trance de excitación sexual, y éste aumenta aún más cuando al finalizar la melodía escucha cinco silbidos. En este momento entra Perlimplín al cuarto. Ambos se sientan en los extremos de la cama y comienzan a entablar un diálogo: el cónyuge le expresa a su pareja que no la amaba hasta el momento de que la vio desnuda tras la cerradura del cuarto en donde ella se había vestido de novia, en pocas palabras, le confesó que la atracción carnal fue la generadora de su amor. Sintiendo halagada, Belisa pregunta por las otras mujeres que su marido había conocido de soltero, pero de la contestación infiere que él es virgen. Apagan la luz y se disponen a pasar la noche.

Ya con el escenario oscuro, aparecen dos duendes que corren una cortina al frente del cuarto. Entablan un diálogo en el que dan a entender que Belisa es una joven ardiente y fogosa que no sacia su apetito sexual, lo que la ha llevado a tener aventuras carnales con un sinfín de hombres mucho antes de casarse. Ambos pronostican que Perlimplín será engañado antes de que amanezca. Corren nuevamente la cortina y Perlimplín porta unos cuernos en la frente.

Perlimplín le pregunta a su mujer, quien aún se encuentra adormilada, por qué están abiertas las ventanas de su balcón de par en par, y además, de ellas cuelgan cinco escaleras, a lo que ella contesta que es parte de una tradición en el país de su madre. La intriga aumenta más cuando él descubre besos en la cara de su esposa, sin embargo, astutamente ella responde que son los besos de él y nada más. Perlimplín le da a entender que acepta sus respuestas y no duda de ella, pero en cuanto cae dormida Belisa, como consecuencia de la noche azarosa que tuvo, entiende que ella le es infiel.

El cuadro segundo comienza con una plática entre Perlimplín y Marcolfa en donde ella le confirma que cinco tipos entraron en su recinto en la noche de bodas para tener

relaciones sexuales con Belisa; y no conforme aún, el día de ayer la vio con otro sujeto. A todo esto, Perlimplín no muestra enfado sino felicidad. Interrumpe su plática la llegada de Belisa, Marcolfa sale del cuarto y Perlimplín se esconde en un rincón para escucharla. Entra Belisa, y creyendo que se encuentra sola manifiesta su interés sexual por un sujeto que acaba de ver en la Alameda. Repentinamente Perlimplín aparece, lo que provoca un susto mayor a Belisa. Éste se acerca a ella cariñosamente preguntándole si acepta dar un paseo, petición denegada de manera despectiva. Interrumpe esta conversación una piedra arrojada al interior del cuarto, ésta va acompañada de una carta. Perlimplín la recoge y la lee ante la negativa de su esposa: la carta está dirigida a ella y es de su amante.

Perlimplín le confiesa a Belisa que entiende su actitud y comportamiento achacándolo a la diferencia de edades entre ellos, así que le propone servir de mediador entre ella y su amante para que su encuentro se realice pronto.

Cuadro tercero, la escena se ubica en el jardín de la casa. Perlimplín y Marcolfa ajustan los pormenores para el encuentro entre Belisa y su amante. En ese momento la nana aprovecha para manifestarle a su amo que se siente apenada por todas las contrariedades que le ha provocado este matrimonio, y más aún cuando ella lo obligó con su insistencia, Perlimplín al contrario, le da a entender cuán agradecido se encuentra de esta situación.

Marcolfa sale del jardín, mientras su amo se esconde tras un rosal. Entra Belisa quien ve a un hombre con capa roja que cruza el jardín. De acuerdo al plan de su esposo, su amante vestiría este atuendo, por lo que ella le llama sin encontrar respuesta. Sale de su escondite Perlimplín para encontrarse con su esposa. Éste le pregunta si aún quiere conocer al amante, a lo que ella le responde de manera afirmativa argumentando su porqué. La única manera como Belisa puede gozar su aventura amorosa con su amante es estando éste muerto, así se lo hace saber Perlimplín, quien saca un puñal y va en busca del galán. Belisa al ver esto entra en un ataque de ira pasional condenando a su esposo bajo la amenaza de que si él mataba a aquél, ella lo mataría posteriormente.

Entra nuevamente el individuo de capa roja herido de muerte cayendo en los brazos de Belisa. Ella le descubre el rostro al encapuchado y cuál es su sorpresa que es Perlimplín. Finalmente éste muere en su regazo.

En el inciso 3.1 de este trabajo se dijo que el arte del teatro radica en recrear en forma viva fragmentos de la conflictiva existencia humana (Alatorre, 1986:7), lo que traducido al concepto aristotélico se interpreta bajo las siguientes palabras: imitación de hombres en acción (Aristóteles, 1985:133). Este principio no es ajeno al arte teatral de los títeres: en él también se representan pasajes de la conflictiva existencia humana pero bajo una perspectiva dramática muy particular que está sujeta a la semiótica del títere.

Para lograr este efecto en el mundo dramático de los títeres, en primera instancia, las acciones deben presentarse bajo una concepción posible, esto es, que tanto el carácter de los personajes y su lenguaje junto con las acciones mismas estén equilibradas de tal manera que lo representado dé a entender que pudiera ocurrir alguna vez pero que no ocurre continuamente (Alatorre, 1986:18). Esta alternativa está sujeta principalmente a que la fisonomía del títere, en sí la facial, que particulariza prototipos de personajes característicos de la sociedad (el tonto, el sabio, el pícaro, el borracho, la prostituta, etc.), por lo que esto obliga necesariamente a que las acciones estén ordenadas bajo cierta verosimilitud (unidad de acción) que hagan destacar las características dominantes del carácter de los personajes centrales de la trama, y que el o los conflictos presentados no rebasen la capacidad de reacción emocional de dichos personajes, todo esto presentado bajo un tono fársico, es decir, simbólico.

Perlimplín y Belisa, personajes centrales de esta trama, se ajustan a las siguientes características prototípicas: Perlimplín, el típico hombre inmerso en el estudio que no tiene tiempo para dedicarse a los placeres mundanos, particularmente los sexuales:

Perlimplín. - (...) yo con mis libros tengo bastante. ¿De qué me va a servir?

Y Belisa, la mujer ninfómana por excelencia que, por si fuera poco, se sabe bella y atractiva:

Belisa. - Amor, amor.

Entre mis muslos cerrados,
 nada como un pez el sol.
 Agua tibia entre juncos,
 amor.
 ¡Gallo, que se va la noche!
 ¡Que no se vaya, no!

Astutamente, Lorca presenta esta confrontación de personalidades en el escenario social más idóneo y significativo en el que las relaciones sexuales son un fuerte lazo de unión entre los seres humanos: el matrimonio. Es este gran aparador social que hace más palpable, más obvio el conflicto en sí entre ambos.

Marcolfa.- El matrimonio tiene grandes encantos, mi señor. No es lo que se ve por fuera. Está lleno de cosas ocultas. Cosas que no están bien que sean dichas por una servidora... Ya ve..

Perlimplín.- ¿Y que?

Marcolfa.- Me he puesto colorada.

4.4.2.-Elementos estructurales de la trama.

4.4.2.1.- Anécdota o trama.

La forma en que Lorca va entrelazando cada uno de los hilos dramáticos de los que penden la forma de pensar, sentir o accionar de los personajes protagónicos que participan en esta obra es de una exquisitez dramática que hace pensar en aquellos patrones de los *Entremeses* de Cervantes y *Los pasos* de Lope de Rueda, y no por ello dejaban de ser interesantes, aplicados en el Teatro del Siglo de Oro Español: entramados que seguían un patrón anecdótico, esto es, que la secuencia de las acciones visualiza una demostración causa-efecto de un conflicto determinado. Para lograr esto, se sigue un patrón elemental dividido en tres etapas: primero, mostrar las causas del conflicto; segundo, manifestar el conflicto en sí y, tercero, generar el desenlace o solución del conflicto (Alatorre, 1986:18).

Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín es una muestra concreta de un engranaje anecdótico perfectamente bien diseñado por el ingenio de Lorca, en la que las acciones se suscitan de tal manera que llevan una tendencia obvia a concretizar una demostración causa-efecto de un amor mal correspondido.

El prólogo de esta obra diseñada por Lorca inmediatamente presenta al espectador una situación conflictiva al momento de hacer patente una diferencia de pareceres entre los personajes protagónicos: por una parte, se ve a un hombre que posee una fobia desmedida al matrimonio, por otra, a una mujer ninfómana que el matrimonio no le significará castrar sus deseos e instintos sexuales: en sí, ambos no comparten un ideal social de las responsabilidades que implica estar en matrimonio. Ante esta diferencia de pareceres es de suponerse que con el simple hecho de juntar a Perlimplín con Belisa en santo matrimonio confrontarán tarde o temprano esta diferencia de pareceres basados en sus criterios existenciales dando pie a que dramáticamente se genere un conflicto.

Es así como Lorca plantea el plano dramático en el que se desarrollará esta trama; es así como Lorca cumple el primer requerimiento dramático en el que se sustenta una concepción anecdótica: mostrar las causas del conflicto.

Sabiendo Lorca la tensión dramática que ha planteado en el prólogo, inmediatamente en el cuadro primero confronta a los personajes protagónicos dentro de una situación que se sabe hará manifiesta esta diferencia de pareceres: la primera noche de bodas. La atmósfera dramática que va proponiendo Lorca a la trama por medio de sus acotaciones elevan aún más la tensión situacional en el lector como en Perlimplín y Belisa generando una tensión que provoca nerviosismo, ansiedad hacia lo desconocido; una incertidumbre al "qué pasará"; se establece la antesala a la confrontación dramática, al conflicto en sí mismo. Consciente de esto, Lorca decide el momento exacto, con las palabras exactas que provocarán este choque:

- Perlimplín.-** No Belisa; antes de casarme contigo yo no te quería.
- Belisa.-** (*Guasona*) ¿Qué dices?
- Perlimplín.-** Me casé . . . por lo que fuera, pero no te quería. Yo no había podido imaginarme tu cuerpo hasta que lo vi por el ojo de la cerradura cuando te vestías de novia. Y entonces fue cuando sentí amor. ¡Entonces! Como un hondo corte de lanceta en mi garganta.
- Belisa.-** (*Intrigada*) Pero, ¿y las otras mujeres?
- Perlimplín.-** ¿Qué mujeres?
- Belisa.-** Las que tú conociste antes

Después de esta confrontación es de esperarse una reacción dramática por ambos personajes que corresponda a las circunstancias presentadas. Sabiendo esto Lorca, y haciendo gala de su ingenio dramático, presenta esta reacción bajo una situación de infidelidad. Esta nueva situación recrudece aún más el conflicto antes expuesto provocando que la tensión dramática de la trama se vaya haciendo cada vez más asfixiante en la particular situación existencial de los personajes principales. Con esto, Lorca mantiene una unidad de acción coherente, equilibrada, no disparada de la realidad presentada; además, hace manifiesto un conflicto con sus características muy particulares y exclusivas. De esta manera es como el poeta granadino decide hacer avanzar dramáticamente esta obra y al mismo tiempo satisface el requerimiento segundo de una concepción anecdótica: manifestar el conflicto.

A partir de este momento y conforme se van dando las situaciones dramáticas que generan las reacciones de ambos protagonistas, el conflicto inicial se va haciendo cada vez más patente tanto en el espectador como en Perlimplín y Belisa al llegar al punto de que se puede pensar que se va por un callejón sin salida en el que no se puede dar marcha atrás para regenerar o reconsiderar alguna actitud que pudiese cambiar la situación a la que se ha llegado. Es tanta la tensión dramática que Lorca inyecta en el final del cuadro primero y durante el cuadro segundo que las acciones toman una velocidad vertiginosa que es de esperarse un desenlace fatal. Aquí hay que aplaudir, indudablemente, la habilidad con que

el poeta español manipula las acciones a tan alta velocidad y tensión dramática sin perder el control de ellas en ningún momento. Cada palabra, diálogo y acción fueron detalladamente seleccionadas y calibradas bajo una minuciosidad y precisión comparable con la labor de un relojero que sabe que cada parte tiene un porqué y un para qué, nada sobra, nada falta, es exacto y no más.

Para cuando llega el cuadro tercero, es tal la tensión dramática generada que las mismas acciones piden ya una solución, un desenlace. Lorca lo sabe porque él ha querido que se llegara a este momento para poder justificar el desenlace fatal que propondrá al conflicto expuesto. Al igual que las tragedias griegas clásicas en las que el orden cósmico ha sido transgredido y su infractor debe pagar con su vida misma (tragedia de destrucción) o bien con la condena psicológica de cargo de conciencia (tragedia de sublimación), parece ser que en esta obra tiene tintes de esta idea clásica, pero también tiene algo de ese trato dramático que se le dio al honor dentro de las comedias producidas en el Siglo de Oro Español. *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* aparenta ser lo que se llamó un drama español de honor. Por una parte se aprecia cómo Perlimplín reconforta su honor con su propio auto sacrificio, lo que lo transforma en una víctima de las circunstancias (esto me hace pensar en el caso de Hipólito que al comprender que su belleza corporal despierta bajos instintos sexuales en su madrastra decide suicidarse por el bien de la situación marital de su padre). Perlimplín sabe que su autosacrificio lo liberará de un sentimiento de culpa que siente ante su sociedad por no satisfacer las obligaciones maritales estipuladas por ella, pero a su vez, este acto le proporciona los medios espirituales para amarla de por vida subsanando de por vida su honor: es el sacrificio necesario para regenerar el bien. Con esto, Lorca cumple con el tercer precepto que propone una concepción anecdótica: generar una solución del conflicto.

Queda así demostrado que las acciones de esta obra fueron concebidas bajo una concepción anecdótica. Este hecho, ¿en qué medida lo aproxima a que sea una Farsa?

En el inciso 3.5 de este trabajo se dijo que cada uno de los géneros dramáticos es una estructura que permite una diversidad de aproximaciones a la realidad. Si cada género

forma su estructura a partir de los mismos elementos estructurales (anécdota, carácter y lenguaje), resulta claro que estos elementos funcionan de diferente manera en cada uno de ellos. Por lo tanto, la concepción es la relación equilibrada que guardan entre sí el carácter, la anécdota y el lenguaje (ver cita 87, inciso 3.5). Pero en particular la Farsa es un proceso de simbolización aplicado sobre una concepción ya estructurada, esto es que en el interior del género fársico late otro género dramático (Tragedia, Comedia, Melodrama, Pieza, Género Didáctico o Tragicomedia) que independientemente de que su anécdota sea posible o probable ésta será simbolizada bajo los preceptos dramáticos característicos de la Farsa.

El hecho de que Federico García Lorca haya dispuesto las acciones de esta obra bajo una concepción anecdótica (demostración causa-efecto) no es la clave precisa par confirmar que se trate de una Farsa al 100%, pues como se da a entender en el párrafo anterior, la Farsa tiene la capacidad de albergar cualquier otro género dramático en el que cada uno tiene a su vez una particular forma de disponer las acciones (concepción anecdótica, temática, formal y lógica). Lo que sí se puede asegurar es que bajo esta concepción anecdótica en que fueron dispuestas las acciones de esta obra no la excluye de la posibilidad de ser una Farsa. Falta que sean revisados los otros elementos internos de la trama (carácter, lenguaje y tono) para poder dar un veredicto convincente.

4.4.2.2.-El carácter.

Dado que las acciones fueron concebidas bajo una concepción anecdótica, el carácter de los personajes debe ser apreciado bajo una percepción posible, porque de no serlo así, las mismas reacciones que presentarían éstos ante las situaciones no darían justificación al desarrollo de las acciones, trayendo como consecuencia un rompimiento en la unidad de acción; es decir, si los personajes tuvieran un carácter complejo esta disposición exigiría otras alternativas de acción subsecuentes acordes con un previo raciocino, para tal efecto se sugiere más una concepción temática, formal o lógica.

En el caso de Perlimplín y Belisa sus caracteres fueron diseñados por el poeta – dramaturgo español bajo una perspectiva posible, esto es, que sus caracteres son simples, lo

que significa que sus reacciones ante las situaciones están sujetas a una actitud inalterable de conducta (Alatorre, 1986:28). Así, durante la trama ellos reaccionarán siempre de la misma manera porque su psique esta sujeta a una constante emocional específica lo que les niega la capacidad de visualizar bajo otra u otras perspectivas las situaciones a las que se enfrentan. En pocas palabras: sólo hacen aquello que deben y que sabemos por anticipado (Sainz, 1982:182).

En el caso de Belisa, Lorca la delineó dramáticamente bajo una actitud sexual constante que simplemente, actitud tras actitud, lo único que logra es reconfortar su apetito sexual que raya en enfermedad (ninfomanía). Lo interesante desde el punto de vista dramático es cómo Lorca la presenta a primera vista bajo una apariencia de ingenuidad, de pulcritud, de pureza, pero conforme se van dando las situaciones de la trama, poco a poco se va descubriendo este sintoma conductual permitiendo al espectador ver las verdaderas entrañas psicológicas que hay en ella, al grado de que se diluye inmediatamente la imagen que proyectaba en un principio para tornarse todo lo adverso. Esta actitud constante en su carácter encaminada hacia el sexo no le permite visualizar desde otras perspectivas las situaciones a las que se enfrenta, a tal grado que las alternativas o soluciones que decide tomar están influidas bajo este concepto carnal: dramáticamente ella es un personaje con carácter simple.

El carácter que muestra Perlimplín durante la trama presenta una serie de reacciones que lo hacen aparentar, a simple vista, como un individuo poseedor de un raciocinio que le brinda la posibilidad de discernir, entender y actuar como un individuo común y corriente, lo que desde el punto de vista dramático se le catalogaría como un personaje de carácter complejo (personaje que tiene la capacidad de razonar en cierta medida lógica las situaciones en las que se ve inmerso, lo que lo convierte en imprevisible y sorprendente) (Alatorre, 1986:18), pero no lo es: es una simple ilusión que poco a poco se va desvaneciendo conforme las acciones se van suscitando.

Lorca lo presenta como un hombre de buenos sentimientos, comprensivo y condescendiente ante las situaciones, pero esta actitud lo limita a no ver más allá de sus

buenos sentimientos: bajo esta actitud, Perlimplín toma una postura de mártir ante la vista del espectador, y como es sabido, un mártir limita sus actitudes conductuales de acuerdo a un ideal que persigue, lo que dramáticamente lo proyecta dentro de la línea del personaje simple, del cual se sabe cómo reaccionará ante las circunstancias presentadas. Perlimplín es un mártir con un ideal a seguir: salvaguardar su honor ante la adversidad de la infidelidad conyugal. Los valores del honor ante las adversidades sociales que significan la infidelidad serán los tensores emocionales que conducirán y delimitarán su actuar, su sentir y su pensar.

Es así como Lorca delineó los caracteres de los personajes centrales para que tuviesen sentido y razón de ser ante una trama que fue concebida de manera anecdótica; caracteres simples que facilitan el circular de circunstancias posibles, solidificando con esto la unidad de acción de la trama, o sea, su credibilidad, su verosimilitud.

Indudablemente que todo este enfoque de carácter simple de los personajes protagónicos comulgando con acciones posibles resulta, desde el punto de vista dramático, terreno fecundo para las características interpretativas del títere, porque hay que recordar que la expresión facial y corporal del títere es una y única a través de toda la representación, y es esa semiótica lo que lo delinea conductualmente ante la mirada del espectador: el títere lleva marcado en su máscara la tonalidad de su carácter; el carácter simple que representará a lo largo de su vida dramática.

Federico Garcia Lorca sabía de las características dramáticas del títere por el contacto que tuvo en su infancia y juventud con éstos. Este hecho puede dar pie a pensar que cuando estaba escribiendo los pasajes de esta obra iba pensando en que sería representado por títeres, lo curioso es que no se sabe, o al menos no existe dato alguno aún, si *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* fue concebida por Lorca para que fuese representada por títeres originalmente (eso sólo lo supo el poeta-dramaturgo), mas lo que sí se sabe es que fue estrenada por una compañía de actores (Ver: Federico, 01:10).

Ahora, por lo que respecta a la relación entre los caracteres simples de los personajes protagónicos de esta obra y el género fársico, se puede decir que los caracteres simples son también bienvenidos en la farsa, así que no hay problema en este sentido: la obra sigue dentro de los parámetros dramáticos permitidos por la farsa.

4.4.2.3.- Lenguaje.

Sintetizando lo que se ha dicho en los incisos anteriores, en la trama de *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* sus acciones fueron dispuestas de manera anecdótica por lo que Lorca visualizó la realidad desde una perspectiva posible, y de acuerdo a esta disposición y perspectiva los caracteres de los personajes protagónicos fueron concebidos de manera simple, ya que, en este caso en particular, es la única alternativa dramática para equilibrar la unidad de acción de la obra misma. Vista la obra desde esta radiografía dramática se puede deducir que tiene algunas de las necesidades dramáticas para tratarse de una farsa, pero aún hace falta analizar el lenguaje y el tono de la obra para poder emitir ya un fallo correcto y tener la certeza de que se trata de una farsa en el amplio sentido dramático.

La obra no cuenta con aquellas escenas extensas que se encuentran inmersas en exhaustivos diálogos que brindan al espectador la facilidad de comprender el sentir y el pensar de los personajes protagónicos (tal como sucede en las tragedias y piezas), al contrario, aquí los diálogos y monólogos se reducen a que simplemente se diga lo necesario, lo indispensable. Esto hace pensar dos cosas: primero, refleja de una manera muy directa la poca capacidad de raciocinio que poseen los personajes principales para solucionar sus problemas, lo cual los hace manifestarse ante la realidad de la obra como seres que poseen un carácter simple que está perfectamente bien delineado: sus respuestas responden más a un impulso emocional que a un pensamiento profundo y meditado; y segundo, la disposición con que Lorca dispuso la sucesión de las acciones alcanzan una velocidad dramática que los obliga a reaccionar de una manera intuitiva, por lo que sus intervenciones verbales serán cortas, precisas y directas.

Ahora bien, sabiendo Lorca que dispuso la sucesión de las acciones de manera vertiginosa, dispuso que el habla de los personajes no fuera un obstáculo en su transcurso, y para hacer coincidir las acciones con el hablar recurrió al empleo de frases u oraciones que pudieran resumir conceptos precisos, pero que al mismo tiempo, éstas brindaran al espectador la posibilidad de discernir mentalmente la realidad expuesta en escena por la carga semántica que poseen: se está hablando con un lenguaje sintetizado.

Este tipo de lenguaje es el más adecuado para ser interpretado por los títeres porque hay que recordar que de acuerdo a sus características de éstos la obra a de ser mucho más visual que oral, por lo que el dramaturgo debe pensar que los títeres están hechos para ser vistos mas no para ser escuchados, y de lo que se les asigne hablar utilice un léxico directo y sencillo. Esto lo sabía Lorca seguramente, y al hacerlo manifiesto de esta manera tan particular en esta obra da pie a pensar que tal vez sí la concibió para que fuera representada por títeres originalmente.

Al momento en que Lorca empleo este lenguaje sintetizado automáticamente cae en el terreno dramático de la farsa porque hay que recordad que ésta presenta la realidad de manera sintetizada, por lo que no se conforma con generalizarla o particularizarla sino que se trata de presentarla de manera simbólica (Alatorre, 1986:111). Lorca emplea un lenguaje totalmente simbólico poseedor de una carga semántica específica: este hecho confirma que se está dramáticamente ante una farsa.

4.4.2.4.- El tono.

Hablar del tono fársico significa compenetrar a una atmósfera dramática envuelta de escarnio, de lo grotesco del ser humano y su sociedad; es contemplar la realidad desde un ángulo en el que las reglas sociales no interfieren, por lo que los personajes se dan el lujo de cometer actos ilícitos.

Si en los anteriores elementos literarios dramáticos que conforman la estructura interna de esta trama no se había tenido la seguridad de poder confirmar que se trataba de una farsa, era debido a que hacía falta contemplar el tono en que habían sido afinados

dramáticamente. Haciendo una retrospectiva en las acciones, lenguaje y caracteres se detecta que están todos ellos cargados con un lato sentido grotesco. Pero es tal la maestría dramática de Lorca que todo este sentido irreverente lo comunica de manera simbólica, sintetizada en elementos visuales y orales dramáticos específicos. Todo este conjunto de símbolos están dirigidos al inconsciente del espectador provocando una estimulación en su conciencia para decodificarlos, y cuando logra entenderlos y compararlos con su realidad produce la carcajada liberadora de lo reprimido, característica de la farsa (Alatorre, 1986:112).

Bajo este tono de escarnio es justificable la cornamenta que Perlimplín portara en su frente por casi toda la trama. Estos cuernos simbolizan la infidelidad de la pareja, y no conforme con ser grandes, aún Lorca las presenta de color dorado simbolizando, al igual que al competidor de algún evento olímpico, al número uno en su especialidad; grandes cuernos dorados que por su tamaño expresan un grado mayúsculo de infidelidad por el que pasa su poseedor. A partir de este momento cada palabra que diga Perlimplín, cada reacción emocional que proyecte, ya sea por el decir o por el actuar, será evaluado en el consciente del espectador bajo este parámetro simbólico; servirá de puente de partida para decodificar el mundo simbólico que Lorca propone en la trama: será el vínculo que establezca el entendimiento del espectador entre el mundo sintetizado de la trama y su realidad social que vive.

Por otra parte, Belisa y su insaciable apetito sexual rompen con todos los parámetros preestablecidos por una sociedad convencional en relación con el rol de la esposa ama de casa; sus amoríos extramaritales, su desprecio sexual a su esposo por carecer éste de experiencia, su interés desmedido por el sexo opuesto rayan en lo grotesco, en la exageración total. Esta exageración sólo es tolerable en el mundo dramático de la farsa.

Al momento en que Lorca introduce a los dos duendes en la trama, lo único que hace es reafirmar este ambiente fantástico e irreal en donde la conciencia humana encuentra consuelo y comprensión a todo aquello que le ha sido prohibido y censurado por

la sociedad en que habita. Ambos duendes simbolizan el consciente de la sociedad que observa y calla ante los enjuiciados, pero rumora, censura y critica a sus espaldas.

Ante esta perspectiva tonal grotesca a que fueron sometidos la anécdota, el carácter y el lenguaje de los personajes protagónicos es prueba suficiente de que se trata de una farsa con todas sus cualidades literarias-dramáticas implícitas.

4.4.3.- Estructura externa de la trama

La secuencia como fueron ordenadas las acciones denota claramente que Lorca se apegó a la estructura clásica que marca los siguiente pasos: exposición, conflicto, clímax y desenlace (ver inciso 3.4).

4.4.3.1.- Exposición.

En la exposición de esta obra, Lorca sitúa al lector ante una situación dramática, en este caso el matrimonio, en la que participarán dos personajes con ciertas características emocionales muy adversas. En unas pocas líneas, se sabe que Perlimplín es un hombre culto, tímido y que le tiene gran temor al matrimonio:

Perlimplín.- Pero... Marcolfa. ¿Por qué sí? Cuando era niño una mujer estranguló a su esposo. Era zapatero. No se me olvida. Siempre he pensado no casarme. Yo con mis libros tengo bastante. ¿De qué me va a servir?

En cambio, Belisa es una joven que se sabe bella y atractiva que anda en busca de saciar su apetito sexual:

Una Voz.- (Dentro, cantando)

Amor, amor.
Entre mis muslos cerrados,
nada como un pez el sol.
Agua tibia entre juncos,

amor.

¡Gallo, que se va la noche!

¡Que no se vaya, no!

Ambos, con puntos de vista tan opuestos, son llevados al aparador social más elevado: el matrimonio

4.4.3.2.- Conflicto.

La segunda parte, el conflicto, inicia justamente en el cuadro primero. Belisa y Perlimplín cruzan su primera conversación ya como pareja, y ambos descubren que no gozan de una compatibilidad sexual lo que provocará un choque de pareceres:

Perlimplín.- No Belisa; antes de casarme contigo yo no te quería.

Belisa.- (Guasona) ¿Qué dices?

Perlimplín.- Me casé...por lo que fuera, pero no te quería. Yo no había podido imaginarme tu cuerpo hasta que lo vi por el ojo de la cerradura cuando te vestías de novia. Y entonces fue cuando sentí amor. ¡Entonces! Como un hondo corte de lanceta en mi garganta.

Belisa.-(Intrigada)Pero, ¿y las otras mujeres?

Perlimplín.- ¿Qué mujeres?

Belisa.- Las que tú conociste antes.

Perlimplín.- Pero, ¿hay otras mujeres?

Belisa.- (Levantándose) ¡Me estás asombrando!

Perlimplín.- El primer asombrado soy yo (Pausa. Se oyen los cinco silbidos) ¿Qué es eso?

De la fuerza emanada de este choque de pareceres surge un conflicto que dramáticamente se manifiesta a través de una actitud: la infidelidad. Esta actitud es absorbida por los personajes centrales y lo manifiestan en su decir y actuar de la siguiente manera: Perlimplín siente que su honor tanto de hombre como de marido es denigrado, por lo tanto, su trabajo emocional consistirá en volver a restaurar su honor; en el caso de Belisa,

su ego ha sido denigrado por un marido inexperto en las habilidades del cortejar a una mujer, por lo que, para restaurar nuevamente su nivel de autoestima acepta que otro hombre ajeno a su matrimonio la corteje ignorando las normas morales a las que está sujeta.

4.4.3.3.- Clímax.

El clímax de esta situación se establece cuando ambos se comunican y reconocen sus diferencias sexuales:

Perlimplín.- Por eso quiero ayudarte como debe hacer todo buen marido cuando su esposa es un dechado de virtud... Mira. (Cierra la puerta y adopta un aire misterioso) ¡Yo lo sé todo! Me di cuenta enseguida. Tú eres joven y yo soy viejo..., ¡qué le vamos a hacer!..., pero lo comprendo perfectamente. (Pausa. En voz baja) ¿Ha pasado hoy por aquí?

Belisa.- Dos veces.

Perlimplín.- ¿Y te ha hecho señas?

Belisa.- Sí..., pero de una manera un poco despectiva..., ¡y eso duele!

Y más adelante dicen:

Belisa.- Las cartas de los otros hombres que yo he recibido (...) me hablan de países, ideales, de sueños y de corazones heridos..., ¡pero estas cartas de él!... mira...

Perlimplín.- Habla sin miedo.

Belisa.- Hablan de mí..., de mi cuerpo.

4.4.3.4.- Desenlace.

Posteriormente el desenlace que Lorca propone a este conflicto causa desconcierto, porque a simple vista jamás se puede imaginar que Perlimplín pudiese tomar la decisión de autosacrificarse, cuando lo que se espera de él es que elimine al pretendiente de su esposa matándolo. Aquí se hace patente el arte magistral del poeta-dramaturgo Federico García Lorca.

4.5.- Conclusión.

En la hipótesis se propuso que: *“al momento de adaptar los elementos literario-dramáticos que conforman la estructura aristotélica de un guión a las características que posee la semiótica de los títeres, se proporcionará con esto la posibilidad de redactar un texto dramático específico para estos pequeños actores, cumpliéndose así con el primer paso básico de una puesta en escena profesional de títeres.”*

A manera de resumen, se dijo que:

La semiótica del títere es hasta cierto punto limitada, pues su lenguaje dramático está más dirigido al sentido de la vista que al del oído por lo que recurre más a elementos simbólicos visuales que lingüísticos ¹¹, por lo que, para poder establecer una comunicación con el espectador depende directamente de dos factores primordiales: primero, de las posibilidades visuales y corporales que permite la técnica del títere; y segundo, el cómo son explotados estas posibilidades por la creatividad del titiritero (animador). Al conjugarse ambos factores producen un lenguaje expresivo, único y específico que se manifiesta a través de una serie de símbolos visuales y auditivos precisos que tienen por objetivos sugerir una realidad de manera sintetizada (Mane, 1962:28).

También se comentó que la farsa presenta la realidad de manera sintetizada, por lo que no se conforma con generalizarla o particularizarla sino que trata de presentarla de manera simbólica (Alatorre, 1986:111). Esto se traduce dramáticamente en una gran cantidad de datos visuales y orales que serán captados en una primera instancia por el subconsciente del espectador, para después ser traducidos y desglosados por su conciencia hasta que queda conformada una visión de conjunto que recrea la realidad de donde fue extraída (Alatorre, 1986:111). En lo que compete al texto dramático en sí, esta alteración se manifiesta a través de los tres elementos estructurales internos de la trama (anécdota, carácter y lenguaje) bajo un tono grotesco, de escarnio, aunque no necesariamente los tres

¹¹ La lingüística estudia científicamente a la lengua (idioma) y su relación con el hablante y los grupos sociales. Como resultado de un estudio perfecto de una lengua en particular, la lingüística emite reglas sintácticas, morfológicas, fonológicas y semánticas.

presenten de manera simultánea la alteración de la realidad, basta con que alguno de ellos reciba el proceso de simbolización para que se pueda hablar de farsa (Alatorre, 1986:112).

Con esto se puede concluir que: si la semiótica de un títere está basada en símbolos visuales y orales generalmente exagerados y/o grotescos, ésta cuando se le quiere ajustar a un guión requiere de un terreno literario-dramático que le brinde la posibilidad de manifestarse escénicamente de manera plena o al menos que la deteriore lo menos posible. Ante esta demanda, el género dramático de la farsa es la alternativa más viable pues, como también se vale de un mundo simbólico grotesco para manifestarse dramáticamente, compatibiliza en este sentido con la semiótica del títere, limitando en menor medida la capacidad de expresión escénica de este último.

Cabe aclarar que no se tome a la farsa como el único género literario apropiado para la semiótica de los títeres: recordemos que esta investigación no está contemplando los recursos literarios-dramáticos que se exportan en otras tendencias occidentales de representación teatral (*Teatro épico* de Bertolt Brecht, *El teatro de la crueldad* de Antonin Artaud y *El teatro pobre* de Jerzy Grotowski) ¹², ni tampoco los empleados en el arte dramático de las culturas orientales (*Kabuki* y *No* en Japón, *Wayang Orang* en Indonesia, por citar algunos), que bien podrían ser dignas de una investigación especializada. En este trabajo únicamente se están exponiendo las características literario-dramáticas idóneas que debe poseer aquel texto que desee estar concebido bajo una tendencia aristotélica o clásica

13

Con esto queda demostrado que sí existe una alternativa literario-dramática acorde a las exigencias de la semiótica del títere, y que como ejemplo de ello es la obra de *Los*

¹² Es importante notar que los objetivos de las nuevas tendencias tienen como común denominador el intento de acercar al hombre con el hombre; y darle un sentido y una razón a su existencia, a través de numerosas propuestas artísticas, entre las que destacan: a) en un sentido idealista, los creadores buscan una especie de rescate espiritual y de purificación en lo religioso o psicológico, como fue el caso de las investigaciones y objetivos de Grotowski y Artaud; b) en un sentido materialista, el interés se centra en aspectos más prácticos que buscan un conocimiento del entorno físico, una reflexión consciente, con miras a comprender los mecanismos sociales, como en el caso de Brecht (Román, 2001:132).

¹³ La forma cerrada o aristotélica, también llamada dramaturgia clásica, designa un tipo formal de construcción dramática y de representación del mundo. Es un sistema autónomo y lógico, con determinadas leyes dramáticas, entre las que destaca el sistema llamado de las tres unidades.

amores de don Perlimplín con Belisa en su jardín del poeta dramaturgo Federico García Lorca que está inmerso bajo una concepción aristotélica. Cabe aclarar que este caso en particular sea tomado por el lector como “un ejemplo”, mas no como “un modelo” a seguir, puesto que cada dramaturgo puede concebir dramáticamente el mundo que le rodea de manera diferente, y por ende, explotar en menor o mayor medida las partes que conforman la estructura aristotélica atendiendo a su particular concepción.

¡Basta ya de minimizar el potencial dramático de los títeres! Empecemos a realizar puestas en escena profesionales para títeres comenzando por un buen guión, pensado única y exclusivamente para ellos. . . ¿De qué serviría tener los mejores títeres del mundo, con los adelantos técnicos y humanos más sofisticados, si todo este potencial se vería opacado por un guión deficiente?

BIBLIOGRAFÍA.

1. Alatorre, Claudia Cecilia. *Análisis del drama*. México, Grupo Editorial Gaceta, S. A. de C. V., 1986 (Colección ESCENOLOGÍA)
2. Aranda, Rosete. *Gira artística mexicana*. Morelia, El Lápiz Rojo, 1907.
3. Aristóteles. *La Poética (versión García Bacca)*. México, Editores Mexicanos Unidos, 1985. (colección: teatro)
4. Bagalio, Alfredo S. *El Teatro de títeres en la escuela*. Buenos Aires, Kapeluz, 1972.
5. Beloff, Angelina. *Muñecos animados: historia, técnica y fundación educativa del teatro escolar de muñecos en México y en el mundo*. México, S.E.P., 1945.
6. Benitez, José R. *El Mundo de los títeres: morfología de los títeres del mundo*. México,(S.P.I.), 1956
7. Bentley, Eric. *La vida del drama*. Argentina, Editorial Paidós, 1964.
8. Bernardo, Mane. *Títeres y niños*. Buenos Aires, EUDEBA, 1962.
9. Casella, N. Y J. González, Badial. *Obras para teatro de títeres*. Buenos Aires, Editorial Nueva Pedagogía, 1956.
10. Córdova Melo, Mirtha (et. al.) *A.B.C. de los títeres*. México, IMSS Coordinación General de Presentaciones Sociales (Promoción cultural), 1984.
11. Cueto, Mireya. *El teatro guiñol*. México, Madero, 1961.
12. Chávez-Oseguera. *Literatura universal I*. México, Publicaciones Cultural, 1989.
13. Delpeluz, Henri de. *Títeres y marionetas*, (Tr. De A. Lupo Canaletta). Barcelona, Vilamala, 1971.
14. Dominguez, Franklin (et. al.) *Marionetas (juguetes del teatro para niños)*. Ciudad Trujillo, Rep. Dominicana, 1958.
15. "Federico García Lorca/III". *Uno mas Uno*. (suplemento cultural) Núm 126 (01-12-01).
16. Finch, Christopher. *The making of the muppet show*. U.S.A., Alfred A. Knopf, Inc., 1981.
17. García Lorca, Federico. *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*. México, Rei, 1992.

18. García Lorca, Federico. *Federico García Lorca, cinco farsas breves*. (prólogo de Guillermo de Torre) Tercera edición. Buenos Aires, editorial Lozada, 1953.
19. García Lorca, Federico. *Obras completas*. (prólogo de Jorge Guillén) Séptima edición. México, Aguilar, 1964.
20. Gómez Muñoz, Fco. Y Sigler, Eduardo. *El Taller de los títeres*. México, Árbol Editorial, 1982.
21. Grosso, Juan B. *Teatro y títeres; antología de obras breves*. Buenos Aires, Kapeluz, 1967.
22. Hernández Alvarado, Matilde. *Importancia educativa del teatro infantil*. Tesis, México, 1960. S.E.P.
23. Iglesias Cabrera, Sonia y Murray Prisant, Guillermo. *Piel de papel, manos de palo (Historia de los títeres en México)*. México, Espasa-Calpe, 1995.
24. *Guiñol y su mundo*. México, I.N.B.A. Depto. de Teatro, 1966.
25. Lago Roberto. *Teatro guiñol mexicano*. Atzacapozalco, D.F., Dintel, 1956.
26. Loureiro, Nicolás y Rodríguez, Aida. *Cómo son los títeres*. Buenos Aires, Losada, 1979.
27. María y Campos, Armando de. *El teatro mexicano de muñecos*. México, El nacional, 1941.
28. Moerdowo, R.M. *Wayang, its significance in Indonesia society*. Jakarta, P.N. Balai Pustaka, 1982.
29. "El teatro de Marionetas de Salzburgo". *Novedades*. (México, D.F., viernes 5 de diciembre de 1986).
30. Orellana, Idelfonso T. *Breve explicación del foro o escenario de un teatro y fácil manera para hacer títeres con niños*. México, 1915.
31. Ortuño, Esperanza. *Títeres: estudio social*. México, Costa, 1930.
32. *Poética de Aristóteles (edición trilingüe por Valentín Gracia Yebra)*. Madrid, Editorial Gredos, 1988.
33. Purschke, Hans Richard. *Títeres y marionetas en Alemania*. Darms taút, Neve Darmastädter Verlagsanstslt, 1957.

34. Quiroz de la Rosa, Herlinda. *El teatro guiñol, como instrumento de diversión y de acción creadora de literatura activa*. México, Imp. y papelería Italiana, 1965.
35. Román, Calvo Norma. *Para leer un texto dramático*. México, U.N.A.M., árbol Editorial, 2001.
36. Ruano Vargas, Virginia. *Manipulación de muñecos de funda*. México, Editado por la autora, sin año.
37. Sainz, Manuel y Toca, Pedro. *Manual de teatro de títeres*. España, Editorial Santander, 1956.
38. Simmen, René. *The word of puppets*. U.S.A. Thomas Y. Crowell Company, Inc. 1975.
39. Tajonar, Héctor. *México en la obra de Octavio Paz*. México, Televisa, 1989.
40. *El taller de los títeres*. México, Árbol Editorial S.A. de C.V., 1982. (colección Cántaro)
41. Varey, J. *Historia de los Títeres en España, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*. Madrid, Rev. De Occidente, 1957.
42. Vela, Arqueles. *Introducción, organización e interpretación del teatro de muñecos guiñol*. México, S.E.P depto. de Bellas Artes, 1935.
43. Vera Vera, Rebeca. *El teatro de muñecos animados, auxiliar en las clases de Lengua y Literatura Españolas*. Tesis, México, 1965. U.N.A.M. F.F.y L.
44. Villaseñor López, Victoria Yolanda. *Literatura II*. México, Cía. Editorial Nueva Imagen, 1998. (Colección Nuevo Rumbo).
45. Wright, Edward A. *Para comprender el teatro actual*. México, F.C.E., 1971. (Colección popular # 28)