



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE POSGRADO EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

CULTURA, PROCESOS IDENTITARIOS, ARTÍSTICOS Y CULTURA POLÍTICA
EN AMÉRICA LATINA

EI ARTE DE TÍTERES Y SU CONDICIÓN LIMINAL EN MÉXICO Y ARGENTINA,
UNA MIRADA DESDE LATINOAMÉRICA

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE MAESTRA EN ESTUDIOS
LATINOAMERICANOS

PRESENTA

LIC. MARÍA GRISELDA COSS SOTO

TUTOR: DR. ALEJANDRO ORTIZ BULLÉ GOYRI
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS (FFyL)

CIUDAD UNIVERSITARIA, ENERO DE 2016



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.

Este trabajo de investigación se realizó con el apoyo del Consejo Nacional de Ciencia y tecnología (Conacyt).

Crédito de foto *Alfin* con marioneta alada, en dedicatoria: Roque Sharenii Guzmán.

Dedicatorias

A mi papá, Javier Coss Rivera^(†), con todo mi amor, agradecimiento y respeto, hasta siempre.

*“Para que las semillas de la imaginación sean fértiles y
sí crezcan árboles y den frutos”*

A mis sobrinos: Daniela, Diego, Javier, Emiliano, Rodrigo y Mía.

Agradecimientos

A mis profesores, amigos y maestros titiriteros, especialmente a *Alfin*^(*), Enrique Di Mauro “Quique”, a Silvia Musselli, Italo Cárcamo, Pablo Medina, Arminda Vázquez, Luis Pedro Arroyave, Laura Vargas, Rosa María Rivas, gracias por sus aportaciones y valiosas colaboraciones durante esta investigación.

Gracias a los integrantes que conformaron mi sínodo por sus comentarios y aportes: Dr. Alejandro Ortiz Bullé-Goyri (director de tesis), Dr. Ricardo Alberto García Arteaga, Dra. Aleksandra Jablonska, y especialmente al Dr. Mario Magallón Anaya y a la Dra. Margarita Vargas, por su impulso y gran apoyo.

A Sergio Raúl López, gracias.

Y al Museo Argentino del Títere.

A ti, maestro *Alfin*.



Índice

Introducción	I
Capítulo I. La cultura popular y la liminalidad del arte de los títeres	
1.1 Cultura popular y subalternidad.....	1
1.2 Tradición, tradición residual y lo emergente.....	10
1.3 Condición liminal del arte de los títeres.....	14
Capítulo II. Aspectos generales sobre el arte de títeres	
2.1 Definición y origen de los términos títere y titiritero.....	22
2.2 Diferentes concepciones ontológicas del títere, la materia con alma.....	31
2.3 Técnicas y formas escénicas del teatro de títeres.....	35
2.4 Lenguaje simbólico y expresivo de los títeres.....	40
Capítulo III. Relato histórico del arte de títeres en la escena cultural mundial, orígenes y fusiones en Latinoamérica	
3.1 Algunas hipótesis sobre sus orígenes, primeras referencias.....	51
3.2 Fusión de tradiciones: el colonialismo en el continente americano.	61
Capítulo IV. Los títeres en Latinoamérica: reconstrucción de una tradición liminal en escena	
4.1 La tradición de teatro de títeres en México.....	82
4.2 Movimiento emergente en Argentina.....	105
Capítulo V. El arte de títeres en América Latina, una tradición subestimada: análisis comparativo entre México y Argentina	

5.1 Formalización y estructuración del teatro de títeres para su enseñanza en escuelas.....	116
5.2 Publicaciones especializadas en teatro de títeres.....	129
5.3 Organización del gremio titiritero, la Unión Internacional de la Marioneta (UNIMA), su “funcionalidad” en Latinoamérica: México y Argentina.....	132
5.4 Experiencia de los titiriteros en el panorama escénico.....	138
Conclusiones.....	164
Bibliografía.....	171
Selección imágenes.....	176
Listado de imágenes.....	189

Introducción

Aporte social y cultural del arte de los títeres en América Latina y en el mundo

“...el arte de los títeres es el más bello regalo que el hombre
ofrendara a sus manos que todo lo producen y todo lo crean”

Otto Alfredo Freitas, titiritero argentino.

El arte de los títeres sirvió como plataforma o medio alternativo de expresión para muchos artistas renombrados de los siglos XIX y XX. Lo mismo directores de cine que escritores, poetas, músicos y artistas plásticos, baste mencionar a algunos: Johann Wolfgang Goethe, Luis Buñuel, Joan Miró, Manuel de Falla y Federico García Lorca. Ya que por su carácter popular, los títeres conservan rastros de la tradición, pero no por ello este arte se inmoviliza y se queda en el pasado; por el contrario, sigue renovándose, emergiendo y enriqueciendo a la llamada *cultura culta*, realizando su hacer dentro y fuera de los espacios culturales oficiales. Por lo que de ninguna manera será una actividad culturalista o tradicionalista. Aunque algunas veces se les utilice de esta forma por algunos grupos profesionales y aficionados, debido a la falta de conocimiento de las técnicas y, peor aún, por subestimar su función.

Este arte es un reservorio de imaginación, conocimiento histórico, social, popular y artístico que renueva y reinterpreta la historia para “modernizarse” y seguir vigente al incorporar las nuevas técnicas, tecnología y tendencias estéticas actuales, en sus propuestas escénicas, que en Latinoamérica generalmente, se realizan de manera marginal, artesanal, autogestiva y con un modesto presupuesto; valiéndose únicamente de la creatividad, ingenio y la imaginación de los titiriteros, pero también pueden realizarse puestas en escena con títeres espectaculares, con muchos recursos técnicos, tecnológicos y humanos.

Abordar el tema del arte de los títeres desde Latinoamérica resulta complejo ya que existen pocos estudios teóricos al respecto, por lo que parto desde mi conocimiento y experiencia adquirida como titiritera en la práctica, pero también sustento mi investigación con un marco teórico y metodológico; que incorporan conceptos de distintas áreas del conocimiento, principalmente, de los estudios latinoamericanos, estudios culturales,

filosofía, estética, teatro, teatro de títeres, antropología e historia. Los métodos y herramientas empleados a lo largo de esta investigación son, principalmente, el método dialéctico, etnográfico y comparativo. Todos estos conocimientos y herramientas son fundamentales y enriquecedores para mi investigación, y aunque me han aportado resultados ya conocidos desde la praxis, también me han abierto una nueva mirada con un enfoque latinoamericano, desde donde abordo mi tema de investigación: La liminalidad del arte de los títeres en Latinoamérica.

Por otro lado, es importante mencionar que mi objeto de estudio está estrechamente vinculado con el oficio que he realizado durante más de una década. Héctor Rosales en su ensayo titulado “La contribución del teatro al conocimiento de América Latina”, analiza de qué manera interviene la subjetividad en la construcción de conocimiento y retoma la propuesta de Hugo Zemelman, que incluye el proceso creativo previo al diseño de investigación y la motivación para enfrentar un reto cognoscitivo desde la comprensión de la trayectoria de experiencia social del investigador que lo ha llevado a plantearse ese problema de investigación. Rosales señala: “Es ahí donde curiosamente, lo subjetivo no sólo se retoma en el fenómeno o en el objeto, sino que está en el investigador mismo”.¹

Para completar esta idea cito a Zemelman, para él es fundamental hacer presente a los sujetos sociales. “El que construye es quien tiene necesidad de construir, y quien tiene necesidad de construir es el que tiene necesidad de realidad; porque tiene necesidad de ser sujeto”.²

Y en el caso concreto de la presente investigación y la subjetividad de quien la realiza, de quién construye o reconstruye el conocimiento, primero diré que este es el oficio que he realizado durante casi tres lustros, soy titiritera mexicana, y estas dos condiciones determinan en cierta medida mis referencias, experiencia y mis puntos de vista respecto al tema. Al decir que soy titiritera me refiero al sentido amplio y tradicional de entender el término; soy artesana constructora de mis personajes, espacio escénico, utilería, de la propuesta plástica en general, directora artística y ocasionalmente, adaptadora del guión dramático.

¹ Héctor Rosales, “La contribución del teatro al conocimiento de América Latina”, en *¿Existe una epistemología latinoamericana?* Maerk Johannes y Cabrolié Magaly (coordinadores), Ed. Plaza y Valdés, México, 1999 p.27.

² *Ibidem*.

Al iniciar en este oficio y tomar conciencia de que este arte, marginado y hasta cierto punto, subestimado al considerársele como un simple oficio artesanal, desde los criterios hegemónicos que determinan lo que es arte y cultura –cuando en realidad se trata de un arte complejo–, ya que para ejercerlo, sólo en el aspecto técnico, se requiere de la realización de las actividades antes mencionadas, pero también de un entrenamiento actoral, físico-corporal, vocal, de interpretación, en ocasiones doble desde el titiritero y el títere u objeto simbólico con el que se interpreta. Y a pesar de la complejidad de este arte no existen escuelas que incluyan una formación en esta disciplina y se escriben muy pocos documentos teóricos y académicos sobre el tema, debido a la marginación y subalternidad en la que se desarrolla. Ya que generalmente, es considerado como un oficio sin un contenido ni finalidad artística y social, sólo como un entretenimiento meramente “infantil” e incluso en México, ha perdido la fama que alguna vez tuvo como herramienta pedagógica, durante más de medio siglo, con el títere guiñol, albergado y promovido por el Instituto Nacional de Bellas Artes (1930-1950).

En México y en gran parte de los países de Latinoamérica, no se le incluye dentro de los planes de estudios en las escuelas de artes escénicas o artes plásticas ni en las de oficios. Aunque en la escena sean recursos muy utilizados y se produzcan puestas teatrales con títeres. Existe un público para el teatro de títeres en México y en toda Latinoamérica, además de una infraestructura: museos, publicaciones, festivales nacionales e internacionales, encuentros, cursos y talleres, entre otras actividades relacionadas con este arte.

Y volviendo a mi experiencia, en el ejercicio de esta profesión he aprendido desde la praxis el lenguaje propio de los títeres, que se expresa desde distintas técnicas, formas plásticas y escénicas. Como espectadora, aprendiz e intérprete, he mirado su función humanística, recreativa, cultural, ritual, artística, terapéutica, social, antropológica y política.

Y aunque casi siempre estén ausentes en la historia y teoría teatral, Alejandro Ortiz Bullé Goyri, en su libro titulado *Cultura y política en el drama mexicano posrevolucionario (1920-1940)*,³ en donde hace un recuento histórico de los géneros y las

³ Ortiz Bullé Goyri, Alejandro, *Cultura y política en el drama mexicano posrevolucionario (1920-1940)*, Cuadernos de América sin nombre, Universidad de Alicante, Murcia, 2007.

tendencias dentro de la dramaturgia de este período, incluye al teatro de títeres dando varios ejemplos de puestas en escena, dentro del teatro militante, vanguardista, nacionalista, indigenista, entre otros géneros.

Los títeres, a lo largo de la historia, han cumplido con distintas funciones dentro de las culturas y las sociedades más diversas. En Asia, por ejemplo, aún existe la tradición de teatro de títeres de sombras rituales. En la República de Indonesia, en las islas de Bali y de Java, podemos encontrar la tradición ancestral del ritual y el carácter cómico y popular de sus personajes. En Latinoamérica, también tenemos algunos ejemplos de la tradición del títere popular, como el títere de Brasil, *mamulengo*, pero generalmente han fungido como transmisores de conocimiento y por supuesto, han formado parte del entretenimiento para “chicos y grandes” desde los más diversos escenarios e infraestructuras culturales.

Ubicarme en el contexto histórico-social y espacio-temporal en el que se inscribe esta investigación es fundamental. Al iniciar mi formación en los estudios latinoamericanos estoy consciente de que los títeres tienen su propia historicidad en Latinoamérica y específicamente en México y Argentina, claro está, con sus coincidencias y divergencias y que al plantear mi investigación desde el pensamiento latinoamericano, está implícita esta interdisciplinaridad y transdisciplinaridad, características que también son afines al arte de los títeres; por la complejidad en su integración artística, por su aportación social y humanística.

El arte de los títeres ha sido incluyente por ser popular, pero excluido desde los criterios hegemónicos que determinan lo que es arte. A este arte y a sus intérpretes los defino como liminales, empleando el concepto de Néstor García Canclini, ya que estos artistas dedicados al teatro de títeres o de figuras, indudablemente corresponden a esta definición:

“... los artistas liminales son artistas de la ubicuidad, sus trabajos renuevan la función sociocultural del arte y logran representar la heterogeneidad multitemporal de América Latina, al utilizar simultáneamente imágenes de la historia social y de la historia del arte, de las artesanías, de los medios masivos y del abigarramiento urbano”.⁴

⁴ García, Canclini Néstor, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Debolsillo, México, 2009, p. 343.

La presente investigación tiene como principal objetivo abordar el tema del arte de los títeres desde su condición liminal –tanto en su esencia ontológica, como por su formas escénicas–, desde una mirada latinoamericana. Ámbito en el que también al títere se le ha clasificado como parte de la cultura popular. Y pese a su condición marginal o subalterna, cumple una función de revitalización de la tradición y la cultura en Latinoamérica.

Esta investigación está acotada y se refiere, exclusivamente, al teatro de títeres, es decir a la representación escénica con muñecos en el ámbito del espectáculo cultural, que se desarrolla o ejecuta en diversos espacios y contextos culturales: los oficiales, independientes y los marginales; aunque esta marginación y subalternidad puede estar presente dentro de las dos primeras categorías.

La escena cultural actual en México y Argentina son los espacios de análisis y comparación, tomados como muestras de la condición liminal del teatro de títeres en Latinoamérica, y su marginación y subalternidad la problemática principal, de la que se derivan una serie de circunstancias que se analizarán a lo largo de esta investigación.

Dentro de Latinoamérica, México es uno de los países con una tradición de más de un siglo en este arte liminal, y en Argentina, encontramos desde hace ya medio siglo, una actividad pedagógica, aunque informal y sin estructuras sólidas en un principio, contribuyó a la difusión de este arte, permitiendo la renovación y emergencia en la creación de espectáculos de teatro de títeres y sobre todo, propiciando la formación de muchos titiriteros argentinos y latinoamericanos.

En la década de los años ochenta, con la conformación de la Escuela de San Martín y la creación del Instituto de Teatro (1997), se promovió la difusión y divulgación del teatro de títeres en la Argentina. Por otro lado, la situación política que provocó múltiples migraciones debido a la dictadura en este país y a la crisis económica, fue otro factor importante para su proliferación y divulgación, ya que muchos titiriteros se exiliaron en otros países de Latinoamérica y de Europa, de manera temporal o permanentemente. Y en este escenario político se propició la interacción y divulgación del conocimiento del arte titeril a lo largo de Latinoamérica, ya que este grupo de titiriteros exiliados argentinos fundaron escuelas, teatros y compañías de títeres en algunos lugares de Latinoamérica, especialmente en Venezuela, Chile, Perú, Colombia, entre otros. México no fue la

excepción, aunque aquí ya había una tradición sólida, se dieron nuevos encuentros de técnicas y estéticas, revitalizando así el arte de los títeres en nuestro país.

Por lo tanto, en el primer capítulo de la presente investigación, abordo conceptos teóricos como el de cultura popular, tradición, subalternidad y liminalidad, inscribiendo al arte de los títeres en este marco teórico. En el segundo capítulo desarrollo un planteamiento sobre cuestiones filosóficas propias de la esencia de los títeres, como la imaginación. Además, a manera de ensayo desarrollo una tesis sobre el lenguaje simbólico y metafórico que caracteriza a este teatro. A partir de estos conceptos pretendo sustentar teóricamente mi hipótesis sobre la condición liminal y subalterna del arte de los títeres en Latinoamérica.

En el capítulo tres hago un relato histórico breve, sobre los orígenes del teatro de títeres, algunos procesos de interacción, trasmisión y divulgación de este arte. Además menciono, a grandes rasgos, los aportes más destacados de algunos titiriteros en el mundo. Mientras tanto, la segunda parte del capítulo está enfocada a identificar sus fusiones en Latinoamérica a partir del colonialismo. El capítulo cuatro muestra un panorama general a partir del siglo XX, del teatro de títeres como arte liminal en Latinoamérica, específicamente en México y Argentina, destacando su función social y cultural. El último capítulo incluye un análisis comparativo sobre la condición subalterna y marginal del arte de títeres en la escena cultural actual de México. Así como su emergencia en Argentina –no significa que en este país este exento de ser marginado–, con información obtenida a través del estudio etnográfico realizado durante mi estancia de investigación en Argentina (durante los meses de septiembre de 2011 a febrero de 2012, aunque algunos datos se han actualizado), mediante entrevistas abiertas dirigidas a titiriteros y especialistas en la materia (destacan las realizadas al investigador de teatro de títeres argentino, Pablo Medina), observación participante y diarios de campo realizados en algunos festivales de teatro de títeres de Argentina, como la edición XVI del Festival Internacional de Titiriteros Juglares, realizado en Córdoba, Cosquín, el I Festival Internacional de Teatro de Títeres en Salta, el V Festival de Títeres para Adultos realizado en Córdoba, y la edición XII del Festival Internacional de Titiriteros en Santiago, Chile “Candelilla trae los Títeres”.

Además incluyo información bibliográfica obtenida principalmente en la Biblioteca del Museo Argentino del Títere. Así como, la recabada de algunos documentos hemerográficos –periódicos y revistas de Argentina–, consultados en la biblioteca personal del titiritero

cordobés Héctor Di Mauro. Este trabajo de investigación en Argentina fue posible gracias a al apoyo, la asesoría y los vínculos de Enrique Di Mauro (Quique).

También, incluyo las entrevistas e información bibliográfica recopiladas en la Isla de Cuba, durante mi participación como ponente en el 10° Taller Internacional de Teatro de Títeres Matanzas, Cuba, realizado en 2012. Así como la obtenida de la bibliografía otorgada por la maestra Concha de la Casa, directora del Centro de Documentación del Arte de los Títeres en Bilbao, España. Y es gracias a todos estos vínculos e información que ha sido posible la conformación del presente trabajo.

Finalmente, considero que mi principal aporte con esta investigación de tesis es la estructuración rigurosa de un marco teórico, historiográfico y metodológico, panorámico del arte de títeres en Latinoamérica, que aún no se había realizado en México, pero también pretendo contribuir a hacer visible este tema y sobre todo, mostrar un panorama general sobre la problemática que genera su acotada concepción como un arte popular, discurso que contribuye a su marginación dentro de la escena institucional; que lo incluye de manera subalterna o lo excluye de varios ámbitos, como en el área académica. Resultando una problemática compleja que abarca aspectos estructurales y formales –y que creo–, son la principal razón para que el arte de los títeres sea considerado aún en el siglo XXI, un arte subalterno en Latinoamérica. Este es un primer paso para allanar el camino para posteriores investigaciones académicas. O servirá como base teórica para otros investigadores interesados en esta materia.

El teatro de figuras⁵ es una veta con muchas aristas aún por teorizar e investigar, y al ser un arte liminal, pues converge en varios ámbitos humanos, puede estudiarse desde casi cualquier área de las humanidades y las artes. Aquí se devela sólo una mirada transdisciplinaria –desde los estudios latinoamericanos–, que pone en evidencia las múltiples posibilidades para abordar este fascinante arte milenario, invitando a su investigación.

⁵ En la presente investigación utilizo varios términos para referirme al arte de títeres, como: arte teatral titiritero, teatro de títeres, teatro de figuras o muñecos, teatro de animación.

Capítulo I. La cultura popular y la liminalidad del arte de los títeres

“El títere es la expresión de la fantasía del pueblo
y da el clima de su gracia y de su inocencia”
Federico García Lorca

Al teatro de títeres se le inscribe generalmente dentro del campo de la cultura popular¹ y ha sido poco estudiado académicamente; quizá por este rasgo que lo ha mantenido en la marginalidad.

Dentro de los estudios antropológicos, del folclor, de la historia, de la sociología y en el campo de los estudios culturales, se ha teorizado respecto a las diversas problemáticas surgidas a partir del concepto de cultura popular. Y si bien, en este capítulo no desarrollaré el proceso del arte de títeres en la escena cultural, propongo un ejercicio teórico para tratar de explicar su condición de liminalidad y subalternidad a través del proceso histórico de las culturas populares, en donde se le inscribe, y retomaré estas reflexiones a lo largo de mi investigación. Vinculando al teatro de títeres con la problemática surgida de las llamadas “culturas populares”. Por lo tanto, me apoyaré en algunos conceptos y conclusiones derivados de este breve análisis que presento sobre algunas posturas teóricas respecto a las culturas populares y su relación, asociación y contraposición con otros conceptos como el de tradición, folclor, hegemonía y cultura “culto o de elite”.

1.1 Cultura popular y subalternidad

Actualmente, y como respuesta ante este mundo globalizado, las nuevas teorías posmodernas manifiestan la porosidad e incluso la ausencia de fronteras culturales (étnicas, disciplinarias, de género, de clase, entre otras), en donde lo híbrido es la fuerza de atracción que reúne este universo cultural difractado, creando nuevas realidades. La industria cultural, la llamada cultura de masas y la tecnología han sido piezas importantes en esta tendencia a la universalización de la cultura o sistema globalizador², con el que se

¹ Rafael Curci señala que: “En todas las tradiciones populares del mundo se puede constatar que los títeres son “figuras animables”, iconos aptos capaces de simbolizar distintos aspectos del universo del hombre mediante la representación”. En *Dialéctica del titiritero en escena, una propuesta metodológica para la actuación con títeres*, Colihue, Buenos Aires, 2007 p. 29.

² Olivé León, *Ética y diversidad cultural*, en Luis Villoro, “Aproximaciones a una ética de la cultura”, Ed. Fondo de Cultura Económica, 2da ed, México 2004, pp. 131, 133. “La tendencia a la universalización de la cultura no ha sido obra de la comunicación racional y libre sino, antes bien, de la dominación y la violencia.

pretenden sellar el nuevo modelo de hegemonía cultural. Algunos autores especializados en estudios culturales como Néstor García Canclini y Terry Eagleton parecen sugerirlo, el primero afirma que en este mundo de la “hibridación global”, los conceptos de identidad, hegemonía y nación se debilitan en la porosidad de la nueva realidad posmoderna³.

Mientras tanto, a las culturas populares se les define como aquellas con las que el pueblo se identifica, motivo por el que han estado estrechamente vinculadas al concepto de “clase” y, por lo tanto, al de subalternidad.

En el terreno de la historia, a la cultura popular se le estudia, principalmente, a partir de dos enfoques de interpretación: el que la concibe como un sistema simbólico coherente, autónomo e independiente, y el que la estudia desde las relaciones de dominación que organizan el mundo social, es decir: se percibe a la cultura popular en cuanto a sus dependencias y carencias en relación con la cultura de las clases dominantes.

Roger Chartier afirma que la cultura popular, es un concepto culto, ya que, desde las clases dominantes, es donde se determina las prácticas que están al margen o fuera de las culturas cultas o de elite, y a lo largo de la historia han recibido adjetivos como lo inculto, vulgar, grotesco, entre otros, dándose así un proceso de descalificación y exclusión que la ha expulsado lejos de la cultura sacralizada y canonizada. Aunque en algunos momentos de la historia de la humanidad la sociedad entera compartía el mismo lenguaje simbólico y cultural, como en la Europa de principios del siglo XVI.

La cultura popular era la cultura de todo el mundo: una segunda cultura para los educados y la única para los demás. Sin embargo, en 1800 casi en toda Europa, los clérigos, los nobles, los mercaderes, los profesionales (y sus mujeres) habían abandonado la cultura popular y la habían reservado para

El acceso a una cultura universal ha significado para muchos pueblos la enajenación en formas de vida no elegidas. De allí que la aceleración de la tendencia a la unificación de las culturas se acompañe a menudo de una reacción por afirmar el valor insustituible de las particularidades culturales, su derecho a la pervivencia y la defensa de las identidades nacionales y étnicas [...] Así puede con facilidad omitirse la distinción entre un ideal normativo de cultura universal y la cultura tecnificada y comercializada, difundida por los medios internacionales de comunicación de masas, que de hecho han cubierto la superficie del planeta”.

³ La propuesta del posmodernismo renuncia a la búsqueda de esquemas completos y plantea que no hay narrativas dominantes sobre la identidad, tradición, cultura, etc. Según esta propuesta tan sólo hay sucesos, personas y formulas provisionales en disonancia unas con otras.

los estratos sociales más bajos, de los cuales estaban separados, como nunca anteriormente, por profundas diferencias sobre la concepción del mundo.⁴

A lo largo de la historia, la concepción del mundo se ha modificado en cada cultura, entre algunos factores, por las prácticas e imposiciones religiosas, morales, políticas e ideológicas de cada época, dando como resultado “los procesos civilizatorios”, de centralización, unificación y más recientemente, la lucha de los Estados por modernizar y homogeneizar su cultura nacional.

En Francia durante la mitad del siglo que separó las guerras de 1870 y 1914, un período en que las culturas tradicionales, campesinas y ‘populares’, fueron removidas de sus enclaves (lo que significaba el desarraigo), se promovió una cultura moderna republicana, unificada y nacional.⁵

Y aunque en este panorama las clases dirigentes establecieron e impusieron nuevas formas culturales ante un complejo conjunto de prácticas populares arraigadas, que no pudieron destruir, prohibir o cambiar radicalmente. El proceso de adaptación y transformación se convirtió en una de las características de las culturas populares, por su condición de subalternas, volviéndose flexibles e innovadoras, subsistiendo mediante la resistencia.

En el mismo ensayo, Chartier menciona que para comprender a la cultura popular es necesario situar en el espacio de enfrentamientos los ligámenes entre dos conjuntos de dispositivos, por un lado, los mecanismos de dominación simbólica que pretenden hacer que los dominados acepten las representaciones que califican su cultura como inferior e ilegítima. Por el otro, las lógicas específicas en los usos, las costumbres, las maneras de apropiarse de lo que se impuso. Para el autor, la apropiación concierne a una historia social de los varios usos que no son necesariamente interpretaciones de discursos y modelos, volviendo a sus determinantes fundamentales e instalándolos en las prácticas específicas que las producen, creándose así una fuente preciosa para pensar esta tensión y evitar la oscilación entre la teoría que insisten sobre la dependencia de la cultura popular y la que exalta su autonomía.

⁴ Chartier, Roger, *Cultura Popular: Retorno a un concepto historiográfico*, Traducción de Javier Antón y Montse Jiménez, Manuscritos, No. 12, Gener 1994, p.44.

⁵ *Ibidem*.

En este sentido Stuart Hall afirma que no hay ninguna cultura popular autónoma, auténtica y completa que esté fuera del campo de fuerza de las relaciones de poder cultural y de dominación, dándose una lucha continua, necesariamente irregular y desigual ante la cultura dominante, cuyo propósito es desorganizar y reorganizar constantemente a la cultura popular. Por lo tanto, en esta dialéctica de lucha cultural habrá puntos de resistencia y momentos de inhibición⁶. Para Hall, la definición de culturas populares está estrechamente vinculada con el orden social, las clases trabajadoras y los pobres, y con la evolución del capitalismo, ya que será dentro de estas clases sociales donde se elaboren las transmisiones, contenciones y la resistencia cultural.

Por su parte, Néstor García Canclini, se pregunta si el concepto de culturas populares es una construcción ideológica o si corresponde a sujetos o situaciones sociales nítidamente identificables, el autor refundamenta la noción de lo popular, recurriendo a la teoría de reproducción y a la concepción gramsciana de la hegemonía. Por lo tanto, para él la cultura popular no sólo se debe entender como la apropiación desigual de los bienes económicos y simbólicos por parte de los sectores subalternos, ni son tan sólo un efecto pasivo o mecánico de la reproducción controlada por los dominadores; también se constituyen retomando tradiciones y experiencias propias en el conflicto con quienes ejercen, más que la dominación, la hegemonía.

Parece ser que aunque Canclini trata de enriquecer la noción de lo popular, llega a las mismas conclusiones señaladas anteriormente y sólo intercambia, y en cierta medida, justifica a los agentes de dominación, como se puede apreciar en su definición de clase hegemónica: “la clase que, si bien dirige política e ideológicamente la reproducción, debe consentir espacios donde los grupos subalternos desarrollan prácticas independientes y no siempre funcionales para el sistema (hábitos propios de producción y consumo, gastos festivos opuestos a la lógica de acumulación capitalista)”⁷.

Canclini tampoco coincide con el modelo tradicional de estudio de la cultura popular que se delimita a las siguientes concepciones antagónicas: lo moderno = culto = hegemónico, y lo tradicional = popular = subalterno. Ya que para él, en el campo cultural

⁶ Hall, Stuart, “Notas sobre la desconstrucción de lo popular”. En Samuel, R. (coord.), *Historia popular y teoría socialista*. Barcelona, Grijalbo, 1984, pp. 93-109.

⁷ García, Canclini Néstor, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Debolsillo, México, 2009, p. 254.

los límites de estos conceptos no han sido tan estrechos y los procesos en las culturas populares durante la historia han mantenido cierta flexibilidad, vinculándose y mezclándose constantemente.

En su libro *Culturas Híbridas* Canclini coincide con Luis Alberto Romero en la definición de grupos subalternos y menciona que: “no son, en realidad, sino que están siendo”... no son un sujeto histórico, pero sí un área de la sociedad donde se constituyen sujetos”.⁸ También señala que:

Lo popular no se define por una esencia *a priori*, sino por las estrategias inestables, diversas, con las que construyen sus posiciones los propios sectores subalternos, y también por el modo en que el folclorista y el antropólogo ponen en escena la cultura popular para el museo o la academia, los sociólogos y los políticos para los partidos, los comunicólogos para los medios.⁹

Finalmente Canclini, crítica la postura teórica de los folcloristas, los antropólogos y los sociólogos, por considerarlas limitadas y contrapuestas, apelando a los estudios transdisciplinarios como una solución alternativa. Y afirma que “los folcloristas hablan casi siempre de lo popular tradicional, los medios masivos de popularidad y los políticos de pueblo”.¹⁰

Aunque García Canclini menciona que son los propios sectores subalternos los que construyen sus posiciones, las culturas populares son determinadas y definidas, por lo general, según la enunciación de los *otros*, y define claramente quiénes son esos *otros*, ampliándose así sus límites de enunciación. Y será en estos terrenos donde se tienda el puente hacia la hibridación, que le permite a las culturas populares ese “ir y venir entre lo tradicional y lo moderno”. Y en este sentido, me parece que aunque el concepto de “híbrido” puede responder y abarcar nuevas problemáticas recientemente planteadas en el campo cultural y derivadas de la tecnología y la globalización, no termina de responder y menos aún de resolver la problemática de lucha y confrontación a causa de la subalternidad que permanece en la escena cultural, y a la que Canclini, desde mi punto de vista, parece restarle importancia.

⁸ *Op. cit.*, p. 260. Canclini retoma este concepto de Luis Alberto Romero, *Los sectores populares urbanos como sujetos históricos*, CISEA-PEHESA, Buenos Aires, 1987, p.p.15, 16.

⁹ *Op. cit.*, p.18.

¹⁰ *Op. cit.*, p. 252.

Raymond Williams, señala que la tradición popular es considerada por las clases dominantes como uno de los principales focos de resistencia, además se le vincula con el pasado, como un segmento histórico relativamente inerte de una estructura social, pero en un sentido positivo, la tradición es:

La fuerza activamente configurativa, ya que en la práctica es la expresión más evidente de las presiones y límites dominantes y hegemónicos (...) el sentido hegemónico de la tradición es siempre el más activo: un proceso deliberadamente selectivo y conectivo que ofrece una ratificación cultural e histórica de un orden contemporáneo. En donde lo que se debe comprender no es la tradición sino una tradición selectiva.¹¹

Debido a las confrontaciones que se suscitan dentro de la cultura, algunos autores desde las corrientes teóricas: estructuralista, marxista y gramsciana, la han calificado como “campo de batalla”, Entre ellos podemos mencionar a Edward Said, Stuart Hall, Terry Eagleton, Marilena Chauí, entre otros.

Stuart Hall, menciona que el concepto de cultura en sí mismo, es complejo porque abarca varios aspectos, y al agregar lo popular, complica todavía más el terreno. Para Terry Eagleton es indispensable delimitar el campo de la cultura, ya que se corre el riesgo de caer en la ambigüedad, porque según él, ha adquirido una importancia desproporcionada y aunque es importante reconocer su alcance, es también el momento de ponerla en su sitio.

Terry Eagleton afirma que: “...el choque entre la Cultura y la cultura no es una simple batalla de definiciones, sino un conflicto global (...) las guerras culturales son un elemento constitutivo de la política mundial del nuevo milenio”.¹²

Me parece relevante destacar que incluso, estos rasgos de dominación son evidentes en el uso de la misma escritura, al diferenciar los conceptos con las letras mayúsculas o minúsculas, un recurso técnico utilizado no sólo por el autor, sino para diferenciar los conceptos de la “alta cultura” o “cultura culta” y la de las clases bajas o populares, esta última como ya se mencionó, inmersa en una lucha de resistencia dentro de las relaciones de subalternidad y dominación impuestas por las clases hegemónicas, que dividen a la cultura en sus categorías preferidas, manteniéndose en algunos casos las tradiciones

¹¹Williams, Raymond, *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península, 1980, pp. 137,138.

¹² Eagleton, Terry, *La idea de la cultura. Una mirada política sobre los conflictos culturales*. Barcelona, Paidós, 2001, pp. 83, 125.

residuales. Como lo menciona Stuart Hall. "...aunque los inventarios cambien se requiere de una serie de instituciones y procesos institucionales para sostener a cada una de ellas y para señalar continuamente sus diferencias".¹³

Por otro lado, Marilena Chaui, en *Cultura Do Povo e Autoritarismo das Elites*¹⁴, habla sobre el autoritarismo invisible de las élites que surge paralelamente a la producción capitalista como un modo de legitimación de las desigualdades sociales y se fundamenta en la tenencia del conocimiento. Con una idea de racionalidad y eficiencia pulcras que se imponen, lo mismo en los sofisticados procesos de producción masiva que en el ámbito político y social, legitimando de esta manera su preeminencia social, no en la posesión de los medios de producción o en su control de los aparatos del Estado, sino en el prestigio del conocimiento, de la ciencia, luchando contra la ignorancia del pueblo pero manteniendo una postura social presuntamente neutral y que le permite un doble mecanismo ideológico: por un lado, lo popular es valorado positivamente como lo "auténtico", lo "espontáneo" y, por el otro, es visto como lo "atrasado", lo "ignorante", lo "menor", lo "tradicional", es decir, aquello que requiere de la intervención de los aparatos del Estado (un ente también idealizado como neutral en el conflicto de clases) para su modernización por medio de la educación. Además, de ser un mecanismo ideológico utilizado para negar la participación en la vida pública y en los espacios de decisión de las clases populares.

Chaui prefiere referirse a la cultura "del pueblo" y no a lo popular, porque considera a este concepto ambiguo y problemático, relacionado con el populismo, mientras que la cultura del pueblo surge no sólo en el pueblo, sino que es producida por el pueblo y sojuzgada por el autoritarismo de las elites en una sociedad fundada en la lucha de clases. Considera, también, que el conflicto de lucha de clases y la evolución del capitalismo son el terreno fértil en este campo de batalla en donde se ha constituido un nuevo orden social entorno al capital.

Por su parte Stuart Hall concluye que: "Lo que importa no son los objetos intrínsecos o fijados históricamente de la cultura, sino el estado de juego en las relaciones culturales (...) lo que cuenta es la lucha de clases en la cultura y por la cultura".¹⁵

¹³ Hall, Stuart, *Op. cit.*, pp. 93-109.

¹⁴ Chaui, Marilena, *Cultura e Democracia. O discurso competente e outras falas*, Editora Moderna, Sao Paulo, 1980.

¹⁵ *Op. cit.*, p. 104.

Desde mi punto de vista, es la definición de Stuart Hall la que integra los conceptos en juego, cuando se refiere a lo popular como formas y actividades surgidas de las condiciones sociales y materiales de ciertas clases, solidificadas en tradiciones y costumbres, y construidas y vividas en una tensión continua con la cultura dominante. Para Hall, la coalición de las clases desfavorecidas, enfrentadas a las clases dominantes, sería fundamento de “lo popular” y de la cultura popular. Dominación que se despliega a través de varios agentes: estatales, oficiales y actualmente representados por los nuevos aparatos culturales, monopolizados por la industria cultural y la revolución tecnológica, que aparecen en escena en el período de posguerra.

Por otro lado, retomo el concepto semiótico de cultura de Clifford Geertz, con el propósito de evidenciar la amplitud e integración del término “cultura” sin categorizaciones. Geertz, la define como la trama de significados en función de la cual los seres humanos interpretan su existencia y experiencia, así mismo como conducen sus acciones; la estructura social (sociedad) es la forma que asume la acción, la red de relaciones sociales realmente existentes. La cultura y la estructura social (sociedad) no son, entonces, sino diferentes abstracciones de los mismos fenómenos.

Geertz, también afirma que el estudio de la cultura no es una ciencia experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en busca de significaciones de las expresiones sociales. Roger Chartier coincide con esta definición amplia y semiótica de cultura, cuando señala que la práctica humana de construir significados funciona incluso en un mundo cada vez más dominado por el consumo, por lo tanto, las formas populares de las prácticas no se desarrollan en un universo simbólico, separado y específico, su diferencia siempre se construye a través de las mediaciones y las dependencias que las ligan a los modelos y normas dominantes.

El hombre al estar inserto en esa urdimbre de significaciones llamada cultura, interpreta su existencia y experiencia, asume una postura y conduce sus acciones de acuerdo a ella. Posteriormente, los agentes de dominación dentro de las estructuras sociales serán los que determinen las categorizaciones de “subalternidad” en el ámbito de la cultura, llamándolas culturas populares o incluso, subculturas.

Finalmente, para Guillermo Bonfil Batalla, las culturas populares en México son las que corresponden al mundo subalterno en una sociedad clasista y multiétnica de origen colonial

¹⁶ Predominando en las políticas culturales del Estado, las tesis añejas sobre su difusión con una visión elitista de la cultura, visualizada como la *alta cultura*.¹⁷

Bonfil Batalla, al realizar un balance sobre la importancia de reflexionar cuáles han sido las razones que han impedido que los problemas referentes a las culturas populares ocupen en México un lugar visible dentro de las preocupaciones políticas y académicas, afirma que son los criterios hegemónicos, influenciados aún por un pensamiento colonial, lo que se refleja en estas políticas culturales. Y también se pueden atribuir a esta ceguera, los modelos adoptados por el país durante décadas, como el desarrollismo modernizador que proponía un proyecto de adopción de una cultura nueva, extraña y moderna, en donde las culturas populares sólo representaban obstáculos; las masas *incultas*, los campesinos retrógrados que se oponían al progreso, eran los vicios ancestrales que se debían superar. Y señala, que esta visión desarrollista no está muerta todavía, ya que una cierta visión de la izquierda coincide con esta perspectiva modernizadora y por lo tanto, tampoco tiene interés en la cultura popular tal como es, sino cómo debería ser, de acuerdo con las premisas ideológicas religiosamente aceptadas como verdades, respecto a estos estereotipos y determinismos que toda sociedad impone a los conocimientos.

De ahí que, no se estimule el conocimiento sistemático de las culturas populares ni se les promueva, con sus excepciones y si se realiza, se hace de manera marginal, como ocurre con algunas actividades relacionadas con las culturas indígenas, las artesanías y el llamado folclor. El teatro de títeres comparte esta condición de marginalidad y subalternidad.

¹⁶ Bonfil Batalla Guillermo, et al. *Culturas Populares y Política Cultural*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Culturas Populares, México, D.F., 1995.

¹⁷ “El esquema es simple: la cultura es un conjunto restringido de estructuras de productos superiores del quehacer humano; en consecuencia, es patrimonio de pocos y la democratización de la cultura consiste, esencialmente en que esos pocos enseñen a los demás la capacidad para apreciar la verdadera cultura. Hay que llevar la cultura al pueblo, es la premisa fundamental de todo programa cultural. Con lo que de nueva cuenta, las culturas populares quedan excluidas, se transforman en no-culturas o en franca anti-cultura; son invisibles para quien busca la cultura. Otro factor es el proceso histórico de naturaleza colonial que no hemos sido capaces de cancelar definitivamente, el desinterés o la franca negación de las culturas populares tiene su origen, efectivamente, en la escisión cultural que forma parte de toda situación colonial, en la que la sociedad colonizadora afirma su superioridad en todos los órdenes: racial, cultural, tecnológico, religioso, etc, y racionaliza, a partir de esa afirmación dogmática, el sojuzgamiento a que somete a los pueblos colonizados. El esfuerzo por pertenecer al mundo cultural de occidente (primero en su versión española, después francesa, hoy estadounidense) sólo es comprensible si se entiende que las clases dominantes mantienen todavía la doble condición de colonizadores-colonizados: colonizados en relación con los sucesivos centros hegemónicos de occidente y colonizadores frente a la población nacional dominada y, particularmente, frente a sus sectores menos occidentalizados. Esta ambigüedad explica la carencia de autenticidad y el perfil esencialmente imitativo del proyecto cultural dominante, así como los eventuales pataleos de resistencia que aparecen en ciertos ámbitos y momentos en el comportamiento cultural de las clases dominantes”. *Ibidem*, 12-14.

1.2 Tradición, tradición residual y lo emergente

Desde el razonamiento dicotómico, heredado de la visión intelectual de las ciencias positivistas del siglo XIX, al concepto de tradición se le relaciona con lo arcaico, inmutable, inalterable, contraponiéndose a lo moderno, que se define como lo nuevo, creativo y renovable.

Por un lado, la visión sustancialista niega a la tradición todo rasgo historicista y la percibe como ahistórica, “estática” con portadores anónimos y pasivos que dejan de ser sujetos de su propia cultura, para constituirse en meros soportes de ella. Esta actitud implicaría necesariamente la renuncia de los sujetos a su propia historicidad, que es fundamentalmente, una capacidad de hacerse y de gestarse, por consecuencia también se perdería la capacidad de transmisión, cuyo acto se logra únicamente en el momento y modo de la recepción. La tradición, desde la visión sustancialista es considerada más auténtica cuanto más inalterada sea. Mientras que la visión procesual y constructivista, analiza este concepto desde la reelaboración del pasado, al que considera un proceso dinámico muy poderoso, ya que se haya ligado a una serie de continuidades prácticas, y lo resignifica desde el presente. En este supuesto, la tradición se transmite entre sujetos que son a su vez históricos, que la reciben y la transforman.

En los estudios sobre folclore, la tradición se refiere tanto al proceso de continuidad y transmisión entre el pasado y el presente, como al conjunto de saberes y prácticas reproducidos por la repetición y la costumbre. Es decir, la visión clásica de tradición comporta una dimensión diacrónica, no necesariamente histórica, el paso de un estado a otro; así como una dimensión clasificatoria, referida a un conglomerado cultural, acervo, legado o herencia de los antepasados. La tradición será tanto un mecanismo de reproducción cultural, como un conjunto o bagaje cultural de bienes ancestrales. Por su parte Raymond Williams, aborda los conceptos de tradición, tradición residual y emergencia, desde una visión historicista y los vincula con el concepto de hegemonía, a la que define como un proceso activo, no simplemente como un complejo de rasgos y elementos dominantes, sino por el contrario como una interconexión y una organización más o menos adecuada de lo que de otro modo serían significados, valores y prácticas

separados e incluso dispares que este proceso activo incorpora a una cultura significativa y a un orden social efectivo.

Por su parte, Williams señala que la tradición ha sido comúnmente considerada como un segmento relativamente inerte de una estructura social, superviviente del pasado, por lo que en este sentido es débil, aunque al ser incorporada como una fuerza activamente configurativa cobrará impulso.

(...) ya que en la práctica la tradición es la expresión más evidente de las presiones y límites dominantes y hegemónicos. Siempre es algo más que un segmento histórico inerte; es en realidad el medio de incorporación práctico más poderoso. Lo que se debe comprender no es precisamente “una tradición” sino una *tradición selectiva*: una versión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y de un presente preconfigurado, que resulta entonces poderosamente operativo dentro del proceso de definición e identificación cultural y social.¹⁸

Aunque es en estos puntos vitales de conexión, en que se utiliza una versión del pasado con el objeto de ratificar el presente y de reivindicar las direcciones del futuro, donde una tradición selectiva es a la vez poderosa y vulnerable, ya que la versión selectiva de una “tradición viviente” se halla siempre ligada; aunque a menudo de un modo complejo y oculto a los explícitos límites y presiones contemporáneos. Por lo que puede decirse que el establecimiento efectivo de una tradición selectiva, depende de instituciones identificables. Sin embargo, la relación entre las instituciones culturales, políticas y económicas son muy complejas según Williams, y la esencia de estas relaciones constituye una directa indicación del carácter de la cultura en un sentido amplio. No obstante, nunca se trata de una mera cuestión de instituciones formalmente identificables. Es así mismo una cuestión de formaciones, que incluyen los movimientos y tendencias efectivos en la vida intelectual y artística. Y tienen una influencia significativa y a veces, decisiva sobre el desarrollo activo de una cultura y presentan una relación variable; en ocasiones solapada con las instituciones formales. Aunque las instituciones refuerzan los significados, valores y actividades seleccionados. “En las sociedades modernas debemos agregar los principales sistemas de comunicación. Éstos materializan las noticias y la opinión seleccionadas y también una amplia gama de percepciones y actitudes seleccionadas”. (Williams, 1980: 140)

¹⁸ Williams, Raymond, *Op. cit.* 137.

Williams ubica a la tradición entre las formas de reproducción cultural menos estructuradas, que al no depender de instituciones específicas tiene la posibilidad de atravesar y permear al conjunto social. Sin embargo, a un nivel más profundo, el sentido hegemónico de la tradición es siempre el más activo, ya que es un proceso deliberadamente selectivo y conectivo que ofrece una ratificación cultural e histórica de un orden contemporáneo.

Y para el mismo autor, en el análisis de todo proceso verdadero se deben tener presentes las relaciones dinámicas internas, tomando en cuenta lo “dominante” y lo “efectivo”, equivalentes a lo hegemónico, así como lo “residual” y lo “emergente”, que en cualquier proceso verdadero y en cualquier momento de este proceso son significativos tanto en sí mismos como en lo que revelan sobre las características de lo “dominante”. William afirma que: “Las definiciones de lo emergente tanto como de lo residual, sólo pueden producirse en relación con el sentido cabal de lo dominante”. (Williams, 1980:146)

Lo residual a diferencia de lo arcaico –aunque ambos han sido formados en el pasado–, se halla en actividad dentro del proceso cultural; no sólo como un elemento del pasado, sino como un elemento efectivo del presente. Mientras que a lo arcaico se le reconoce como un elemento del pasado para ser observado, para ser examinado e incluso ocasionalmente para ser conscientemente “revivido” de un modo deliberadamente especializado.

Un elemento cultural residual se halla normalmente a cierta distancia de la cultura dominante efectiva, pero una parte de él, alguna versión de él –y especialmente si el residuo proviene de un área fundamental del pasado –en la mayoría de los casos habrá de ser incorporada si la cultura dominante efectiva ha de manifestar algún sentido en estas áreas. (Williams, 1980: 145)

Por lo tanto, el trabajo de tradición selectiva se torna especialmente evidente en la incorporación de lo activamente residual a través de la reinterpretación, la disolución, la proyección, la inclusión y la exclusión discriminada.

Por emergente, William, significa, en primer término, los nuevos significados y valores, nuevas prácticas, nuevas relaciones y tipos de relaciones que se crean continuamente. Aunque el autor concluye que ningún modo de producción y por tanto, ningún orden social dominante, ni ninguna cultura dominante verdaderamente incluyen o agota toda la práctica humana, energía humana y toda la intención humana.

En este sentido, podemos decir que el arte de los títeres ha sido parte de una tradición en México y algunos países de Latinoamérica, con procesos y temporalidades distintas, el arte de títeres se ha transmitido y difundido de manera marginal y por lo tanto, muchas veces autónomo de las estructuras sociales y culturales.¹⁹ Hasta cierto punto, se ha desarrollado y subsistido como forma residual, aunque también alternativa y original, en cuanto se renueva constantemente dentro de estas sociedades; resistiendo como un entretenimiento con arraigo en la “tradición popular”, muchas veces residual y otras tantas con formas emergentes, al incorporar nuevos elementos culturales.

En las últimas décadas ha sido una alternativa de entretenimiento infantil²⁰ frente a los espectáculos más institucionalizados y mercantiles. Por otro lado, también se ha visto condicionado por las presiones hegemónicas de cada coyuntura histórica. Como veremos más adelante, los espectáculos de títeres han transitado por varios momentos, desde la indiferencia del Estado y su intervención negativa, prohibiendo sus representaciones públicas o suprimiendo parte de sus contenidos. Otras veces, el Estado o el aparato hegemónico, los han incorporado como medio pedagógico y de comunicación, o como herramienta para el proceso de aprendizaje, no sólo de los infantes sino del público en general; destacándose así su función educativa, social y humanística.

¹⁹ La titiritera veracruzana Arminda Vázquez Moreno, fundadora del grupo Dragón Rojo junto con Sergio Peregrina, en su tesis *Experiencias de vida para la expresión en el teatro de títeres, aproximación a un proyecto de diseño curricular* que para obtener el título de licenciado en: Educación artística con perfiles diferenciados, en la modalidad virtual, por la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana, Junio, 2010. En su página. 6, se refiere a esta problemática, de la siguiente manera: “... Esta riqueza, que se encuentra distribuida en el país como dominio artístico de pequeños grupos, se enfrenta a la necesidad de garantizar la continuidad de una tradición no solo estética, sino histórica que enriquece la diversidad del arte y la cultura. Por lo tanto, reflexiono que no basta con decir que la elaboración y puesta en marcha de escuelas especializadas en teatro de títeres es necesario y deseable. Al percibirla como necesidad considero pertinente plantear un proyecto curricular para las nuevas generaciones de titiriteros, no desde una perspectiva de capacitación para el trabajo, sino que forme integralmente, dentro de una lógica metodológica, epistemológica, psicosocial y filosófica, con la finalidad de generar especialistas en un arte complejo, multidisciplinario y cuya prospectiva pareciera enriquecerse conforme se le suman elementos de tecnología y creatividad.”

²⁰ En México los espectáculo con títeres estaban dirigidos al público general o familiar, no es, si no hasta el siglo XX, en la década de los años treinta, que comenzó a utilizarse como medio didáctico, iniciando así su proceso de *infantilización*.

1.3 La liminalidad del Arte de Títeres

Si entendemos el arte de títeres no sólo como arte popular –condición que desde mi punto de vista, le ha valido su marginalidad dentro del ámbito formal y académico–, sino como un arte liminal. Entonces se hace necesario ampliar sus márgenes de estudio. Para Néstor García Canclini los artistas liminales son: “artistas de la ubicuidad, sus trabajos renuevan la función sociocultural del arte y logran representar la heterogeneidad multitemporal de América Latina, al utilizar simultáneamente imágenes de la historia social y de la historia del arte, de las artesanías, de los medios masivos y del abigarramiento urbano”.²¹

Aunque el arte de los títeres es heterogéneo, complejo y sus bordes son muy flexibles puede definirse claramente. Es liminal no porque esté en un proceso para llegar a ser un arte, ya lo es. Ni tampoco porque esté en “una situación interestructural, porque eluda o se escape del sistema de clasificaciones que normalmente establecen las situaciones y posiciones en el espacio cultural”. (Turner:1980,103). Sino porque efectivamente este arte, cruza por varios ámbitos: es un reservorio de imaginaria, conocimiento histórico, social, popular y artístico que renueva y reinterpreta la historia para “modernizarse” y seguir vigente al incorporar las nuevas técnicas, tecnología y estética en sus puestas escénicas, que generalmente, se realizan de manera marginal, artesanal, autogestiva y con un mínimo presupuesto; valiéndose únicamente de la creatividad, ingenio y la imaginación de los titiriteros, pero también pueden realizarse puestas en escena con títeres espectaculares con muchos recursos técnicos, tecnológicos y humanos.

La historia de los títeres es añeja y muy anterior al “descubrimiento” y colonización de América, han asumido y absorbido los lenguajes simbólicos de cada sociedad en su tiempo, por ejemplo, como objetos con un significado sagrado o ritual (como tótem, muñeca prehispánica en México y Mesoamérica) y cumplido con diversas funciones dentro de la cultura y las sociedades más diversas. En Asia, aún existe la tradición ancestral y ritual de teatro de títeres de sombras. Actualmente, en la Republica de Indonesia, específicamente en las islas de Bali y de Java, podemos encontrar el carácter cómico y popular de sus personajes.

²¹ García, Canclini Néstor, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Debolsillo, México, 2009, p. 343.

En occidente, el arte de títeres funcionó como ápice o plataforma para muchos artistas renombrados de finales del siglo XIX y siglo XX. Artistas plásticos, directores de cine, escritores, poetas, y músicos. Sólo por mencionar algunos podemos enlistar a Johan Wolfgang Goethe, Luis Buñuel, Antonin Artaud, Joan Miró, Manuel de Falla y Federico García Lorca.

En el Continente Americano, han fungido como mediadores simbólicos y artísticos en la narración, representación y transmisión de la nueva amalgama de saberes culturales. Durante la colonia novohispana, el mítico titiritero con sus títeres viajaba en la tripulación de Hernán Cortés, aparentemente con la finalidad primera de usarlos como divertimento para los tripulantes y posteriormente, sin duda, también fueron usados para la conversión de los “indios” al catolicismo. Y con un mensaje evangelizador o no, este entretenimiento se esparció a través del Caribe y se fusionó con las representaciones escénicas que ya existían en estos lugares.

Para Maya Ramos Smith, señala que a través del continuo ir y venir de las flotas por los mares en el área Circuncaribe,²² se transportaron las nuevas técnicas escénicas europeas, y fueron rápidamente adaptadas y asimiladas por los artistas americanos, propiciando durante los tres siglos virreinales el desarrollo de diversas habilidades que los artistas marginales empleaban en sus espectáculos²³.

El mestizaje e hibridación cultural producto del colonialismo y herencia de Latinoamérica, también influyó en el arte de títeres, pero a la vez, los títeres fueron medios para su transmisión, con sus diferentes variantes y matices de acuerdo al espacio y a la temporalidad. No serán las mismas estéticas, técnicas y discursos, por ejemplo: en la escena actual de Cuba, que en Argentina o México, aunque en general sigan compartiendo su

²² "Tanto los largos cruces como las escalas favorecieron un constante intercambio de tradiciones populares procedentes de tres continentes, a través de la vasta área que se ha llamado “Circuncaribe” o “Mediterráneo americano”. Ésta abarcó desde las costas de Nuevo Orleans y el Golfo de México, por el Caribe hasta las costas de Venezuela, y de las Islas Canarias hasta los puertos andaluces y las costas africanas proveedoras de esclavos". Ramos Smith Maya, *Los artistas de la feria y de la calle: espectáculos marginales en la Nueva España (1519-1822)*, INBA, CITRU, México, D.F, 2010, 56.

²³ Esta comunidad –marginal y marginada– estuvo integrada por una gran variedad de artistas del espectáculo, esencialmente itinerantes o callejeros, quienes mantuvieron una intensa relación, tanto de dependencia como de enfrentamiento, con los representantes del poder –Estado e Iglesia– y constituyeron una especie de “proletariado” de la profesión teatral (...) Entre ellos se pueden distinguir diversas habilidades y grados de profesionalismo o preparación, desde los que poseían técnicas y destrezas corporales altamente codificadas – como fue el caso de numerosos acróbatas y “bailarines de cuerda” o equilibristas–, pasando por los “cómicos de la legua”, titiriteros, prestidigitadores, bailarines, mimos y músicos preparados o improvisados, hasta presentadores de animales amaestrados o de instrumentos “científicos”. (Ramos Smith Maya, 2010: 20).

esencia narrativa, teatral y simbólica; ubicándose dentro de la escena cultural oficial o estatal como arte popular y liminal, porque muchas veces, conservan rastros de la tradición, pero no por ello se inmovilizan y se quedan en el pasado, por el contrario, se enriquecen de la llamada “alta cultura”²⁴ y de la emergente.

En el campo cultural, el arte de títeres en Latinoamérica, ha tenido un proceso dinámico que se manifiesta a lo largo de la historia y específicamente, durante el siglo XX, se retomó dentro de algunos ámbitos institucionales y oficiales. Sin embargo, sigue subsistiendo de manera marginal y hasta cierto punto, residual.

En ese sentido, estos artistas de la ubicuidad, renuevan la función sociocultural del arte y logran representar la heterogeneidad multitemporal de América Latina, con imágenes de la historia social, de la historia del arte, de las artesanías, de los medios masivos y del abigarramiento urbano. Ya que el teatro de títeres no tiene obstáculos para representar temática alguna en casi cualquier condición: espacial, sociocultural, económica o política; como lo demuestra su historia.

Retomando a García Canclini, respecto a que las ciencias sociales han extendido la noción de lo “popular” dando reconocimiento a otros autores y formas culturales que comparten la condición de subalternos. El teatro de títeres se ha desarrollado generalmente dentro de esta condición en Latinoamérica, y por tanto, comparte la misma ambigüedad en el terreno de las políticas culturales, aunque con algunas excepciones, en México existe una programación constante de ciertas compañías de teatro de títeres, a las que se les destina un

²⁴ Para Dos Santos, Theotônio, la noción de “alta cultura” o “cultura erudita” fue un producto surgido a partir del Renacimiento Europeo, debido a la creciente individualización del productor cultural, que anteriormente era parte de la comunidad y raramente actuaba como un productor independiente individualizado: “Durante los siglos XVI y XVII el desarrollo de las Cortes monárquicas y la riqueza creciente de las familias burguesas con el comercio mundial abrieron espacio para el surgimiento de pintores, escultores, cantores y músicos, autores de teatro, poetas, escritores que se tornaron grandes individualidades, reconocidas y divinizadas por sus mecenas o clientes (el Estado monárquico, las iglesias y conventos, las casas burguesas, etc). Como producto de esta actividad cada vez más profesional surge la obra de arte única e irrepetible, como parte de un mundo cultural bien definido”. Dos Santos, señala que este mundo cultural fue consagrado por los estilos barroco y clásico durante los Siglos XVIII y XIX, y despuntaron “los genios fundadores del arte y de la cultura occidental considerada como estadio más alto de la cultura y de la civilización”. La música polifónica, con el concierto, el teatro moderno, con el drama y la comedia, la ópera, la danza como espectáculo, el cuadro y la escultura como elementos independientes de la arquitectura, la poesía pura, la novela, sumados al desarrollo de la ciencia como actividad profesional y sistemática, cuyos avances se proyectaban en el lenguaje y en los instrumentos utilizados por estas manifestaciones culturales autónomas, fomentaron en occidente un acervo cultural que se separó de toda la producción cultural anterior, y se presentó como la “alta cultura”. (*Las Nociones de “Alta Cultura” y “Cultura Popular” y su interacción durante el Siglo XX*).

www.reggen.org.br › Home › Publicações › Textos para Discussão, www.reggen.org.br/midia/.../lasnocionesdealtaculturayculturapopular.pd... Consulta, 27 de enero de 2015.

presupuesto oficial (inferior en relación con otras disciplinas artísticas), mediante apoyos estatales –becas por ejemplo–.

En el ámbito académico no figuran en los planes pedagógicos de ninguna escuela de arte, ni son un tema importante dentro de las políticas culturales. Aunque sí han figurado y siguen presentes en los proyectos culturalistas de estos gobiernos con políticas “modernistas” debido a su función educativa, su carácter humanístico y *ubicuo*, pues se inscriben casi todas las esferas humanas, ya que han tenido una función recreativa, cultural, ritual, artística, educativa, terapéutica, social y política.

A pesar de su complejidad, en México no existen escuelas y tampoco una estructura sólida para su enseñanza. Quedan muy pocas familias de titiriteros que transmiten su conocimiento de manera tradicional a sus hijos o familiares y sólo hay un puñado de maestros titiriteros que imparten cursos breves de manera esporádica, sin continuidad, ni desarrollo de un proyecto escénico, generalmente, estos cursos se realizan en encuentros y festivales especializados en el teatro de títeres.

Desde hace una década, ha habido un esfuerzo de la comunidad de titiriteros por abrir espacios permanentes para la enseñanza, pero desafortunadamente no han prosperado. Uno de los proyectos más destacados entre todos estos, es el Centro de Estudios en el Arte de los Títeres A. C (CEAT), escuela fundada en Xalapa, Veracruz en el año 2004, y dirigida por el maestro Carlos Converso²⁵, en la que se imparten breves cursos. Permaneció activo durante casi cinco años, sin interrupciones, pero se quedó sin sede y en 2011 reinició sus actividades. En el año 2010, se impulsó otro proyecto de especialización en la Universidad Autónoma de Querétaro, pero su duración fue muy breve, sólo se impartieron algunos cursos.

En el 2011, se puso en marcha la Escuela Latinoamericana de Arte de los Títeres (ELAT) “Mireya Cueto”,²⁶ en Huamantla, Tlaxcala, que inició sus actividades con diplomados y cursos de especialización para titiriteros en activo, aunque aún con una

²⁵ Carlos Converso Prato, es profesor de la materia de teatro de títeres en la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana, Campus- Xalapa, es un caso excepcional como docente universitario frente a la carencia de estudios formales o universitarios al respecto.

²⁶ Mireya Cueto, hija de Germán Cueto (escultor) y Lola Cueto (ambos artistas plásticos, iniciadores del teatro guiñol institucional en México, en el año de 1933), continuó con la actividad de títerera que iniciaron sus padres, colaborando dentro del programa de teatro guiñol del Instituto Nacional de Bellas Artes, INBA, fue guionista de programas infantiles de radio y televisión; miembro activo de la Unión Internacional de Marionetas (UNIMA- México). Además de ser cofundadora del Museo Nacional de Títeres en Huamantla, Tlaxcala, docente y dramaturga de teatro de títeres, falleció en el año 2013.

organización operativa incipiente y criterios y alcances muy estrechos en lo concerniente a sus objetivos pedagógicos y al desarrollo de un proyecto de escuela bien estructurada para formar artistas titiriteros. Y todavía sin validación oficial y muy lejos de hacer honor a su nombre –como escuela “latinoamericana” del arte de títeres–.

En el resto de Latinoamérica, el panorama no es muy distinto, los títeres permanecen excluidos de la academia y de las políticas culturales, con algunas excepciones. En el caso de Argentina, por ejemplo, existe una importante actividad pedagógica de casi medio siglo y una labor continua de varios artistas titiriteros, fundadores de escuelas, talleres, teatros, museos, festivales, publicaciones, creadores de dramaturgia para títeres, etc. Algunos destacan por la trascendencia de su labor creativa, entre los cuales podemos mencionar a Juan Enrique Acuña, Mane Bernardo y Sarah Bianchi, Luis Alberto Sánchez Vera (“kique” Sánchez Vera), Alcides Moreno –este último fundador de la primera escuela provincial de títeres en Rosario–, los hermanos Di Mauro: Héctor y Eduardo –fundadores de las escuelas provinciales de títeres de Misiones y Tucumán–, y Ariel Bufano –fundador del Taller de Títeres de San Martín–. El gran maestro de todos ellos y de muchos titiriteros en el resto de Latinoamérica, aunque no necesariamente de forma directa, fue Javier Villafañe, y posteriormente, todos ellos también lo serían al difundir este arte dentro y fuera de su país.

A raíz del exilio provocado por las dictaduras militares en Argentina, especialmente entre los artistas e intelectuales, se exiliaron un grupo de titiriteros y se instalaron en otros países de Latinoamérica y de Europa (en España y Francia) de manera temporal o permanentemente, estos artistas argentinos fundaron escuelas, teatros y compañías de títeres en algunos lugares de Latinoamérica como: Venezuela, Chile, Perú, Ecuador, Colombia, Costa Rica, entre otros. México no fue la excepción, aunque aquí ya había una tradición sólida, se propiciaron nuevos encuentros de técnicas y estéticas, revitalizando así el arte de los títeres en nuestro país.

No obstante, a que, en Argentina haya una importante actividad pedagógica y sigan vigentes algunas de las escuelas antes mencionadas, además de la reciente creación de otras, existen retos aún por alcanzar, por ejemplo, todas estas escuelas ofrecen grados a nivel técnico y, en gran medida, la enseñanza impartida por las escuelas provinciales es limitada teórica y técnicamente. Además, su enfoque pedagógico es tradicionalista, pues considera a los títeres sólo como herramientas didácticas, dejando de lado el ámbito

creativo y artístico. Los talleres de títeres del Teatro San Martín, la Diplomatura en Teatro de Títeres y Objetos impartida en la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM)²⁷ en Buenos Aires y en su momento, la Escuela de Avellaneda –ya extinta–, enfrentaron la misma problemática respecto al grado obtenido por sus egresados.

Aunque existen estas limitantes, desde mi punto de vista, el panorama en Argentina es más propicio. Hay un movimiento emergente impulsado, en gran parte, por esta importante actividad pedagógica y por el apoyo estatal del Instituto Nacional de Teatro, que ofrece becas para realizar estudios de teatro nacionales y en el extranjero, apoyos para producciones de puestas escénicas, organización de festivales, publicaciones, entre otras actividades.

Por lo tanto, otra circunstancia favorable para este proceso, es el gran número de festivales de teatro y títeres, nacionales e internacionales, además de la capacidad de estos artistas de crear redes culturales que les permiten realizar giras alrededor de su país y en Latinoamérica, principalmente dentro de los países aledaños: Brasil, Uruguay, Paraguay, Chile, Bolivia, Venezuela y Perú.

Volviendo a México, los títeres son utilizados frecuentemente dentro de la escena teatral actual y programados en diversos programas culturales oficiales y de desarrollo social, destacándose los de la Secretaría de Desarrollo Social (Sedesol), el Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS), el Instituto de Seguridad Social para los Trabajadores del Estado (ISSSTE) y los programas escolares de la Secretaría de Educación Pública (SEP).

El arte de los títeres sigue cumpliendo una función social, cultural y humanística, pero desafortunadamente no existe un conocimiento profundo de su complejidad, por el que es subestimado y mal empleado por algunos actores y titiriteros en sus puestas escénicas, ya que carecen de una formación artística, rigurosa y estructurada, además de un compromiso ético hacia la disciplina. Por lo tanto, muchos de estos espectáculos presentan errores y descuidos en la construcción, interpretación (animación) y en general, en su concepción escénica y estética.

²⁷ Recientemente se logró fundar dentro de la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM), Campus Miguelete, San Martín, la licenciatura en Artes Escénicas con tres focalizaciones: Teatro de títeres y objetos, artes circenses y danza, con una duración de cuatro años. Los egresados recibirán un título intermedio como intérprete en Artes Escénicas.

El arte de títeres es quizá la forma más sintética de representación escénica, por su lenguaje plástico, audiovisual y escénico, de representar y dramatizar mediante un objeto o títere, como personaje, generalmente, se realiza en un espacio de formato pequeño. Además de ser un laboratorio de experimentación constante en donde todas las artes pueden converger y abreviar de sus rasgos tradicionales, rituales, de imaginación, fantasía e ingenuidad –que frecuentemente se relacionan con contenidos simples y vanos, desatinadamente en mi opinión.

El carácter liminal del arte de títeres también se hace evidente en los espacios y contextos culturales en los que puede representarse, por lo tanto no siempre se tienen claros sus bordes y alcances. Los títeres no siempre son teatro, su expresión resulta más abarcadora. Y aunque aparecen en la escena teatral cultural, tanto oficial como en el ámbito comercial de espectáculos y entretenimiento; en grandes producciones o producidos por compañías independientes –que laboran, por ejemplo, en fiestas infantiles privadas–, también se desarrollan en México y en otros países de Latinoamérica como personajes, símbolos o alegorías en las fiestas populares –no solamente las religiosas–; así como en las ferias ambulantes como híbridos del abigarramiento popular, en los juegos de *tiro al blanco*:²⁸ juguetes populares articulados, como las muñecas *Barbie* que se contonean como premio por dar en el blanco. Eso por citar sólo dos espacios, entre tantos otros donde podemos encontrarlos, no sólo en la cultura popular, sino también en la llamada cultura de elite.

Hay una gran veta de conocimiento en este arte, por lo que es necesario y merece atención su estudio a profundidad, para que el arte teatral titiritero se sobreponga a esta marginalidad que lo ha mantenido ausente en el ámbito académico y por lo tanto, considerado como un arte subalterno, dificultando así su conocimiento integral y su desarrollo creativo. El arte de títeres es un ámbito con muchas aristas aún por teorizar e investigar, y puede inscribirse en cualquier área de las humanidades y las artes, por ser un arte ubicuo y multidisciplinario.

²⁸ Retablos mecánicos de títeres acompañados con el juego de tiro al blanco, derivados de las carpas de teatro de títeres populares que se presentaban en las ferias ambulantes por toda la provincia mexicana. Y se sintetizaron de esta manera creativa por algunos artistas titiriteros (y han sido copiados por otros “ferieros”) para evitar los altos costos de la renta pagada por el espacio y el personal empleado para presentar sus espectáculos de teatro de títeres (Imágenes 1-3).



Imagen 1. Retablo mexicano de *tiro al blanco* con títeres del Sr. Gándara.



Imagen 2. *Tiro al blanco*, propiedad de Arón Morales.



Imagen 3. *Tiro al blanco* de la familia Herrera.

Serie de retablos de títeres, en el juego de “tiro al blanco” de las ferias ambulantes mexicanas.²⁹

²⁹ Para mayor referencia, véase el listado de imágenes al final de la tesis.

Capítulo II. Aspectos generales sobre el arte de títeres

Además de sus cualidades de metamorfosis, metáfora y alegoría, el títere es siempre un símbolo, una imagen capaz de sintetizar una idea o un personaje; surge de la imaginación. El títere es el perpetuo habitante del mundo arquetípico e imaginativo que ha sintetizado los más diversos imaginarios de distintas culturas alrededor del mundo. El arte de títeres es un reservorio de la memoria imaginativa.
Griselda Coss.

2.1 Definición y origen de los términos títere y titiritero

Inicio indagando el origen del término títere a partir de algunas fuentes precolombinas; específicamente de la lengua clásica náhuatl de los *mexicas*, por ser la referencia más cercana anterior a la conquista de América. Aunque también mencionaré las primeras definiciones incluidas en diccionarios y documentos posteriores a la conquista del Nuevo Mundo. Me parece importante que aunque los estudios latinoamericanos siempre parten de este momento histórico, es necesario recuperar esta “otra historia” que parece haber sido borrada con el discurso del “devastador colonialismo”.

Y entrando en materia, aunque varios autores coinciden respecto a que el origen de la palabra títere es incierto y concluyen que puede haberse derivado de una onomatopeya. El grupo mexicano de teatro de títeres *Saltimbanqui*, en la presentación de su página electrónica hacen un planteamiento sobre su posible origen en la cultura *mexica*, a partir de la lengua náhuatl, en su artículo: “Teteu- Teteutzin- Títeres (Danzar como esencia)”, Toman como eje una cita de Ángel María Garibay sobre algunas notas de Fray Bernardino de Sahagún donde describe una representación con títeres del *teuquiquixti* (el que hace bailar a los dioses).³⁰

83. Niman hualquiza yuhquima piltotontli: cequintin cihua, huel cualli in inechichih in cihua: in icue, in ihuipil. Zan no yuhqui in oquichtin, huel mochichihua: cualli in imaxtli, in itilma, in icozqui. Mitotia, cuica, quehua, in tlein quinequi in iyollo. In icuac in oconchiuhque, niman occeppa

³⁰ Garibay K. Ángel María *Llave del nahuatl*, 9a ed, Ed. Porrúa, México, 2007. En Colección de Trozos Clásicos, Cap. IX. “Prestidigitadores” (Fr. Bernardino de Sagún, Ms. De la Academia, f. 58. Recogido en Tepeapulco, Hgo; entre 1558 y 1560.), p. 153.

quihuihuixoa in ixiquipil, niman cacalactihuetzi, motlatia in xiquipilco. Auh ic motlauhtiaya in motenehua teuquiquixti.³¹

En una traducción al español, Sahagún lo relata de la siguiente forma:

Entraban en la casa de los reyes, se paraban en el patio. Sacudían su morral, lo remecía y llamaba a los que estaban en él. Van saliendo unos como niñitos. Unos son mujeres: muy bueno es su atavío de mujer: su faldellín, su camisa. De igual manera los varones están bien ataviados: su braguero, su capa, su collar de piedras finas. Bailan, cantan, representan lo que determina su corazón de él. Cuando lo han hecho, entonces remueve el morral otra vez: Luego van entrando, se colocan dentro del morral. Por esto se daban gratificaciones al que se llama “el que hace salir, saltar o representar a los dioses.”³²

A partir de la interpretación de la raíz náhuatl itotia y el concepto de títere (sonido y movimiento o danza como esencia), el grupo *Saltimbanqui*, menciona que existen dos palabras casi iguales para referirse a “el que hace bailar a la gente”, teitotiani y teitotiqui, de las que pudieron derivarse en la palabra títere, al igual que de mitotiani, mitotiqui (danzante), mitotero (danza) porque el teatro náhuatl no puede concebirse sin la danza (mitotia). Y los *Saltimbanqui*, agregan, que si se toma en cuenta que las palabras títere y titiritero sólo se usan en América Latina y en España, se amplían las posibilidades de que su origen derive de la lengua náhuatl.³³

Otros testimonios de la presencia prehispánica del títere, quizá los encontramos en la estela maya grabada en piedra en bajorrelieve, del monumento 21 de Bilbao Guatemala (ubicado en Santa Lucía Cotzumalguapa), 400-900 d.C.³⁴ Y en las figuras de barro articuladas, localizadas en las zonas prehispánicas de Teotihuacan, Xochitecatl y en varias regiones de Mesoamérica.

³¹ Sahagún, Fray Bernardino, libro X, apéndice III:904-907.

³² Ibidem.

³³ Para mayor referencia consultar: <http://www.saltimbanquimexico.com/Teteutzin.htm>

³⁴ [www.hojacal.info/hojacal_Monumento21_Bilbao,](http://www.hojacal.info/hojacal_Monumento21_Bilbao.pdf) pdf, http://www.asociaciontikal.com/pdf/76_-_Chinchilla.07.pdf. La estela, que puede ser la única referencia tangible de la presencia prehispánica del títere, está ubicada dentro de una plantación de caña en condiciones deplorables y es propiedad privada.

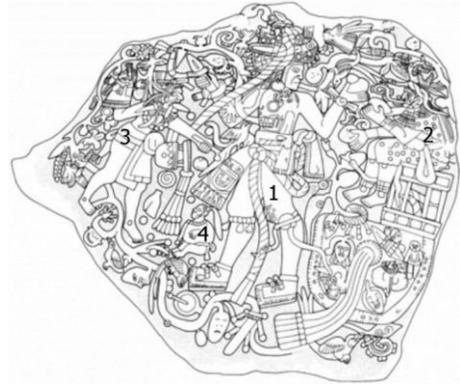


Imagen 4.

Monumento 21 Bilbao, Cotzumalguapa, Guatemala. Y dibujo de este bajorrelieve por Parsons, 1967. 1. Cantor, danzante, sacrificador. 2. Diosa anciana o gran abuela (matróna). 3. Danzante con títere. 4. Enano.³⁵



Imagen 5.

Detalle del bajorrelieve de la estela 21 de Bilbao
Guatemala³⁶



³⁵ Véase referencia en listado de imágenes.

³⁶ Véase el listado al final de la tesis para mayor referencia de las imágenes.

Si bien es cierto, que es necesario indagar sobre el origen de la palabra títere para entender su esencia y sentido, también es fundamental, la búsqueda de referentes sobre la presencia de este arte u oficio en el mundo, en su propio contexto social e histórico. Mientras que en Latinoamérica recibe el nombre genérico de títere, muñeco, marioneta, etc., en otras latitudes se le conoce con diversos apelativos (su contexto histórico-social es determinante para recibir su nombre, como lo veremos más adelante).

Cabe mencionar que las investigaciones en Hispanoamérica respecto al tema de los títeres y titiriteros han sido generadas casi exclusivamente por los mismos intérpretes de este arte, y es común encontrar la misma información en la mayoría de estos documentos, que toman como principal referencia la *Historia de los títeres en España desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, escrita por Varey E. J, y si bien, esta obra es un excelente referente histórico, en la mayoría de los documentos escritos por otros autores actuales, no se profundiza ni se tiene un método para llegar a otra información y conclusiones, quizá por esta falta de herramientas metodológicas y teóricas. Incluso podemos encontrar los mismos errores, como ejemplo la “supuesta cita” de Varey a Bernal Díaz del Castillo, respecto a los nombres de los dos titiriteros que viajaban con Hernán Cortés en 1524 a las Hibueras: Manuel Rodríguez y Pedro López. A lo largo de la obra citada, sólo aparece Pedro López (no como titiritero, textualmente dice: “y por médico llevaban a un licenciado”), mientras que a Manuel Rodríguez nunca se le menciona. Y como complemento a la cita de “los dos titiriteros”, se agrega el siguiente texto, que no coincide con la información antes proporcionada, ya que sólo se menciona a un titiritero: “Llebo cinco chirimias y cacabuches y dulcaynas y vn bolteador y otro q jugava de manos y hazia titeres...”³⁷

Lo interesante de estas referencias tomadas de algunos cronistas españoles como las de Bernal Díaz del Castillo y Fray Bernardino de Sahagún, además de la Carta escrita por Hernán Cortés al Consejo de Indias en 1538, es que dan testimonio no sólo de la existencia de los títeres sino de su función recreativa e importancia que se les otorgaba dentro de estas sociedades prehispánicas a sus ejecutantes, junto con otras artes escénicas y oficios, ya que

³⁷ Varey E. J, en *Historia de los títeres en España desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Revista de Occidente, S, A, Madrid, 1957, p. 93. (Aunque Varey toma la cita de Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, ed. Genaro García, México 1904, tomo II, p. 278. No menciona a los dos titiriteros).

sus representaciones eran presentadas tanto en las cortes³⁸ como en las plazas para el público en general.

Y volviendo a la crónica de Bernal Díaz del Castillo, donde entre otras cosas, en el capítulo CLXXIV,³⁹ relata la salida de Hernán Cortés de México en 1524, para ir camino a las Hibueras (Honduras) y sobre la estrategia militar por la que se hizo acompañar de los principales señores de México, entre ellos Cuautémoc. En este pasaje destacan los servicios de lujo con los que viajaban, entre ellos iban músicos y “un volteador y otro que hace títeres”. Y aunque en la cita no se mencionan los nombres, ni su origen, se deduce que no eran *indios*, ya que formaban parte de la expedición de Cortés y actuaban junto con los músicos de origen europeo – información que se deduce a partir de la procedencia de los instrumentos de viento que tocaban–. Dentro de esta tripulación también viajaban: “Doña Marina, un clérigo, dos frailes franciscanos, grandes teólogos que predicaban en el camino”, todos ellos, personajes que serían claves durante la conquista.

Los títeres también viajaban con ellos, ¿Los títeres eran llevados con el mismo propósito belicoso de colonización o simplemente eran los medios de diversión y recreación de los tripulantes para sobrellevar el arduo y largo viaje? Y seguramente, cuando los conquistadores se percataron, que para los nativos era ya conocida esta expresión con muñecos, los usaron como medio para su evangelización, y posteriormente se integrarían también a las actividades festivas de los indígenas, mezclándose con sus muñecos y tradiciones. Los títeres se colaban en estas nuevas tierras, nuevamente sin traicionar su esencia viajera, migrante, pacífica y festiva, aun en medio de la guerra y la conquista.

Por otro lado, en la carta escrita por Hernán Cortés en la Ciudad de México el 20 de septiembre de 1538 al Consejo de Indias, entre otros temas, informa sobre la organización, administración y distribución de la tierra y la riqueza de *esas gentes* originarias de aquel lugar. Dando también testimonio de los privilegios de los que gozaban algunos “indios” que se dedicaban a ciertas artes y oficios –en los que incluye a los “que hacen títeres”–. De

³⁸ “...De la gran cantidad que tenía el gran Moctezuma de bailadores y danzadores, y otros que traen un palo con los pies, y de los otros que vuelan cuando bailan por lo alto, y de otros que parecen como matachines, y éstos eran para darle placer”. Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, Ed. Porrúa, Méx 1955, p. 276.

³⁹ Capítulo CLXXIV. En donde se narra la salida de Hernán Cortés de México para ir camino a las Hibueras en busca de Cristóbal de Olid y de Francisco de las Casas, y del aparato y servicio que llevó hasta llegar a la villa de Guazcualco (Coatzacoalcos). Y por quedarse más pacífico y sin cabeceras de los mayores caciques se hizo acompañar por varios señores principales como Guatemuz (Cuautémoc) y 3000 indios mexicanos, con sus armas de guerra. *Op. cit.*, Fernández Editores, S.A, México, D.F, 1961, p.530.

este informe también se deduce la gran importancia que le otorgaban estos pueblos a dichas actividades, puesto que estos artistas además de residir y ser alimentados por los vecinos gratuitamente, recibían un pago por sus servicios y podían abandonar el lugar si se les presentaba una mejor oferta.

Hay que demás de los tributos que por estas tierras se pagan al Señor, que entran en su casa ó en poder de sus mayordomos, así como mais, ropa, algodón, aves, axi, frisoles, chia, y otras cosas de legumbres y hortalizas, que son muchas, tienen obligación algunos de los barrios, y aun algunos vecinos particulares de sostener con estas tierras otras gentes, que son oficiales de todos oficios, mecánicos é cazadores, pescadores, maestros de hacer rosas que son como los ramilletes de Barcelona, y de muchas mas diferencias; otros que inventan cantares y que los muestran á cantar y dan los sones y los muestran á bailar; otros que hacen títeres y otros juegos; y estos, tienen cada barrio ó parrochia obligación de tener tantos para las obras y para las fiestas quel Señor quisiere hacer; y dan esto por adahalas, demas de los tributos que pagan por las tierras. Estas gentes están y residen en estos pueblos y barrios á costa de los vecinos dellos, y están el tiempo que quieren sigund se lo pagan, y vánse cuando quieren y como se les antoja, a dónde mejor partido les hacen.⁴⁰

Por otra parte, en los primeros documentos posteriores a la conquista, encontramos la referencia de la palabra títere en el Tesoro de la Lengua Castellana de 1611, de Sebastián de Covarrubias, y posteriormente en el Diccionario de Autoridades de 1739, que retoma parte de la definición del primero, aunque añade algunas cuestiones sobre el material y la forma en que las figuras se mueven. A continuación cito la definición de Covarrubias:

Titeres, ciertas figurillas que suelen traer extranjeros en unos retablos que, mostrando tan solamente el cuerpo de ellos, los gobiernan como si ellos mismos se moviesen, y los maestros que estan dentro detras de un repostero, y del castillo que tienen de madera estan silbando con unos pitos, que parecen hablar las mismas figuras, y el interprete que está aca afuera declara lo que quiere decir, y porque el pito suena ti-ti, se llamaron títeres, y puede ser Griego, del verbo tutizw garrio. Ay otra manera de títeres, que con ciertas ruedas como de reloj tirandoles las cuerdas ban haciendo sobre una mesa ciertos movimientos, que parecen personas animadas, y el maestro los trae tan ajustados que en llegando al borde de la mesa dan la buelta, caminando hasta el lugar de dóde salieron. Algunos van tañendo un Laud, moviendo la cabeza, y meneando las niñas de los ojos: y todo esto lo haze con la ruedas y la cuerdas.⁴¹

⁴⁰ Real Archivo de Indias, Primera Serie, Tomo 111, 1865, pp. 535-543.

⁴¹ Covarrubias Orozco Sebastián, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, Editor Luís Sánchez, Madrid, 1611. Procedencia del original: Biblioteca de la Abadía de Montserrat.

Por su parte, el Diccionario de Autoridades de 1739 menciona lo siguiente, sobre la palabra títere:

Figurilla de pasta, u otra materia, vestida y adornada, que se mueve con alguna cuerda, o artificio, con acciones risibles, u representando algún papel con las acciones, el qual explica la persona que le gobierna. Covarr [Covarrubias]. Dice se llamaron títeres porque el pito que suele tocar suena ti ti, y que también puede venir del verbo Griego Tytzio, que vale gorgear, o cantar las aves.⁴²

Aunque la palabra titerero o titiritero, en la Nueva España no fue tan precisa para designar una sola actividad, ya que como lo menciona Maya Ramos Smith, el término apareció con mayor frecuencia aplicado a prestidigitadores y charlatanes⁴³. Al respecto Varey señala que en 1538 no se confundían las voces, como aconteció a finales del siglo. Y que “entre *jugar de manos* y *hacer títeres* se supone una distinción semejante entre ambas habilidades”.⁴⁴

Maya Ramos, menciona que la forma más usual para llamar a estos espectáculos durante el virreinato era “Comedia de muñecos” o “Máquina real”, pero que también se les llamo “títeres” y aunque al parecer los términos muñeco y títere se usaron de modo indistinto, siempre predominó el primero. Mientras que a los directores de estos grupos se les denominaba “autores de comedias de muñecos”. Aunque también hubo una considerable cantidad de compañías mixtas, que combinaban comedias “de personas” y de “muñecos”.

El término “máquina real” fue el que más a menudo se empleó al referirse a las compañías y sus teatrinos, estables o portátiles. Con sus telones, piernas y bambalinas, era una especie de coliseo en miniatura, para público modesto, y a sus actores se les clasificaba igual que en las compañías dramáticas, como “damas”, “galanes” y “graciosos”. Su repertorio dramático lo prueba el hecho de que algunos actores del Coliseo de México, por diversión o por incrementar sus ganancias, se presentaban improvisadamente en las funciones de sus amigos titiriteros.⁴⁵

Como podemos observar en las definiciones anteriores, siempre se menciona el medio de interpretación (títere o muñeco) y al intérprete (titerero), encontramos también la

⁴² *Diccionario de Autoridades*, vol. 759. 3, p.283.

⁴³ Ramos Smith Maya, *Op. Cit*, p.155.

⁴⁴ Varey E. J, *Op cit*, p.93.

⁴⁵ Ramos Smith Maya, *Op cit*, p.155.

descripción de las técnicas empleadas (la forma y los espacios de representación), suponemos más comunes de acuerdo a la temporalidad de la fuente. También nos dan una referencia sobre quiénes eran los titiriteros, Por ejemplo: Covarrubias menciona que eran extranjeros y efectivamente sabemos que durante los siglos XVI y XVII, estos artistas en su mayoría procedían de otros lugares y no de España. Y según la descripción de “máquina real” que Maya Ramos Smith nos aporta, describe el tipo de público que asistía a estos espectáculos.

Para el investigador argentino de teatro Pablo Medina, el concepto de títere nace a partir de la colonización, ya que el objeto: títere cambia su función de ritual a recreativa o de entretenimiento; su función dejará de estar vinculada con los dioses, no será más un tótem y se convertirá en un objeto de representación dramática para el entretenimiento y esparcimiento. Mientras que Sonia Iglesias y Guillermo Murray mencionan en su libro de Historia de los Títeres en México, *Piel de papel, manos de palo*, que:

(...) para muchos arqueólogos e historiadores el concepto títere, tal como lo entendemos en la actualidad, era desconocido por los habitantes del área cultural denominada Mesoamérica. Sin embargo las muestras con las que se cuentan, nos permiten afirmar que dentro las culturas que se asentaron en el altiplano mexicano, en las costas del Golfo de México y aun en el área maya, el títere, ligado a la noción del esparcimiento, estuvo presente (...) dichas representaciones no presentaban un carácter autónomo sino que, en mayor o en menor medida, estaban condicionadas por la fuerte cosmovisión religiosa (...) Esta característica equipara el origen de nuestros títeres con el basamento histórico de su nacimiento universal.⁴⁶

Aunque hay pocos referentes documentados de la existencia de este arte en las tierras conquistadas, no hay duda que antes de la llegada de los colonizadores a América, los títeres ya cumplían con una función ritual, lúdica, de esparcimiento y entretenimiento en estas culturas, como se menciona dentro de las referencias antes mencionadas.

Dentro de las definiciones de títere, más recientes en Latinoamérica, encontramos la de la artista plástica y titiritera argentina, Mane Bernardo, en su libro *Títeres-educación*, quien define al títere como: “Nombre genérico con que en castellano se designa a toda figura o muñeco cuyo control depende de la mano del titiritero, cualquiera que sea el artificio

⁴⁶ Iglesias Cabrera, Sonia, Murray Prisant Guillermo *Piel de papel, manos de palo*, FONCA, México, D.F, 1995, p.22.

empleado como medio de movimiento”.⁴⁷ La autora, seguramente, retoma el concepto de la Real Academia Española, y aunque en ella describe al objeto no menciona su propósito, que será siempre el de representar, actuar o dramatizar.

Actualmente se incluye dentro del teatro de títeres, también llamado de figuras, al teatro de objetos, es decir, no necesariamente tiene que ser un muñeco o figura articulada o no para ser animado frente al público y dramatizar o representar un personaje, puede tratarse de cualquier objeto o material que sea animado por el titiritero en una representación dramática,⁴⁸ resignificando su utilidad para incorporarse dentro de este arte, que también está vinculado con lo multidisciplinario; ya que para su realización conjuga varias artes, pero sus principales ejes son las artes plásticas y las escénicas.

En el ámbito plástico⁴⁹ se da la creación de los personajes, de los elementos escenográficos y de utilería (diseño de espacio escénico que dependerá de la técnica de títeres empleada: hilos, varilla, sombras, etc.). Mientras que los recursos escénicos empleados en el teatro de títeres, incluyen un entrenamiento actoral, físico-corporal, vocal, de interpretación; en ocasiones doble desde el titiritero y el títere u objeto simbólico con el que se interpreta (se utilizan las técnicas de desdoblamiento o distanciamiento). Además de la narrativa, que abarca el lenguaje discursivo, la palabra, la mímica, los silencios y sonidos (música, canto, efectos sonoros, entre otros).

¿Pero qué papel juega el titiritero? Rafael Curci lo define como un índice,⁵⁰ garante de narratividad dentro del teatro de títeres, ya que todos los signos en escena cobran sentido

⁴⁷ Mane, Bernardo, *Títeres-educación*, Editorial Estrada, Argentina, 1970, p. 35.

⁴⁸ “Desde mediados del siglo (XX) se han roto las fronteras establecidas para la función del animador. Alrededor de los años 50 todavía hubo un debate, acalorado en ocasiones, sobre lo que era y lo que no era teatro de títeres. Los tradicionalistas se sintieron amenazados por la ruptura de fronteras, especialmente por la aparición de nuevos medios de comunicación y de la televisión. Pero a comienzo de los años setenta la Unión Internacional de la Marioneta, UNIMA, estaba ya madura para apoyar una nueva definición, mucho más amplia, del teatro de títeres; en la reunión de la comisión ejecutiva en Estocolmo en 1972, se adoptó un manifiesto según el cual todo tipo de teatro de figuras, incluso el que sólo tienen una relación periférica con el teatro de títeres, se acepta como perteneciente a la gran familia”. Meschke, Michael, *Una estética para el teatro de títeres*, Instituto Iberoamericano, Gobierno Vasco y Unima Federación España, 2004, p.31.

⁴⁹ Algunos artistas titiriteros latinoamericanos como Juan Enrique Acuña, Ariel Bufano y Carlos Converso, entre otros, coinciden con el concepto de títere de la rumana Margareta Nicolescu, al que define como “una imagen plástica con la capacidad de actuar y representar”. Esta definición es muy amplia y fácilmente puede incluir al teatro de objetos.

A partir de la definición de títere de Nicolescu, Juan Enrique Acuña lo describe como una estructura funcional. El títere es la estructura y la acción dramática es su función específica.

⁵⁰ Curci, Rafael, *Dialéctica del titiritero en escena, una propuesta metodológica para la actuación con títeres*, Colihue, Buenos Aires títeres, 2007, p. 70. Curci retoma la definición de índice de Charles Sanders Peirce: “Un índice es un signo en conexión dinámica, que remite al objeto que denota puesto que es realmente

gracias a su presencia, en virtud de que el que impone y define el ritmo de la representación es el titiritero, produciendo situaciones donde todo tiene significación solamente en el momento de la enunciación, en función de él y los personajes presentes.

Y aunque actualmente en Latinoamérica se utilizan los siguientes términos para referirse a esta disciplina como: teatro de títeres, con títeres, para títeres, entre otros. Franz Bartelt en su artículo titulado “En La virtud de la duda. Más allá del teatro”⁵¹ señala que no existe el títere ni el teatro de títeres sin sus intérpretes. Pero existen los titiriteros y el “teatro de titiriteros”. Y aunque también hay posturas bastante pesimistas respecto al valor y permanencia de este lenguaje teatral en la escena, como la de Didier Plassard,⁵² que advierte su decadencia, y plantea su falta de expresión y trascendencia estética y social, e incluso llega a predecir su disolución dentro de otras artes. Hay quienes también siguen apostando por este lenguaje que continua renovándose. Por su esencia imaginativa y creadora de un lenguaje audiovisual mágico-simbólico nunca perderá su fuerza expresiva. En todo caso, el problema radica en las posibilidades y las carencias de los propios creadores en sus propuestas escénicas, ya que las alternativas técnicas y expresivas de este arte son inmensas.

El títere más que un pretexto es un detonante, una metáfora, alegoría o símbolo. Y si se sigue recurriendo a él y está presente en los espectáculos escénicos actuales, es precisamente por su fuerza expresiva y su lenguaje sintético, del que hablaré más adelante.

2.2 Diferentes concepciones ontológicas del títere, la materia con alma

En las culturas arcaicas, el títere tuvo una función ceremonial ritual –su significado se vinculaba con lo sagrado–, todavía encontramos muestras residuales de estas ceremonias en todo el mundo. En la actualidad subsisten algunas representaciones de teatro de títeres que están estrechamente vinculadas con ceremonias rituales comunitarias y se basan en la representación de sus ancestros a través de los títeres, pero a su vez, los títeres también fungen como protectores y mediadores entre sus deidades y la vida de los seres vivos en la

afectado por este objeto. A diferencia del icono el índice tiene siempre una existencia material, real, manifestada físicamente”.

⁵¹ Bartelt, Franz en su artículo titulado “En La virtud de la duda. Más allá del teatro”, publicado en la Revista Puck Número 5, titulada *Tendencias actuales*, Editada por el Instituto Internacional de la Marioneta en Francia y el Centro de Documentación de Títeres de Bilbao, 1992, p.21.

⁵² Plassard, Didier *Op. cit.*, “El cuerpo estremecido del hombre”, pp. 24- 29.

tierra. Como ejemplo de ello, sigue vigente el Arte de Títeres de Sombras, llamado *Pedalangan*, arte tradicional de la Isla de Java y Bali, en la República de Indonesia. Aunque podemos apreciar con mayor claridad sus rasgos de carácter animista en las representaciones del *wayang kulit* (teatro de títeres de sombras) de la Isla de Bali, derivada de su herencia religiosa, basada en el animismo y el hinduismo.

Este tipo de representaciones teatrales aún cumplen con una importante función social y religiosa debido a que están estrechamente vinculadas con sus principales ceremonias rituales, como son: el nacimiento, el matrimonio y la muerte; acontecimientos que casi siempre se acompañan con música, danza y títeres de sombras.

En una cita de María Rosa Palazón Mayoral, en *La estética en México. Siglo XX. Diálogos entre filósofos*, a Antonio Caso, señala que: “se falla cuando se esquematiza diciendo que algo es remanente de las visiones antiguas de una civilización sin enterarse de que, en sus fases históricas, cada comunidad simboliza animistamente fenómenos físicos o morales mediante objetos, animales o personas, esto es, interpretándolos, y que la literatura exhibe, ejemplificadora que no ejemplarmente, tales ideas o perspectivas”.⁵³

Pero sabemos que no sólo en Asia, se le concede “alma” a la materia, también en África, América y Europa se da este tipo de ceremonias con objetos animados. En el caso particular del títere, se le consideraba como un objeto de poder, relacionado con fuerzas mágicas, rituales, sagradas e incluso de curación. En Mesoamérica se han encontrado figuras de barro articuladas en entierros (llamados *muñecas*) y se les vincula por lo tanto, con rituales funerarios. Otro ejemplo de muñeco mágico creado con ánima es el *Canacol*,⁵⁴ figura maya empleada para cuidar las cosechas.

Y qué decir de la relación mágica surgida entre el intérprete titiritero y su instrumento de interpretación: títere. Frecuentemente, el titiritero crea un vínculo metafísico, poniéndose al servicio del “títere con alma”; por sí solo posee ánima y al ser concebido y construido por el titiritero, sólo le resta ponerlo en movimiento para la escena. Incluso para su construcción se reutilizan materiales, que muchas veces, tienen ya un significado para el creador, o los objetos “aparecen” oportunamente para ser parte del personaje por nacer.

⁵³ María Rosa Palazón Mayoral, *La estética en México. Siglo XX. Diálogos entre filósofos*, Ed. Universidad Nacional Autónoma De México, Facultad de Filosofía y Letras y Fondo de Cultura Económica, México D.F, 2006, p. 291.

⁵⁴ Iglesias Cabrera, Sonia, Murray Prisant Guillermo, *Op cit*, p.29.

El titiritero, cuya representación nace en otra parte, en la pasión de los materiales apropiados, apreciados por sus usos anteriores, su disponibilidad, su origen, su coste, su peso, su belleza, pueden actuar confiadamente con la ayuda de estas materias primas. Ninguna de estas cualidades es inmediatamente percibida por el público. Su proceso de selección, su importancia real en tanto que fuerzas que participan en el producto final, no son más que una presencia sutil, y sin embargo debe su espectáculo a estos ingredientes invisibles.⁵⁵

Para el director y marionetista francés Alain Recoing, los títeres son objetos animados por el hombre y su animación está pensada para un espectáculo. Mientras que para Arminda Vázquez Moreno titiritera mexicana, fundadora y directora del grupo Dragón Rojo, los títeres son: “seres representacionales, como si tuvieran sus propias almas en donde uno nada más los acompaña”. (Entrevista personal, inédita con Arminda Vázquez Moreno, 2013).

El Periférico de Objetos, proyecto escénico argentino, durante su primera década de vida retomó algunas de las propuestas artaudianas para recuperar en su teatro una dimensión mágica. El actor-manipulador se convierte en un médium que da vida a lo inanimado.⁵⁶ Daniel Veronese cofundador del *Periférico de Objetos*, señala que:

(...) este desdoblamiento objeto-actor no es sólo un hecho mecánico, producto de una técnica de manipulación, sino un elemento fundamentalmente emotivo. La representación se convierte en un rito que posee en sí misma la virtud de animar lo inanimado. Este efecto mágico de animación de lo inerte no puede atribuirse ni a las palabras pronunciadas, ni a los gestos efectuados, sino a una

⁵⁵ Schumann, Peter, “Hacer Gritar a los Dioses. Por unos títeres radicales”, publicado en la Revista Puck Número 5, titulada *Tendencias actuales*, Editada por el Instituto Internacional de la Marioneta en Francia y el Centro de Documentación de Títeres de Bilbao, 1992, p. 34.

⁵⁶ Pichon Riviere, *El proceso creador*. Del psicoanálisis a la psicología social (III), 16ª reimpresión, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 2005, p.17. Pichon Rivière desde su rol de psicoanalista evalúa los motivos internos del creador Di Segni en la creación de sus móviles. Y retoma la idea de uno de los poemas de Eliot, basada en que “aquello que es vivo es lo que puede morir. Pero aquí se produce el proceso contrario; aquello que es muerto puede ser recreado en la obra artística. Y toda la tarea del creador es la re-creación a través del movimiento del sentimiento de muerte consciente o inconsciente en relación con aspectos determinados. Es decir, entonces, que todo gira alrededor del poder resolver sentimientos de inercia o de impotencia interna o de muerte sobre la base de un movimiento determinado. Esto mismo hace impacto en el espectador, que participa, identificándose con el creador, de los mismos mecanismos y adquiere carácter de vivencia estética o de diversión por el hecho de que resuelve ansiedades muy profundas ligadas a la muerte”. Esta idea de Rivier ha sido retomado como tesis por algunos artistas escénicos y plásticos argentinos, y específicamente por creadores del teatro de objetos como: El Periférico de Objetos, que en sus primeras propuestas mostraban lo obscuro y lo siniestro.

ilusión emotiva, que se aparta de los procedimientos tradicionales de los titiriteros. Rito mimético, basado en el principio de que lo semejante produce lo semejante, pero también rito en el que la materia que aparece en todas las cosas podrá producir poderes mágicos.⁵⁷

Paradójicamente, las nuevas tendencias en el teatro de títeres, en su vertiente vanguardista retoman esta concepción de la materia, incursionando a los objetos como intérpretes dentro de la escena, no meramente como utilería o trastos; ampliándose así el lenguaje del teatro de animación.

Aunque los títeres también tienen una esencia como objetos y estos últimos a su vez también pueden cobrar un sentido dramático como personajes, resignificándose fuera de su contexto “natural” para los que fueron creados. La diferencia entre un títere y un objeto, es que pese a que los títeres también son objetos, están creados con la finalidad de representar personajes en escena, actuar, dramatizar. Sin embargo, la utilidad de un objeto puede ser cualquiera e incluso incorporarse en el mundo creativo de las artes.

Las tendencias actuales, originadas en algunos países europeos, como Polonia y Francia, pioneros en la incursión del teatro de objetos en la escena, han tenido eco en algunos países de Latinoamérica como Brasil y Argentina. Desde la década de los años cincuenta surgió la discusión teórica acerca de que si el teatro de títeres y el teatro de objetos pueden clasificarse dentro de la misma disciplina. Estas discusiones se dieron en el ámbito titeril, principalmente, en los festivales y encuentros internacionales de teatro de títeres. Durante la reunión de La Comisión Ejecutiva celebrada en Estocolmo en 1972, se adoptó un manifiesto en donde se acepta como perteneciente a la gran familia todo tipo de teatro de figuras, incluso el que sólo tienen una relación periférica con el teatro de títeres.

En el ámbito escénico de Latinoamérica, algunos directores de teatro que inicialmente trabajaban con técnicas de títeres tradicionales, después de un largo proceso de investigación y trabajo escénico han encontrado en los objetos un elemento plástico, dramático y de significación “más poderoso” para la escena. La maestra argentina Ana Alvarado es una de ellas, y se refiere al “objeto escénico” de la siguiente manera:

Un objeto puede vivir en la escena, pero su límite es la materia, su propia constitución.

Aparentemente, no podría vivir, y sin embargo vive. Esa relación del cuerpo del actor y la presencia

⁵⁷ Trastoy, Beatriz, “La mirada periférica de Ana Alvarado: entre la carnalidad del actor y la cosidad del objeto escénico”, 2006. <http://artesescenticas.uclm.es/index>. Consultado febrero de 2015.

del objeto es constitutiva del Teatro de Objetos. En esa relación entre el cuerpo y la cosa, uno y otra se afectan mutuamente. Es lo que llamo la batalla entre la carnalidad y la “cosidad”; batalla en la que cada cual intenta mostrarse vivo desde la propia limitación para estar con el otro (...) En otra época, lo que buscábamos y encontrábamos eran muñecos. Como en los años de El Periférico de Objetos. Ahora se hacen maravillas con otro material.⁵⁸

Ana Alvarado también sostiene que en el teatro de objetos, el actor es un manipulador quien, con intensa y emotiva fuerza externa, impulsa al objeto y realiza un montaje entre su propio cuerpo y el del objeto. Los cuerpos rotos, fragmentados, de los manipuladores pueden funcionar en simetría con los objetos, verse como partes, como piezas intercambiables e independientes entre sí. El cuerpo humano (o su fragmento) es una unidad más, sin orden de importancia, fragmento de un cuerpo mayor que actor y objeto constituyen conjuntamente.

El arte de títeres ha sido un medio simbólico de expresión ritual, artística, social, política, de comunicación⁵⁹ dentro de las culturas más diversas a lo largo de su historia, transformándose de acuerdo a su propio contexto histórico. Ha dejado de pertenecer al mundo ritual para entrar al mundo lúdico y popular como parte del entretenimiento para los más variados públicos. Incluso, ha fungido como medio catártico en algunos procesos políticos, como personajes contestatarios a los regímenes dominantes.

2.3 Técnicas y formas escénicas del teatro de títeres

La riqueza estética y plástica del teatro de títeres, radica en gran parte, en la variedad de técnicas de construcción de muñecos, que determinarán la unidad estética de la puesta escénica. Generalmente, la selección de la técnica se hace a partir del texto dramático, de la temática o la historia narrativa. Aunque para Peter Schumann, el proceso creativo parte de la expresión del títere:

⁵⁸ Cabrera, Hilda. Entrevista a Ana Alvarado, coordinadora de Geneología de Objetos en el Diario argentino Página/12, Sección de cultura y espectáculos, publicada el 15 de diciembre de 2011.

Ana Alvarado es autora de piezas de teatro, actriz y titiritera con formación en artes visuales. Cofundadora de El Periférico de Objetos, junto a Daniel Veronese y Emilio García Wehbi en 1989, y docente en el Instituto Universitario Nacional de Arte de Buenos Aires (IUNA) y en la diplomatura de Teatro de Títeres y Objetos de la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM).

⁵⁹ Curci esquematiza la función del títere como medio de comunicación. El titiritero como emisor, el público como receptor y el títere como canal. El titiritero se vale de un canal para transmitir un mensaje al público y lo hace a través de un código (títere). Curci, Rafael, *Op. cit.*, pp. 53, 54.

Los títeres no se hacen por encargo o de acuerdo con un guión previo. El contenido oculto en su rostro sólo se revela en su funcionamiento. Nacen de la arcilla. Su creación debe estar lo más alejada posible de las definiciones calculadas de los caracteres dramáticos o de las historias. Sólo a través de esa distancia desconectada pueden intervenir en la historia como agentes independientes y no como proveedores de intenciones.⁶⁰

Principalmente, lo que se evalúa para la selección de la técnica son las posibilidades expresivas como el movimiento y el gesto del que dotará al títere, además del espacio escénico requerido para la misma. En este proceso también se elige el estilo y la composición,⁶¹ que definirán la unidad plástica y estética de la puesta en escena.

Carlos Converso, define el aspecto plástico como: “el conjunto de los elementos que aparecen físicamente en el espacio escénico y se manifiestan visualmente; es decir, escenografía, utilería, títeres, luces, etc. En el teatro de muñecos, el espacio escénico y los elementos apuntados constituyen una unidad plástica, integral y dinámica, de características particulares, por dos razones fundamentales: Porque la naturaleza física del personaje que desde el punto de vista material no difiere sustancialmente de todo lo que lo rodea en el escenario y por la posibilidad de acción dramática de todos los elementos plásticos. Significa que no sólo el títere tiene un desempeño dramático, esta posibilidad de acción puede ser cedida con toda naturalidad a cualquiera de los otros elementos plásticos.”⁶²

El aspecto técnico se complica cuando son empleadas para la puesta en escena varias técnicas de títeres y formas de animarlos en un mismo montaje, que como ya mencioné, siempre estarán pensadas para un espacio escénico delimitado. En el teatro de animación es muy común que todos los elementos que configuran este espacio, así como cada uno de los recursos empleados en escena: objetos, títeres, escenografía, e incluso la presencia y

⁶⁰ Peter Schumann, *Op.cit*, p. 34.

⁶¹ El “estilo” es, digámoslo con otra fórmula, una capacidad innovadora en la *manera* de componer y usar unos materiales. Por su parte la “composición” es el modo de construir, las técnicas del emisor al utilizar cierto material que confiere un estilo propio a la pieza (que también puede acabar siendo “nacional” si cumple con las normas sintagmáticas generalizadas en un lugar o periodo). Palazón Mayoral María Rosa, *Op. cit*, p. 81.

⁶² Converso, Carlos, *Entrenamiento del titiritero*, Escenología, A.C, México, D.F, 2000, pp. 154-155.

actuación del titiritero –en algunos casos presencia protagónica de los intérpretes–, le den un nuevo sentido a la obra.⁶³

Y aunque aquí no profundizaré en definir las técnicas comúnmente empleadas en el teatro de títeres, ya que en este sentido existe abundante bibliografía en donde se han elaborado excelentes clasificaciones.⁶⁴ A continuación menciono algunos de los elementos esenciales que lo configuran.

Generalmente estas técnicas se clasifican por los mecanismos empleados para su animación, y por su volumen, en títeres planos y tridimensionales, entre los más tradicionales podemos mencionar a las marionetas o títeres de hilos, títeres de guante o funda (también conocidos como guiñol), sombras, varilla, bocones, marotes, técnicas combinadas (incluso con partes del cuerpo del intérprete actor-titiritero o títeres corporeizados con la mano desnuda), entre otras. Me parece importante resaltar que, la diversidad de estas técnicas, requieren de un distinto espacio escénico y para configurarlo son empleados diversos recursos que lo concretan y lo vuelven finito. Por lo tanto, cada una de estas técnicas tiene su propia plasticidad y características escénicas particulares.

Por ejemplo, los teatrinos, construidos especialmente para las dimensiones de los títeres e incluso de los titiriteros que interpretarán la obra teatral –mismos que estarán ocultos dentro de este tinglado–, además de delimitar el espacio escénico y las acciones de los personajes, también lo harán con los desplazamientos de los intérpretes titiriteros. El teatrino se utiliza generalmente para las técnicas de guante y varilla, aunque también pueden utilizarse en otras técnicas. Otros elementos que se usan para ocultar al titiritero y resaltar al títere son los biombos, el vestuario y la iluminación (luz negra por ejemplo). Estos recursos se emplean generalmente para las marionetas, títeres de animación directa, varillas, bocones, entre otros.

También, en el teatro de títeres se utilizan pantallas para acotar el espacio escénico, sobre todo, en el caso de la técnica de sombras. Y si se trabaja con títeres gigantes o técnicas combinadas con el cuerpo, que requieran un trazo de movimiento escénico más amplio, se prescindirá de cualquiera de los elementos escénicos anteriores y se utilizará

⁶³ “La puesta en escena elabora sentidos que rebasan los indicados por el escritor. Cada una es una y sólo una, apuesta visual y auditiva: no hay realizaciones arqueológicas...” Ana María Martínez de la Escalera citada por Palazón, *Op. Cit.*, p.73.

⁶⁴ Para profundizar en el tema, recomiendo los libros sobre el teatro de títeres de Carlos Converso y Rafael Curci, incluidos en la bibliografía de la presente investigación.

todo el foro del teatro, delimitándose el espacio únicamente por el trazo escénico, al igual sucede, si la representación se hace al aire libre o en cualquier lugar donde pueda adaptarse la obra. Aunque generalmente los espectáculos de títeres se programan casi en cualquier lugar; no necesariamente en un teatro. También hay algunas puestas escénicas con títeres que por sus requerimientos técnicos sólo pueden representarse en foros cerrados o teatros.

Un elemento más y de gran importancia dentro de los aspectos técnicos del teatro de títeres, es la presencia interpretativa del titiritero, que tomará una posición espacial distinta de acuerdo a la técnica del muñeco empleada: desde arriba, abajo o detrás del títere. Su función espacial, no sólo como animador y mediador entre el títere y el público, lo configurará como un elemento significativo más en el escenario.

Por otra parte, es evidente que existen grandes diferencias en la forma y las técnicas de interpretación del actor y del titiritero, Carlos Converso resume estas diferencias de la siguiente manera: El actor crea el personaje consigo mismo, con su cuerpo y su voz, lo encarna vivencialmente y mientras actúa, tiene una noción directa del espacio en que se mueve. En el teatro de títeres, el personaje es el títere, el titiritero ocupa un espacio distinto de aquel en que se mueve el personaje-títere, el titiritero representa con el muñeco la acción dramática. Rafael Curci también coincide en que existen profundas diferencias técnicas entre la interpretación actoral y la del titiritero, y esquematiza éstas diferencias de una manera más detallada tomando como referencia los criterios de Michael Meschke y de Converso.⁶⁵

⁶⁵ Respecto a la técnica y formas de interpretación Rafael Curci, afirma que “los escasos puntos de contacto que ostenta la actuación actoral resultan –en la práctica– casi siempre incongruentes y poco fructíferos para el titiritero (...) y pese a sus innumerables puntos de contacto con las Artes Visuales y con el Teatro de Actores no es una variante de uno ni de otro sino la combinación de ambas, que a su vez convergen en un arte en sí mismo”. Curci, propone un esquema sobre las diferencias entre la técnica de interpretación del actor y del titiritero, y lo sintetiza de la siguiente forma: La interpretación del actor es directa, mientras que la del titiritero es indirecta. El estilo interpretativo del actor es vivencial, el del titiritero es representativo, mediante el desdoblamiento objetivado. Con las siguientes variantes escénicas y modos operativos de animación: tradicional o combinada, oculto o a la vista del público, modo neutro, por copresencia, como contraparte o como animador actuante. *Op, cit*, pp. 9, 31, 32.

Mientras que para Alfredo Walter Cenci, coordinador teórico de las diplomaturas impartidas en la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM), de Buenos Aires, Argentina: “El desafío que tiene el actor de títeres es doble porque tiene que realizarlo con una motricidad muy particular, con una recreación de una vida en un objeto y tiene que lograr que él esté desdoblado emocionalmente y actoralmente, donde él tiene que ser el sujeto de la acción y al mismo tiempo objeto de esa acción, tiene que estar dentro de la cabeza del dramaturgo y al mismo tiempo dentro de la piel del objeto que representa sin ser él. Ese lugar de intermediación, me parece, que da características particulares al teatro de títeres. La versatilidad que da el teatro de objetos de duplicaciones permanentes en donde los recursos expresivos son mayores y distintos,

Por otro lado y para cerrar con este tema, quisiera retomar la temática sobre la discusión en torno a la siguiente interrogante: ¿El teatro de objetos pertenece a la misma categoría del teatro de títeres? E incluso ¿Este arte titeril puede seguir renovándose al crear nuevos lenguajes estéticos acordes con nuestros tiempos y nuestras necesidades sociales o tiende a diluirse en otras artes? Las vanguardias europeas demuestran su inclusión y revitalización. En Latinoamérica, esta discusión apenas se torna vigente, ya que la temporalidad en sus procesos creativos son otros y muy diversos en cada uno de estos países. En Argentina por ejemplo, la experimentación con objetos y teatro de sombras se encuentra en un estado emergente, por lo tanto esta discusión es vigente; al igual que en Brasil, debido al intercambio artístico, mediante la participación de estos artistas en festivales internacionales de Europa y de los talleres y clases magistrales dictadas en estos países de Sudamérica por destacados maestros europeos como Giocco Vitta, Amorós et Agustín, Pilliphe Genty o Tadeusz Cantor.⁶⁶

Hacia finales de la década de los años 80 y principios de los 90, en Buenos Aires se realizaron algunas actividades que tuvieron gran impacto tanto en el público como en los artistas titiriteros argentinos, como la Semana de la Marioneta Francesa, en la que se presentaron espectáculos de importantes maestros europeos del teatro de objetos. Entre los más destacados pueden mencionarse los de Dominique Hourdart, Phillipe Genty o la Royal De Luxe. Los que considera Ana Alvarado, dejaron conmovidos a los titiriteros argentinos por el gran nivel de investigación semántica y formal del lenguaje de los títeres.

Mientras tanto, podemos decir que en la isla de Cuba, que cuenta con una escuela de teatro para niños y una especialización en el terreno de los títeres, prevalece la narrativa figurativa, con su característico estilo barroco. Mientras que en México, hay poca

generan un lenguaje de signos con una semiótica muy particular que no tiene el teatro tradicional, donde el actor es el personaje”. (Coss, Griselda, Entrevista inédita, 15 de Septiembre de 2011).

⁶⁶ El sombrista argentino Gabriel Von Fernández en su artículo inédito titulado “Características y procedimientos del Teatro de Sombras desde la antigüedad hasta nuestros días”, menciona que: “Recién hacia fines del siglo XX grupos europeos como Giocco Vitta y Amorós et Agustín, quienes estaban desarrollando sus actividades específicamente en el campo de las sombras, llegaron a América a hacer escuela. Los primeros viajaron en varias oportunidades a Brasil, y los segundos a nuestro país, hacia mediados de los 90 (...) De uno de esos encuentros nace en Argentina, en 1997, la compañía de teatro de sombras La Opera Encandilada, que sería la primera del país en dedicarse exclusiva e interrumpidamente a investigar, difundir y desarrollar el lenguaje del teatro de sombras, actividad que mantuvo hasta su disolución, a principio del 2008. Paralelamente en Brasil nace el grupo Clube da Sombra, con idéntico objetivo, a la vez que algunos directores y estudiosos del teatro, como Ana María Amaral o Valmor Beltrame, comienza a presentar más atención a este nuevo lenguaje, a mitad del camino entre el cine y el teatro”. p. 17.

experimentación en general, asimismo sucede con el teatro de objetos, predominando el uso de las técnicas clásicas. Y en la última década, destaca el uso de la técnica de mesa con títeres de animación directa o a la vista (en esta técnica ya no se utiliza el tradicional teatrino, sino una mesa y los títeres pueden estar articulados o no), los muñecos u objetos son manipulados de manera directa por el titiritero que también está a la vista del público. Y otra técnica emergente es el teatro de papel en formato pequeño para mesa.

En síntesis, desde mi punto de vista son tres los elementos esenciales e imbricados dentro de la técnica de teatro de títeres que determinan la plástica, estética y el resultado final para su interpretación dramática: El títere, personaje construido con propiedades plásticas: gesto y movimientos, específicas de la técnica seleccionada, en donde la maleabilidad, textura, el color y el peso del material elegido para su construcción son determinantes, el intérprete titiritero y el espacio escénico.⁶⁷

Por lo tanto, en este sentido la *ubicuidad* también está presente como una de las características de esta expresión artística, pues el espectáculo de teatro de títeres puede adaptarse casi a cualquier espacio y forma escénica. Y quizá esta característica sea la que le ha permitido permanecer y estar presente alrededor del mundo entero. Teniendo en común sus orígenes en la expresión ritual como un arte milenario.

2.4 Lenguaje simbólico y expresivo de los títeres

El arte de títeres nace de las manos, del hacer con las manos e indudablemente parte de la imaginación, ya que para construir un personaje y materializar una representación escénica con títeres, primero es necesario concebirla desde la imaginación,⁶⁸ como idea, como una imagen. Por lo tanto, la forma expresiva del arte de títeres se basa en el lenguaje simbólico,

⁶⁷ “El lugar donde ocurre la acción, los personajes y los objetos constituyen una entidad plástica integral. Son creados y realizados unos en función de otros. Una misma concepción y un mismo estilo artístico rigen su creación, las técnicas de realización y construcción, y hasta los materiales utilizados, pueden ser organizados y manejados con la misma finalidad”. Carlos Converso, *Op, cit*, p.154.

⁶⁸ Warnock, Mary, *La imaginación*, Fondo de Cultura Económica, México, traducción de José Juan Utrilla, impreso en México, primera edición en español, 1981, pp. 8-9, 16. En el prefacio a su libro Warnock define a la imaginación como aquello que crea imágenes mentales y que empleamos en nuestra percepción ordinaria del mundo. Y esa percepción no puede separarse de la interpretación. La interpretación puede ser común a todos y ordinaria en ese sentido, o bien puede ser inventiva, personal y revolucionaria. Warnock retoma a Hume, quien define las ideas como imágenes, Así pues, desde el principio considera que la imaginación, la facultad creadora de palabras, desempeña un papel decisivo en nuestro pensamiento. Por lo menos, nos da ideas en que pensar. Es lo que reproduce impresiones, de modo que podamos pensar en las cosas en su ausencia.

producto del acto de imaginar, y muchas veces nace a partir de un proceso creativo caótico, en la búsqueda de darle sentido a ese caos. Con un gozo especial por lo pequeño, y quizá sea éste el rasgo que le da salida y acomodo a ese caos, ordenándolo en la síntesis representativa o simbólica de este arte. Y en la búsqueda de encontrarle sentido a este caos, la imagen se torna nítida a través de la expresión, de la creación artística. En el caso particular del arte de los títeres, como un arte complejo y rico porque para su creación se vale tanto de las artes visuales o plásticas como de las escénicas o representativas.⁶⁹

El títere surge como imagen, se concreta como personaje y actúa, se transforma. Cobra vida actuando, dramatizando en un tiempo y espacio determinado frente a un público, comunica a través de un lenguaje simbólico,⁷⁰ en una convención fantástica.

Si el teatro vivo (de actores) se expresa a través de un lenguaje simbólico porque es representativo, en el teatro de títeres, sus intérpretes en sí mismos son representaciones simbólicas de personajes que fungirán como actores. Por lo que podemos decir, que su lenguaje es doblemente simbólico y fantástico, porque crea y recrea una idea, un mundo imaginario en escena.

El títere puede ser de lo más realista, materializando cualquier personaje humano o encarnar el ser más fantástico,⁷¹ incluso es capaz de transformar su propia anatomía frente

⁶⁹ Mardones señala que “Una de las tareas permanentes del ser humano es la de representarse significativamente el mundo, la realidad. La realidad toda en su sentido totalizante, radical y último (...) Algo que el ser humano sólo podrá hacer mediante los elementos que tiene a la mano que son sólo parciales, particulares, fragmentos de su realidad en su manifestación ambigua y rota, (...) avanzar hacia el orden ausente. Este proceso, no se efectúa por medio de un avance cada vez más abarcador a través de las cosas, sino mediante un cambio o giro mental: no para captar objetos, sino el orden de las cosas. Es decir, ver los objetos dentro de un horizonte o estructura que los trasciende. De esta manera el ser humano encuentra o pone orden en el caos. Solares Blanca, Valverde Valdés María del Carmen (editoras), *Op. cit.* En “La racionalidad simbólica” de José María Mardones, CSIC, Madrid, pp. 49, 52.

⁷⁰ Lojo, María Rosa, *El símbolo: Poéticas, teorías, metatextos*, UNAM, México 1997, pp. 139-140.

“... el símbolo es el lenguaje por excelencia de la poesía y que linda, en sus más profundas manifestaciones, con el mito y con la metafísica. Este lenguaje nace del *alma*: zona psíquica intermedia donde interactúan los “opuestos”: los instintos y la razón, lo relativo y lo absoluto, lo masculino y lo femenino, lo inconsciente y la apertura a la consciencia. En este ámbito ambiguo se generan los símbolos, que operan síntesis equilibradoras y catárticas (...) Un lenguaje tal se presenta como el lenguaje de la vida, de los valores y de los afectos; es un lenguaje figurado, equívoco, polivalente, contradictorio, absurdo e ideológico desde el punto de vista de la “razón teórica”, pero dotado de esa “lógica cordial” propia del pensamiento mágico, del mito y de los sueños. Es el lenguaje del mundo arcaico, de la irracionalidad, de la tiniebla, de los monstruosos, tenebrosos y a veces de la locura. Este carácter irracional, monstruoso, tenebroso, ubica de preferencia al símbolo en marcos y ambientes fantásticos que quiebran la concepción “realista” (en sentido estrecho).”

⁷¹ Para Héctor Di Mauro, titiritero Argentino, “el teatro de marionetas es el teatro de la imaginación. Cuando el ser humano habla de sí mismo es poco creíble porque está interpretando un papel, pero el muñeco lo

al público sorprendido: primero por sorprenderse ante lo que ya sabe –es sólo un acto ficticio, creado por el titiritero, apto para realizar esta magia *in situ* con el títere. Además de crear todo un mundo imaginario en miniatura, con personajes fantásticos en formato pequeño–, y después, por sorprenderse del acto en sí mismo. ¿Pero porqué el títere es un personaje simbólico, polivalente, capaz de detonar la imaginación y todas estas emociones? El títere ha “encarnado” diversos personajes populares, catalizadores de conflictos sociales e ideológicos en algunos procesos y momentos históricos. También han fungido como voceros, transmisores de saberes, como mediadores catárticos en medio de la incertidumbre y las más diversas problemáticas sociales, han burlado a la autoridad y con su típico humor y desenfado, atenúan el sufrimiento y la angustia por la muerte, y paradójicamente el títere es inmune a morir.

Ha sido un personaje grotesco, cómico, desenfadado, inconsciente, justo, astuto, rebelde, crítico, ingenuo, amable... todos ellos personajes con los que se ha identificado el pueblo.⁷² Estos muñecos, hechos de la más frágil materia, siempre salen ilesos y triunfantes de sus propias tragedias, negándose a desaparecer de nuestros diversos imaginarios culturales, basados en un pensamiento simbólico, pensamiento que según José María Mardones, aparece con una triple función de equilibrio vital, psicosocial y antropológico frente a la experiencia entrópica y la muerte.⁷³

En Latinoamérica se ha profundizado poco respecto al estudio teórico del teatro de títeres en general, aunque invariablemente los autores que analizan el lenguaje de los

representa auténticamente porque no tiene ninguna historia humana detrás de él, y cuando está correctamente manipulado, la imaginación llega al infinito”. Medio: DEIA, 13 de noviembre, 1996.

Para Carlos Almeira. Director del Centro de Investigación y producción en teatro de objetos y fundador de la diplomatura, junto con Tito Lorefice en la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM), señala que: “En el teatro de actores los límites del personaje coinciden con los límites del cuerpo del actor, en cambio en el teatro de títeres los límites del personaje pueden tomar cualquier tipo de dimensión y responder a cualquier tipo de imagen absurda y dislocada en referencia a lo antropomórfico; este cambio es un inmenso potenciador de la fuerza dramática”,

⁷² “...los cuentos maravillosos, sucedáneos más directos de los mitos, objetan la historia casando al campesino con la princesa. Las artes de contenido a veces reelaboran lo dado simbólicamente, negando la realidad hostil. Describen las contradicciones sociales llevando a cabo su reelaboración imaginaria; por lo mismo, a largo plazo arraigan más las obras de ficción que las declaraciones académicas sobre problemáticas sociales: el mensaje político atrapa más la atención cuando está envuelto de mitos y juegos signícos. Luego, a la reproducción y a las modificaciones de situaciones sociales contribuye igualmente las artes de contenidos realistas y fantasiosas, o que realizan ilusoriamente deseos que no satisface la vida”. Palazón Mayoral, Rosa María, *Op. Cit.*, pp. 291-292.

⁷³ Mardones, José María, “La racionalidad simbólica”. En *Sym-bolon. Ensayos sobre cultura, religión y arte*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas México, 2005, p 48.

títeres, coinciden que este arte se expresa a través de un lenguaje simbólico ya que el títere es en sí mismo un símbolo.⁷⁴

El historiador polaco Henryk Jurkowski, uno de los más destacados teóricos de teatro de títeres, afirma que “un títere no es siempre, ni inevitablemente, constitutivo de un sistema de signos fijo del teatro de títeres”. Y propone una interesante clasificación al respecto, seleccionándolos en cuatro sistemas de signos. A partir de su forma escénica y de la técnica empleada; de la que se derivan las distintas formas de interpretación del o los titiriteros. E incluso a partir de su temporalidad histórica, aunque no se trata de una historia lineal y evolucionista ya que todas estas formas simbólicas en las que ha participado el títere, siguen vigentes y transformándose con las nuevas tendencias artísticas que se enriquecen de los recursos tecnológicos disponibles.

Para Jurkowski el teatro de títeres es póstumo al títere, aparece hasta el siglo XVII, el autor afirma que anteriormente sólo hubo manifestaciones de títeres pero no eran teatro y coincide con el alemán Hans R. Purschke en que eran “obras con títeres”, ya que carecían de algunos elementos fundamentales en el teatro vivo de actores; no tenían dramas o sus títeres no eran personajes.

(...) El títere, durante su larga historia en Europa, ha pertenecido a cuatro sistemas de signos diferentes. Puesto que los cuatro sistemas todavía existen, significa que el títere todavía pertenece a ellos en este momento. 1. El títere al servicio de los sistemas de signos vecinos, 2. El títere en el sistema de signos del teatro vivo. 3. El sistema de signos del teatro de títeres, y 4. La atomización de todos los elementos del teatro de títeres y sus consecuencias semióticas.⁷⁵

Incluso Jurkowski, señala que los títeres han pertenecido a muchos sistemas de signos diferentes. Ya que el marionetismo por sí no constituye un sistema único, monolítico. Los sistemas están basados en las relaciones entre el títere y los titiriteros o actores,

⁷⁴ Retomo la definición de símbolo que emplea y enriquece Mauricio Beuchot “... del griego “symbolon”, formado de “syn” y “ballon”: arrojar o yacer conjuntamente dos cosas que embonan entre sí y, por lo mismo, que son partes de una más completa, es el signo que une dos cosas, dos elementos o dos dimensiones. Así, lo material con lo espiritual, lo empírico con lo conceptual, lo literal con lo metafórico o alegórico o figurado. Tiene dos partes, una es conocida, nos pertenece; es con la que iremos en busca de la otra, la que embona con ella, con la cual y sólo con la cual se cumple la simbolización (...) La parte de símbolo que poseemos nos hace conocer por analogía, analógicamente, la otra parte, que es lo superior o lo trascendente, o trascendental, supera lo empírico (...) El símbolo es factor de reunión, de comunidad. De unidad”.

⁷⁵ Jurkowski, Henryk, “El sistema de signos en el teatro de títeres”, publicado en la revista *Máscara, El actor y la marioneta*, Año 10 Nos. 26-30, Enero-Abril 1999, Escenología A.C, México, D.F, 1999, p.41.

produciendo, de este modo diferentes funciones del títere. Y pone como ejemplo el uso de títeres en la antigüedad y en la Edad Media, afirmando que en el teatro vivo el títere era la copia del actor, en las presentaciones de los juglares una copia de los seres humanos; en el sistema de los cuentistas una ilustración y en el teatro de títeres embrionario un títere teatral real.

Esta clasificación de Jurkowski, se aplica para el arte de títeres en general, no sólo funciona para la tradición europea, como él mismo lo expone con los diversos ejemplos de teatro de títeres que menciona a lo largo de su planteamiento, como es el caso del *bunraku* japonés, al que define como un sistema de signos de teatro de títeres, combinado, cerrado y complejo, ya que los ejecutantes y los músicos están al servicio del títere. Otro ejemplo de este sistema cerrado, aunque con variantes significativas es el teatro de títeres de sombras javanés y balinés, puesto que está constituido por un lenguaje ritual convencionalmente establecido, incluso esto se aprecia en la forma y color de cada uno de sus personajes y elementos escénicos: La pantalla representa al universo, la lámpara o fuente de luz a la energía vital –el sol–, los personajes o títeres a la humanidad, el *dalang* (demiurgo) es el intérprete mediador entre el cielo y la tierra. Así como el color del *wayang* (figura de cuero articulada, calada y plana), el vestuario de los títeres, los accesorios, la postura, el gesto y rasgos de sus rostros, todos ellos son símbolos establecidos desde siglos atrás, por lo tanto, su público los tiene plenamente identificados.⁷⁶

En algunos pasajes del teatro de Cervantes, los títeres pertenecen al sistema de signos de los espectáculos de los narradores de historias. Mientras que la comedia rusa de Petrushka, Punch y Judy en Inglaterra y el teatro Guiñol en Francia, que cobran mayor popularidad a partir del siglo XVIII y en el siglo XIX, pertenecen a un sistema de signos real del teatro de títeres (en el centro de este sistema está el títere, que tiene que ser percibido como tal, con diferentes funciones teatrales).

Al cuarto y último sistema, que implica la atomización de todos los elementos del teatro de títeres y sus consecuencias semióticas, pertenecen los espectáculos contemporáneos de

⁷⁶ “La fuerte presencia del símbolo en la sociedad se ve en que los distintos grupos (familiares, comunidades) antes celebran rituales que hablan, y antes cuentan mitos que historias; es decir, parten de los símbolos. Los símbolos son mediadores entre el desfundamiento y la fundamentación (pues el fundamento está atemático o implícito, y hay que tematizarlo y explicitarlo). El símbolo une a los miembros de la comunidad, crea vínculos afectivos entre ellos, los hace persistir y los estrecha. A veces, como por algo atávico, una sociedad nos da la imagen de muchos individuos que se unen porque tocan un objeto que funciona como mediador de un pacto, y esto es el símbolo. El símbolo crea vínculos”. Palazón, Mayoral María Rosa, *Op. cit.*, pp. 85-86.

teatro de títeres que han dejado atrás el uso de los biombos, teatrinos, pantallas, abriendo el espacio representativo y las posibilidades simbólicas con los nuevos elementos y recursos empleados dentro de la escena (la mezcla de varias técnicas e intérpretes, el diferente uso del lenguaje semiótico, por ejemplo la sinécdoque). Todos estos recursos, según Jurkowski, han dando pie a una nueva forma de teatro cuyos personajes se crean a partir de elementos tanto personales como impersonales. A este sistema pertenecería el llamado teatro de objetos por ejemplo, o los espectáculos del creador escénico francés, Philippe Genty, quien a través del uso del escenario, la iluminación, la danza, la coreografía, los objetos; tela por ejemplo, y los títeres de diversas dimensiones, crea universos fantásticos a gran escala.

Para Mauricio Beuchot, “...en la medida en que el símbolo conecta, universaliza. Tiene su modo de abstracción, de universalización, y así nos podrá ayudar a compartir elementos culturales y éticos que son imprescindibles [para vivir en sociedad]⁷⁷. Mientras que Alberto Híjar opina que los símbolos artísticos y las maneras de darse tienen la autosuficiencia de un estado poético nunca acabado, que encuentran su expresión programática más explícita en las obras “abiertas” del arte contemporáneo.⁷⁸

Mientras que José María Mardones, reflexiona así, sobre la metáfora: “la mediación imaginativa es, por tanto, la que nos proporciona la captación o visión del nuevo vínculo que se establece en la metáfora, en el momento en que se derrumba en ruinas la predicación literal. Entonces emerge un nuevo sentido (...) Es conveniente darse cuenta que este trabajo imaginativo acontece siempre dentro de un determinado ámbito o espacio de imágenes y hasta de cultura. Son imágenes *ligadas* que exploran posibilidades hasta lograr en el juego de la trasgresión, la emergencia de un sentido nuevo. Una semejanza imaginativa o icónica que tiene mucho de *material* y por eso se resiste a la pureza del concepto.⁷⁹

⁷⁷ Beuchot, Mauricio, En *Sym-bolon. Ensayos sobre cultura, religión y arte*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas México, 2005. “Hermenéutica, analogía, icono y símbolo”, p.86.

⁷⁸ Palazón Mayoral, María Rosa, *Op, cit*, p. 369.

⁷⁹ Mardones, José María, *Op, cit* . pp.53-54. “La teoría actual sitúa a la metáfora en el ámbito de la innovación, es decir en la creación de sentido. Aporta, por tanto, conocimiento de la realidad. La metáfora es el resultado de esta tensión, de este arriesgar la aparición de un parentesco allí donde la visión ordinaria no percibe ninguna relación. Estalla un conflicto entre el sentido literal y el *nuevo* sentido percibido que emerge y produce un nuevo sentido. Aquí mismo nace el sentido creador: en el momento de la emergencia de la nueva pertinencia sobre las ruinas de la predicación impertinente, como repite Paul Ricoeur. En resumen se trata de tres pasos: el primero, la no conveniencia o impertinencia de la predicación extravagante; el segundo, el momento creador propiamente dicho de la emergencia de la nueva pertinencia; y el tercero, la extensión del sentido”.

El arte de títeres se basa en el pensamiento y lenguaje simbólico porque surge a partir de la imaginación, mediante ideas e imágenes que posteriormente se concretan en la síntesis de este arte, como símbolos, metáforas, íconos o alegorías de la “realidad” en un mundo imaginario. Y además de sus cualidades de metamorfosis, síntesis, analogía o metáfora y alegoría, el títere será siempre un símbolo: perpetuo habitante del mundo fantástico e imaginativo que ha sintetizado los más diversos imaginarios de distintas culturas alrededor del mundo. El arte de títeres es un reservorio de imaginación.⁸⁰ Por lo tanto, los títeres también tienen un carácter *ubicuo* y polivalente intrínseco por su esencia simbólica, siempre abierta e inacabada, como por su presencia en varios ámbitos, pues pueden inscribirse en casi todas las esferas humanas, por su función recreativa, cultural, ritual, artística, educativa, terapéutica, social y política.

⁸⁰ “Misterioso es el mundo en que viven los títeres. Es un mundo de fábula, de misterio, de irrealidad, de sueño. Es el dominio propio de los títeres. Aquí son auténticas y convincentes las criaturas más extrañas de la fantasía, ya sean figuras de fábula, espíritus celestiales o del averno, espectros de la noche, duendes o animales y cosas animadas, apariciones personificadas de la naturaleza, el sol, la luna y las estrellas o concepciones abstractas. El elemento en que viven los títeres es el reino de la magia, la metamorfosis y la visión...”. Hans R. Purschke, *Títeres y marionetas en Alemania*, Gachet & Co; Francfort, 1957, p.6. En www.takey.com/LivreS_4.pdf, Consultado el 24 de septiembre de 2015.

Capítulo III. Relato histórico del arte de títeres en la escena cultural mundial, orígenes y fusiones en Latinoamérica a partir del colonialismo

En todas las tradiciones populares del mundo se puede constatar que los títeres son “figuras animables”, iconos aptos capaces de simbolizar distintos aspectos del universo del hombre mediante la representación.

Para ser más claros, todos los títeres son portadores de una serie de rasgos o signos que los individualizan y, al mismo tiempo, los definen en una época, en un lugar, en una cultura.

Rafael Curci

La existencia del arte de títeres es tan vieja como la necesidad expresiva del hombre, lo ha acompañado como medio sagrado, ritual, curativo, imaginativo, lúdico, de representación. Y digo acompañado porque desde la infancia elegimos ciertos objetos o juguetes⁸¹ –a los que simbólicamente concedemos vida–, como nuestros compañeros para contener o resolver nuestros primeros miedos e incertidumbres.

Aunque encontramos referencias del arte de títeres en casi toda la historia de la humanidad, no están presentes en la historia del arte, sólo aparecen algunas pinceladas en la historia del teatro, no figuran ejemplos tangibles de estilos, épocas y tendencias. Quizá porque no se les ha considerado como disciplina artística o por su cruce por todas ellas. Los títeres no se cotizan como grandes obras artísticas por su unicidad y valor simbólico (por haber sido los personajes protagónicos en representaciones de gran fama en una época o en un contexto social determinado). Y resulta excepcional encontrar obra gráfica o piezas de títeres en museos de arte, aunque cuando están presentes, regularmente, se exhiben como folclor, artesanías o juguetes.⁸² O en espacios dirigidos a los niños.

En esta era de avances tecnológicos, los títeres son los habitantes de bodegas, desvanes y lugares donde se les guarda y olvida, junto con otras cosas “inservibles”. Aunque en Asia existen importantes colecciones de títeres exhibidas en grandes museos, como ejemplo: El

⁸¹ El origen de los títeres se vincula frecuentemente con el carácter lúdico de los juguetes pero más de las veces, con lo sagrado. Javier Villafañe menciona al respecto, que Charles Nodier al no poder fijar una época precisa de su nacimiento, afirma que el títere más antiguo es la primera muñeca puesta en las manos de un niño, y que el primer drama nace del “monólogo”, mejor dicho del “diálogo” que sostiene el niño y su muñeco” . *El títere origen, historia y misterio*, Juancito y María, publicación de teatro de títeres El Telón-Córdoba (Argentina), 1er semestre, 2011, p.21.

⁸² El Museo Victoria & Albert Museum de Londres, Inglaterra, cuenta con la colección de títeres y obra gráfica de George Speaight, aunque en la exhibición permanente se muestra sólo un teatrino con los personajes de Punch y Judy, en la galería titulada: Museum of Childhood, Good Time Gallery, case 3 [Museo de la Infancia, Galería Buen Tiempo, exhibidor 3].

Museo Nacional de Bangkok en Tailandia. Y alrededor de Europa encontramos museos de títeres, en América del Norte están presentes en algunas exposiciones ⁸³ y también en museos dedicados a ellos. En Latinoamérica, los encontramos generalmente, en modestos museos que se fundan con el esfuerzo e iniciativa de los propios titiriteros por visibilizarlos y seguir manteniendo vivo este arte con memoria. Quizá encontremos uno por cada nación con titiriteros que trabajan por revitalizar y mantener viva la historia de su oficio. México, Argentina, Cuba, Uruguay, Chile, Ecuador, Brasil, entre otros países, tienen los propios, y en algunos casos, más de uno.

En México, también existen algunas colecciones privadas como la de *Alfín* (titiritero y artista escénico, fallecido en el año 2009), su extensa colección que incluía figuras articuladas prehispánicas, 79 marionetas de los Rosete Aranda y Carlos V. Espinal, un gran número de marionetas construidas por él y algunos títeres del mundo, ahora están en manos de su familia. Así como la colección de la compañía Tristán del Estado de México (“Museo de Historia del Títere”, itinerante).

Mención aparte, merece la rica colección de títeres del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), tanto por su valor cuantitativo como cualitativo, por su importancia histórica y el gran número de piezas de títeres y marionetas Rosete Aranda, Carlos Espinal y de la llamada “Época de oro del teatro guiñol de Bellas Artes” (1932- 1965), además de los atrezos, obra gráfica: fotografías, carteles, y documentos: guiones, libretos, programas de mano, entre otros, que desafortunadamente estaban guardados en bodegas y no contaban con un espacio para su exhibición y acceso al público – recientemente, esta colección de títeres, se integró al Museo Casa del Títere Marionetas Mexicanas, de la ciudad de Puebla.⁸⁴

⁸³ En 1951 se estableció la Colección Paul MCPharlin en el Institute of Art en Detroit, una de las más importantes colecciones de títeres históricos (1850-1950) en Estados Unidos de América.

⁸⁴ (...) el Museo Casa del Títere Marionetas Mexicanas y el Museo Infantil de la Constancia en Puebla, fueron inaugurados la mañana de este lunes 3 de agosto en esta capital poblana. El presidente del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Rafael Tovar y de Teresa, destacó durante la ceremonia, en la que estuvo presente el gobernador Rafael Moreno Valle, que estos recintos concretados con la colaboración conjunta de los gobiernos federal y estatal, representan un avance más en la descentralización de los bienes y servicios culturales y beneficiarán a numerosos niños y jóvenes en la entidad. “Estos espacios contribuirán –expresó– sin duda, a que los niños preserven su herencia cultural y sus tradiciones al mantenerlos en contacto permanente con ellas. Para las instituciones es muy claro el énfasis que la cultura tiene en el desarrollo social, y en el caso de uno de estos proyectos, con una tradición tan antigua en México como lo son los títeres”. Rafael Tovar y de Teresa señaló que el Conaculta entregó en comodato para este proyecto un total de 813 títeres de la Colección Rosete Aranda Espinal y 630 marionetas de la Colección Guiñol Época de Oro, las dos

Indudablemente, resulta muy complejo tratar de escribir una historia de los títeres, primero porque su forma expresiva y espontánea surgida de la improvisación oral y de la tradición popular, no dejó registros o fuentes escritas de su paso por el tiempo en gran parte de la historia, por otro lado, porque se escribe poca dramaturgia para este teatro. Y quizá también no ha sido un tema visible o “importante” para ser registrado y estudiado académicamente, por la marginalidad en que frecuentemente se desarrolla. Pero por su carácter liminal y escapándose muchas veces de la formalidad institucional o académica, los títeres han estado presentes en muchos ámbitos, formas culturales y sociales en todas las culturas.

Como parte de las tradiciones culturales, los titiriteros con sus títeres han sido sujetos de historia, tomando parte en su propio contexto social e histórico y muchas veces han accionado con su crítica vigilante la conciencia política y social de su público, otras tantas, los títeres han sido manipulados y adaptados al servicio del discurso hegemónico de los Estados.

En el presente capítulo relataré brevemente la presencia de este arte a lo largo de la historia, tomando como referencia a los artistas titiriteros más destacados por su labor, a los personajes- títeres populares, por su función político, social, educativa y lúdica. Mencionaré algunas técnicas empleadas por estos artistas, su origen y desarrollo.

Después de consultar varios autores sobre la historia de los títeres, retomo al historiador polaco y teórico de teatro Henryk Jurkowski y al titiritero argentino Javier Villafañe. Al primero por sus aportaciones teóricas respecto al tema, por su síntesis y análisis riguroso de la bibliografía previa sobre la historia de los títeres, escrita por algunos autores de Francia, Alemania, Inglaterra, Austria y Estados Unidos, del siglo XIX y XX, como: Charles Magnin, Philippe Leibrecht, George Speaight, John Varey, Paul Mc Pharlin y, Lothar Buschmeyer, Holger Sandin y Fritz Eichler (los tres últimos del siglo XX).

grandes estirpes que han conformado los títeres mexicanos y que juntas, abarcan un buen tramo de nuestros siglos XIX y XX, y son referencia indispensable en la historia de nuestra cultura.

Al Museo Infantil de la Constanca se destinó una inversión de 10.5 millones de pesos a la que se suma la inversión del gobierno del Estado por 6.5 millones, para un total de 17 millones de pesos, mientras que el Museo Casa del Títere Marionetas Mexicanas ha requerido trabajos de restauración y de museografía por un total de 14 millones, de los cuales el gobierno federal ha aportado 7 millones mediante la Convocatoria del Programa de Apoyo a la Infraestructura Cultural de los Estados (PAICE, 2015), en Comunicado No. 1363, CONACULTA, México D.F, lunes 3 de agosto de 2015.

Cabe destacar que uno de los más importantes historiadores sobre este arte, del siglo XIX fue el francés Charles Magnin con su *Histoire des Marionettes en Europe*, editada en 1852, a la que Jurkowski considera como una obra fundamental, ya que legitimó al teatro de títeres como una forma separada del teatro (de actores) y permitió la diseminación de su conocimiento.⁸⁵

Asimismo retomo los escritos sobre la historia de los títeres del maestro titiritero argentino, Javier Villafañe, por su síntesis y su visión latinoamericana de concebir la profesión, así como a la rusa Angelina Beloff, algunos apuntes de la titiritera mexicana Mireya Cueto⁸⁶ y del venezolano Reinaldo Mirabal.

Aunque quisiera no ser repetitiva, resulta imprescindible para el neófito en la materia, contar con los datos más generales y un contexto panorámico del quehacer titiritero, por lo tanto, es necesario volver a relatar – aunque con algunas anotaciones–, lo que ya está escrito en artículos o libros de historia de teatro de títeres por algunos estudiosos y titiriteros nacidos en el siglo XX, como ya los mencioné anteriormente: Jurkowski y Villafañe, principalmente.

Otro aspecto fundamental en la historia de este arte titeril, son las tendencias e influencias creativas, la reutilización o reinterpretación de una técnica por su expresividad y no necesariamente por la fama de un personaje concreto realizado con esa técnica.

En la historia de la humanidad, el arte de títeres está presente con sus diferentes técnicas, personajes y estilos. Por algunos períodos su quehacer ha sido visiblemente activo aunque no siempre aceptado por la autoridad, los títeres han sido rechazados y marginados. Cruzado por aparentes pausas, aguardando el momento justo para hacer su próxima entrada

⁸⁵ Jurkowski considera que Magnin fue el primero en tratar al teatro de títeres como un arte creativo, digno de investigación académica, ya que su libro es el resultado de una recopilación inmensa de evidencias históricas recopiladas de diccionarios, almanaques y diarios, con métodos sorprendentemente modernos, presentando las actividades teatrales de los titiriteros antiguos a un amplio conocimiento de religión contemporánea y práctica cultural. Por lo que el trabajo de Magnin es un referente fundamental para los historiadores y teóricos del marionetismo de su tiempo y para los autores posteriores.

⁸⁶ Tanto Javier Villafañe como Mireya Cueto, retoman los datos históricos sobre este arte de títeres de otros autores. En el caso de Mireya Cueto, se basa en Paul MacPharlin y Angelina Beloff, mientras que los autores citados por Javier Villafañe son: Charles Nordier, Ernest Maindron, Enrique Vesely y Charles Magnin (La mayoría de estos autores son de difícil acceso en México).

estelar a la escena, pero casi siempre, los titiriteros con sus títeres han ejercido su oficio en la marginalidad.

3.1 Algunas hipótesis sobre sus orígenes, primeras referencias históricas en el mundo

Aunque sabemos que el arte de títeres tuvo su origen en los ritos y rituales sagrados, pasando por la desacralización a lo lúdico y al entretenimiento; y que sus formas y estilos convergieron más de una vez y en la actualidad lo siguen haciendo, revitalizándose por su cruce interdisciplinario y por el uso de las nuevas tecnologías.

En la búsqueda de su origen, algunos autores, indagan en las más antiguas y grandes civilizaciones del mundo: Egipto, Grecia, Roma, India, China. Y en el continente americano, en las culturas precolombinas con mayor influencia, como la maya, teotihuacana o mexica. Encontrando en todas estas civilizaciones referencias concretas de su existencia, que aparecen en relatos de sabios, poetas, filósofos, narradores, escritores y cronistas. Y en muchos casos, tenemos la fortuna de encontrar nombres y hasta obra gráfica de representaciones y personajes-títeres con gran fama durante su época, que trascendieron los tiempos, influyendo a otros artistas para recrear el mismo personaje en otro tiempo y lugar, quizá con algunas reinterpretaciones, ajustes y cambios técnicos. Personajes que tuvieron éxito por la fuerza y popularidad de su lenguaje.

Charles Magnin señala que en la historia de estos actores de madera aparecen las mismas etapas de desarrollo del teatro: hierático, aristocrático y popular, y que el humilde dominio del títere es como un tipo de microcosmos teatral, en el cual la historia completa del teatro está concentrada y reflejada, por lo que el ojo del crítico puede con su perfecta claridad percibir el conjunto total de leyes que regulan el avance del genio dramático universal.⁸⁷

El arte de títeres es un reservorio de imaginación, el títere es el perpetuo habitante del mundo fantástico e imaginativo que ha sintetizado los más diversos imaginarios de distintas culturas alrededor del mundo, por lo tanto, no es extraño que encontremos las primeras referencias de su existencia en mitos, leyendas, fábulas fantásticas; en donde se menciona

⁸⁷ Magnin, Charles, *Histoire des Marionnettes en Europe*, editada en 1852, prólogo.

su origen. En algunos casos como representaciones sagradas o creaciones de los dioses por inspiración divina. Es decir, su historia está mezclada con lo fantástico o mítico, con lo imaginativo.

En este sentido, el venezolano Reinaldo Mirabal, afirma que:

Hasta hace muy pocos siglos el arte de los muñecos ha crecido a la sombra de la religión. Ha habido una relación constante entre ídolo y muñeco, entre representado y representante. Incluso en la actualidad, en civilizaciones que consideramos mas primitivas que la nuestra, se encuentran actos rituales, actos religiosos cuya base son las figuras movibles, los ídolos articulados, los muñecos, los títeres”.⁸⁸

Mirabal menciona varios ejemplos de la mitología sobre el origen del hombre que recrea la metáfora del títere: creado como forma o figura, a partir del polvo, barro, madera, etcétera, y posteriormente el ser creador le insufla la ánima, vida.⁸⁹

En América, encontramos el Popol Vuh, libro de la comunidad o consejo maya, que recopila varias leyendas sobre la creación de los hombres a partir de diferente materia. En el primer intento se crean con barro, pero los humanos no pudieron emerger del barro, carecían de alma y de inteligencia. Posteriormente, son creados con madera, y aunque aquellos muñecos contruidos de madera hablaban y caminaban, no tenían ni ingenio ni sabiduría, ningún recuerdo de sus construcciones, de sus formadores; andaban caminaban sin objeto. No se acordaban de los espíritus del cielo; por eso decayeron. Fueron solamente un ensayo de humanidad, ya que no tenían voluntad, sentimientos, ni inteligencia. Finalmente los hombres son creados de masa de maíz mezclada con la sangre de los dioses.

⁸⁸ Mirabal, Reinaldo *Títeres tras las huellas de la historia*, <http://labotija.blogia.com/2009/040805-titeres-tras-las-huellas-de-la-historia.php>, consultado el 25 de julio de 2013.

⁸⁹ Ibidem. “En la Biblia, en Génesis 2:7 se lee: Modeló Yahweh Dios al hombre de arcilla y sopló en su nariz aliento de vida. Y así el hombre fue animado, y fue el hombre un ser viviente. En Polinesia, Tane con arena y arcilla crea a la primera mujer, Hine. En Melanesia, Qat crea diferentes seres vivos, y para crear la especie humana talla de un árbol los cuerpos de tres hombres y tres mujeres, los modela cuidadosamente y luego los esconde en un bosque durante tres días. Finalmente les da vida danzando y tocando el tambor ante ellos. Otro poderoso espíritu, Matawa, habiendo observado las acciones y los gestos de Qat, decide imitarlo y fabrica a su vez seres humanos de la misma manera, pero cuando sus criaturas empiezan a moverse, las entierra entre hojas y ramajes en un agujero excavado en el bosque. Al cabo de siete días los extrae de la fosa entonces los encuentra inertes y descompuestos, de esta iniciativa desgraciada de Matawa, la humanidad recibe su esencia mortal. En la literatura escandinava, encontramos que Odin junto con dos dioses más, al pasearse por la orilla del mar, encuentran dos troncos de árbol y decide darles formas y cualidades de una pareja humana. Odin les dio alma; Hönir, los sentidos; Lodur, la vida y su claro color. Esa primera pareja humana creada a partir de dos muñecos, modelados en dos troncos de árbol por un dios, recibieron el nombre de Ashr y Edda”.

Así la sangre de los humanos es su alma y es el alma de los dioses, los hombres eran uno con los dioses y a ellos debían volver.

En la cultura hindú existen relatos, leyendas, cuentos y libros sagrados que también mezclan la historia con la mitología, donde los títeres son personajes protagónicos. Uno de estos relatos, es el que narra el enamoramiento de Shiva hacia el títere construido por su esposa Parvati. Y en la magnífica obra del Mahabarata, hay un pasaje que cuenta como Uttara, la prometida del hijo mayor de Arjuna, pide como regalo telas preciosas para vestir a sus títeres. Otro antecedente de la permanencia de este arte en el continente asiático, lo encontramos en la antigua China. “Cuenta la leyenda que, después del fallecimiento de la dama Li, concubina favorita del emperador Wu (156 a.e.c- 87 a.e.c) de la dinastía Han, el emperador la añoraba tanto que invitó a un mago a cortar la imagen de ella en papel de sisal y evocar así al espíritu”.⁹⁰

En el libro *Tong dian*, escrito por Du You (735-812 d. C.), de la dinastía Tang, se menciona que en los períodos posteriores a la dinastía Han, los muñecos eran utilizados siempre como entretenimiento o para las grandes celebraciones. El período más próspero ocurrió en las dinastías Song y Yuan (entre el siglo. X y XIV d. C), los grupos de representación de muñecos eran numerosos y muy populares, aparecieron artistas de gran habilidad, como Zhang Jinxian y Ren Xiaosan. Este arte se expandió por todo el país en las dinastías posteriores, y aparecieron variadas escuelas, resultando espectáculos complejos y exquisitos, con un acompañamiento musical excelente, una música refinada, delicada elaboración y complicado manejo de los títeres. En la dinastía Quing, prosperó la técnica de

⁹⁰ Hang Jian, Guo Qiuhui, *Artesanía tradicional de China*, traducido por Zhang Wen y Yin Xiaotong, revisado por Leonardo Anoceto, China Intercontinental Press, 2010, p.p.139, 161-172.

Aunque la versión más difundida en los libros de historia de títeres es la siguiente: El emperador Wu-ti de la dinastía Han (aproximadamente en el año 120 a. C.), después de la muerte de Wang, su concubina preferida, no encuentra consuelo en diversión alguna: como en la comedia, cuentos de los narradores y los cómicos. Ciao-Meng arriba a la corte para hacer aparecer el fantasma de la bella Wang en una pantalla a través del teatro de títeres de sombras, con la condición de que el emperador no tocara ni tratara de ver lo que había detrás, así que cada noche Wu-ti se encontraba con su amada esposa, y sólo los separaba la pantalla de tela, pero un día el emperador rompió su promesa dándose cuenta del artificio. Hay dos versiones del desenlace, la primera, narra que fue tanto el enojo del emperador, que mandó a torturar y decapitar al titiritero, en la otra, Ciao- Meng fue recompensado con una fortuna y con el título de maestro de ceremonias a cambio de la promesa de continuar evocando y haciendo aparecer a la princesa Wang, e instruir a otros en este arte. De acuerdo al extenso volumen 5,000 T'an-su, enciclopedia china del siglo XI, el espectáculo de sombras pudo haberse originado durante la dinastía Song del Norte (960- 1127 d. C). Aunque se disputa el origen del teatro de sombras entre China y la India, ya que al parecer existen algunas referencias de teatro de sombras en la India desde el siglo II d.C.

varillas. Se fundaron varias escuelas, entre ellas la de Beijing, que servía siempre a la corte con un tipo de ópera de Beijing de especial formato.

En la historia de la cultura china, los títeres han estado presentes desde muy temprano, con sus cuatro técnicas principales: los hilos, varilla, palma (mano) y las figuras planas, como los títeres de sombras, primero recortados en papel de sisal y posteriormente en pieles de diversos animales como la de burro, búfalo, entre otros. Su historia está plagada de datos al respecto, sus mitos y relatos contienen su folclor y reflejan la antigüedad, permanencia y excelencia de este arte, lograda en cada dinastía.⁹¹

En 1979, en la tumba de la dinastía Han del distrito de Laixi, en la provincia de Chandong, fue desenterrado un gran muñeco de madera de 193 centímetros de alto, compuesto por trece piezas, que puede sentarse, ponerse de pie, y arrodillarse.

Este descubrimiento no sólo refleja la transición de los muñecos de objeto funerario a objeto de enterramiento, sino que demuestra también que la confección de muñecos que pueden moverse con flexibilidad había alcanzado un nivel de desarrollo tal que las obras de entonces podían moverse ya con soltura, lo cual sentó una sólida base material para el brote de la muestra de muñecos.⁹²

También en América tenemos algunos vestigios arqueológicos, que desde mi punto de vista, son muestras tangibles de la representación de este oficio en su cosmovisión sagrada, como ejemplo excepcional: la estela maya en bajorrelieve, Monumento 21 de Bilbao, Cotzumalguapa, Guatemala (Anexo 1, capítulo 2).

En Mesoamérica encontramos muestras de figuras articuladas, halladas en enterramientos, y de acuerdo a los antropólogos podrían haber sido utilizadas como imágenes sagradas, retratos o juguetes. Aunque es cierto que se requiere de un estudio

⁹¹ En la dinastía Zhou del Oeste (1046- 771 a. C), durante el reinado de Mu, vivió un artesano llamado Yanshi, que podía crear muñecos muy parecidos a las personas. Al principio, el rey Zhoumu creyó que un muñeco era el sirviente que seguía a Yanshi, quien lo hacía avanzar, retroceder y doblar hacia un lado y otro, de manera casi igual que una persona real. El muñeco podía abrir la boca como si estuviera cantando y agitar los brazos cuando bailaba. Al terminar las representaciones, lanzaba una mirada seductora a la concubina favorita del rey, que al no percatarse de que no se trataba de un hombre real, se enfadó y sentenció a muerte a Yanshi, quien inmediatamente se deshizo del muñeco y todos pudieron comprobar que se trataba de una figura creada con cuero, madera, goma y laca, pintada de negro, blanco, rojo y azul. El monarca se acercó para ver detalladamente la creación del artesano y comprobó que hasta los órganos internos había sido muy bien reproducidos. Los músculos, huesos, articulaciones, piel, dientes y cabello también eran muy parecidos a los reales. Aunque todas las piezas eran falsas, al juntarlas parecía un ser vivo. El soberano quedó muy contento y mostró su admiración al artesano por sus habilidades. Op cit, p.187.

⁹² Op, cit, pp.161,162.

especializado, transdisciplinario y profundo para tener también, una aproximación desde una visión como titiritero, para determinar y concluir más acertadamente si estas figuras fueron usados como títeres.⁹³

Destacan las figuras articuladas de la época preclásica de la Costa del Golfo y clásica teotihuacana. También, sobresalen las figuras con aberturas en el cuerpo, como en el pecho y en el abdomen. Hay una en particular, que parecería tener un diminuto teatrino, pues en su interior hay tres figurillas pequeñas, además de que pudiera haber estado articulada o tener un mecanismo para mover la cabeza.⁹⁴

⁹³ El oficio no tiene una validez científica o académica, el titiritero está en espera de que el especialista arqueólogo, antropólogo o historiador, que carece de un conocimiento sobre el arte títeril dé su veredicto final al respecto.

⁹⁴ En la sala de arte clásico teotihuacano del Museo Nacional de Antropología de México (MNA), encontramos el exhibidor de las figurillas. En su ficha museográfica, se lee lo siguiente: “Entre los tipos más representativos destacan las llamadas tipo retrato, las cuales aparecen sin ropa y en actitud de arrojar algún implemento, tal vez de manera perecedero, que tuvieron en sus manos. Otras figurillas muestran espléndidos ropajes que indican un alto rango social”.

“Finalmente, existen otras que por su rareza parecen destinada a alguna función especial, como las “articuladas” y las que muestran una abertura en el pecho en donde se colocaban una serie de figurillas más pequeñas”. [¿Figuras utilizada para la representación escénica o como representación escénica o representación simbólica del ánimo humana?].

Encontramos también las pertenecientes a la Costa del Golfo, en este exhibidor se da la siguiente información: “Durante la época clásica Teotihuacan y la Costa del Golfo mantuvieron una estrecha relación que se refleja en la presencia de figuras e imágenes semejantes en ambas regiones. Algunas de ellas se crearon con anterioridad en la Costa del Golfo, como las figurillas en barro con extremidades móviles, que son de la Época Preclásica de la costa, sin embargo, desde la época de los olmecas –cientos de años anteriores a Teotihuacan– se observa una figura con los brazos móviles como el hombre arrodillado...” Un dato curioso por analizar, sería buscar si existe alguna relación entre estas figuras con algunos títeres amerindios, aún investidos con carácter ritual, por la similitud de la abertura en el pecho, como por ejemplo el *Nontemgita*, empleado por la tribu Niska, Río Skeena, Columbia Británica. Imagen 1, tomada de Mireya Cueto, *El Teatro Guignol*, textos del teatro estudiantil de la UNAM, México, D.F., 1961, p. 4. Y foto (cortesía del National Museum of American Indian, Smithsonian Institut, Catalog Number: 8/2606, 6/543). Títeres amerindios. Crédito de fotografías 1-7: Luis Pedro Arroyave, 2013.



Imagen 6

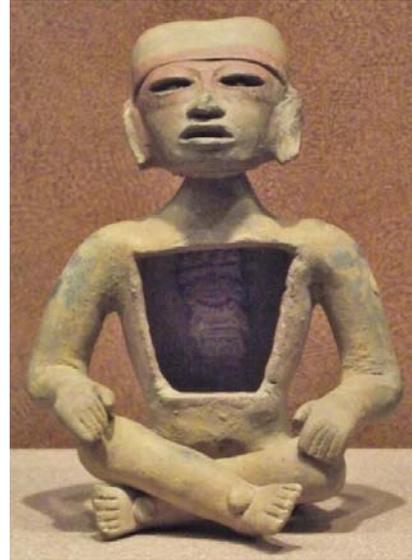


Imagen 7

Foto 1. Figura con abertura en el pecho. Época Clásica Teotihuacan, figura con abertura en el pecho, número de registro 9-1322,10-15697. Museo Nacional de Antropología, México (MNA), 2013.

Foto 2. Figura con abertura en el pecho. Teotihuacan. Museo Nacional de Antropología (MNA), 2013.



Imagen 8

Foto 3. figura con abertura en el vientre, Procedencia: Ofrenda de la Pirámide de las Flores Xochitécatl, Tlaxcala, ofrenda dedicada a la fertilidad (Epiclásico, 650 - 900 d.C.). (MNA)



Imagen 9

Foto 4. Vitrina con varias figuras articuladas. (MNA), 2013.



Imagen 10

Foto 5. Tres figuras articuladas. (MNA), 2013.



Imagen 11

Foto 6. figura articulada con orejeras, de la cultura teotihuacana. (MNA), 2013.



Imagen 12

Foto 7. Figura articulada, perteneciente a la Cultura Maya (clásico tardío). (MNA), 2013.

Títeres Amerindios S. XIX- XX “Nontemgita”, tribu Niska, Río Skeena, Columbia Británica



Imagen 13

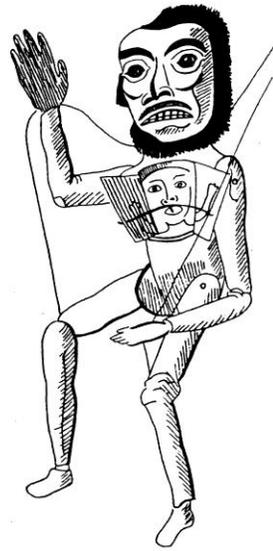


IMAGEN 1 “Nontemgita”, tribu Nishka, Río Skeena, Columbia Británica.



Imagen 14. Títere de madera, Columbia Británica, Kwakiutl, Museo Centenario, Vancouver.

También existen algunas piezas de figuras articuladas que podemos encontrar alrededor del mundo, hay referencia en el antiguo Egipto, Grecia y Roma. Al respecto, Mireya Cueto retoma los testimonios del libro segundo de Heródoto, en su historia de los títeres en *El Teatro Guignol*, y menciona que en las tumbas egipcias fueron encontradas figurillas articuladas de barro, movidas con hilos, que quizá tomaron parte en las ceremonias religiosas. En Grecia, estas figurillas de barro recibían el nombre de neuropasta.⁹⁵

Mireya, también señala que Jenofonte en el *Simposio* habla de un titiritero de Siracusa. Mientras que Ateneus (230 a. C.), revela la existencia de un titiritero llamado Poteinos,⁹⁶ que movía muñecos en el mismo teatro en el que se representaba a Eurípides. Hay alusiones a las marionetas en los escritos de Aristóteles, Apuleyo, Marco Aurelio y Petronio. San Agustín por su parte, anota una representación de marionetas en la Roma decadente. Y según los datos recopilados por Mireya, la tradición de los pequeños actores de barro, sin duda ya secularizados, pasó de Grecia a Roma.⁹⁷

Magnin y Ernest Mandron, dan algunos detalles sobre los títeres hieráticos, también encontrados en escritos antiguos de Heródoto y Luciano. Además del conocimiento que se tenía entonces sobre las propiedades del imán y del hierro para hacer funcionar estas curiosas imágenes. Es conocida la Venus de madera, atribuida a Dédalo, que se movía por medio de mercurio. También tenía movilidad y predecía el futuro la estatua de Júpiter

⁹⁵ “Vamos a diferenciar, los tres grandes títeres de la época, muñecos articulados, en pupa, autómatas y neuropaston: Las simples muñecas articuladas (pupa), que no son hechas para ser accionadas mediante hilos ni para jugar ningún papel sobre un escenario. Los autómatas, máquinas pensadoras, puestas en movimiento por un resorte o mecanismo interior: los griegos, que fueron los que más los conocieron, les dieron su nombre actual, precisamente para evitar toda confusión. La lectura del Tratado de Herón de Alejandría sobre la construcción de autómatas es suficiente para probar que los espectáculos en los que se ofrecía a la vista esta especie de muñecas, no eran, ni podían ser, motivo de diversión popular. Lo que caracteriza a las marionetas, a los neuropaston es que todos sus movimientos le son transmitidos por la mano del hombre con ayuda de un hilo, o de una cuerda de nervios (neuros), que tira sobre la extremidad de sus miembros. Los autómatas como los de Herón sólo se presentaban a tabladitos animados; los espectáculos de marionetas, por lo contrario, comportan una acción seguida y un diálogo, a veces mezclados con música y cantos”. *Op. cit*, R. Mirabal.

⁹⁶ En distintos escritos encontramos la referencia del nombre de este titiritero, escrito de diversas formas: Photeinos, Photino, Poteinos. “Eutache menciona a Photino, al que da el nombre de Peripustos, es decir, conocido en todas partes. A Photino, los arcontes le habían autorizado actuar con sus artistas de madera en el teatro de Dionisios, al pie de la Acrópolis, privilegio que sólo los mas grandes actores dramáticos habían gozado. Este aprendiz de Arquímedes, diseñó y construyó complicados muñecos con extraños mecanismos, con los que lograba imitar todos los movimientos humanos, sus muñecos estaban suspendidos por la cabeza a una vara metálica, con lo que se parecían a caso, a las marionetas actuales que se fabrican en Lieja y en Sicilia Italia”. *Ibidem*.

⁹⁷ Cueto, Mireya, *El Teatro Guignol*, textos del teatro estudiantil de la UNAM, México, D.F, 1961. p.p. 5-23.

Ammon, ochenta sacerdotes la cargaban sobre sus hombros en las procesiones y ella con movimientos de cabeza les indicaba el camino.

Desde la antigüedad existen una infinidad de referencias sobre este arte titeril y varias hipótesis sobre su origen, evolución y diseminación. De acuerdo con algunas crónicas, los músicos trashumantes de China, los llevaron al Japón atravesando Corea. Hay quienes afirman que los títeres existían en la India varios siglos antes de Cristo. Enrique Vesely, checoslovaco dedicado al estudio de los títeres, concuerda con esta versión, y en su libro *Desde los primitivos títeres hasta los títeres checos*, editado en Praga en 1910, menciona que: “la cuna del teatro de muñecos fue la India y desde allí se divulgó por el mundo”. Según este autor de la India pasaron a Persia, de allí a Arabia, donde los gitanos los llevaron a Europa atravesando Grecia e Italia. Vesely, también afirma que Vidushaka⁹⁸ es el personaje popular más viejo del teatro de títeres hindú, y el ancestro común de los posteriores títeres populares como: Polichinela, Kasperek, Guiñol y Punch, pues han heredado la joroba u otra deformidad de su antiguo predecesor.

Pero también hay quien afirma que el teatro de títeres tiene sus orígenes en el Egipto antiguo, pasando a Asia y a Grecia y posteriormente, retomado por la cultura romana, de donde se dispersó a distintos lugares de Europa y América.⁹⁹

Javier Villafañe menciona que los personajes más característicos de las farsas primitivas de títeres en Roma, fueron tomadas de la realidad, de tipos populares que más tarde influenciaron notablemente a la Comedia Del Arte, que a su vez influye sobre el teatro de títeres, para dar nacimiento a Brighella, el Capitán, Colombina, Casandro, Pantaleón.

Este breve panorama histórico es una pequeña muestra de la presencia del arte de títeres en distintas culturas. La humanidad ha construido diversas representaciones simbólicas en la que los muñecos tienen un importante significado para vincularse con la vida, con lo desconocido, con lo divino. Y en esta relación simbólica: Dios o las deidades, los títeres y los hombres puede representarse, encarnarse o sustituirse uno al otro. En algunas

⁹⁸Aunque otras versiones señalan a Maccus como el verdadero predecesor– incluso de Vidushaka–, personificado por un actor en la farsa atellana, representada originariamente en idioma osco, aunque posteriormente se improvisaba en latín debido a la gran aceptación de estos espectáculos entre los jóvenes romanos, se remonta al siglo IV a. C, y tiene sus orígenes en la antigua ciudad de Atella, en Campania. Según el historiador Tito Livio fue importada a Roma en el año 391 a. C. Normalmente se configuraba por medio de improvisaciones satíricas y populares que mezclaban todo tipo de bromas y chascarrillos, tanto en prosa como en verso. En su puesta en escena se utilizaban máscaras, que siempre eran las mismas, y que recibían los nombres de Dossennus, Maccus, Bucco, y Pappus.

⁹⁹ Revisar el artículo “Títeres tras las huellas de la historia”, del venezolano Reinaldo Mirabal, *Op. cit.*

tradiciones como la de la isla de Java de la República Indonesa, se dice que los títeres tienen su origen en lo sagrado como representaciones divinas o intermediarios entre el cielo y la tierra. En los mitos y leyendas, los encontramos como representaciones o ensayos de lo humano, pero también el hombre ha fungido como Dios al crear y animar figuras a su imagen. Los dioses y los hombres han exacerbado su humanidad al enamorarse de sus figuras creadas. Y seguramente, existen otras tantas historias al respecto que aún no han sido registradas, en donde florece este imaginario en torno al títere.

Posteriormente, en otras fuentes “menos ficticias”, como las crónicas de los conquistadores españoles del Nuevo Mundo, relatan la presencia de este oficio, muy cercano a lo sagrado, pero también hay testimonios de representaciones no rituales (en la primera parte del capítulo anterior mencioné escuetamente algunos datos importantes al respecto).

3.2 Fusión de tradiciones, el colonialismo en el Continente Americano

A lo largo de la historia de la humanidad, el intercambio comercial, la expansión territorial, las migraciones voluntarias e involuntarias, el genocidio y la dominación de otras civilizaciones han determinado el surgimiento de mezclas raciales y amalgamas de saberes. Durante los dos siglos en que se prolongaron las cruzadas cristianas en la Edad Media, con enfrentamientos entre musulmanes y cristianos, en nombre de la fe, se gestaron luchas encarnizadas contra “los infieles”, con el fin de unificar la cristiandad y obtener beneficios económicos de los territorios conquistados; tal fue el antecedente de la imposición del cristianismo alrededor del mundo. Durante el Renacimiento, predominó la visión mercantilista y expansionista, de conquista y colonización por parte de los imperios.

Entre los tres continentes hasta el momento conocidos habían surgido intercambios, procesos de dominación y saqueo, pero con la nueva visión de algunos expedicionistas por encontrar y explorar otras rutas para llegar a las “Indias”: tierras orientales ambicionadas por los imperios (por su seda y sus especias). La Corona Española fue la primera en patrocinar estas nuevas expediciones y “descubrir” el Nuevo Mundo. Por lo tanto, los mares del Pacífico y el Atlántico se convirtieron en las vías por las que se transitaría para dar paso a estos cruces y encuentros con las nuevas tierras de América. Y el Caribe, sería el

umbral para la conquista, colonización y saqueo del Nuevo Mundo. Posteriormente, los novohispanos también zarparán por el mar del Sur durante el intercambio comercial y cultural con Asia,¹⁰⁰ ya que dentro de los planes de expansión comercial de la Corona Española se incluyó a China y Filipinas.

Los pueblos de Latinoamérica compartimos una historia común de colonialismo occidental, que tuvo sus inicios a partir del siglo XVI y provocó el quiebre de las estructuras culturales ya establecidas por los pueblos nativos, e impuso las propias, mediante la violencia física, moral, psicológica, en una palabra: genocida.

Los colonizadores españoles a su llegada, y durante los siguientes siglos intentaron implacablemente subyugar la cosmovisión de estas civilizaciones, primero, imponiendo nuevos preceptos religiosos, que serían determinantes para la dominación cultural. Recordemos el propósito principal de los conquistadores que desde su mirada moral y religiosa era la de “salvar estas almas perdidas que no conocían al Dios verdadero” y de paso, apropiarse de las nuevas tierras junto con sus riquezas: hombres y recursos naturales como botín para la Corona Española. Posteriormente, los otros imperios: Portugal, Gran Bretaña, Francia y Holanda, hicieron lo propio en el Caribe y otras latitudes, explotando a los nativos y africanos –comprados y traídos a América para su explotación en las plantaciones de cultivos de caña, café y tabaco, entre otros productos, durante el período colonial –y posteriormente, ya en el siglo XIX se explotaría también a asiáticos. Creando sociedades espurias, despojando a los nativos y a los africanos de sus propias culturas, con la finalidad de enriquecer a sus imperios.

En este panorama de colonización y reorganización del mundo: la violencia fue un factor principal que desencadenó los procesos de negación, asimilación, deculturación y aculturación. Simultáneamente e involuntariamente todos estos factores propiciaron una rica amalgama y mezcla de culturas insospechada hasta ese momento. De las migraciones voluntarias e involuntarias y de estos encuentros y confrontaciones surgieron nuevas mixturas culturales. Ninguna cultura quedó exenta e inmaculada; sucedió la

¹⁰⁰ España estableció una ruta marítima que iba de China al puerto de Manila en las Filipinas, y de ahí al Puerto de Acapulco en la costa occidental de México. El buque que efectuaba esta ruta era conocido como el galeón de Manila y también como la Nao de China, operó durante los siglos XVI-XIX, de 1565 a 1813.

transculturación. (Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, 1987: 92-97)

Dentro de este panorama y a lo largo de los tres siglos coloniales, los “nuevos propietarios” europeos cimentaban el nuevo orden mercantilista alrededor del mundo, y en el Continente Americano, “aportaron” primero, su concepto de propiedad, despojando al individuo y a la tierra de su significado y cosmovisión —que los conectaba directamente con sus deidades—, y donde prevalecía lo comunitario como eje civilizatorio en estas culturas precolombinas.

Para los pueblos precolombinos este fue un quiebre dentro de sus paradigmas, del que surgirían nuevas civilizaciones y otras formas de pensamiento, resistencia, adaptación y confrontación de cosmovisiones: herencia de las nuevas naciones de América Latina.¹⁰¹

Nuestras herencias permanecen, no sólo tenemos una herencia genética y de saberes coloniales europeos —amalgama de culturas de la que somos herederos—, también permanece nuestra herencia indígena, negra e incluso asiática. Aunque en nuestro caso, esté presente con mayor fuerza la cosmovisión mesoamericana, aun negada e ignorada en casi todos los ámbitos académicos del conocimiento —lamentablemente las humanidades y el arte no son la excepción.

Por su parte, la existencia de los títeres es atávica, arquetípica, y muy anterior al “descubrimiento” y colonización de América, han asumido y absorbido los lenguajes simbólicos de cada sociedad en su tiempo, han tenido un significado sagrado, ritual (tótem, muñeca prehispánica en Mesoamérica), e incluso en algunas culturas amerindias este carácter ritual del títere subsiste hasta nuestros días. El arte de títeres ha cumplido con diversas funciones dentro de las culturas y las sociedades más diversas.

Con la finalidad de proponer un esbozo sobre las tradiciones titiriteras y fusiones surgidas a partir de los encuentros propiciados por la expansión de los imperios europeos al Continente Americano, y específicamente en su primer momento en el Siglo XVI por los representantes de la Corona española. Me parece fundamental formular las siguientes

¹⁰¹ Recordemos que el término de Latinoamérica o América Latina nace en Francia, una de las potencias colonialistas, en 1856, y posteriormente fue enarbolado por Napoleón III, para justificar sus fines expansionistas y colonialistas al continente americano, durante la intervención francesa en México en 1862.

preguntas: ¿Qué había en materia de títeres antes de la llegada de los conquistadores?, ¿Qué técnicas llegaron a América?, ¿Por qué?, ¿Qué se representaba, en el virreinato de la Nueva España y Perú, principalmente durante los tres siglos de dominación española?, ¿Cuáles eran las condiciones que vivían estos artistas marginales en su vida social y en el ejercicio de su oficio durante la colonia? Y para contestar estas preguntas, retomo a dos autores principalmente: Maya Ramos Smith y Manuel Antonio Arango L.

El argumento más conocido respecto a la existencia del teatro prehispánico afirma que no había teatro sino representaciones escénicas en su mayoría rituales donde sobresalía la danza¹⁰², ya que no se conservan suficientes documentos de las culturas precolombinas que demuestren el desarrollo de textos dramáticos.¹⁰³ Aunque sabemos que a la par de estas representaciones escénicas cargadas de un fuerte significado religioso, también se representaban escenas cómicas y profanas para el disfrute popular, asimismo sucedía con las representaciones de títeres.

Al lado de las funciones dramáticas usuales, seguían lozanas las que se ofrecían con la exhibición de los títeres, a los cuales parece en aquella época haber sido muy aficionado el público limeño. Con esas figurillas se representaba dentro de un repostero o castillo de madera, historias profanas o también sagradas, extraídas las últimas de los Evangelios. A la segunda especie debieron de pertenecer las que se ofrecieron a los claustros franciscanos con ocasión de las santuosísimas y lustrosas fiestas con que celebró Lima la canonización de veintitres mártires de dicha Orden, pues en el mes de julio de este año se exhibió públicamente el juego entretenido de esas figurillas.¹⁰⁴

¹⁰² En conclusión, los informes relacionados con las representaciones teatrales indígenas son realmente pocas, pero centrándonos en el fondo de los cronistas que escribieron sobre el teatro indígena [entre los que se cuentan los sacerdotes Motolinía, Acosta, Mendieta, Joaquín García Icazbalceta, Francisco del Paso y Troncoso], se desprende que en la América pre-hispánica hubo un teatro que contó con locales adecuados para sus representaciones, actores, coreografía y un vasto repertorio (...) A partir de estas crónicas vemos como el origen del teatro indígena mexicano se halla a través de los bailes y cantos, con los cuales los nativos expresaban su actitud espiritual. La expresión se manifiesta en los movimientos, gestos y en símbolos externos como máscaras, pieles de animales, plumas, y a veces las representaciones se combinaban con diálogos y música (...) Las representaciones que en las Antillas se llamó *areito* y en México *mitote*, en el Perú se llamó *taqui* (del quechua taki, canción o canto). (Arango L, Manuel Antonio, 1997: 21- 23, 26).

¹⁰³ Aunque (...) El himno a Tláloc sugiere una labor teatral escrita (...) este himno como otros dedicados a Nezahualcóyotl, cuya construcción en diálogo, intuyen que había un teatro escrito entre los indios mexicanos (...) [Además de] la existencia de escuelas de danzas para el servicio de los dioses indígenas, como en el caso de las que se hallaban para homenajes sacros, estaban en México, Texcoco y la antigua Tlacopán (sic), lo cual permite pensar que en ellas se impartía una educación dramática. (Arango L, Manuel Antonio, 1997: 26).

¹⁰⁴ Fr. Juan de Ayllon, *Poema de las fiestas que hizo el Convento de San Francisco de Lima*, Lima, 1630, p.69. Citado por Arango L, Manuel Antonio, 1997: 81-82.

A la llegada de los españoles, estos trajeron sus propias formas de representación teatral, incluyendo las de sus fiestas religiosas¹⁰⁵. Y respecto a los títeres, una vasta tradición teatral occidental: títeres griegos basados en el mimo dórico, en la farsa atellana, nacida en Grecia y posteriormente retomada por los romanos, además de los espectáculos surgidos del folclore tradicional europeo. E incluso, ya para 1550 en Italia, se comenzaba a gestar la Comedia del Arte, que abrevó de las formas escénicas anteriores.

En América los títeres han sido mediadores simbólicos y artísticos en la narración, representación y transmisión de la nueva amalgama de saberes culturales, traídos por el mítico titiritero que acompañaba a la tripulación de Hernán Cortés como divertimento para los tripulantes, y posteriormente fueron usados para la conversión de los “indios” al catolicismo,¹⁰⁶ esparciéndose a través del Caribe y fusionándose con las representaciones escénicas de estos lugares del Nuevo Mundo. Al parecer en un primer momento, la técnica usada por estos titiriteros era la marioneta (títere de hilos), con los que se representarían pasajes bíblicos durante casi tres siglos, para cimentar la evangelización cristiana de los naturales de América.

Los espectáculos teatrales adquirieron en los siglos XVI y XVII una gran importancia no sólo en España sino también en sus colonias.

(...) ya en el siglo XVI estaba arraigado entre los colonos el gusto por el teatro. Después de celebrarse la fiesta religiosa de Corpus Christi, los habitantes del Nuevo Mundo en México y en Lima celebraban procesiones que finalizaban luego con presentaciones de teatro, como farsas y otros géneros teatrales. A partir de 1548 en Cuzco, y en Lima desde 1546, hubo representaciones de

¹⁰⁵ Los conquistadores trajeron a sus colonias los autos al igual que las costumbres de sus fiestas religiosas. El auto religioso tomó en América dos direcciones: por una parte, los españoles emigrados continuaron celebrando sin cambio las fiestas del Corpus; por otra, los misioneros adaptaron a los autos algunas variaciones indígenas, como en el caso de México de los “mitotes” y danzas de indígenas (...). El nombre de *Autos*, etimológicamente corresponde a la palabra “Actos” (o representaciones teatrales). Desde tiempos inmemoriales la palabra Autos ciñose sólo al Teatro Sagrado; y tomó dos direcciones sagradas: el de las alabanzas de la madre de Dios (Autos Virginales, o Marianos) y el del festejo de la Eucaristía (los Autos sacramentales). (Arango L, Manuel Antonio, 1997: 39, 41).

¹⁰⁶ Sin equívocos, el teatro religioso fue el género dramático más importante en la época de la conquista en la América Hispánica. Los misioneros tomaron el teatro como medio cultural a fin de difundir la doctrina cristiana entre los naturales de las tierras americanas. Los religiosos adaptaron en lengua indígena [predominando en México, el náhuatl y en Perú, el Quechua] piezas religiosas europeas, especialmente autos de carácter medieval. Vertidas al idioma de los naturales, el teatro tomó auge vertiginoso en Hispanoamérica, y dio plenos resultados para la difusión catequista. El teatro misionero fue, sin duda, un trasplante de España al mundo americano, unido a ciertas características propias del clima, fauna, flora y demás peculiaridades de América. (Arango L, Manuel Antonio, 1997: 51).

teatro. El teatro era el género cultural más difundido en tierras americanas, llegando a agruparse en tres categorías: el teatro religioso, el teatro escolar y el teatro criollo. El teatro misionero se representaba en las fiestas de la iglesia: Navidad, Epifanía, la Pasión de Cristo, los días dedicados a celebrar un gran número de santos, o para festejar la llegada de un sacerdote director. Sin equívocos, podría afirmarse que la fiesta de Corpus Chisti era la que despertaba mayor interés para celebrarla con una representación dramática. Los autos eran las piezas teatrales predilectas para representar, que giraban en torno al sacramento de la Eucaristía. También solían representarse autos con motivo de la llegada de un Virrey, de la canonización de un santo o la instalación de un obispo. (Arango L, Manuel Antonio, 1997: 31)

Manuel Arango, también menciona que las representaciones teatrales fuera de ser un atractivo cultural y de instrucción dogmática y moral, era un medio de diversión para la instrucción y regocijo de los indios nativos, que además concluían generalmente con grandes masas de indígenas bautizados. Y sugiere que al historiar el teatro colonial americano se debe distinguir la finalidad del teatro según el momento histórico: el teatro misionero, el teatro de corte, que generalmente solía utilizarse para solemnizar la entrada o salida de un virrey, la consagración de un obispo o una fecha memorable de la vida peninsular. Y un tercer aspecto del teatro hispano-americano colonial es el teatro de colegio, impulsado especialmente por los jesuitas en un primer momento, y por imitación otras órdenes religiosas cultivaron este tipo dramático desde México hasta Paraguay, arraigándose con más fuerza en México.

Para Maya Ramos Smith, fue a través del continuo ir y venir de las flotas por los mares en el área Circuncaribe,¹⁰⁷ que se transportaron las nuevas técnicas europeas y rápidamente fueron adaptadas y asimiladas por los artistas americanos, expandiéndose y desarrollándose las diversas habilidades de los artistas marginales –donde incluye a los titiriteros, saltimbanquis, volatines, entre otros–, que mostraban sus habilidades en Cuba y pasaban después a México y al Perú, durante los tres siglos virreinales.

¹⁰⁷ Tanto los largos cruces como las escalas favorecieron un constante intercambio de tradiciones populares procedentes de tres continentes, a través de la vasta área que se ha llamado ‘Circuncaribe’ o ‘Mediterráneo americano’. Ésta abarcó desde las costas de Nuevo Orleans y el Golfo de México, por el Caribe hasta las costas de Venezuela, y de las Islas Canarias hasta los puertos andaluces y las costas africanas proveedoras de esclavos. (Ramos Smith Maya, 2010:56).

Siglos más tarde, las representaciones con títeres se mezclarían también con las técnicas titiriteras de Chinos, gitanos y varios europeos, amalgamándose todas estas formas representativas en los títeres del Caribe y Latinoamérica.¹⁰⁸

Es importante mencionar que el teatro de títeres durante los tres siglos virreinales, en gran medida, se desarrolló en un ámbito popular y marginal, aunque su público abarcaba todas las clases sociales,¹⁰⁹ se hacían representaciones callejeras, en plazas pero también en teatros, corralones, en casas privadas y en el Coliseo.

¹⁰⁸ Dentro de las memorias del cubano Esteban Montejo, encontramos la siguiente información sobre los espectáculos de títeres que se representaban después de la abolición de la esclavitud en Cuba. “Otras cosas extrañas vide yo en Remedios en los Sábados de Gloria. Aquel pueblo parecía un infierno. Nunca se llenaba tanto. Lo mismo se topaba uno con un pobre. Y todo el mundo en las calles. Las esquinas eran colmenas (...) La villa se ponía alegre, llena de luces, de farolas, de serpentinas (...) Llegaban los titiriteros y se ponían a bailar y hacer maromas. Yo los recuerdo perfectamente. Los había gitanos, españoles y cubanos. Los cubanos eran muy malos. No tenían la gracia y la rareza de los gitanos. Daban funciones en los parques o en los salones. En los parques era más difícil ver lo que hacían, porque la gente formaba un cordón alrededor de ellos y los tapaba completamente. Cantaban y chillaban. Los niños se volvían locos de contento con esos muñecos que caminaban y se movían por Mitos. También había titiriteros que se disfrazaban de muñecos, con trajes de cuadros de colores y de rayas y sombreros. Saltaban, daban caramelos, comían todo lo que la gente les daba y se acostaban en el suelo para que les pusieran en el estómago una piedra grande que uno del público le partía en dos con una mandarina. Al momento el titiritero se paraba y saludaba. Todo el mundo pensaba que había dejado las costillas en el suelo, pero de eso nada. Ellos sabían mucho para el engaño. Llevaban tantos años con sus trucos que no se les iba una (...) Hacían todo lo habido y por haber. Así se ganaban la vida. Eran simpáticos y se llevaban bien con todo el mundo. Un titiritero comía papeles encendidos y al poco los sacaba de la boca convertidos en cintas de colores. La candela se volvía cintas. La gente gritaba de asombro porque aquello no tenía explicación (...) Los gitanos eran los mejores. Eran cómicos y serios. Cuando salían de sus funciones eran serios y no les gustaba mucho la confianza. Usaban los trajes más guarabeados. Los hombres eran un poco sucios. Se ponían chalecos y pañuelos amarrados en la cabeza, cubriéndoles la frente. Pañuelos rojos sobre todo. Las mujeres se vestían con sayones largos y coloreados. En los brazos se adornaban con manillas y los dedos se los cubrían con sortijas. El pelo lo tenían negro como azabache, estirado y largo hasta la cintura. Les brillaba al natural. Los gitanos venían de su país. Yo la verdad es que no me acuerdo de qué país, pero era un país lejano. Hablaban español, eso sí. No tenían casas. Vivían con el sistema de los toldos de campaña. Con cuatro palos y una tela gruesa hacían su cobija. Total, ellos dormían en el suelo, como quiera (...) En Remedios acampaban en solares vacíos o en el portalón de alguna casa desolada. Allí estaban pocos días. Nada más que iban a las fiestas. La vida de ellos era así; corredera y tragos. Cuando les gustaba algún lugar querían quedarse y metían a toda la comitiva con niños y animales. A veces tenía que venir la policía del gobierno a botarlos. Entonces no formaban escándalos. Cargaban sus palos y sus cajones y a coger rumbos nuevos (...) A mí me simpatizaron siempre. Como los brujos, adivinaban la suerte. La adivinaban con barajas. Las mujeres salían a trabajar en la adivinación y casi obligaban a la gente a oírlas. Y convencían, porque sabían mucho de tanto caminar por el mundo. Los gitanos tenían monos, perritos y pájaros. A los monos los enseñaban a bailar y a estirar la mano para pedir quilos. (...) Yo creo que todavía hay gitanos de esos en Cuba. De caminantes que son puede que anden perdidos por ahí. Por los pueblos chiquitos”. (Barnet, Miguel, 1977: 61-62).

¹⁰⁹ A pesar de que se consideraba que “estas diversiones son de la ínfima plebe”, en realidad su público perteneció a todas las edades, clases y estamentos, desde los virreyes y su corte, los aristócratas, militares, artesanos y trabajadores, hasta los espectadores más pobres, para los cuales el real o medio real que se cobraba podía ser una cantidad considerable. También con frecuencia asistían religiosos, ya fuera por un genuino deseo de diversión o en busca de algún motivo que ameritara un sermón o una denuncia. (Ramos Smith Maya, 2010: 147).

En este aspecto destacan los que se podrían considerar como tres grandes ámbitos. El primero, el comercial, de mayor prestigio y sin duda el mejor pagado, estaba constituido por el Coliseo de México, las celebraciones públicas a cargo de los ayuntamientos y las plazas de toros. El segundo sería el más modesto, de las casas o teatritos menores de la ciudad de México, mientras que el tercero, que participa de los dos anteriores, sería el universo en el que se desarrolló la actividad de los grupos itinerantes de dispares medios y calidades. (Ramos Smith Maya, 2010: 154)

Estos espectáculos de títeres convivían en ferias, palenques y plazas con otras actividades recreativas como las peleas de gallos, maromeros, acróbatas, músicos, saltimbanquis y hasta merolicos que vendían sus productos para curar enfermedades, incluso frecuentemente los titiriteros, combinaban estos oficios para sobrevivir. Por lo que, se les llegó a considerar sospechosos de hechicería, sugestión o charlatanería, acusados ante la inquisición y perseguidos por la autoridad civil o religiosa.¹¹⁰

Por otro lado, la imperante moral religiosa de los siglos virreinales impuesta por la Iglesia: institución con gran poder e influencia durante la colonia, veía con malos ojos a cualquier persona que se saliera de la norma y castigaba fuertemente a los que no respetaban sus instituciones, como por ejemplo el matrimonio. Los artistas marginales e itinerantes eran rechazados *a priori* por las autoridades religiosas que vigilaban celosamente su comportamiento moral, y por supuesto el respeto al matrimonio, pues se condenaba severamente el amancebamiento.¹¹¹

En algunos documentos del Archivo General de la Nación (AGN), como los apartados de “Inquisición” y el de “General de Parte”, encontramos varias denuncias realizadas por autoridades religiosas que dejan ver su hostilidad y pensamiento prejuicioso hacia estos

¹¹⁰ En las acusaciones por comportamientos considerados como supersticiosos, que fueron las más numerosas, figuraron sobre todo maromeros, titiriteros y “jugadores de manos” españoles y mulatos. En todos los estratos de la población se dieron estos casos, y la proliferación de denuncias, que inundó literalmente el Santo Oficio, llegó a constituir una plaga y un fastidio (...) en 1740 en Pátzcuaro, donde el escultor español Francisco José de Segura denunció por supersticioso a “un mulato titiritero llamado José”, quien traficaba con “agua y polvillos” que, según pregonaba, ayudarían a quienes los adquirieran a ganar en las lidias de gallos y en los naipes y otros juegos de azar (ACM, Morelia, D/J/Inquisición/ S-Sub/Siglo XVIII/0327/C 1235/Exp. 4/ Fs 10 Ref. Ant. Legajo 1 1740, en Juárez Nieto: 307)”. (Ramos Smith Maya, 2010: 239-241).

¹¹¹ (...) En el caso de los artistas itinerantes, de acuerdo con lo disponible en cada localidad, al descubrirse un amasiato se encerraba al hombre en la cárcel y a la mujer se le ponía en depósito, ya fuera en un convento o casa de recogidas, con alguna familia o “casa de honor”, en las casas reales o hasta con el cura del lugar. Para los que eran sorprendidos en este tipo de faltas, la prisión implicaba la suspensión automática de la licencia para trabajar, lo que podía traer consigo no sólo el endeudamiento y la ruina sino hasta la disolución del grupo, con la consiguiente dificultad para conseguir nuevas licencias. (Ramos Smith Maya, 2010: 212).

artistas marginales.¹¹² Por su parte, también existen documentos que muestran el apoyo de las autoridades civiles, gubernamentales e incluso del virrey, para facilitar el ejercicio del trabajo artístico y escénico de estas personas. Destacan las solicitudes de licencias y permisos que se otorgaron y fueron solicitados por estos artistas marginales: titiriteros, jugadores de manos, maromeros, cómicos, entre otros. Así como el pago del impuesto de la Media Annata.¹¹³ Estos documentos también revelan algunos aspectos generales de los artistas,¹¹⁴ como: su edad, género, condición económica, racial y social, e incluso se mencionan los oficios alternos que desempeñaban.¹¹⁵ De esta forma sabemos que había titiriteros o comediantes de muñecos extranjeros, españoles, mestizos, mulatos, negros e incluso indígenas, así como hombres y mujeres, junto con niños que se dedicaban a este oficio como aprendices o ayudantes,¹¹⁶ en general eran hijos de los artistas.

¹¹² Hilda Calzada Martínez, menciona lo siguiente: “De una denuncia presentada ante la Inquisición en el año 1715 que declaraba como incorrecta el hecho de que una compañía de maromeros y titiriteros trajera, entre otros títeres, uno vestido de religioso (traje de religiosos de el Carmen, con ficción de confesión sacramental) AGN, Inquisición, vol. 759, exp. s/n, f. 279”. (Calzada Martínez, Hilda, 2000: 47).

Mientras que Maya Ramos Smith señala que: “...en 1762, tanto en San Miguel el Grande (de Allende) como en Querétaro, con la compañía dramática y de títeres a la que se le confiscó el monólogo en forma de “sermón” que ofendió al comisario del Santo Oficio”. (Ramos Smith, 2010:234).

¹¹³ Impuesto colonial español instaurado por la real cédula el 22 de mayo de 1631. Generalmente el impuesto no se aplicaba en su totalidad, sino que satisfacía la mitad de la renta del primer año. Es por esta razón por lo que se suele denominar a este impuesto como media anata.

¹¹⁴ Entre ellos estuvieron representados los diversos grupos que integraban la sociedad novohispana: franceses e italianos, españoles peninsulares y americanos–criollos–, indígenas, orientales o “chinos”, negros y mulatos–libres, esclavos o fugitivos–, así como los mestizos. Aunque hubo excepciones, la mayor parte provenía de las esferas más humildes de la sociedad, con un alto porcentaje de mulatos y de españoles y criollos pobres. Se encontraron novohispanos originarios de todas las regiones y, entre los españoles, además de los valencianos–reconocidos internacionalmente como diestros acróbatas–, se mencionaron artistas procedentes de regiones como Castilla, Andalucía, Cataluña, Galicia y Canarias, entre otras. También, por otra parte, se dieron casos de esclavos africanos, cuyas habilidades fueron explotadas por sus amos. (Ramos Smith, Maya, 2010:189).

¹¹⁵ Además de los muchos profesionales que aparecen en los documentos, algunos– sobre todo en las compañías de títeres– tuvieron un oficio, y entre los mencionados destacan panadero, tejedor, sastre, [zapatero] comerciante del Baratillo y batidor de oro. Había también ex militares, y en 1620 se mencionó en Puebla a un “fray Cristóbal, mercedario, que ha sido comediante”(…) Hubo también quien declaraba abiertamente que no tenía oficio alguno, como José Luis, “pardo, sin oficio”, miembro de la compañía de títeres de Máximo Antonio Varela en 1794, quien sirve de tocar el tambor. (SGN, Inquisición, vol. 295, exp.71; Historial. Vol. 468, exp.7:7v). (Ramos Smith, Maya, 2010:190).

¹¹⁶ Muy comunes fueron también los niños que se iniciaban como aprendices o “arrequines” de maromeros, titiriteros o prestidigitadores. Por lo general, provenían de gente muy pobre que, al colocarlos con algún artista o grupo, creían asegurar su manutención y proporcionarles un oficio para el futuro (...) En general, fuera de los afortunados–quizá los menos–la mayoría parece haber subsistido al borde de la pobreza extrema. Entre ellos hubo antiguos comediantes de coliseos, viejos y enfermos o incapacitados ya para presentarse en escena, como la citada titiritera Francisca Tomasa Montoya, quien había trabajado como actriz en los coliseos de México, Puebla y Veracruz. También figuraron numerosas viudas, que se desempeñaron de preferencia como titiriteras o autoras de compañías itinerantes, como Juana Josefa Vargas, cuya intensa actividad abarcó los fines del Setecientos y primeros años del Ochocientos. (Ramos Smith, Maya, 2010 :152, 192).

Maya Ramos Smith, afirma que debido a sus condiciones marginales, los propios artistas tenían una pobre visión de sí mismos y de su profesión, como lo deja ver en la siguiente referencia, aunque no coincido del todo con esta interpretación, ya que se usaban ciertas maneras de expresión, que eran sólo el protocolo para dirigirse al virrey y autoridades para hacer alguna petición o solicitud.

Sin embargo, el hecho de que procedieran en su mayoría de las clases más humildes, la pobre opinión que se tenía de ellos y su ejercicio de oficios considerados tan “bajos”, repercutieron en la autoestima de muchos artistas, lo cual se reflejó en su correspondencia con los virreyes y autoridades. En muchos casos se proyecta una cierta vergüenza de su profesión, la que trataban de justificar por su extrema pobreza alegando que, incapaces de poder mantenerse por otros medios, se veían impelidos a ejercerla para hacer frente a las más apremiantes necesidades económicas. En 1793, al referirse a su compañía, el titiritero Mariano Casabona escribía, “que somos unos miserables, y que nuestra infelicidad nos ha reducido a este modo de solicitar nuestra subsistencia” (AGN, Media Anata, vol. 59: 154r, en Ramos Smith, Maya, 2010: 190)

En síntesis, para Maya Ramos, las circunstancias en las que se desempeñaba este tipo de trabajo escénico “marginal” durante la época virreinal, eran muy adversas debido a las precarias condiciones de trabajo de estos artistas por la marginalidad social y económica, la persecución de la Iglesia¹¹⁷ y de las autoridades civiles, mediante prohibiciones. Además de los asedios por parte del Coliseo, que veían como competencia estos espectáculos marginales. Otros factores que aumentaban las dificultades para la sobrevivencia de estos artistas, eran los desastres naturales y acontecimientos políticos.

Además de los desastres, también las circunstancias políticas afectaron considerablemente a los artistas callejeros, tanto en su trabajo como en su economía, ya fuera en periodos marcados por la represión general, como sucedió a raíz del motín de 1692, o cuando la presión del Coliseo ocasionó una grave persecución a los espectáculos de títeres en 1786, o durante los años de lucha por la independencia, cuando la vigilancia y restricciones impuestas por las autoridades se recrudecían. Los mejores años fueron los de muchas fiestas y largas temporadas de celebración, como las juras de los monarcas o las

¹¹⁷ Al igual que sus colegas europeos, muchos religiosos novohispanos consideraban que los espectáculos tenían efectos perniciosos sobre la sociedad, y miraban a los artistas con repulsión, como la hez de la sociedad y la personificación del vicio. En las provincias, numerosos frailes y curas cumplieron un papel de aguafiestas, ya fuera al desplegar el poder de la Iglesia como institución o, en lo individual, al socavar las disposiciones de la autoridad civil y el derecho al trabajo de los artistas itinerantes. (Ramos Smith, Maya, 2010: 223-224).

entradas de nuevos virreyes o arzobispos. Los años malos, en cambio, se caracterizaron por inundaciones, como la de 1629, que mantuvo anegada la capital durante cerca de cuatro años, o por las periódicas epidemias o el hambre general que ensombreció el de 1785. (Ramos Smith, Maya, 2010: 146)

Cuando Maya Ramos enumera las desventajas en que vivían estos artistas, refleja las múltiples dificultades para desempeñar este trabajo escénico, que lo hacía poco viable y muy sufrido; casi imposible de realizar. Desde una mirada actual y superficial, pareciera que la adversidad siempre acompañaba a estos artistas marginales, pero es importante ubicarlos en las condiciones culturales, económicas y políticas generales que prevalecían durante este período. Por lo tanto, me surgen las siguientes dudas, ¿No es que la generalidad de la población en la época virreinal, carecía de una preparación escolar y la gran mayoría vivía en una pobreza general y bajo una fuerte represión por parte de la Iglesia? Además, de ser afectados también por los grandes desastres políticos y naturales.

Los artistas marginales en donde se incluye a los titiriteros, personas con habilidades físicas, creativas, con una perspicacia y sagacidad especial. Frecuentemente, tenían más de un oficio, sabían adaptarse y explotar sus condiciones humanas y su libertad –una prueba es que preferían, en algunos casos, ejercer el oficio de artista, que su oficio alterno como panadero o zapatero, que los mantenía sedentarios–, puesto que recorrían los caminos en búsqueda de su sustento por medio de la fiesta y la diversión, en la que ellos eran los protagonistas y algunas veces, los grandes artistas reconocidos, esperados y queridos por su público. Esta es otra lectura que se desprende de los documentos incluidos dentro de los mismos archivos (AGN).

Finalmente, en cuanto a las temáticas que se representaban en las obras de títeres y el tipo de público que asistía a estos espectáculos en la vida novohispana, Alejandro Ortiz Bullé Goyri, menciona lo siguiente:

Representaciones teatrales y de títeres las había en todos los ámbitos de la sociedad, lo mismo en una plaza pública, una feria, un mercado o en el interior de un convento, y no sólo en las salas teatrales, y las formas dramáticas que más interés y gusto causaba en los espectadores eran el entremés, el coloquio y el sainete, que en su repertorio parece haber sido en su mayor parte de origen peninsular, aunque también se muestran con gran vigor ejemplos de sainetes novohispanos–

en algunos casos continuadores o imitadores del modelo de sainete de Ramón de la Cruz. (*Teatro y vida novohispana. Siete ensayos*, 136).

Por su parte, Maya Ramos señala que las compañías marginadas de la capital (en la Nueva España) que presentaban comedias de personas, se vieron únicamente en la provincia, y que su repertorio, y el desarrollo de sus funciones eran similares a los del teatro oficial.

(...) constaban por lo general, de una comedia con entremeses, sainetes y otras piezas cortas y canto y baile en sus intermedios y, en ocasiones, con loas para empezar y “despedimentos” o “finés de fiesta” para terminar (...) Una programación similar ofrecían los titiriteros, que añadían piecitas cómicas, en las que un títere resultaba chasqueado y aporreado, dirigidas principalmente al público infantil. (*Los artistas de la feria y de la calle: Espectáculos marginales en la Nueva España (1519-1822)*, 154).

Hilda Martínez, apunta que en la Nueva España, en los inicios del siglo XIX, estas representaciones por un lado eran libres, y que por otra parte, existieron obras o comedias escritas que probablemente fueron presentadas por varios titiriteros. Ella menciona en su tesis: “Diez <papeles> que el intendente de Zacatecas le quito al maromero José Macedonio Espinosa en el año de 1803; estos documentos incluían tres entremeses, que probablemente se representaban con títeres”. (*Maromeros y titiriteros en la Nueva España a finales de la época Colonial*, 47-48)

Otra referencia del siglo XIX, la encontramos en *Muñecos animados, historia, técnica y función educativa del teatro de muñecos en México y en el mundo*, de la rusa Angelina Belfo,¹¹⁸ que retoma la narración del escritor Guillermo Prieto, de una función de títeres presentada en el teatrino “Puente la Quebrada”, acompañada con música en vivo, por un cilindro o guitarra. Y el tema central era la representación de la Guerra de los Pasteles durante la intervención francesa en México, y su personaje principal: el Negrito, que representaba al pueblo, mientras que los monos eran los invasores. William H. Beezley se refiere más puntualmente sobre esta representación teatral titiritera, de la siguiente manera:

Durante los años de la intervención francesa en México, hubo un espectáculo de títeres extremadamente popular y que formaba parte de esta tradición; se trataba de una representación en dos actos llamada *La guerra de los pasteles*, que por implicación criticaba al emperador respaldado

¹¹⁸ Beloff, Angelina, *Muñecos animados, historia, técnica y función educativa del teatro de muñecos en México y en el mundo*, 1945: 28-30.

por los franceses (...) El público zapatea, rechifla y aplaude mientras El Negrito derrota a los franceses que conforman una muestra representativa de los distintos estratos de los residentes de la ciudad. El heterogéneo auditorio, tan diverso como los residentes de la capital, goza del entretenimiento, especialmente de la acción que despliega la destreza de los titiriteros: ellos asisten al espectáculo cada vez que los titiriteros se presentan en teatros regulares, y en los escenarios que improvisan en las plazas, en especial la de Salto del Agua y la que se encuentra a un costado de la catedral nacional”.¹¹⁹

Todas estas referencias son una muestra del arraigo y popularidad que adquirió el arte de títeres en el continente americano durante los siglos coloniales, la época independentista, y que hasta nuestros días se sigue desarrollando con sus más diversas formas y matices alrededor de Latinoamérica y el Caribe, aunque todavía en condiciones marginales y dentro de la liminalidad que los caracteriza.

¹¹⁹ (...) las funciones de títeres continuaron con toda su furia con comentarios sarcásticos acerca de Maximiliano, de la misma manera en que el titiritero Louis Lemercier de Neuville se mofó de Napoleón III en Francia (Moreno, “La época independiente”, pp. 227-233 y Blumenthal, *Puppetry*, p. 157). Los titiriteros mexicanos formaban parte de una tradición de mucho arraigo en la que los títeres se desempeñaban como críticos sociales. En 1823 unas marionetas aparecieron en *Seis noches de títeres mágicos (Colección Lafragua)*, para atacar satíricamente al primer emperador de México, Agustín I. [Agustín de Iturbide]. (William H. Beezley, *Cómo fue que el negrito salvó a México de los franceses: Las fuentes populares de identidad nacional*: 2007: 407-409).

Capítulo IV. Los títeres en Latinoamérica: reconstrucción de una tradición liminal en escena

Los títeres en América Latina conviven con otras expresiones artísticas populares. No sólo son empleados como figuras animadas, muñecos que parodian o representan personajes dentro de la dramaturgia del teatro, o usados como medio didáctico dentro del arte escénico y los medios audiovisuales. También se utilizan como representaciones simbólicas, religiosas y políticas. Algunas veces, el títere es un elemento importante dentro de las fiestas religiosas y los carnavales. Por ejemplo, en México aún se animan títeres de guante con un carácter ritual en la danza de los tejoneros, representada en la zona de Totonacapan en Papantla, Veracruz.¹²⁰ Y casi siempre están presentes como muñecos gigantes en los carnavales. De ahí, que me refiera a este arte y a sus artistas con el término de liminales, por ese cruce e interjuego de los que son participes dentro de varios ámbitos culturales y porque retoman elementos de las artesanías, el arte, la historia, el folclor, la política, la religión, entre otros.

Los muñecos cobran fuerza y sentido dentro de estas expresiones carnavalescas y fiestas religiosas; que contienen el crisol cultural surgido a partir del colonialismo.¹²¹ La lucha del bien contra el mal se sigue representando a través de máscaras o muñecos. Diablos, ángeles, deidades, capataces, huehues (ancianos o viejos), hombres vestidos de mujeres, payasos, animales y un sin fin de personajes, danzan en estas fiestas religiosas, en México, Guatemala, Perú, Bolivia, Chile, Ecuador y en otros países de Latinoamérica. Por sólo mencionar algunos ejemplos: en la Guelagetza de Oaxaca, México, el Carnaval de Oruro en Bolivia, el de Recife en Brasil, donde también la expresión popular del teatro de títeres está

¹²⁰Croda León, Rubén (Presentación, notas y comentarios), *Entre los hombres y las deidades, Las danzas de Totonacapan*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), Dirección General de Culturas Populares e Indígenas, México, 2005, p.61. “ Especial atención merece la danza de los tejoneros, por ser una representación en la cual se pone en juego elementos del teatro, como los muñecos guiñol. Actualmente se practica en algunos pueblos de la sierra totonaca, su nombre hace referencia a los cazadores de tejones, por eso en esa zona de Totonacapan, a través de la danza, se representa la muerte de ese animal silvestre; para ello, mediante un sistema tradicional, los danzantes hacen subir a un mástil un tejón disecado y relleno con aserrín, al cual se le dispara con un rifle, y una vez derribado es puesto a disposición de un niño danzante que representa a un perro. Otro personaje importante en esta danza es el pájaro carpintero, que también es subido al mástil con el propósito de recrear el mito totonaco del descubrimiento del maíz.”

¹²¹Junto con jugadores de manos, saltimbanquis y acróbatas, entre las primeras formas escénicas que llegaron a América durante el período colonial, vinieron los títeres y el circo. Estas tradiciones estaban vinculadas, en el circo se presentaban ventrílocuos, muñecos de barra con poco movimiento, entre otras técnicas.

viva y es muy fuerte con la tradición del mamulengo, herencia de la Comedia del Arte y expresión popular producto de la mixturación cultural nacional y local.

El mamulengo, es totalmente brasileño pero también es una síntesis de una combinación de esa Comedia del Arte popular que se transfiere a la América y cambia de matiz, cambia de máscaras. Si ves una representación más de una vez, no es la misma presentación porque es comedia popular, comedia del pueblo, comedia del arte donde se improvisa y se transforma de acuerdo a la visualización de las problemáticas del pueblo. (Entrevista con Pablo Medina, Buenos Aires Argentina, 2012)

Pablo Medina menciona que en Brasil, los puppis sicilianos (títeres italianos de varilla e hilos) no tuvieron la misma influencia que en Argentina, ya que sus raíces provienen de Portugal, de la Comedia del Arte, que se manifiesta claramente en la tradición titiritera de los mamulengos.¹²²

Sin embargo la presente investigación está acotada y se refiere exclusivamente, al teatro de títeres, es decir a la representación escénica con muñecos y objetos en el ámbito del espectáculo cultural, que se desarrolla o ejecuta en diversos espacios y contextos culturales: los oficiales, independientes y los marginales; aunque esta marginalidad o subalternidad también puede estar presente dentro de las dos primeras categorías.

Desde la experiencia escénica del chileno Ítalo Cárcamo, radicado en Buenos Aires, Argentina, la marginalidad de esta profesión se vive así:

No se si hay una tradición de teatro de títeres en Latinoamérica en sí, creo que se desarrolla mucho más en unos países que en otros y hay un poquito más de conciencia en relación de vivir de esto, no

¹²² “Hace unos años atrás me tocó participar en un festival de teatro de mamulengo que es un teatro de títeres tradicional brasileño, que hoy en día cuenta con apoyo del Estado, que se implementó desde hace unos cinco años y es considerado como patrimonio nacional, por lo que se le destina un presupuesto económico anual para mantener la tradición. Yo fui a un festival donde había cincuenta elencos de mamulengo, lo que pasa es que era una técnica que se estaba perdiendo, que empleaban los titiriteros en el interior, al nordeste de Brasil en un lugar donde se habla una variante del portugués, pero ahí hay mucha gente joven que lo cultiva. Gracias a esta política hay festivales de mamulengo, se apoya esta iniciativa y no sabes lo lindo que es ver cuando realmente hay una mano divina detrás apoyando esta disciplina. Me tocó ver trabajos desde lo más básico hasta cosas más complejas, con un titiritero hasta diez personas trabajando, porque el mamulengo también emplea música en vivo, es muy parecido a la comedia del arte, tiene personajes prototípicos, hay rutinas clásicas con las que el público está familiarizado. Me tocó conocer al hijo de uno de los creadores de una de esas rutinas, el maestro Chico Daniel y la verdad me da un poco de envidia, porque cuando pienso sobre si hay tradición en Chile, mi país; en las plazas todavía hay un tipo de teatro que consiste más en la acción que en la dramaturgia, eso se podía tomar como un elemento tradicional y en Argentina, quizá la técnica de guante, la dramaturgia de Villafañe e incluso de Quique Sánchez Vera que pueden entrar dentro del teatro de títeres popular”. (Coss, Griselda, Entrevista inédita con Ítalo Cárcamo, Buenos Aires Argentina, 2012).

sólo de parte del artista o la persona que se dedica a este oficio si no que en la comunidad o sociedad se entienda lo que es un titiritero, este es el único país [Argentina] donde nunca me preguntaron por qué yo hacía títeres, me preguntaban dónde me presentaba. Tampoco me cuestionaban si era un trabajo, que es lo que pasa en el resto de los países, este es el único país donde se toma como un oficio y se puede vivir de esto. Creo que todavía falta un proceso de maduración y eso implica en pensar y reflexionar sobre el títere, y llevar el tema del estudio por otro lado. Preguntarle a la gente que estudia ¿Por qué lo estudia?, ¿Qué es lo que quiere hacer de su vida con todo esto?, ¿Qué es lo que implica salir de una sala e ir a una villa de emergencia, a un lugar marginado?, ¿Qué implica ir a una calle a hacer títeres? Porque todo eso implica hacer títeres no solamente estar en una sala con luces y una dirección. (Coss, Griselda, Entrevista inédita, Buenos Aires, Argentina, 2012)

En el caso de México, existe una tradición de teatro de títeres, consolidada desde hace más de un siglo, a través de compañías independientes, algunas constituidas como empresas de espectáculos, dos de gran fama: la compañía Rosete Aranda y la de Carlos V. Espinal (S. XIX-XX), en el otro extremo, los grupos o artistas apoyados por programas culturales financiados por el Estado o con apoyo institucional, con objetivos didácticos y pedagógicos –representados por el teatro guiñol del Instituto Nacional de Bellas Artes (1930-1980)–. Pero también esta tradición se consolidó y continua con el trabajo de grupos y personas dedicadas a este arte de manera independiente y marginal.

Afirmar que hay una tradición de teatro de títeres en toda Latinoamérica, no es contundente. Si bien es cierto, que esta actividad artística se ejecuta en todos estos países, en algunos tiene mayor raigambre y desarrollo que en otros, por diversas cuestiones culturales, políticas y económicas. Al respecto Pablo Medina señala que:

En Latinoamérica hay expresiones del pueblo que no se pueden superar, por ejemplo: la *Diablada* de Oruro de Bolivia es mucho más fuerte que la Comedia del Arte porque sigue teniendo vigencia hoy, tú vez una diablada en Oruro, en la zona de mineros y es un enfrentamiento y una lucha contra los invasores, que en la actualidad siguen estando presentes, porque ahí los invasores ya son los hijos propios de la Bolivia blanca contra el nativo, contra el originario indio que vive y que está todavía pegado a la tierra. Me parece que eso es mucho más vital, al igual que los carnavales como el de Recife en Brasil, que es el carnaval natural de los negros y del pueblo, que no tiene la condición doméstica del carnaval de Río de Janeiro. El carnaval de Recife, de Olinda, es un carnaval con todas las vivencias de un pueblo que recupera las culturas africanas, europeas y las propias que se le mezclan, y surgen con el creolismo.

La visión de América Latina de lo que sucede con este arte [de títeres] tan particular, tan antiguo y tan contemporáneo, tan moderno, pero tan viejo porque hay sectores que anquilosan, que cierran, que no permiten surgir nuevas vertientes. Se puede seguir haciendo *El Caballero de la Mano de Fuego*¹²³ de Javier Villafañe, pero con una concepción estética diferente. Ya que toda esta cultura occidental y cristiana nos conformó una estructura, y el teatro de títeres del argentino Villafañe era opuesto a toda esa cerrazón moral, él mismo era opuesto a todo esto con su vida, siempre estuvo creativo y amoroso. Villafañe tiene obras para adultos y ensayos, él fue un investigador, se va exiliado a Ecuador en el año 1966, pero el gobierno de Venezuela a través de la Universidad de los Andes, en Mérida, le ofrece crear un taller de títeres y crea el primer taller en América Latina¹²⁴, fue un tipo muy visionario, ya era un hombre maduro para entonces, el nace en el año 1909. Sin embargo funda un teatro de títeres. Venezuela no tenía tradición titiritera, yo diría que dentro de los países del Caribe, eran Cuba y Colombia los que sí tenían ya una tradición consolidada. Obviando México que tiene una gran tradición, que es otro tema, y después Perú, como tiene toda una celebración tan ligada a los Incas, hay toda una herencia cultural muy rica para enfrentarla, cosa que no pasó en el Río de la Plata. ¿Por qué aquí el teatro de títeres, actualmente es fuerte? Porque acá las tradiciones son más laxas (...). (Coss, Griselda, Entrevista inédita, Buenos Aires, Argentina, 2012)

Cuando hablo de tradición de teatro de títeres, me refiero a la presencia constante y reiterada de este arte en la escena cultural de Latinoamérica. El conocimiento adquirido mediante la oralidad aun es esencial para estos países integrados por un gran número de población indígena, y la narración oral muy importante para su difusión y permanencia dentro de estas culturas. Los títeres han sido un medio facilitador del conocimiento –

¹²³ Pablo Medina describe la obra de la siguiente manera: “En esta obra de Villafañe hay una discusión ideológica y política, en una obrita de corta duración está todo el drama del poder enfrentado. El poder de la palabra y el poder popular, el poder cotidiano, la lucha de un pueblo contra el poder de arriba que maneja todo, personificado en el diablo que dice: “Yo tengo derecho a todo, a tomar posesión de todo, a hacer la guerra, tengo derecho a alimentar a mis soldados para hacer la guerra”. Me parece que en ese juego de la síntesis, del “sí” y el “no”, donde no hay un exceso de verbalismo; es decir, un lenguaje muy titiritero, es un teatro de títeres puro: el teatro de títeres es la acción, la dinámica. (Coss, Griselda, en Entrevista inédita a Pablo Medina, Buenos Aires Argentina, 2011).

¹²⁴ En Bogotá, Colombia, se fundó el “Teatro del Parque Nacional” en 1936 y estuvo dirigido por Antonio Angulo, lugar que sería la sede de la primera “Escuela de Títeres” con cursos permanentes para los aficionados, fundada en 1951. Y a finales de 1947, el grupo de teatro guiñol mexicano “El Nahual”, dirigido por Roberto Lago, fue contratado por el gobierno venezolano para impartir cursos a profesores y realizar funciones. Por otro lado, el primero en crear un taller de teatro de títeres dentro de las universidades en Venezuela fue el titiritero boliviano Jaime González Portal, quien invitó a Javier Villafañe, exiliado en este país a continuar con esta labor. Posteriormente, a finales de los 70 y durante los 80, emigraron a Venezuela varios titiriteros cordobeses que en palabras de Héctor Di Maro: completan un “plantel argentino” que aportará un fuerte desarrollo al teatro de muñecos: Hugo Arneodo, radicado en Cumaná, donde establece su “Quijotillo”; Alexis Antíguez (“Chapito”) establece su grupo “La Cigarra”, en Caracas; mi hermano Eduardo se establece primero en Barinas y luego, definitivamente, en Guanare, donde crea “El Tempo”, y mi sobrino Daniel, desarrolla su actividad en Valencia... (2011: 255).

valiéndose de la oralidad y la simbología—, primero quizá como símbolos religiosos: totems o figuras rituales- mágicas, después como figuras míticas y posteriormente, personajes en escena para el divertimento. Algunas veces como símbolos en fiestas religiosas y carnavales, otras como voceros, protagonistas inconformes de los acontecimientos políticos o como medios didácticos y divulgadores de conocimiento. Y otras más como personajes de todos los géneros teatrales para el espectáculo y la diversión para todo tipo de público.

E indudablemente, a partir del siglo XX, también el teatro de títeres, ha sido empleado como medio de difusión y trasmisión del conocimiento por algunos gobiernos de países latinoamericanos. E incluido en programas sociales, educativos, de salud e higiene, propaganda, entre otros, dentro de sus misiones culturales. Es por ello que no hay duda de su presencia y permanencia dentro de estos pueblos, revitalizando sus tradiciones y sus procesos culturales.

Por su parte, también la enseñanza del hacer teatral titiritero en Latinoamérica, se transmite de manera tradicional,¹²⁵ oral y práctica, de padres a hijos –o así fue al menos, durante los dos siglos pasados; transmitido en el núcleo familiar y aprendido de manera autodidacta, ejerciéndose y perfeccionándose en la práctica escénica.

En la actualidad, en algunos países de América Latina se han fundado escuelas con influencias europeas, estructurando y formalizando el conocimiento. Pero también al teatro de títeres se le vincula con otras expresiones artísticas, como la narración oral, el teatro de actores, actores con máscaras, entre otras. Por lo tanto, un gran número de intérpretes titiriteros “profesionales” son egresados de escuelas de teatro de actores, como en los casos de Colombia, Chile, México, etc.

Al no existir escuelas especializadas en el teatro de títeres se sigue aprendiendo de manera independiente y a veces autodidacta como en Perú, Bolivia, Ecuador y en gran parte de Latinoamérica. Argentina y Cuba podrían ser dos excepciones donde los estudios de

¹²⁵ “El títere siendo un elemento tradicional, en muchos países de América se instaure a través de familias, hay gente que sigue un oficio y por ahí lo aprenden los hijos, algún familiar o ayudante, y siguen con esta tradición, que eran como las escuelas más primarias. En Chile había pequeños prototipos de estas familias como los Ferrari, los Guzmán, que todavía se mantienen, también los hermanos Olmo, los Herkovits que hoy en día están radicados en Argentina, y sus hijos también continuaron trabajando en el títere, son gente que antes de los setenta ya hacían títeres y creo que cuando llega este tema político muy rupturista con todo [Régimen Militar Chileno de Augusto Pinochet, 1973- 1990], se rompió este sistema de enseñanza, se rompe un lazo tradicional de lo que es un títere, después se estructura y todo se vuelve muy académico, muy formal, la gente que busca estudiar arte, busca academizarse, y siento que en el títere no es necesario. (Coss, Griselda, Entrevista inédita a Ítalo Cárcamo, Buenos Aires Argentina, 2012).

teatro de títeres se han academizado, impartándose cursos de especialización e incluso licenciaturas. Aunque en casi todos estos países se ha transitado por períodos en los que se generan espacios formales y continuos para la enseñanza de este conocimiento, pero debido a la desestimación y falta de apoyo institucional, estos proyectos desaparecen. En México y en otros países se organizan festivales internacionales con apoyo institucional, en donde se ofrecen breves cursos y talleres de especialización en el teatro de títeres, que imparten sus artistas invitados, nacionales y extranjeros.

Por otro lado, es importante mencionar que la infraestructura del teatro de títeres está sostenida por el trabajo de los propios artistas titiriteros, que organizan festivales, fundan escuelas, museos, centros de documentación, escriben y publican al respecto. También participan en programas didácticos para la televisión, dirigidos a los niños.¹²⁶ No hay duda de que, muchas generaciones hemos crecido acompañados por la magia y las enseñanzas de estos personajes-títeres.

Los muñecos en la escena teatral tienen un gran alcance social como medios didácticos y pedagógicos. Los titiriteros con sus títeres se presentan en teatros oficiales, en espacios alternativos, en programas culturales y sociales destinados a las poblaciones más vulnerables, en cárceles, hospitales, orfanatos, asilos, frente a poblaciones en situación de desastre, en comunidades indígenas, poblaciones marginadas, y ante un público sin acceso a actividades culturales.

El argentino Federico Abaca, director del Grupo de Chíncho Poroto, de Catamarca, menciona que: “En Argentina hay festivales que trabajan más lo social y trabajamos en zonas rurales, en comunidades nativas o en las ciudades grandes en los cordones de barrios bajos, depende de los festivales, en general el teatro de títeres siempre asume ese rol de cubrir esos lugares donde no llega el teatro, eso es lo que lo hace más fuerte en el aspecto popular”.¹²⁷ Indudablemente esta función la cumple en toda Latinoamérica.

¹²⁶ Actualmente uno de los más destacados proyectos televisivos con títeres dirigido a los niños, dado que dio un giro a este tipo de programas, colocándose como un referente del género en América Latina, es el programa chileno “31 minutos”, creado en el 2003 por Álvaro Díaz y Pedro Peirano. El primer país en transmitirlo por televisión abierta fue México, por Once TV, en su programación de Once Niños, también se transmite en Colombia, Argentina, Uruguay y España. Y debido a su éxito, ha tenido presentaciones en el teatro y también se realizó en el 2008 una película basada en este programa televisivo.

¹²⁷ Coss, Griselda, En entrevista, Cosquín, Córdoba, Argentina, Noviembre de 2011.

Otro elemento que caracteriza a la generalidad de las propuestas de teatro de títeres en América Latina, es que es autogestivo y un teatro muy modesto, que se genera con pocos recursos económicos, las propuestas escénicas son producidas casi por completo por los titiriteros, es decir son proyectadas plástica y escénicamente (el titiritero construye los elementos escénicos: títeres, espacio escénico, utilería, etc.), escritas, dirigidas e interpretadas por ellos. Y generalmente, las obras representadas son adaptaciones de cuentos clásicos, historias locales, populares, regionales, y muchas son historias escritas por los propios artistas titiriteros, en las que abordan valores humanos: como la amistad, la igualdad, la justicia, etc. Pero también hay dramaturgos de teatro de títeres reconocidos y llevados a la escena en gran parte de América Latina, en especial en Sudamérica—como en Chile, Uruguay, Paraguay, obviando Argentina, por ser escritores de esa nacionalidad. Las obras más interpretadas son de Javier Villafañe y Roberto Espina.

En cuanto a las técnicas empleadas son muy variables, en casi toda Latinoamérica se utilizan, el guante, la varilla, los hilos, los bocones, los muppests, la máscara, técnicas combinadas, entre otras. Además de usarse para su construcción, una infinidad de materiales, entre estos, los reciclados o de desecho. Pero por cuestiones de tradición, influencias y tendencias pueden usarse unas técnicas más que otras¹²⁸. Por ejemplo: Los argentinos son conocidos por su excelente animación del títere de guante, aunque actualmente están trabajando y experimentando con el teatro de objetos, en Panamá se utiliza el muppet (títere bocón, técnica combinada: mano y varilla), en México destacan los hilos, el títere bocón y el de animación directa. En Cuba, el trabajo con actores y títeres de distintas técnicas.

¹²⁸ Durante los años 70 y 80, uno de los programas televisivos con mayor influencia en Latinoamérica fueron el programa educativo estadounidense de *Sesame Street*, dirigido a los niños en edad preescolar, combinando la educación y el entretenimiento. Del creador Joan Ganz Cooney y con muñecos de Jim Henson (creador de los muppets, títeres bocones: técnica combinada de mano y varilla), programa que alcanzó gran fama en todo el mundo, fue estrenado en la televisión pública de los Estados Unidos de Norteamérica en 1969 y transmitido durante 44 años. Las primeras adaptaciones y versiones con sus propios personajes fueron la brasileña y la mexicana en 1972, y en México se sigue transmitiendo. Otro programa es el del granadino, Manuel de la Rosa Ucles, “Don Redondón”, creador de la serie de Televisión Española “Las Aventuras de Juan sin Miedo” en 1977. Y más tarde, en 1981 con la compañía teatral Sol y Tierra, grabó 80 capítulos de “Juan sin Miedo” con títeres bocones, basados en los personajes del cuento del mismo nombre de los hermanos Grimm. La grabación se realizó en los estudios de Pronarte para Canal 13, en ese entonces Imevisión y Televisión Rural Mexicana. Por esos años la compañía realizó giras en España y México, alcanzando alrededor de 900 presentaciones.

Finalmente, las migraciones voluntarias e involuntarias como factor de mezclas culturales han dado un matiz propio al teatro de títeres latinoamericano. Y durante la segunda mitad del siglo XX, las dictaduras en Latinoamérica provocaron migraciones de Sudamericanos¹²⁹, que se instalaron en otros países de América y Europa, y que influyeron con sus ideas y corrientes estéticas. En México, los títeres empleados como recursos pedagógicos y didácticos con fines sociales –influencia del socialismo ruso–, ya había tenido repercusión durante los años 30 del siglo pasado, mientras que en otros países cobraron sentido después de los 50’s, como en la Cuba revolucionaria y en Argentina por los años 70. El titiritero argentino Eduardo Di Mauro, muestra un panorama del hacer titiritero de esos años en la siguiente reflexión:

(...) desde muy jóvenes nos inquietaba saber cómo resolvían los problemas de la profesión, los colegas de otros países hermanos. ¿Cómo hacen en Uruguay, en Chile, en Paraguay, los titiriteros para vivir? Viajábamos por esos países fronterizos y veíamos una realidad bastante más precaria que la nuestra, veíamos una acción totalmente marginal y fuera de contexto. Al menos en Argentina teníamos a Javier Villafañe, y otros grandes artistas que tampoco podían vivir del títere, hacían funciones esporádicas pero no había un sistema de trabajo que les exigiera todo su tiempo y que les retribuyera el esfuerzo. Si del teatro no se podía vivir, del títere mucho menos.

En el año 60 cuando fuimos al festival de Rumania recién allí vimos cómo vivían los titiriteros de Europa del Este y en la Europa Occidental, muy diferente una de otra, pero con un desarrollo envidiable debido fundamentalmente a la tradición titiritera en esa parte del mundo, mientras que aquí no tenemos aún una sólida tradición. Teníamos la influencia de algunos titiriteros italianos que en su trajinar dejaron ciertas referencias y lógicamente el teatro de Lorca que resulta determinante en la obra de nuestros pioneros, trayendo una importante y vasta obra, impregnada de elementos populares extraídos de la Comedia del Arte.

Por esos tiempos, no sobrepasaban de 15 los teatros de títeres establecidos, desde México hasta Argentina, a los cuales conocíamos y sabíamos de Roberto Lago, en Ciudad de México, Meche Córdoba en Santiago de Chile, Blanca Viray en Montevideo, Carucha Camejo en Cuba, Álvaro Apocalipse en Brasil, pero trabajaban más o menos como nosotros, muy ceñidos a la parte educativa, ya en aquél tiempo se hablaba del títere como elemento importante para el desarrollo de la educación integral del niño.¹³⁰

¹²⁹ “En esos años <de plomo y de espanto> desparramamos por el mundo de habla hispana un potencial estupendo de creadores que, sin lugar a dudas, aunque sufrimos su ausencia, nos prestigió en el <mundo de los titiriteros>. Di Mauro, Héctor, *Medio Siglo de Profesión Titrirero (1950-2000)*, Ediciones Juancito y María, Colección Titirilibros, 2da. Edición, Córdoba, Argentina, 2011, p.226”.

¹³⁰ Di Mauro, Eduardo, *Memorias de un titiritero latinoamericano*, Instituto Nacional del Teatro, Colección Homenaje al Teatro Argentino, Inteatro Editorial, Buenos Aires, Argentina, 2010, p. 126.

En conclusión, no obstante, a la gran tradición escénica de teatro de títeres en México, en el aspecto formal, académico y escénico, hay un rezago en comparación a la emergencia de este arte que se desarrolla en Argentina actualmente. Aunque no deja de estar presente la marginación y subalternidad, como lo abordaré con ejemplos concretos en el siguiente y último capítulo de esta investigación.

4.1 La tradición de teatro de títeres en México

Durante los siglos virreinales, el espectáculo popular de títeres junto con el de la maroma, volatines y otras actividades artísticas marginales, se presentaban fuera del “gran teatro”, aunque con sus excepciones llegaron a programarse en la Casa de Comedias o Coliseo, que después fue el teatro Principal.

En el siglo XIX, el teatro de títeres ya estaba dentro del gusto del público de todas las edades y clases sociales. En 1822, surgió un nuevo teatro que le haría la competencia al Coliseo y en donde se realizaron numerosas representaciones de títeres: el Teatro de los Gallos, fundado en un antiguo palenque, estuvo bajo la dirección del cómico Luciano Cortés.

(...) ese teatro fue formado en el local que había servido como plaza de gallos durante la Colonia, en las calles de las Moras o Celaya, ahora de República de Colombia. Este primer teatro provisional, precursor de los "jacalones" o "carpas", fue construido de madera y logró que el público de la metrópoli le diera un relativo esplendor por la calidad de las compañías que actuaron en su escenario por falta de otro local en que hacerlo. Lo destruyó un incendio.¹³¹

La actividad de los artistas titiriteros no siempre fue fácil, los permisos para presentar sus espectáculos de títeres en casas, plazas, mercados, corralones, entre otros sitios públicos, fueron condicionados y hasta por algunos períodos prohibidos. Sonia Iglesias y Guillermo Murray, en su libro de historia de los títeres de México titulado: *Piel de papel, manos de palo*, aportan varias referencias al respecto:

¹³¹ *Estreno del teatro Tivoli e inauguración de la temporada de revistas frívolas*, Armando de María y Campos. resenahistoricateatromexico2021.net/transcripciones/526_460915.php?...
Fecha de consulta: 30 de Agosto de 2014.

La campaña de las autoridades en contra de los titiriteros por los perjuicios económicos que ocasionaban a los teatros Oficial y Coliseo, continuó hasta los últimos días del virreinato. El 9 de enero de 1821, el virrey O'Donjú, 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 de paga en el corral, patio ni galería, sea baile, comedia masona, títeres, botoguros u otras semejantes, aún con pretexto de obra pía sin expreso consentimiento..." (1995: 76)

En 1850, se presentaban obras con un fuerte contenido ideológico y críticas contra el gobierno del presidente Santa Anna, como la comedia titulada *El hombre de hueso y el Policero*, interpretadas por la compañía del titiritero Juan de la Colina. Otra importante representación con temática política durante la intervención francesa, fue la obra *La Guerra de los Pasteles* (de autor desconocido).¹³²

Las restricciones y prohibiciones hacia los titiriteros no cesaron al consumarse la Independencia. Durante la segunda mitad del siglo XIX, se restringieron estas presentaciones, debido al carácter popular y político que habían tomado.

Maximiliano no solamente mando retirar los jacalones ya establecidos, también negó nuevos permisos a los titiriteros. Pese a ello, los espectáculos de títeres lograron establecerse en el corazón de la Ciudad de México, y con la caída del imperio francés, se volvieron a otorgar permisos para realizar funciones de carácter popular.¹³³

¹³² "La revisión de *La guerra de los pasteles* revela el papel que los títeres desempeñaron en la creación de una historia oficiosa que contribuyó a excitar un sentido popular de identidad nacional y de la singularidad de lo mexicano (...) En su esfuerzo por ridiculizar la ocupación francesa y al emperador títere, el melodrama se centró en otra intervención, la ocurrida entre 1837-1838, en la que los franceses, al menos desde la perspectiva mexicana, se mostraban absolutamente torpes.

Los títeres concibieron una versión de la batalla de Veracruz para burlarse de los soldados franceses dispuestos a dar la vida por dulces sabrosos y por el emperador Maximiliano, mediante la representación imaginativa de la Guerra de los Pasteles. Los elementos del melodrama contribuyeron a cimentar estas burlas. La obra contenía referencias y alusiones sumamente ricas en torno de eventos fundamentales, mitos trillados y estereotipos que comprendían la identidad popular nacional". (William H. Beezley, *Cómo fue que el negrito salvó a México de los franceses: Las fuentes populares de identidad nacional*: 2007: 412- 414).

¹³³ Iglesias, Cabrera Sonia, Murray Prisant Guillermo, *Piel de papel, manos de palo*, FONCA y ESPASA CALPE, México D.F, 1995, p. 90). "En el año 1874 el ayuntamiento constitucional de México efectuó remates de terrenos en la Plaza de la Constitución, terrenos que se utilizarían para instalar teatrillos con espectáculos de variada naturaleza. El remate se anunció por medio de carteles comunicadores del acuerdo y las condiciones en las que se efectuaría el alquiler. Los predios que se remataban comprendían el perímetro limitado al norte por el seminario, al poniente por el atrio, al sur por la calle del arzobispado y al oriente, también por la calle del seminario. El tiempo de arrendamiento eran dos meses, del primero de noviembre al último día de diciembre. Debían pagarse dos pesos por vara cuadrada cada mes y el pago se efectuaba por adelantado..."

En general todos los atrios de las iglesias eran solicitados para espectáculos de títeres y otras especialidades artísticas (...) Las más importantes compañías de títeres existentes en México en 1876 fueron: la del señor Omarini que se presentaba en el Parque Tivoli cerca del Puente de Alvarado y el Teatro Principal; la de José Soledad Aycardo, la cual trabajó indistintamente en el Teatro o Maroma del Reloj, la Alameda y la Plaza de la Constitución, la de Miguel Martínez en la Plaza de Ex Seminario; la de José Beltrán en la Alameda; y, por supuesto, la de los Rosete Aranda, ya asentada en la capital (...) La compañía de Pompeyo Arroyave empezó a tomar importancia en el año 1880. Estableció su teatro en el atrio de la catedral, iluminándolo con luz eléctrica (...) Continuaron surgiendo nuevas compañías, como la de Juan Cuervo y Santo Morales quienes representaban en la Plaza Principal; José Fernández, Manuel Lizalde y Francisco de P. Sánchez se encontraban trabajando juntos en el atrio de catedral, pero de manera separada (...) Durante el siglo XIX debieron de existir por lo menos un centenar de grupos de titiriteros que recorrían el país en sus carromatos o a lomo de mula. Destacaron los retablos de Pátzcuaro y Morelia (...) Muchas eran grandes compañías, así lo señalan los lugares de representación situados en el centro de la ciudad. Obviamente existían más empresas de títeres, agrupaciones humildes que actuaban en barrios populares y que las más de las veces trabajaban cuando mucho en pareja. Y a pesar de que también estaban sujetos al control de las autoridades, con frecuencia carecían de licencia, por lo que no han dejado constancia.¹³⁴

Por otro lado, algunos sitios preferidos de paseo y diversión visitados por la sociedad de aquél entonces, como la Alameda, Bucareli, el atrio de la catedral, La Pradera y La Retama, eran aprovechados por los titiriteros para instalarse con sus espectáculos de títeres, pero uno de los lugares favoritos y más frecuentado por el público fue la maroma del Reloj, donde se presentaba don José Soledad Aycardo, multifacético y de grandes cualidades artísticas como maromero, titiritero y payaso, gozó de gran reputación en toda la ciudad de México, y fue reconocido por su público que incluía todos los estratos sociales. “...Era Bizco, lo cual no le restaba habilidad para bailar y dar volteretas sobre el caballo. Por las noches dirigía y tomaba parte en comedias y sainetes, las que alternaba con representaciones de títeres, estupendamente manipulados”. (Iglesias-Murray, 1995: 85-86)

A finales del Siglo XIX, el espectáculo de muñecos continuaba dentro de las preferencias del público de aquél entonces, y seguramente generaba ganancias económicas considerables que beneficiaba a las autoridades, por lo que facilitaron su instalación en el centro de la ciudad de México.

¹³⁴ Iglesias, Cabrera Sonia, Murray Prisant Guillermo, *Op, cit*, pp. 90-92.

(...)Y los títeres van a aumentar; ya el ilustre ayuntamiento concedió el permiso para nuevos jacalones en la Plaza del Seminario; a toda prisa se levantan, allí construcciones de manta y tabla pintada. Dentro de pocos días o acaso hoy, tendremos por todas partes barracas de títeres que darán al lugar más céntrico de la ciudad, el aspecto de una feria de aldea.¹³⁵

Y siendo los títeres el tema central, es necesario nombrar a los personajes populares emblemáticos de ese período: el Negrito, Don Folias, Mariquita, la querida del Negrito, Juan Panadero, entre muchos otros. Posteriormente, uno de estos personajes que representaba al pueblo, fue el Vale Coyote –“era un muñeco descalzo, vestido con traje de manta y sombrero de paja, de hablar confuso en apariencia, rebuscado y artificial a propósito, barroco, que lograba decir en medio de aquel fárrago verborrágico grandes verdades políticas. Lo hacía en forma disfrazada para no molestar a las buenas conciencias”.¹³⁶ A esta marioneta le dio vida Leandro Rosete Aranda.¹³⁷

Y junto con un nuevo siglo, en 1900 surge otro personaje- títere: la Pascarroncita, mujer sabia de ochenta años cumplidos, que canta las coplas de *don Simón* y mediante la sátira hace todo tipo de críticas, a los médicos, los hombres débiles y a las nuevas modas y costumbres. Este personaje fue otra creación más, de la prestigiada compañía de marionetas de los hermanos Rosete Aranda.

Otras fuentes vinculadas a esta tradición titiritera, fueron la literatura y los personajes populares difundidos a través de los cuadernillos impresos alrededor de 1880, por dos destacados impresores: Antonio Vanegas Arroyo e Ildefonso T. Orellana.

Venegas Arroyo escribió y editó varias obras para títeres, algunas tomadas y adaptadas de la tradición mexicana. E imprimió hojas y cuadernillos con literatura popular, temas sensacionalistas, religiosos y de entretenimiento. Además contrató a dos de los más prestigiados talleres de grabadores para ilustrar sus cuadernillos, el de Manuel Manilla e hijo y el de José Guadalupe Posada.

¹³⁵ Domingo 5 de noviembre de 1882, periódico el *Monitor Republicano*, Iglesias Cabrera Sonia, Murray, Guillermo, Op, cit, p.118.

¹³⁶ *ibidem*, pp.127-128.

¹³⁷ Leandro Rosete Aranda, encabezó y consolidó la empresa de los Hermanos Rosete Aranda, en su segunda etapa generacional y la llevó a consagrarse como la mejor de su época por su calidad artística. Además de ser un exitoso empresario fue un artista completo, era buen músico, tocaba el salterio, la bandurria, la guitarra y el bajo. Así que la música siempre estuvo integrada a sus obras. Tenía gran facilidad para realizar bocetos, era buen retratista, imitaba voces, fue pintor, escultor, y titiritero.

Por otro lado, entre los impresos que publicó Orellana, encontramos: hojas volantes, juegos infantiles, cuadernillos con literatura popular, también ilustrados ocasionalmente por el grabador Manuel Manilla, y las obras para teatro de títeres de su propia autoría.

Sonia Iglesias y Guillermo Murray mencionan que sólo se han encontrado once trabajos publicados por esta casa editorial, los cuales fueron impresos entre 1917 y 1924.

(...) Los libritos de Orellana carecían de ilustraciones; eran breves (...) Casi todos presentan las mismas características que las de Vanegas Arroyo, que podemos resumir de la siguiente manera: 1. Abundancia en la presentación de tipos populares, 2. Uso del humor por el humor mismo, 3. Ausencia total de propósitos didácticos, 4. Intercalación de pequeñas comedias serias, 5. Recomendación para ser interpretadas por niños o títeres, 6. Utilización del mismo formato y, 7. Precio de venta bajo, desde 5 y 6 hasta 10 y 20 centavos. Tanto las obras de Vanegas Arroyo como las de Orellana muestran el mundo de la pobreza y de los vicios enmarcados en las relaciones dicotómicas. (1995: 95-96)

Más tarde, con la revolución mexicana, se sofocó por un tiempo la actividad del espectáculo popular, los circos se replegaron pero renacieron con la carpa, en la que no sólo se formaron grandes artistas nacionales de todos los géneros: cantantes, bailarines, cómicos, payasos, excéntricos, volatines, entre muchos otros. También los títeres trabajaron en estas grandes carpas¹³⁸ y en algunas más modestas, en el corazón de la ciudad de México y en sus alrededores, así como en toda la provincia mexicana.

¹³⁸ Granados, Pedro, *Carpas de México, Leyendas, anécdotas e historia del Teatro Popular*, Editorial Universo México, S.A. de C.V, México, D.F, 1984, p.p 52-53. “ Las carpas tácitamente fueron un fenómeno social y al mismo tiempo hijas de la revolución. En la República Mexicana imperaban los circos netamente europeos, digamos, tanto así, como una docena. Tiempo atrás, el circo de los hermanos “Orrín” fue la atracción de nuestros bisabuelos y el emperador y atracción principal de dicho circo fue Ricardo Bell [posteriormente, apareció en los escenarios una marioneta, réplica exacta y preciosa del “mister Bell”, llegando a ser muy popular entre el público que ya conocía al payaso de carne y hueso], quien hizo escuela en el arte de hacer reír al público, que lo adoraba y sentía admiración por su grandeza como artista. La Revolución en todo su apogeo asola al circo, lo diezma y lo destruye, haciendo que la familia circense se refugie en las ciudades que tiene a la mano. Se concentra en Guadalajara, Puebla, San Luis Potosí y principalmente en la capital de la República. Pasa el tiempo de la Revolución y el circense europeo acostumbrado a vivir bajo la lona; idea hacer teatritos de lona portátiles, o sean, las carpas. En ellas hacen pantomimas, bailables, canciones, saltos, maromas, pero ante todo el “payaso”, que siempre fue y ha sido el personaje central del espectáculo. El pueblo hartado de sangre, matanza y miseria, al no tener dónde explayarse, se lanza a la plazuela a cantar sus corridos y sus canciones de amor. Pero para llamar más la atención, los “juglares totonacas”, se pintarrajean como ven que lo hace el “payaso”, solamente que en una forma más grotesca [...] Más tarde, pasado el tiempo, se mezclan y así nace una gran “familia carperil”. Surgen los apellidos extranjeros como los Belltini, los Shaeder, Rughom, Schneider, Roberts, las Macklen, las Bisbini y muchos más...”^{138b}

Los muñecos alternaron con grandes artistas, fueron inspiración para la creación de personajes de carne y hueso –se dice que *Cantinflas*,¹³⁹ mucho le debe al *Vale Coyote* para la construcción de su personaje, pero también los títeres imitaron, parodiaron y recrearon a los grandes artistas de su tiempo. Asimismo, los artistas y empresarios titiriteros siempre estuvieron atentos a las novedades de la época, incorporándolas dentro de sus espectáculos.

El arte de títeres estuvo presente como parte del divertimento de la sociedad novohispana, independentista, porfirista y posrevolucionaria, pero las presentaciones de teatro de títeres en México, tomaron renombre con la importante actividad de la Compañía de los Hermanos Aranda, fundada en la tercera década del siglo XIX, sin precedente por su calidad estética, cultural y popular. Estuvo activa durante poco más de un siglo, de 1835 a 1940; tres generaciones familiares la sostuvieron. La fama de los hermanos Aranda, originarios de Huamantla, Tlaxcala, los llevó a presentarse en el centro de la ciudad de México, en el teatro Nuevo México y en el callejón de los titiriteros, ubicado en la calle de Venero.

La técnica empleada por los marionetistas de entonces, era una combinación de varilla (alambre) con hilos, y los Aranda en sus inicios retomaron esta técnica para darle vida a sus muñecos¹⁴⁰, aunque posteriormente sólo utilizaron los hilos y su cruceta, que incluye uno o dos palillos o barras (piezas independientes donde se empitan las manos y piernas de los títeres para lograr un mejor movimiento en el caminar y en la expresión de las manos), perfeccionando el comando o cruceta con el que movían sus títeres. Y por su buena funcionalidad muchos marionetistas mexicanos la copiaron y en la actualidad se sigue usando. Asimismo, innovaron y enriquecieron los atrezzo para sus puestas en escena, logrando una mejor presentación.¹⁴¹

¹³⁹ Aunque también se menciona que *Cantinflas* es una copia fiel del estilo de *Mamerto* y *Chupamirto*, el segundo, personaje de la tira cómica publicada en el periódico *El Universal*, de José Acosta. Y la manera de hablar *cantinflasca* surgiría de un timbalero contemporáneo del artista, apodado el *Golito*.

¹⁴⁰ Inicialmente las cabezas de sus muñecos eran modelados en barro pero con la experiencia de las giras por pueblos y Estados aledaños, los cambiaron por tallas en madera, ya que el barro era muy frágil y fácilmente se rompía. También sustituyeron los alambres por hilos– logrando movimientos más precisos y sutiles, pero en un primer momento, lo hicieron para agilizar su transporte.

¹⁴¹ Posteriormente otras compañías de renombre, como la de Carlos Espinal, se apropiaron de estas innovaciones escénicas. En el caso de Espinal, compró gran parte de los atrezos de los Rosete Aranda e incluso la razón social, y retomó también la forma de operar administrativamente el negocio del espectáculo de marionetas, dándole continuidad a esta tradición familiar que se le conoce como “La Segunda Época de los Rosete Aranda” .

(...) los Aranda comenzaron a representar escenas de fiestas cívicas y religiosas y las primeras comedias teatrales mexicanas elaboradas exclusivamente para sus marionetas (...) Efectuaban actos de acróbatas y payasos, peleas de gallos, corridas de toros y juegos de magia, entre otros números titiritescos. El teatrino que usaban era desmontable, tenía tres puentes de manipulación que permitían el manejo simultáneo de varios títeres en diferentes planos. (Iglesias, Cabrera Sonia, Murray/1995:107-108)

En 1850 se conformó oficialmente como la *Compañía Nacional de Autómatas Rosete Aranda*, poco después de que Antonio Rosete y María de la Luz Aranda contrajeran matrimonio, y de que Antonio, se integrará a la compañía como su representante y administrador, mientras que Julián –el mayor de los hermanos Aranda–, continuó desempeñando la labor de director artístico. Treinta años más tarde, con la segunda generación familiar, se consolidó como empresa y tomó el nombre de *Empresa Nacional de Autómatas de los Hermanos Rosete Aranda*, quedando a la cabeza Leandro y Tomás Rosete Aranda. Aunque el primero, el mayor de los cinco hijos del matrimonio de Antonio Rosete y María de la Luz Aranda, fue quien llevó a la compañía a alcanzar su gran nivel artístico y máximo prestigio.

Hasta 1880 la Compañía de los Rosete Aranda se presentaba en el Teatro Lizardi o Betlemitas, ubicado en las famosas calles de Venero, consideradas el corazón del mundo titiritero; hasta allí les condujo su fama y trayectoria. Daban funciones los días sábados. Ofrecían “seis divertidas tandas de autómatas”, desde las tres de la tarde hasta las once de la noche (...) El Betlemitas no dejaba de ser un sitio bastante destaralado, así que cuando Leandro se puso al frente de la compañía, logró su traslado al Teatro del Seminario, donde comenzó la etapa de presentaciones que más éxito tendría... (Iglesias- Murray/1995:116, 117)

Luego del Teatro Seminario, son contratados por los grandes teatros de la ciudad de México: el Teatro Principal, el Colón y poco después por el Teatro Arbeu. A finales del siglo XIX, la empresa de los hermanos Rosete Aranda, ostentaba el título de “Primeros Moviliarios de la República”.¹⁴² La compañía permanecía poco tiempo en la capital del país ya que constantemente estaba de gira nacional. Ya que la única ocasión que salió fuera de México fue en 1893, para realizar una gira por los Estados Unidos de Norteamérica, con el

¹⁴² Término de la época empleado para definir a los que movían las marionetas.

estreno de la zarzuela *El manicomio de cuerdos*, de Eduardo Macedo y Arbeu. Y a su regreso la restrenaron en el Teatro Arbeu.

Entre las representaciones más espectaculares de la época madura de los hermanos Rosete Aranda, destacaron operetas, zarzuelas y dramas como: *La viuda alegre* y *El Tenorio*. Sus espectáculos siempre estaban acompañados con música en vivo, la compañía contaba con una orquesta¹⁴³ y algunas de sus escenografías las realizaba Rosendo Álvarez Tostado, un famoso pintor de la época, además tenía libretistas y un publicista. Su equipo de trabajo lo integraban varios técnicos y artistas calificados que hacían posible que funcionara la maquinaria completa de autómatas.

(...) contaba con treinta y cinco miembros en su equipo de trabajo, donde además de los manipuladores, había choferes, electricistas, utileros, tramoyistas, cantantes y músicos (...) Con Leandro la altura de los muñecos aumentó, adecuándolos a las necesidades de teatros con mayores aforos y audiencias. El recuento efectuado en 1880 demostró la existencia de 1,300 muñecos o figuras, muchos de los cuales eran réplicas vestidas de diferente forma, llamadas rellenos, extras o proyecturas. Así como varios telones de escenografía y utilería, de acuerdo con cada una de sus obras y tandas (...) En un inventario realizado en 1900 se dice que tenía en existencia 5, 104 figuras o marionetas, la organización contó con su imprenta propia, allí editaban programas, anuncios para las paredes y toda clase de propaganda impresa. Asimismo, tuvo su propio museo y archivo, e incluso un publicista. (Iglesias- Murray/1995:126)

Tanta fue su fama, que los escritores Manuel Gutiérrez Nájera y Guillermo Prieto alabaron el espectáculo escénico de la compañía de los hermanos Rosete Aranda. Gutiérrez Nájera escribió en el Periódico *El Partido Liberal* en octubre de 1891:

(...) Los titiriteros mexicanos son, a mi juicio, los mejores del mundo. En Francia el guignol es monótono, tradicional; pasa idéntico de generación en generación como los cuentos de hadas. Las marionetas italianas son corpulentas, son muñecos grandes y como de cuerda. Ya esas aspiran no a

¹⁴³ (Iglesias, Sonia. Murray, Guillermo/1995: 126). “Las obras eran acompañadas por la Orquesta Mexicana, dirigida por don Miguel Islas, músico como su padre, su abuelo y sus hermanos, todos ellos artistas de Huamantla. La música que acompañó sus números se basó en temas populares y al principio lo que dominó fue el corrido. Luego, cuando Leandro Rosete Aranda se hizo cargo, vendrían los primeros danzones y boleros. Hubo piezas musicales que servían para que los títeres las imitaran, de tal forma que parecía que ellos interpretaban las partituras con sus instrumentos: primero sencillas bandas de pueblo que tocaban para desfiles o para ceremonias religiosas, más tarde crearon la propia Orquesta Mexicana en Miniatura, una orquesta sinfónica a escala, que antes de levantar el telón o en los entre actos presentaban oberturas de óperas famosas como *El Murciélago*, *Poeta y campesino*, *Don Juan*...”

divertir a niños sino a hombres. El títere mexicano es chispeante, agudo, decidor y muy patriota. Hay hasta títeres de oposición como el Valedor [“Encarnación”, alias el Vale Coyote], títere muy gracioso de la prensa... (Iglesias- Murray/1995:124-125)

Y a decir de Enrique de Olavarría y Ferrari, sus representaciones: “eran positivamente deliciosas por la verdad y propiedad con que estaban presentadas y habladas, siendo en todo muy superiores a las marionetas y los fantoques extranjeros. Todo ello valía por tandas el mínimo precio de trece centavos luneta y setenta y ocho el palco con seis entradas”¹⁴⁴.

Las dos primeras generaciones de marionetistas de esta estirpe familiar fueron las más prolíficas, aunque la segunda, dirigida por Leandro indudablemente sería la más prestigiosa, pero con su deceso en 1909 a la edad de 57 años,¹⁴⁵ también vendría el declive de la quizá, más importante empresa del espectáculo de marionetas en México de todos los tiempos.

Con el período posrevolucionario y a pesar de la crisis económica, social, de inseguridad y violencia que se vivía en México, la Señora María de la Luz Resendíz, viuda de Leandro Rosete Aranda, continuó trabajando al frente de la compañía durante casi siete años con un ritmo considerable, haciendo giras por todo el país, pero a finales de 1916, se realizaron cambios en la administración y representación de la compañía sin lograr el éxito esperado. Finalmente, la crisis económica obligó a los herederos a rentar algunas producciones e incluso a venderlas.

En un principio María de la Luz alquiló el atrezzo. Ella fungía como empresaria y su misión consistía en reparar vestuarios y piezas rotas de los muñecos. Arrendaba a otros titiriteros las producciones. Por ejemplo a don Salvador Escamilla, gran marionetista a quien le gustaba hacerse pasar por Leandro Rosete Aranda engañando a los incautos, pues sabía realizar muy bien su oficio (...) El país se hundía en la peor crisis de su historia (...) La viuda primero y luego sus hijos comenzaron a vender los muñecos, las escenografías y todo cuanto tenían a la mano para poder sobrevivir. Anticuarios, coleccionistas y especuladores hicieron su agosto. Razón por la cual los títeres de Rosete Aranda se localizan en diversas partes del mundo: en el Museo de Teatro Estatal

¹⁴⁴ (Iglesias- Murray/1995:130).

¹⁴⁵ Su muerte causó consternación en todo el país, Francisco I. Madero, quién posteriormente fue presidente de la República, envió un telegrama de condolencia a la viuda, donde manifestó el pesar del pueblo mexicano por tan lamentable pérdida. Los espectáculos de esta compañía de marionetistas, en su momento fueron apreciados y contratados por los presidentes: Santa Anna, Benito Juárez y posteriormente, también por el general Porfirio Díaz, para celebrar las fiestas patrias de la Independencia el 16 de septiembre de 1891.

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. Hoy viven no sólo en vitrinas de museos, sino desperdigados por aquí y por allá, algunos todavía trabajando como actores en pequeñas carpas ambulantes. (Iglesias- Murray/1995:135- 136)

Durante la tercera generación de los Rosete Aranda, encabezada por Francisco Rosete, se incorporaron a su repertorio variedades de revista con fantoches, cantantes, números cómicos con actores, entre otros,¹⁴⁶ novedades para seguir dentro de la competencia que ofrecía la oferta imperante del espectáculo del momento –sus presentaciones ya no eran exclusivamente de marionetas–. Todavía en 1955, algunos integrantes de la familia junto con Francisco Rosete, realizaron una gira por los Estados Unidos de Norteamérica y la Republica Mexicana, con las pocas marionetas que aún conservaban pero sin la calidad estética ni el éxito que alguna vez llegaron a tener sus espectáculos.

Por otro lado, el Señor Carlos Espinal, que ya había incursionado en el espectáculo titiritero desde la época de la Revolución Mexicana, retomó este modelo de empresa e incluso utilizó el nombre Rosete Aranda, pero es hasta 1943 que compró la autorización legal para usarlo, uniéndolo al de su estirpe, como: *Teatro Carpa Rosete Aranda, Empresa Carlos V. Espinal e Hijos*. Carlos Espinal continuó trabajando en la calidad estética de sus representaciones escénicas con títeres. Sus figuras se caracterizan por el “preciosismo” como las definía el maestro titiritero mexicano Alberto Mejía Barón (Alfín),¹⁴⁷ algunas

¹⁴⁶ La Compañía por estos años, 20'- 25' intercala cupletistas, parejas de bailes, ilusionistas, números de circo, pantomima, murgas (comparsas) y los fantoches humanos. Toma otros giros, el actor humano se antepone al escenario de los títeres. Las condiciones sociales y económicas son otras, el cinematógrafo es cada vez mas frecuente, por lo menos en la ciudad de México, el teatro de revista empieza a expandirse en las carpas y resulta ser más de catarsis para una población que está saliendo de una crisis posrevolucionaria, obviamente, se necesita más “escape” en los espectáculos”. Pérez, Juárez Ma. Rocío, *Amor por mas de un siglo. Los Rosete Aranda*, Tlaxcala, México, 2011, p. 40. Investigación sobre la tradición de marionetas Rosete Aranda, apoyada por el Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Tlaxcala (FOECAT), del Programa de Estímulos a la Creación y Desarrollo Artístico de Tlaxcala y el Gobierno del Estado, emisión 2011.

¹⁴⁷ Alberto Mejía Barón (Alfín), Nació en la ciudad de México en 1948, maestro titiritero, artista plástico y escénico, además ejerció la odontología y realizó estudios de maestría en criminología. Fue reconocido internacionalmente, trabajó en cine, televisión, teatro y ópera. Tuvo bajo su resguardo una colección de 78 marionetas Rosete Aranda y Espinal, además de algunas figuras prehispánicas articuladas, títeres de diferentes técnicas y países, junto con una gran producción personal, ya que se destacó por ser un prolífico y magnífico constructor y restaurador de marionetas. *Alfín*, continuó trabajando en la construcción de réplicas de las marionetas Rosete Aranda y Espinal, con nuevos materiales, reinterpretando estas técnicas para crear su propio estilo y figuras, continuando con esta tradición de marionetas (también incorporó su nombre al de estas dos familias de marionetistas, como: *Alfín los Rosete Aranda y Carlos Espinal*), falleció en el año 2009.

fueron esculpidas por el escultor Max Ocampo y vestidas con gran destreza por Emilio Espinal, aunque con proporciones mayores a las marionetas Rosete Aranda (esculpidas por talladores de santos), que medían entre 30cms de alturas en la primera época, alcanzando de 55 a 60 centímetros en las posteriores, mientras que las marionetas de la nueva producción Espinal, llegaron a medir de 75 a 80 centímetros de altura.

Espinal, introdujo un amplio repertorio dirigido a todo tipo de público,¹⁴⁸ con música grabada de manera especial para las obras por la RCA-Víctor. Además incorporó otros recursos tecnológicos de la época, como la luz negra, la iluminación, efectos de sonido, entre otros.¹⁴⁹

Las marionetas de Carlos Espinal recitaron sainetes y coplas como las de *don Simón*, interpretadas por doña Pascarrona, actuaron en dramas románticos y números cómicos, satíricos con el Vale Coyote como personaje principal. También representaron leyendas populares como la *Llorona*, estampas y números religiosos que les permitían trabajar en semana santa y días de guardar, entre estos: *La bendición del santo*, *Rey de reyes*, un episodio de la vida de Jesucristo, donde se presentaban siete cuadros de la pasión y la muerte en el Calvario, *La rosa del Tepeyac*, *Las cuatro apariciones de la Virgen*, *Los mártires del Calvario*, *San Felipe de Jesús*, *La oración del Padrenuestro*, entre otras.

También formaron parte de su repertorio, cuadros cívicos como: *Las fiestas del centenario de la Independencia*. Así como danzas clásicas (*El lago de los cisnes*) y bailes populares. Entre sus dramas sobresalen *Don Juan Tenorio*, *la fuente maravillosa* y *Chucho el roto*. Y como parte de sus espectáculos infantiles presentaban cuentos clásicos, entre estos: *Blancanieves*, *Barba azul*, *Pedro y el lobo*, *La cenicienta* y *Caperucita*.

Carlos Espinal, fundó tres carpas que estuvieron ubicadas en el barrio de Tepito, La Lagunilla, Mixcalco y San Juan de Letrán. Pero también, gracias al prestigio de sus espectáculos de marionetas incursionó en la televisión que estaba en sus inicios.

¹⁴⁸ Iglesias, Cabrera Sonia, Murray Prisant Guillermo, Op, Cit, p. 143. “La mayoría de los espectáculos eran imitaciones de lo que Carlos había visto en la época de Leandro, otros en cambio fueron innovaciones. El periodista Rip-Rip, Rafael Martínez, daba a Carlos Espinal la idea de los libretos, como: *Sangre Azteca* y el número patriótico *El cura Hidalgo y el Grito de la Independencia*”.

¹⁴⁹ Ibidem, p. 144 “...desde 1937 se empleó la cámara negra y maquinaria para hacer proyecciones con linterna mágica. Una combinación de ciclorama y efectos de óptica (proyección de sombras coloridas) se usó para realizar *La tempestad en el mar*, donde el cielo y el mar- proyectados- variaban según el clima y el tema de la puesta...”

En 1954 se inauguró el canal 4 de televisión y Carlos V. Espinal [debió tratarse de Carlos Espinal Villegas, hijo] fue invitado por Rómulo O'Farril a ser uno de los pioneros. Estrenan el programa semanal *La opera en miniatura*, dirigido por Cristian Caballero, con obras como *La traviata*, *El barbero de Sevilla*, *Payasos*, *Tosca*, *Aída*, *Rey por un día*, *Carmen*, *Turandot*, *La bohemia*, *Fausto*, *Caballería Rusticana*, entre otras, y las operetas *Los molinos del viento*, *Marina* y muchas más. Llegó a grabar con sus muñecos veintidós óperas, además de operetas y zarzuelas, y el cuento *Hansel y Gretel*, para un programa piloto... (Iglesias- Murray/1995:145)

A la empresa de Carlos Espinal, la mantuvieron activa dos generaciones, la más prolífica sin duda fue la primera, la segunda tuvo una actividad muy corta, despidiéndose del público con una presentación en la televisión nacional, como homenaje a don Carlos, en 1962.

Mientras que la Compañía Rosete Aranda se caracterizó por presentar espectáculos con un planteamiento estético y dramático costumbrista y nacionalista, de gran nivel artístico con marionetas, la de Carlos V. Espinal, por largos periodos se enfocó en el espectáculo de variedades de revista, dejando un pequeño espacio para los números con muñecos, aunque de 1930 a 1947, produjo sólo espectáculos de marionetas, muchos copiados de los Rosete Aranda.¹⁵⁰

La gran actividad de estas dos empresas familiares (patriarcales), desarrollada durante más de un siglo, cimentó la tradición de teatro de muñecos en México. Y en su momento, estas compañías recibieron el reconocimiento de su público por su gran valor artístico y estético, pero sobre todo, por sus espectáculos populares. En el caso de los presentados por la Compañía de Carlos Espinal, como ya lo mencioné, no sólo se especializaron en obras con marionetas si no que incluían diversas variedades, albergando a una gran cantidad de artistas, cómicos, cantantes, movilistas-titiriteros, escultores, entre otros; amigos, colegas y empleados del empresario pero también artista: Carlos Espinal, quien junto con otros empresarios fueron los iniciadores de la carpa, Espinal falleció en el año 1952.¹⁵¹

¹⁵⁰ “Entre 1918 y finales de los años veinte, los títeres de Espinal se guardaron, era más redituable presentar actores. Sin embargo, las dificultades con los artistas de carne y hueso le hicieron retomar el espectáculo titiritero. Una gira hacia el sureste de la República en 1930 fue un éxito. Los siguientes 17 años, la carpa de Carlos Espinal dio funciones en toda la periferia del Distrito Federal presentando únicamente números de marionetas.” (Iglesias- Murria/ 1995:143)

¹⁵¹ Al igual que con el declive de los Rosete Aranda, sucedió con la compañía de Carlos Espinal, cuya producción para sus espectáculos de marionetas estaba conformada por gran parte del atrezzo de los Rosete Aranda (compró alrededor de dos mil marionetas, algunos libretos y escenografías), después de su muerte, la empresa decayó. Muchos se interesaron en comprar estas magníficas producciones, entre ellos: personas

Alternando con estas prodigiosas empresas trabajaron un gran número de titiriteros, de manera más modesta en circos, pequeñas y grandes carpas de variedad¹⁵², en ferias, plazas, entre otros sitios, en el corazón de la ciudad de México, en sus alrededores, y en toda la provincia mexicana.

Entre los nombres de los empresarios de carpas del espectáculo más destacados de aquellos años, que en algún momento se vincularon con el arte de títeres, podemos mencionar a José Herrera,¹⁵³ “Don Procopio”, artista y empresario, que manejaba cinco carpas, unas de las más importantes en el medio carperil fueron *La Mariposa* y *la Principal*¹⁵⁴. Posteriormente José Herrera, alrededor de 1940, al quebrar con sus empresas

dedicadas a este oficio, empresarios, coleccionistas nacionales e internacionales e instituciones gubernamentales. En el caso de la compra del legado Rosete Aranda por parte del Estado Mexicano, no se lograron concretar las negociaciones entre Francisco Rosete y Francisco de la Borbolla, enviado del aquél entonces ministro de Educación: Jaime Torres Bodet. Sin embargo, después de la muerte de Carlos Espinal, los herederos vendieron alrededor de 500 marionetas junto con libretos, atrezzo, etc, al Departamento de Teatro Infantil del Instituto de Bellas Artes (DTI- INBA), dependiente de la Secretaría de Educación Pública (SEP), transacción que se hizo con Tita Lizalde, directora de aquel período, de esta institución, aunque se rumora que primero tuvo que convencer a Carmen Romano, esposa del Presidente López Portillo para que le autorizaran el presupuesto para la adquisición de estas marionetas.

¹⁵² Granados, Pedro, Op, cit, p.p. 55, 134. En esas carpas trabajaron: “Los inimitables “Beltini” con sus marionetas, que hacían desternillarse de risa, ¡eran únicas! (...) El versátil ilusionista cómico y sus grandes actos de siluetas chinescas, don Fregoli Vargas y sus hijas María Teresa y Julieta Vargas, bailaban y eran transformistas y Reina que era ventrílocua.”

¹⁵³ En la entrevista inédita con el señor José Herrera, nieto de don “Procopio” y el marionetista Arón Morales, México, 2013. “Mi abuelo se inició trabajando en un circo como payaso, viajó al norte del país y a los Estados Unidos y al regresar a México trabajó con los “enanitos bufos”(fantoches), en los pueblos durante los tiempos de la revolución, y conoce a Carlos Espinal, de él aprende qué cosa era un títere, el manejo y las historias o argumentos de los Rosete Aranda que ya eran de dominio popular como: el pastelerito, los cazadores del África, etc”.

El Sr. José Herrera afirma: “Cuando yo era chico me acuerdo que en los portales de Puebla vendían las figuritas de barro, muñequitos de barro y tela de los cuadros completos de la Corrida de toros, Los Cazadores del África y el Pastelerito. El marionetista mexicano Arón Morales, afirma que: “debido a que estos eran los espectáculos populares del momento, estas historias se hicieron del dominio público”.

¹⁵⁴ “El elenco que triunfaba en la “Mayab” pasa casi completo a “La Principal”, esquina de Santa María la Redonda y Magnolia”, sitio que ocupó la carpa “Noris”. “Una de las más famosas carpas fue “La Mariposa”, situada en las calles de General Anaya, allá por el rumbo de la antigua Plaza de la Merced, su propietario, actor y empresario, don Pepe Herrera “Procopio” también fue payaso de circo.

En esta carpa se hicieron y se formaron grandes figuras de aquellos tiempos. Amelia Wilhelmy, la mejor cómica que ha tenido México, Celia Tejada (la Reina de las Carpas), El Conde Boby, en aquellos tiempos el amo y señor de la taquilla, ídolo de todos los barrios, era tan genial que en la actualidad, los chistes que él ideó se siguen explotando en teatruchos y aun en la televisión (...) La familia de los Inclán, Delia Copell y su hermano Arturo Copell el gran “Cuate Chon”, mentor de muchos cómicos de aquellos ayer, fue un clásico. Esther Camacho, con una gran voz que sin micrófono (no se conocían) al cantar dentro de la carpa, se escuchaba claramente a dos cuadras de distancia, “Ordaz” el hombre show, malabarista, cantante, bailarín y gran cómico. No alcanzarían cien páginas para hacer la lista de tantos artistas forjados en la carpa “La Mariposa”. Dicha carpa tenía varias sucursales diseminadas por todos los barrios de la capital, “La Procopio” y “La Polita”, nombre tomado de la esposa de don Pepe Herrera, “La Principal” y otras, como el Teatro Salón Perrot, allá por las calles de Laguna de Pátzcuaro.

de carpas de variedades, decide inaugurar dos carpas pequeñas de espectáculos con marionetas, a las que les da el nombre de: *Títeres Herrera* y *Títeres Herrera e Hijos*.

Otras familias de marionetistas tradicionales aun vigentes, que retomaron parte de la tradición Rosete Aranda son: la familia Flores, los Morales y los Herrera (tercera y cuarta generación familiar).¹⁵⁵ Podemos decir que son una muestra de la tradición “residual” de marionetistas del siglo XIX, tanto por el uso de la misma técnica como por la reproducción de algunos de sus espectáculos (aunque actualmente presentados de manera mucho más modesta, tanto en su producción como en la calidad técnica y artística), como: *El pastelero*, *la corrida de toros*, *Los cazadores del África*, *el casamiento de indios*, *Mister Bell*,.... , que conformaron parte de un repertorio nacional popular del siglo XIX y XX.

El uso de la técnica de títeres de hilos (marioneta), tuvo un gran auge como espectáculo popular por más de una centuria, para posteriormente desdibujarse de la escena, alternó en su momento, con otras técnicas como la de guante, fantoches y ventrílocuo (durante las décadas de los años 30 y 40 del siglo pasado). Posteriormente se impulsó la técnica del títere guiñol auspiciado por el Estado.

Los títeres fantoches o “enanitos bufos” (figura grotesca con cabeza y a veces manos humanas añadidas a un pequeño cuerpo de títere) y el ventrílocuo, también se hicieron muy populares en las carpas itinerantes, como lo refleja la siguiente cita tomada del libro *Carpas de México, Leyendas, anécdotas e historia del Teatro Popular*, que se presentaba por los años treinta del siglo pasado.

“La Mariposa” fue la más grande de su tiempo, tenía lunetas y galería, un gran foro y camerinos individuales aunque muy estrechos. Ofrecía en su espectáculo zarzuelas, comedias, dramas, género chico y hasta género grande: “Martha Fernanda”, “Molinos de Viento”, “Los Gavilanes”, “La Cañamonera”, “Tierra Baja”, “Don Juan Tenorio”, “En un Burro tres Baturros” con el primer actor Juan Labone, don Pepe Herrera “Procopio” y su exitosa compañía”. (Granados, Pedro: 1984/54-55)

¹⁵⁵Actualmente, una de las formas en que las marionetas siguen vivas en México, son los retablos mecánicos de títeres acompañados con “el juego de tiro al blanco”, como juego y pequeño espectáculo popular que se presenta en las ferias ambulantes por toda la República Mexicana. Los espectáculos de carpa con marionetas se sintetizaron de esta manera creativa por algunos titiriteros (los Morales y los Herrera, son sólo dos ejemplos de familias que en la actualidad trabajan en ferias ambulantes con sus retablos “del tiro al blanco” con marionetas que se mueven mecánicamente), como títeres híbridos – títeres con partes de muñecos plásticos de moda como la “barbie” o “king kong”, por ejemplo–, movidos mecánicamente para evitar los altos costos de la renta que se tiene que pagar por el espacio requerido para montar la carpa, más el sueldo del personal empleado para presentar sus espectáculos de teatro de títeres en las ferias ambulantes. Sin embargo, Arón Morales, es uno de los pocos que sigue trabajando de esta forma.

Roberto Ramírez fue su nombre y su muñeco era el Conde Bobby. Pero vaya qué muñeco sólo verlo suelta la carcajada el público que tanto lo admiró y lo adoró. Este ventrílocuo tenía otros muñecos, como El Tartamudo y Don Bernardo, el cual era solamente una cabeza horrible, que era la de un famoso criminal que había sido decapitado. La guardaba en una caja de madera forrada de terciopelo rojo.

Hacían sketches, que el mismo Roberto ideó y escribió. El Tartamudo y el Bobby formaban la pareja de muchachos huérfanos, de los cuales Roberto era el tutor. Los muchachos tenían un sinfín de aventuras. Le robaban el dinero a Roberto, se iban de pinta y hacían mil travesuras, pero eso sí, el culpable era el Bobby que indilgaba al Tartamudo por el mal camino.

Números inolvidables como “El Boxeador”, “La Mujer Adúltera”, “El Abandonado” y “Los Parias” en el cual Roberto y el Bobby, desesperados por su mala suerte, ya que vivían en la indigencia más completa, se decidían por apelar al suicidio.

Roberto tuvo chispa e inventiva. Se metía con el público y con todos los artistas. Hacía broma y sátira de cualquier detalle a la mano. Hasta la fecha sus chistes se dicen y son celebrados en todos los ámbitos artísticos (...) El famoso Conde Bobby se daba el lujo de actuar en tres carpas a la vez. Por ejemplo, en Santa María la Redonda o Plaza Garibaldi, en la feria del Jardín de los Ángeles en las calles de La Luna y Estrella, así como también en el jardín del Carmen en las calles del mismo nombre o tal vez en Martínez de la Torre o en cualquier otro sitio de la ciudad, ya que ésta era tan pequeña. (Granados/1984: 55,56,59)

Quizá las década de los treinta y parte de los cuarenta del siglo pasado, fueron las más memorables en cuanto a la gran actividad del espectáculo popular que se desarrollaba en las carpas y en los principales teatros. Convergieron grandes artistas de todos los géneros, junto con movedores de muñecos: ventrílocuos, marionetas, fantoches, guiñoles, títeres de varilla, de sombras o figuras chinescas, entre otros. La actividad titeril nacional era vasta y de gran calidad. Desafortunadamente los espectáculos de la carpa popular fueron desapareciendo como una de las alternativas de diversión, cultura y esparcimiento para el pueblo mexicano, diluyéndose junto con estos – paulatinamente –, la gracia, buena factura y el prestigio que alguna vez logró el espectáculo con títeres.

La modernidad llegó a la capital, modificando su arquitectura, sus barrios y sus calles principales, lugares donde se instalaban las carpas del espectáculo, se ampliaron avenidas y

desaparecieron estos espacios de recreación, junto con “la humilde madre vestida de lona”: la carpa.¹⁵⁶

Durante el Siglo XX, también el teatro de títeres fue utilizado por los gobiernos comunistas, socialistas y nacionalistas. En México a partir de la década de los años treinta surgieron campañas con programas sociales, de salud, higiene, alfabetización entre otras.¹⁵⁷ Y los tres grupos de títeres guiñol nacionales más representativos: Rin-Rin (después Nahual), Comino y Periquito, contratados por la Secretaría de Educación Pública como medio educativo y de difusión. A este “auge” titeril institucional se le conoce como la “Época de oro del teatro guiñol de Bellas Artes”, término que en su momento utilizó la maestra Mireya Cueto.¹⁵⁸

Este apelativo también lo retoma Francisca Miranda en *Noticias sobre títeres y titiriteros de México desde el periodo precolombino hasta 2013*, y menciona que “El 5 de septiembre de 1965 finaliza la Época de Oro del Teatro Guiñol en Bellas Artes, cuando se incorpora al Centro de Teatro Infantil, inaugurado por Héctor Azar (...) fue un momento muy importante en la historia de los muñecos animados, porque generó y abrigó a una gran cantidad de artistas, que lograron aportar una serie de elementos nuevos y de gran valor para la historia, el presente y el futuro del teatro de títeres mexicano....”.¹⁵⁹

¹⁵⁶ Así la define Pedro Granados en su libro *Carpas de México, Leyendas, anécdotas e historia del Teatro Popular*.

¹⁵⁷ Durante el gobierno socialista de Cárdenas, el teatro guiñol de Bellas Artes estuvo en su apogeo. En forma paralela, la Secretaría de Salubridad y Asistencia Pública (SSA) y el Departamento del Distrito Federal (DDF) apoyaban el trabajo de Gilberto Ramírez Alvarado “Don Ferruco”. En el Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS) Ignacio Herrera, su esposa e hijos realizaban un trabajo de difusión de medidas higiénicas básicas a través de los títeres. En las Unidades de Televisión y Servicios Educativos (UTE) el maestro Juvenal Fernández desarrollaba su importante labor. (Iglesias-Murray/1995:183).

¹⁵⁸ Mireya Cueto, hija de Germán Cueto y Lola Velázquez (ambos artistas plásticos, iniciadores del teatro guiñol institucional en México, en el año de 1933), continuó con la actividad de titiritera que iniciaron sus padres, colaborando dentro del programa de teatro guiñol del Instituto Nacional de Bellas Artes, INBA, fue guionista de programas infantiles de radio y televisión; miembro activo de la Unión Internacional de Marionetas (UNIMA- México). Además de ser cofundadora en 1991, del Museo Nacional de Títeres en Huamantla, Tlaxcala, docente y dramaturga de teatro de títeres, falleció en el año 2013.

¹⁵⁹ Miranda Silva, Francisca, El hipogrifo teatral. Cuaderno de Investigación de la AMIT, *Noticias sobre títeres y titiriteros de México desde el periodo precolombino hasta 2013*, México 2013, pp. 37-38. Francisca menciona que entre las principales aportaciones de este movimiento titeril pedagógico auspiciado por el Estado, se destaca: la construcción de más de mil títeres de guante y algunos de técnicas mixtas, como ejemplo: el personaje *Comino*, de los cuales 565 pertenecen a la Colección de Teatro Guiñol de Bellas Artes, y se encuentran bajo el resguardo del Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico-Mueble (CNCRPAM) del INBA. Además de la creación de la primera Escuela de Teatro Guiñol en el país y la incorporación de este teatro en los jardines de niños.

Para Eduardo González del grupo de teatro de títeres mexicano, Saltimbanqui: “El teatro Guiñol, en su época de oro en México, cayó como plomo sobre el arte escénico de títeres. Creando la idea de que el teatro de títeres, era un instrumento didáctico-pedagógico y no un arte escénico. Y como no tenían un objetivo artístico, esos artistas se desperdiciaron”.¹⁶⁰

Mientras que las empresas de marionetas Rosete Aranda y Espinal, se dedicaron fundamentalmente, al negocio del espectáculo,¹⁶¹ aunque representaron obras con contenidos políticos, sociales, históricos y culturales de gran nivel artístico, el movimiento de teatro guiñol oficial, dio inicio como un proyecto “ideológico de vanguardia”, de acuerdo a Mireya Cueto. Y sus principales objetivos estaban enfocados “no sólo a divertir sino a educar”, fue un movimiento con objetivos pedagógicos, que se consolidó en sus inicios como “teatro infantil escolar”, como lo afirma Angelina Beloff. Sin embargo, tuvo otros alcances en el área pedagógica, como herramienta escolar y de difusión e iniciación

En cuando a la publicación de material bibliográfico, el Laboratorio Teatral editó un folleto con cinco comedias de cuentos rusos más 25 cuentos, titulado: *Tres comedias infantiles para teatro guiñol*. En este período también se publicaron los libros: *Teatro guiñol* de Germán List Arzubide, *Teatro mexicano de muñecos: 25 piezas de teatro guiñol*, de Armando de María y Campos, y *Teatro guiñol mexicano* de Roberto Lago y *Muñecos animados: historia, técnica y función educativa del teatro de muñecos en México y en el mundo*, de Angelina Beloff y más de 250 obras de repertorio. Y también, existen doce acervos documentales, algunos privados y otros a cargo de instituciones.

¹⁶⁰ En la ponencia inédita, titulada: *Arte popular y los títeres*, del Grupo Saltimbanqui, Eduardo González Ortega y Ciria Gómez Lecuona, México, Abril de 2013. También mencionan al respecto: “(...)Tres grupos de titiriteros participaron en la época de oro del teatro Guiñol. Cuentan que a veces de los tres, se hacía uno. Se tradujeron los planes de estudio Rusos. Del modelo ruso solo se tomó: el llamar a artistas plásticos para presentar espectáculos de títeres, en las llamadas Misiones Culturales. El modelo ruso no se puso en práctica en México. En Rusia, se crearon 100 teatros de títeres estatales. En México tres grupos. En México se impuso una sola técnica del teatro de títeres: el guante. En Rusia se investigaron diferentes técnicas. En Rusia se creció a nivel artístico. En México no hubo objetivos artísticos, los objetivos eran políticos (...) Se presentó al teatro de títeres como un teatro dedicado a los niños, por conveniencias educativas de regímenes políticos”.

¹⁶¹ “(...) una compañía de títeres no era simplemente una empresa comercial; era mucho más que eso: representaba los medios de subsistencia de toda una familia. Decir que su objetivo era ganar dinero no captura la urgencia del esfuerzo. Los titiriteros no buscaban sacar ganancias, sino ganarse la vida –una proposición totalmente diferente. Los titiriteros tenían que ser sensibles a cómo el público recibía sus espectáculos (...) Si los titiriteros no evaluaban bien a su público, la gente no regresaba para el espectáculo de la segunda noche. El juicio del auditorio era inmediato y final. En consecuencia, algo mucho más importante que la novedad de actores tirados por cuerdas era lo que atraía a los espectadores al teatro: la calidad era lo que contaba.

Los titiriteros reconocían o asumían que existía una curiosidad popular sobre cómo era la nueva nación. Los directores de varias compañías –la familia Rosete Aranda, por ejemplo– buscaban representar un viaje que los títeres guiaban y en que se mostraba a la gente y los diversos lugares del país. Los títeres representaban *tableaux vivants*, o *semi vivants* de celebraciones del día de la independencia, del día de la virgen de Guadalupe, de la semana santa, y otras festividades de importancia nacional; variaciones regionales de estas fiestas, y otras actividades populares como corridas de toros y bailes. Todavía más, los titiriteros presentaban tipos sociales regionales, como la china poblana y las mujeres de Tehuantepec. El teatro de títeres incluía el folklor y la geografía que la gente reconocía por medio de la observación y la tradición oral. (William H. Beezley, *Cómo fue que el negrito salvó a México de los franceses: Las fuentes populares de identidad nacional*: 2007: 411-412).

artística para los niños y el profesorado de educación pre-escolar y básica, a los que se les instruyó mediante varios programas de teatro de “títeres guignol”.

Un antecedente a este movimiento institucional de “teatro guignol” fueron los cinco teatritos conformados en 1929, con el nombre “Periquillo”¹⁶² promovidos por Amalia de Castillo Ledón, jefa de Departamento de Recreaciones Populares del Departamento Central, y proyectados e impartidos por Bernardo Ortiz de Montellano y Guillermo Castillo. En el mismo año se inauguró el teatro de títeres en la “Casa del Estudiante Indígena”, patrocinado por el Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública. Con la colaboración de Antonio Ruiz, Julio Castillo y Bernardo Ortiz de Montellano.

A finales de 1932, Leopoldo Méndez, director de la Sección de Artes Plásticas del Departamento de Bellas Artes, propuso a la Secretaría de Educación Pública, un proyecto de teatro infantil para ser presentado regularmente en las escuelas, pero según Angelina Beloff, en ese momento no se aprobó porque no existía una partida presupuestal destinada para ese objetivo. Pero al año siguiente, dio inicio el movimiento de teatro de títeres oficial, que empleó la técnica de guante o guiñol –por ser la más práctica para su itinerancia–,¹⁶³ siendo auspiciado por el Estado durante casi medio siglo.¹⁶⁴ La Secretaría de Educación Pública a través del Instituto de Bellas Artes, retomó al títere, explotando su capacidad como medio para difundir el conocimiento.

¹⁶²“...la formación de cinco teatros Guignol [del personaje francés “Guignol”] que, con el nombre de “Periquillo”, llevaron la alegría a los barrios populosos y a los pueblos cercanos de nuestra capital. Los personajes eran Chupamirto, Mamerto, Mutt y Jeff. La finalidad de estos teatros no fue sólo divertir sino educar. Los muñecos cumplían por primera vez en México con una función educativa, haciendo una eficaz propaganda antialcohólica y de higiene. Dos teatros trabajan permanentemente en Chapultepec y Balbuena. Tres teatros trabajan por rotación en los distintos barrios de la ciudad, dando funciones los domingos y los sábados. Cueto, *Teatro Guiñol*, p.27.

¹⁶³ Beloff, Angelina, *Muñecos animados, historia, técnica y función educativa del teatro de muñecos en México y en el mundo*, Ediciones de la Secretaría de Educación Pública, México, 1945: 183“...[Primero] se pensó en organizar un teatro de títeres de hilo y durante dos meses se ensayó la pieza de Germán L. Arzubide *El Nuevo Diluvio*; más el teatro de títeres movidos por hilos es bastante complicado para los teatros transportables, que necesitan a veces trasladarse y dar los espectáculos en dos o tres escuelas durante una misma mañana, y entonces se decidió adoptar el género de muñeco llamado “Guignol” (muñeco de funda o guante... [este] necesita un teatro menos complicado en su construcción y por consiguiente resulta desmontable y transportable con más facilidad”.

¹⁶⁴ (Miranda, Francisca/2013:37). “En 1950, Julio Prieto, subdirector del Departamento de Artes Plásticas del INBA, consideró rescindir las actividades, y ese mismo año, la Secretaría de Educación Pública y el INBA crearon otros grupos que aumentaron el personal de teatro de marionetas [eran guiñoles no marionetas], como el grupo El Nahual (1952-1972), Chapulín Matutino (1955), frijolito (1966), Piruleque (1972), Colibrí (1975), Chipote (1975) y el segundo grupo Colibrí (1984) los cuales continuaron con su trabajo hasta 1985.

Un grupo de intelectuales y artistas vinculados por su ideología, el arte, la amistad y sus relaciones familiares –algunos recién llegados de Europa,¹⁶⁵ fueron los que convencieron, avalaron y trabajaron en la creación y desarrollo de este proyecto cultural-pedagógico, consolidando así la propuesta de Leopoldo Méndez. Entre las grandes personalidades que participaron en este movimiento, en un primer momento, se encontraban los pintores y escultores Germán Cueto, su esposa Dolores Velázquez, la rusa Angelina Beloff¹⁶⁶– primera esposa del muralista Diego Rivera–.

Asimismo se sumaron el escritor Germán Lizt Arzubide, los pintores Enrique Assad y Ramón Alba de la Canal, Graciela Amador,¹⁶⁷ Elena Huerta Músquiz, Abel Plen, Fermín Revueltas, Julio Castellanos, Roberto Lago, Juan Guerrero, junto con Teodoro y Leopoldo Méndez.

Los tres grupos oficiales de teatro guiñol nacional,¹⁶⁸ se presentaron alrededor de México, en escuelas de pre-primaria (jardín de niños) y de nivel básico, y en algunas ocasiones especiales, los grupos de teatro Rin-Rin y Periquito, se programaron en el Teatro Hidalgo y el Teatro Orientación, este último, también dependiente de la Secretaría de Educación Pública. Estos grupos se integraron a las jornadas de alfabetización que puso en

¹⁶⁵ Cueto Mireya, *Apuntes sobre la experiencia artística*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2001, p.24. Germán Cueto, Dolores Velázquez junto con sus dos pequeñas hijas: la Nena y la Miyuca, y Angelina Beloff viajaron juntos en el año de 1932, en la embarcación “Cristóbal Colón” que los trajo de regreso a México después de su estancia en París, que determinó la carrera artista de la pareja Cueto,

¹⁶⁶ Scherer García, Julio, *Siqueiros, la Piel y la Entraña*, Lecturas Mexicanas, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1996, pp.108-110. “Angelina Beloff, abandonada en París”.

¹⁶⁷ Graciela Amador fue compañera de Alfaro Siqueiros y amiga entrañable de la rusa Beloff. El grupo “Periquito”, estuvo bajo su dirección, Graciela destacó como animadora o titiritera por su carácter festivo y sus conocimientos de música, como lo afirma Mireya Cueto en sus apuntes de *El Teatro Guiñol*. La también conocida como “Gachita”, dedicó su vida al teatro de muñecos, escribió obras e hizo adaptaciones de otras, acompañándolas con música. Sus temáticas se centraron principalmente en la cultura popular y el folclor nacional. Fue la primera en impartir cursos de teatro guiñol junto con Germán Cueto, en la Universidad Femenina. A los inicios de la televisión Emilio Azcárraga la contrató con un programa de títeres, que a pesar de su permanencia no tuvo resonancia ni captó patrocinio comercial. (*Apuntes sobre la experiencia artística*, p.83).

¹⁶⁸ (Angelina Beloff/1945:184-185). La Secretaría de Educación supervisaba las obras, que en su mayoría fueron compuestas o adaptadas de cuentos y leyendas por los mismos animadores. Cada obrita contiene alguna noción educativa, bajo una forma fácil y corta para no cansar a los niños [...] Otras obras representadas en esta época fueron *Comino vence al Diablo*, de Germán List Arzubide; *El Gigante*, de Helena Huerta Muzquíz; *Los Microbios*, de Graciela Amador; *La Invernada de los Animales*, de Roberto Lago y Germán Cueto, etc. Estas obras educativas se completaban en los programas con bailes y canciones.

Los grupos del teatro de muñecos visitaban las escuelas rurales del distrito Federal y montaban su escenario portátil en los patios de las escuelas, o en cualquier otro lugar bastante grande que la escuela misma ponía a su disposición y que tuviera capacidad para contener al público que acudía de todas partes. Cuando la maravillosa ficción desaparecía con el teatro, los niños seguían recordando lo que les impresionó más, repetían canciones, hacían dibujos... Cada función dejaba una huella profunda en su mente.

marcha el secretario de Educación, Jaime Torres Bodet, a partir de su nombramiento en 1943, durante el gobierno del presidente Manuel Ávila Camacho.

A finales de 1947, el Teatro *Nahual*, fue invitado por el Gobierno de Venezuela para instruir a profesores en el teatro guiñol escolar y también para realizar presentaciones alrededor de ese país –este dato es una muestra de la resonancia que logró este movimiento pedagógico de teatro de títeres guiñol oficial al servicio del Estado, aún en el extranjero–. Diseminándose en México a lo largo de cinco décadas, con la creación de varios grupos de teatro guiñol independientes y dependientes de alguna institución e incorporados como herramienta pedagógica por los maestros en las escuelas públicas en toda la República Mexicana, sólo por citar algunos ejemplos de grupos de teatro guiñol institucionales, mencionó las siguientes:

En 1945 se formó “El Teatro Guignol Sanitario”, asesorado por el Doctor Manuel González Rivera, Director General de Educación Higiénica de la Secretaría de Asistencia, el Teatro Guiñol del Instituto del Seguro Social, del Departamento de Audiovisual de la SEP, impartió cursos regulares de esta especialidad a los maestros. Teatro Guignol de las Misiones Culturales de la UNAM, el de la Escuela Normal, Teatro “Crefalito”, en Pátzcuaro, (C.R.E.F.A.L), dirigido por el profesor Alfredo Mendoza Gutiérrez, Teatro “Toribio” del PRI. Y algunos de los más destacados fueron el de “Don Ferruco”¹⁶⁹ y el trabajo realizado por Juvenal Fernández¹⁷⁰ en la Unidad de Televisión y Servicios Educativos (UTE).

Por otro lado, también se intentó imponer el nacionalismo y el concepto de “cultura mexicana moderna” a la población indígena del Estado de Chiapas para integrarla “al

¹⁶⁹ Gilberto Ramírez Alvarado, conocido como Don Ferruco, gracias a su personaje protagónico, trabajó con su teatro ambulante en el mercado Martínez de la Torre. En 1940 fue contratado por el Departamento de Acción Social del gobierno del Distrito Federal, como instrumento de defensa civil. Gilberto Ramírez, empleó el títere como instrumento político, trabajó en las campañas de alfabetización, la televisión y las plazas. Se dedicó a las campañas sociales. Y en las Misiones Culturales de 1944, su trabajo consistió en la difusión de la vacunación contra el paludismo.

¹⁷⁰ “Fue el principal promotor en convertir a las maestras en artífices titiriteras. La labor de Juvenal se desarrolló en la aplicación y uso de los títeres como auxiliares educativos, como instrumentos pedagógicos y didácticos. Muchos maestros conocieron las posibilidades del teatro de títeres a través de los talleres impartidos por él [...] introdujo a través de los títeres televisados, el desarrollo de temas históricos; de ahí sus solemnes personajes como Benito Juárez, Hidalgo y Morelos. Juvenal hizo títeres realistas y con marcada tendencia representativa. Su trabajo se desarrolló en la Unidad de Televisión y servicios Educativos (UTE) [...] Sobresale su trabajo vinculado al INI, principalmente en las comunidades tarahumaras, donde desplegó las técnicas educativas ideadas en la UTE...” (Iglesias-Murray/ 1995:197,198).

mundo civilizado” mediante este recurso del teatro de títeres guiñol, con presentaciones de espectáculos dirigidos a esta población en general, no únicamente a los niños.¹⁷¹ Se contó con la asesoría del teatro guiñol de Bellas Artes, el comisionado para enseñar los métodos y técnicas de construcción de muñecos y teatro, a los instructores indígenas durante dos meses, fue José Díaz, artista plástico e integrante del teatro Guiñol, que trabajó para el INBA por más de cuarenta años.

Posteriormente, José Díaz formó el *Teatro Guiñol Tradicional del Maestro Pepe Díaz*, con el que se presentó por varias décadas en la Casa del Lago, en Chapultepec.

En conclusión, éste fue un movimiento de teatro de títeres, esencialmente dirigido a un público infantil, impulsado por un elite de artistas e intelectuales que convencieron de su utilidad pedagógica, a las autoridades que en ese momento desempeñaban cargos a nivel cultural en la Secretaría de Educación Pública: Narciso Bassols, y en el INBA: Carlos Chávez, como jefe del Departamento de Bellas Artes.

Este movimiento nació como un proyecto híbrido, que retomó elementos de varias culturas: del “Guignol”¹⁷² francés, algunas obras, formas y fórmulas del teatro infantil ruso – muchas de ellas traducidas por Angelina Beloff–, el folclor y nacionalismo mexicano que se seguía construyendo y difundiendo en ese período. Enriquecido con los grandes talentos de aquellos artistas, en la literatura por List Arzubide, música de Silvestre Revueltas (por ejemplo, la compuesta para la obra *El recuajo paseador* del colombiano Álvaro Pompo, dedicada a Graciela Amador), y en la plástica: Gabriel Fernández Ledesma, Angelina Beloff, Ramón Alba de la Canal, entre otros. Pero sin el conocimiento tradicional del teatro de títeres popular, ninguno de estos artistas era titiritero.

¹⁷¹ “El INI no se limita a trabajar con niños sino que extiende su acción también entre los adultos, entre el número total de los pobladores de la zona. Adultos y niños que hablan una lengua diferente a la nuestra, que tienen otras costumbres, otras creencias, otros símbolos para expresarse. “Gente a la cual amargos y dolorosos contactos con el mundo del mestizo y del blanco, han amurallado en la reserva y en la desconfianza”. Con quienes no es fácil comunicarse ni darse a entender y que examinan nuestras actitudes, nuestra forma de vida, con una mezcla de envidia y recelo. Pues bien, es a estos hombres a los que debemos pedir que abandonen hábitos arraigados y los sustituyan por modos nuevos de conducta”. Teatro Petul publicado por el Instituto Nacional Indigenista, Número 1. “Petul visita en I.N.I, el sueño de Petul, Petul en la escuela abierta, elaboración de muñecos, improvisación de escenarios”, en Introducción de Rosario Castellanos, México, 1960, p. 2.

¹⁷² Títere de funda, creado en Lyon, Francia en 1808 por Laurent Mourguet. Guignol es el héroe de las historias.

Este grupo de artistas tuvo tiempo para ensayar y perfeccionar su “Teatro Guignol” a lo largo de este período –aunque de una manera muy esquemática y “profesional”, como lo afirma Guillermo Murray:

(...) No se hacían las cosas a la ligera y de acuerdo a las circunstancias, como era costumbre en los titiriteros populares, sino planificando con cuidado las puestas en escena. Se partía de un libreto escrito específicamente para el teatro de títeres, luego se hacían los diseños y, una vez aprobados, se pasaba a la construcción de muñecos, vestuarios, escenografía... (1995:193)

Y sobre todo, este primer grupo de artistas fueron inspirados por el recuerdo de los espectáculos de marionetas y personajes populares vistos durante su niñez en México –seguramente parte de la tradición Roseta Aranda–, que mediante este proyecto se propusieron revivir para poner al servicio de la infancia esta magia teatral titiritera, con el lema: “no sólo divirtiendo, también educando”.

No obstante, a este auge del teatro guiñol auspiciado por el Estado, que se desarrolló durante medio siglo en México, el arte de títeres continuó perdiendo prestigio y calidad en sus propuestas artísticas, quizá porque en cierta medida, a partir de este movimiento de teatro oficial pedagógico surgieron espectáculos creados por profesorado, aficionados y titiriteros que no comprendieron a profundidad la esencia sintética de este arte y específicamente, de la técnica de guante o guiñol. Degenerando el concepto de síntesis por un aspecto simplista, se produjeron espectáculos con una manufactura descuidada tanto en la concepción plástica como en lo escénico, llevándose a escena contenidos o guiones simplones con mensajes conductistas y didácticos.

Quizá también se abusó del uso de la técnica guiñol como recurso “pedagógico” para improvisar temáticas diversas, pero con una pobre calidad artística y discursiva. Y desafortunadamente, se crearon dependencias institucionales que abrigaron este tipo de espectáculos durante décadas.

Curiosamente esta técnica fue la más utilizada por los titiriteros argentinos a partir de los años treinta del siglo pasado, pero ellos trabajaron consiguiendo mejores resultados

estéticos y en el perfeccionamiento de la animación o manipulación, actualmente hay muy buenos “guantistas” y por ello se reconoce a los titiriteros argentinos a nivel mundial.¹⁷³

Por otro lado, los argentinos exiliados que se instalaron en Latinoamérica y Europa, de manera temporal o permanentemente a partir de la década de los setentas, debido a la dictadura, la crisis política y económica por la que atravesó Argentina, provocó múltiples migraciones. Y en ese escenario político se dio la interacción y divulgación del conocimiento del arte títeril a lo largo de Latinoamérica, ya que este grupo de titiriteros argentinos fundaron escuelas, teatros y compañías de títeres en algunos países, como: Venezuela, Chile, Perú, Colombia, entre otros. México no fue la excepción, aunque aquí ya había una tradición sólida, se propiciaron nuevos encuentros de técnicas y estéticas, revitalizando así el arte de los títeres en nuestro país. El intercambio cultural es innegable y para el arte titiritero mexicano enriquecedor.

En la década de los años setenta, llegaron al país algunos titiriteros argentinos con una rica experiencia artística y escénica, derivada de sus giras alrededor de Latinoamérica, entre ellos: el dramaturgo Roberto Espina, Lucio Espíndola, Carlos Converso, Cecilia Andrés, entre otros, todos ellos decidieron arraigarse en México, con excepción de Roberto Espina.

La visión de Carlos Converso respecto al arte titiritero mexicano que se producía en los años setenta y el que se produce actualmente es muy contundente, y hasta cierto punto, optimista.

Considero que el teatro de títeres en México de los años setenta a la fecha ha experimentado un cambio muy notable. Existe otra mirada sobre los títeres tanto por parte de los propios titiriteros como por parte del público y artistas de otras áreas, hoy lo vemos como un expresión artística más elaborada e íntimamente relacionada con otros lenguajes escénicos, particularmente el teatro. No se

¹⁷³ Entrevista inédita con Enrique Di Mauro, Córdoba, Argentina, noviembre 2011. “El títere de guante se desarrolla enormemente en este país porque lo toma Javier Villafañe en los años treinta, y sus discípulos como Héctor y Eduardo Di Mauro especialmente, lo incorporan como método y llegan al preciosismo de la manipulación. Por eso me decían en España, que cualquier titiritero argentino que va a su país es casi una seguridad que tengan una buena manipulación de guante, como discípulos de estos maestros”. Mientras que para el investigador argentino de teatro, Pablo Medina, uno de los mejores manipuladores de esta técnica en Argentina, es el Guaira Castilla. “Es una especie de fantasma: aparece y desaparece, el hace un estilo de títere estéticamente perfecta, tiene una manipulación excelente de la técnica de guante”. (Entrevista, Buenos Aires, Argentina, 2012). Asimismo para el titiritero argentino, Federico Abaca de “Chincho Poroto, Teatro de Títeres”, la tradición de titiriteros de guante es reconocida históricamente por todos los titiriteros en Argentina y debido a las alternativas económicas que genera se va sosteniendo, es actualmente la técnica más explotada.

trata sólo de una representación cuyo objetivo es animar un evento o valerse de los títeres para la difusión de un mensaje esquemático y simplón, que en buena medida era el concepto que se tenía en los años setenta, se trata de una propuesta artística con planteamientos temáticos y estéticos en busca de un objetivo más ambicioso. Y no es que hoy pretendamos lucirnos con el roce académico y el arte culto, intentamos un teatro de títeres que explore toda su potencialidad como expresión de un arte competente como cualquier otro”. (Entrevista inédita a Carlos Converso, 25 junio de 2013)

En síntesis, aunque la actividad teatral titiritera en México ha sido permanente y continua durante las últimas tres décadas, frecuentemente con una pobre calidad artística y desarrollado dentro de una infraestructura “marginal” creada por los propios artistas –con sus excepciones, existe un pequeño grupo de titiriteros favorecidos por quienes otorgan el presupuesto institucional–, en torno a esta actividad teatral titiritera se siguen fundando grupos, teatros, talleres, museos, festivales nacionales e internacionales y se editan algunas publicaciones, entre otras actividades (estos datos sólo a manera de esbozo, en el siguiente capítulo lo abordaré más a fondo).

Finalmente, como bien lo afirma Francisca Miranda en sus *Noticias sobre títeres y titiriteros de México...*,¹⁷⁴ sólo presenta una pequeña muestra de los artistas vigentes. Quizá porque son los visibles ya sea por su presencia oficial, por ser apoyados por las instituciones o conocidos directamente por un sector de titiriteros agremiado en la Unión Internacional de Marionetistas (UNIMA), México. Otros no son visibles, simplemente porque fueron olvidados o realizan su trabajo al margen de estas organizaciones, grupos, personas e instituciones.

4.2 Movimiento emergente en Argentina

Como en otros virreinos, el entretenimiento con titiriteros, volatineros, saltimbanquis y artistas circenses también estuvo presente en el de Río de la Plata, pero es hasta el siglo XIX, que se registra mayor actividad titiritera en esta región. Un factor determinante para ello, fue la migración europea que a partir de la segunda mitad del siglo XIX transformó radicalmente la composición cultural y demográfica de Argentina, aunque desde entonces ya era un país multiétnico y multicultural, integrado por una población originaria de

¹⁷⁴ (2013/ 38-44).

diferentes etnias, criollos, afroargentinos y gauchos. Se sumaron a su población europeos de varios países.

Pero la inmigración masiva y voluntaria fue mayoritariamente de españoles e italianos—principalmente trabajadores obreros y campesinos—, que llegaron a poblar este extenso territorio entre 1850 y 1950. Por lo que, Argentina es considerada como un país de inmigración, y la ha promovido dentro de sus políticas en varios momentos, pero también, se caracteriza por la emigración de sus ciudadanos; muchos de ellos emigraron sin retorno debido a cuestiones políticas como las dictaduras y la crisis económica. Por lo tanto, el tránsito de personas en esta región sudamericana es muy activo y propicio para el intercambio cultural.

La tradición europea del títere popular siciliano y parlemitano de barra y algunas técnicas de títeres usadas por los españoles, fueron las influencias más fuertes en la Argentina a finales del siglo XIX y principios del XX. En algunos escritos de Javier Villafañe encontramos que en Buenos Aires, se instalaron artistas con su teatro de títeres, como ejemplo: “El Anfiteatro”; un salón rodeado de jardines, ubicado en la calle de Florida, en donde en 1831 los Smolzi; cantantes líricos italianos, después de haber actuado en el Coliseo, cantaron trozos de ópera acompañados por la orquesta de los Cívicos, conformada por músicos negros, en este teatro para títeres. El segundo teatro estable se llamó “del Recreo”, y estuvo a cargo de don Pedro Baldizone, que junto con su familia daban vida a los muñecos. Uno de sus personajes más famosos y héroe de sus historias fue “Mosquito”.

En 1880, Santiago Verzura “Eureja”, se embarcó desde Génova con sus marionetas para viajar a Buenos Aires, donde conformó una compañía con un grupo de aficionados y se estableció en un local de la calle Alsina y Matheu, frente al mercado Spinetto. Posteriormente, Dante Verzura, hijo de “Eureja”, continuó con el oficio de su padre, realizando durante treinta y tres años espectáculos de títeres en el teatro del jardín Zoológico, en Buenos Aires, con su teatro “Mosquito”, así llamado en homenaje al personaje popular de Baldizone.

En 1910, arribaron a Buenos Aires los Títeres de San Carlino de Doña Carolina Ligotti y Don Bastian de Terranova,¹⁷⁵ encontrándose en el Barrio de la Boca con el teatro “Sicilia” de Vito Cantone,¹⁷⁶ que estaba instalado en Buenos Aires desde 1895. Pero además de la tradición de teatro de títeres italiana se presentaron en este país, compañías de otras latitudes con sus espectáculos de muñecos:

Al final del siglo pasado varios teatros de títeres llegaron a Río de Plata: “Los London´s Fantoques” en 1887, con la dirección de Juan Gautier. El mismo año, con pocos meses de diferencia, debutan los fantoches de Tomas Holden. “El Non Plus Ultra del Mecanismo”, como decía en los anuncios. En 1895 llegan de Italia las célebres marionetas de los hermanos Brandi, premiadas con medalla de oro en varios países del Viejo Continente. En 1895 actúan con mucho éxito “Los Fantoques Mexicanos”, cuyo director Don Fernando Miramontes, encabezaba los anuncios de su conjunto con estas palabras: “Ver para creer y no confundir con otra compañía de fantoches.”¹⁷⁷

¹⁷⁵ Javier Villafañe narra que: “Desde ese momento visité reiteradamente a don Bastián de Terranova y a su mujer doña Carolina Ligotti –eran una pareja muy hermosa–, descendientes de antiguas familias marionetistas –titiriteros sus abuelos y sus padres–, quienes tenían en Sicilia uno de los más famosos teatros de marionetas. Representaban obras clásicas: Ariosto, de Torcuato Tasso, episodios de las aventuras de Orlando y Rinaldo, que duraban en episodios un año entero, y casi siempre, era su público –el mismo público– viejos italianos, nostálgicos marineros, obreros del puerto de La Boca y algunos curiosos como yo...”. Medina, Pablo: “Historias de ida y vuelta”, en Villafañe, Javier: Antología. Obra y recopilaciones. Buenos Aires, Sudamericana, 1990.

<http://www.monografias.com/trabajos14/inmigraitalian/inmigraitalian.shtml#ixzz3M1di6kVr>, fecha de consulta: 3 de junio de 2015.

¹⁷⁶ Vito Cantone nació en Catania, en 1878. Proveniente de familia de titiriteros, su abuelo materno Cayetano Crimi, fue autor del prólogo de *Jerusalem Libertada*, adaptada al teatro de títeres. En 1895, al fallecer su padre, Vito Cantone vino con su madre a Buenos Aires. De inmediato, se instaló con los títeres en el Teatro Sicilia, en Necochea 1339. En ese local representó el más variado repertorio de la dramática titiritera. Su madre, Nazarena Crimi, participaba con su canto en estas representaciones. Entre los personajes que desfilaron en escena figuraron Orlando, Reinaldo, Carlos Martel, Carlomagno, la princesa Bradamante, Herminio, Rogelio del Aguila Blanca, otros paladines de Francia, el emperador africano Agramonte. Asimismo, entre las obras que representó Cantone figuraron: *El desafío de Barletta*, *Romeo y Julieta*, *Otelo*, *Don Juan Tenorio*, *El Romance de Tulio y Adelaida* escrito por Juan Cantone, su padre (quien también había escrito las escenas de la *Pasión de Nuestro Señor Jesucristo*, que se representaba en las proximidades de Navidad). Vito Cantone fabricaba muñecos característicos de Catania, erectos y más altos que los de Palermo. Los primeros titiriteros de la Boca fueron sicilianos, y entre ellos, se contaron colaboradores de Cantone tales como Vito Correnti, José Macarigno, Salvador Costa, José Constancio Grasso, Felipe Puglionese, Nicolás Scuccimaro, Carmelo Nicostra, Leonardo Maccheroni y otros. Petriella, Dionisio y Sara Sosa Miatello, *Diccionario Biográfico Italo-Argentino*, editado por la Asociación Dante Alighieri de Buenos Aires, 1976. www.dante.edu.ar/web/dic/b. consultado en diciembre de 2014. <http://www.monografias.com/trabajos14/inmigraitalian/inmigraitalian.shtml#ixzz3M1aH2hBJ>, fecha de consulta: 3 de junio de 2015.

¹⁷⁷ Villafañe, Javier, “Historia del Títere en América, Argentina”. Artículo extraído de la Revista *Teatro*, Año 4, N° 13, Buenos Aires, julio de 1983, pp. 67-68. Publicación periódica del Teatro San Martín, perteneciente al Complejo Teatral de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

En 1922, se presentó por primera vez en Argentina, el *Teatro dei Piccoli*, del afamado marionetista italiano, Vittorio Podrecca. Debutaron en el teatro Cervantes con “La Bella Durmiente”, la obra estuvo acompañada con música de Ottorino Respighi.

Durante la Segunda Guerra Mundial, en 1941 Podrecca regresó a la Argentina para instalarse junto con su empresa de marionetas por casi una década. E incluso, su interés por afianzarse en este país lo llevo a proponer al gobierno argentino un proyecto de teatro de marionetas nacional, que fue rechazado.¹⁷⁸ Y en 1951 la compañía decidió retornar a Italia.

El Teatro dei Piccoli (el Pequeño Teatro), gozó de gran fama internacional por más de tres décadas, entre 1920 a 1950. La compañía realizó una gira por Europa y posteriormente, viajó alrededor de América, presentando sus espectáculos de marionetas en varios países del continente, en 1926 comenzaron su gira en Cuba, después viajaron a Santo Domingo, República Dominicana, Puerto Rico y terminaron en Caracas, Venezuela. Y durante su segunda gira, se presentaron en Estados Unidos, México, Uruguay, Brasil, Argentina. La compañía era una verdadera empresa del espectáculo, los *Piccoli* con su bella tradición de marionetas, sin duda, dejaron huella en América Latina.¹⁷⁹

Otro dato emblemático para el arte titiritero argentino, fue la visita de Federico García Lorca en 1934,¹⁸⁰ los titiriteros argentinos coinciden que abrió una brecha para el surgimiento del teatro de títeres con una tendencia poética,¹⁸¹ desarrollada por un grupo de

¹⁷⁸ Bettina Girotti toma una cita del libro *Títtere: La magia del teatro* de la titiritera Mané Bernardo, donde señala que: “...en 1947 Podrecca presentará al Estado un proyecto de “cien páginas de escritos, recopilaciones, opiniones, cifras y, sobre todo, ¡sueños! (Bernardo, 1963:63) en el que proponía convertir su teatro de marionetas en el Teatro Argentino de Marionetas, proyecto que finalmente no fue aceptado.” (*Revista Lindes, revista de estudios sociales del arte y la cultura*, No. 7 Noviembre de 2013, “La Primera visita del *Teatro Dei Piccolli* a la Argentina” Buenos Aires Argentina, p.7)

www.academia.edu/.../La_primera_visita_del_Teatro_dei_Piccoli_a_la_

¹⁷⁹ La Compañía de los *Piccolli dei Podrecca*, era una verdadera empresa, su material escénico pesaba 18.000 kilos, integrado por 300 baúles, 1200 marionetas, 10 km. de hilo y 500 decorados. Su personal incluía un elenco de 70 artistas líricos, y técnicos, 20 músicos, maquinistas, electricistas y ayudantes. Su éxito y popularidad se lo debía a su espectacular repertorio basado principalmente, en los cuentos clásicos para niños y la ópera, las funciones se componían por una pieza central y por números breves de gran creatividad y belleza en su producción.

¹⁸⁰ “En 1934, cuando “La Andariega” [carromato en el que transportaba su teatrino Javier Villafañe] da las primeras funciones en el barrio de Belgrano. Ese mismo año, en el teatro Avenida, después del estreno de “Bodas de Sangre”, García Lorca y un grupo de artistas argentinos ofrecieron una exhibición de títeres de cachiporra. Representaron las “Eumérides” de Esquilo, un entremés de Cervantes y “El Retablillo de Don Cristobal” de García Lorca”. En esta extraordinaria exhibición de títeres estuvo presente el después afamado Javier Villafañe, como espectador. (Villafañe, 1983).

¹⁸¹ El titiritero cordobés Eduardo Di Mauro, se refiere a esta generación de artistas titiriteros de la siguiente forma: “...Fue por los '40 que vimos los primeros títeres, y nosotros ya teníamos nuestro teatro para ese

artistas titiriteros poetas, entre ellos el de mayor renombre sería Javier Villafañe, maestro de generaciones posteriores de titiriteros argentinos, pero también de muchos latinoamericanos. Debido a la persecución política por la dictadura, Javier Villafañe emigró a Venezuela, entonces la “Universidad de los Andes” en la ciudad de Mérida, le dio la dirección del “Taller de Títeres”, donde realizó una importante labor, dejando huella en sus estudiantes.¹⁸² Fue reconocido por su trabajo escénico y por su dramaturgia en el mundo titeril.

Con este grupo de titiriteros-poetas comienza una nueva etapa para el teatro de títeres en Argentina. Y la técnica de títere de guante será la elegida por su sencillez y versatilidad. Estos artistas enamoraron a otros con su arte y desarrollaron su idea del titiritero juglar, itinerante y popular, recorriendo los caminos de la extensa Argentina para llegar a las comunidades más alejadas y presentar sus retablos con espectáculos de títeres. Pero de esta “utopía” no pudieron sostenerse económicamente, como lo afirman los hermanos Di Mauro.¹⁸³ Aunque ellos si lograron crear su propia infraestructura y condiciones de trabajo,

entonces, se trataba de Los Siete Barbudos. Eran siete [artistas] plásticos que viajaban en un coche grande y viejo, recorriendo todo el país. Uno de los siete barbudos era el *Pajita* García Bes, padre del titiritero José García Bes. Ellos recorrieron el país, haciendo exposiciones y ofreciendo funciones de títeres. En ese momento la intelectualidad se volcaba al teatro de títeres, tenían fresca la influencia de Lorca y ahora se sumaban Javier y estos personajes. Por ese motivo, el títere en Argentina nace con alto nivel intelectual; más que el títere popular, fue el títere de la poesía. Toda esa generación de titiriteros eran estupendos poetas: Pedro Ramos, Enrique Wernike, Villafañe, Elvio Villarroel, los títeres estaban de moda”. (2010:11). César López Ocón y Otto Freitas fueron parte de la segunda generación de artistas titiriteros poetas.

¹⁸² “Javier llegó a Mérida a comienzos del año ’70 invitado por el titiritero Jaime González Portal, personaje de inmensa creatividad y de mucho arraigo latinoamericano. Boliviano de origen, fundó el Taller de Títeres de la ULA (Universidad de los Andes) en el año ’63. Ese taller, fue la base de los talleres y elencos de títeres en las universidades de Venezuela; y este hecho, a pesar de ser muy importante para una educación integral, jamás ha sido justamente valorado”. Aunque posteriormente Villafañe le dio continuidad a esta labor durante doce años. Además editó 12 números de la revista *Titirimundo*, escrita casi en su totalidad por él, e ilustrada por su compañera Lucrecia Chávez. (Di Mauro, Eduardo/ 2010: 60, 61).

¹⁸³ Eduardo Di Mauro narra: “Cuando teníamos veintidós años y cada uno de nosotros con una familia, ya la responsabilidad era mayor y nos plateábamos la necesidad de vivir dignamente del teatro de títeres y desde muy jóvenes nos inquietaba saber cómo resolvían los problemas de la profesión, los colegas de otros países hermanos. ¿Cómo hacen en Uruguay, en Chile, en Paraguay, los titiriteros para vivir? Viajábamos por esos países fronterizos y veíamos una realidad bastante más precaria que la nuestra, veíamos una acción totalmente marginal y fuera de contexto. Al menos en Argentina teníamos a Javier Villafañe, y otros grandes artistas que tampoco podían vivir del títere, hacían funciones esporádicas pero no había un sistema de trabajo que les exigiera todo su tiempo y que les retribuyera el esfuerzo. Si del teatro no se podía vivir, del títere mucho menos. (2010: 126).

Héctor Di Mauro, también habla sobre la imposibilidad de aquellos titiriteros y teatreros independientes de sostenerse económicamente de la profesión: “Finalizando el año 1955, ya estaba absolutamente consolidada nuestra profesión, realmente “atípica” e “insólita”, ya que eran muy pocos (¡poquísimos!) los titiriteros que “vivían dignamente” de su trabajo... pero la misma cuestión se planteaban los colegas integrantes de los

haciendo real la posibilidad de vivir y mantener a sus familias con su profesión de titiriteros. Como lo narra Eduardo Di Mauro en la siguiente cita:

En síntesis, el teatro era el “deporte espiritual” que se practica mientras haya “tiempo libre”, esto ocurre en toda nuestra América Latina y cuando nosotros hacíamos trescientas, cuatrocientas o quinientas funciones al año con La Pareja, seguramente los colegas no comprendían el alcance de estas cifras, el sacrificio y la pasión que debe guiar los esfuerzos, aquellos que sólo se hacen cuando se cree profundamente en lo que se está ofreciendo. Sin saberlo, habíamos diseñado y montado el sistema para muy pocos, para algunos muy contados que querían dar todo de sí para establecer una profesión digna y “al servicio del pueblo”, con la pasión y la responsabilidad que eso significa. (2010: 51)

Los mellizos cordobeses Héctor y Eduardo Di Mauro,¹⁸⁴ fueron propulsores para el desarrollo de la profesión de titiritero en Argentina, ya que fundaron junto con otros titiriteros, las escuelas provinciales de teatro de títeres de Tucumán, Rosario, Neuquén y Misiones.¹⁸⁵ Además de organizar festivales nacionales e internacionales y encuentros de

“Teatros Independientes”, la mayoría de los cuales debía tener un trabajo “paralelo” para “parar la olla” y alimentar a familia...” (2011:103).

¹⁸⁴ “Héctor, es cofundador de la “Escuela Experimental de Títeres” de la Ciudad de Córdoba, que da origen al Movimiento Nacional de Escuelas y Talleres de Títeres, participando así en la formación de escuelas por todo Argentina, y organizando hasta el momento [2000] el Encuentro Nacional de Escuelas de Títeres”. Tomado de la portada de *Medio Siglo de Profesión Titiritero (1950-2000)*, Di Mauro Héctor, Librititeros, ed. Teatro Arbolé, S.L. España, 2001. Héctor Di Mauro falleció a los 80 años, el 12 de abril de 2008, en Córdoba, Argentina. Y Eduardo a los 86 años, en Guanare, Estado de Portuguesa, en Venezuela. “Su hijo, el también titiritero Daniel Di Mauro, define a este gran maestro como un hombre que dedicó su vida a transformar esta actividad en profesión, enseñar con vehemencia sus ideas, poblando de niños las salas que trabajaban sin descanso atendiendo especialmente a aquellos sectores menos favorecidos y comprometiéndose con su pensamiento, defendiéndolo en foros y encuentros del mundo entero”. En www.fundarte.gov.ve > Puro Teatro > Noticias, consultado el 19 de Enero de 2015.

¹⁸⁵ “En Tucumán, año ’61, el proceso de formación para la Escuela de Teatro de Títeres fue muy compleja, esa escuela nació bajo la tutela del Consejo Provincial de Educación. El objetivo de esa escuela, era exclusivamente pedagógico, pues recibía como alumnos un promedio de cien niños y treinta maestras. Nosotros fuimos invitados a realizar unos talleres y entendimos que la escuela, podía tener más trascendencia a nivel educativo y cultural, por lo tanto empezaron a realizarse estudios para permitir una mayor presencia cultural en general. A partir de ese momento me transformé en el asesor artístico de la escuela (...) Comenzamos a pensar en la creación de un Teatro Estable de Muñecos. Al fin tuve la alternativa, cargado de la experiencia que recogí en el viaje por Europa y con la plana mayor de la escuela pude crear un excelente elenco. En estos años del ’65 al ’70 produje una gran cantidad de obras (...) imposibles de realizar en el pequeño espacio de nuestros limitados teatros que usaban todos los titiriteros argentinos.

El teatro fue evolucionando y su repertorio fue produciendo casos mímicos de alta factura y obras para público adulto que pronto gravitaron e influyeron en el ambiente titiritero argentino. Esta experiencia dio lugar a la creación de otras escuelas como la de Neuquén, y después le siguió la de Rosario, todas con los lineamientos ideológicos de la escuela de Tucumán. Esto indica que cuando se tiene una idea muy clara sobre la institución que se quiere formar son muchas las posibilidades de ponerla en marcha y aunque abrir la Sala Estable de Tucumán nos llevó más de diez años de trabajo, se puede decir, que valió el esfuerzo ya que hoy es referencia obligada, si se hace historia de los títeres en Argentina y Latinoamérica. Actualmente mantiene una

teatro de títeres; consolidaron y propiciaron la academización y formalización de la profesión, que actualmente sigue emergente y se desarrolla en el panorama teatral titiritero argentino. Como ejemplo: Hace un año se logró el grado de licenciatura en Artes Escénicas con tres especializaciones entre ellas: danza, circo y el teatro de títeres y objetos, de la que antes era: la Diplomatura en Teatro de Títeres y Objetos, impartida por la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM), en Buenos Aires. También destacan por su innovación, los cursos de especialización de teatro de objetos que imparte Ana Alvarado, en la Universidad Nacional de las Artes (UNA), también en Buenos Aires.

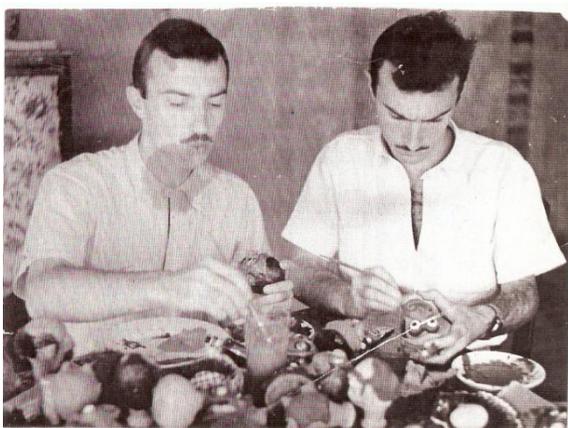
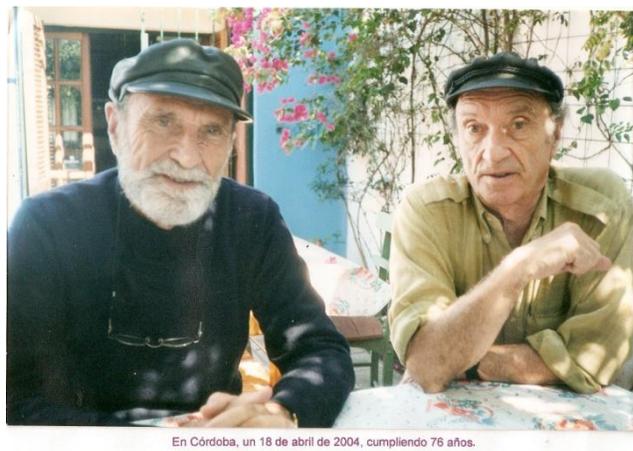


Imagen 15

Héctor y Eduardo Di Mauro 1944



En Córdoba, un 18 de abril de 2004, cumpliendo 76 años.

Imagen 16

Los mellizos Héctor y Eduardo Di Mauro a los 76 años, 2004.

Regresando a Lorca, a menos de una década de su estancia en Argentina, Mané Bernardo –alumna de Ernesto Arancibia, escenógrafo y artista plástico que colaboró en la elaboración de los títeres para la extraordinaria representación de Lorca en 1934, y después famoso cineasta argentino– y Sarah Bianchi, comenzaron a trabajar en el teatro de títeres, desarrollando su propio estilo y escuela, y una prolífica actividad titiritera. Mane Bernardo, fue directora del Teatro Nacional de Títeres, que funcionó en el teatro Cervantes a mediados de los años 40, del siglo pasado y durante su vida escribió una amplia obra en torno al tema.

actividad importante, mas no la gravitación que tuvo, durante la década del 60 hasta el año '75. De cualquier modo, lo que no se pudo realizar en Tucumán a nivel de servicio se experimentó en Venezuela en el año '77, en el Teatro Barinés de Muñecos y tres años después se consolidó en el Teatro Tempo, de Guanare". (Di Mauro, Eduardo/2010: 38-39).

Posteriormente, Mane y Sarah fundaron el Museo Argentino del Títere en 1983, que cuenta con una sala estable para la presentación de espectáculos y lleva el nombre “Federico García Lorca”, además de tener una biblioteca, con alrededor de 300 libros sobre teatro de títeres y cinco mil títulos sobre otras artes afines. Aunque sigue pendiente la clasificación completa de los libros de su biblioteca, por lo tanto, no está disponible al público.

Sin embargo, estas dos artistas no alcanzaron a fundar el “Instituto de Investigación del Arte Titiritero”, que financiaría becas de trabajo, este era uno de sus proyectos más ambiciosos.

Por su parte, José Ruiz (Pepe Ruiz)¹⁸⁶ a mediados de los 50, viajaba con su carromato “La Golondrina”, llevando los títeres por su país, y seguían surgiendo más artistas titiriteros. La actividad titeril florece en la Argentina, tanto que en la última década del siglo pasado Javier Villafañe afirmaba: “Hoy Buenos Aires es la ciudad que tiene más teatros de títeres. Los vemos en las calles, plazas, parques, mercados y en Teatro Gral. San Martín, cuyo elenco pasea por el mundo del espectáculo francamente maravilloso: “El Circo Criollo”. (1983:67-68)

Por otro lado, la consolidación de la Unión Internacional de Marionetistas de Argentina, en la década de los 70,¹⁸⁷ fue otro factor favorable para la efervescencia del teatro de títeres. Héctor Di Mauro fungió como mediador y representante de este grupo de titiriteros agremiados. Esteban Villarrocha afirma que: “Héctor Di Mauro, tuvo un importante rol en la comunicación, fraternidad y crecimiento de los titiriteros en lo ético y estético”.¹⁸⁸ Y en general, los hermanos Di Mauro colaboraron y compartieron su forma y estructura de

¹⁸⁶ Comenzó su vida profesional como titiritero solista en 1955, tras varios años de experiencia con otros grupos. Recibió las influencias de tres de los grandes maestros titiriteros argentinos: Javier Villafañe, Otto Freitas y César López Ocón. Ha realizado numerosas actividades docentes y participado en la fundación de talleres y asociaciones titiriteras en su país, Argentina. A estas actividades se suman, la creación del “Circo más pequeño del mundo” y el carromato “La Golondrina”, con el que recorrió su país durante años. Ha tenido giras por casi toda América del Sur y Europa. Junto a Javier Villafañe, Mane Bernardo y Sarah Bianchi funda la “Calle de los Títeres” en Buenos Aires. Anteriormente, participó en las actividades de teatro de títeres en la “Calle Caminito” en la Boca, Buenos Aires.

¹⁸⁷ Como antecedente a esta agrupación, décadas antes los titiriteros se agremiaron en la Asociación de Titiriteros de Argentina (ATA), con objetivos compartidos con la después UNIMA Argentina.

¹⁸⁸ Esteban Villarrocha, En portada de *Medio Siglo de Profesión Titiritero (1950- 2000)*, de Di Mauro Héctor, Arbolé, Zaragoza, España, 2001.

trabajo, además de sus contactos; logrando la cohesión y el crecimiento laboral y artístico de este gremio de artistas.

Héctor Di Mauro señala que: “El comienzo de la década de los años 70, fue sumamente auspicioso para el desarrollo de teatro de títeres en nuestro país: Nació la UNIMA, se fundaron tres, de las cuatro Escuela Provincial de Títeres (Neuquén, La Pampa y Misiones) y la única a nivel nacional La Escuela Nacional de Títeres de Rosario. Se realizaron Encuentros, Festivales, Seminarios Técnicos, Cursos Especializados sobre el Teatro de Muñecos tanto en su función artística, como pedagógica, realizados rotativamente en ciudades de casi todas las provincias...

En nuestra ciudad de Córdoba funcionaban regularmente quince grupos de titiriteros (...) El panorama nacional no era muy diferente, los titiriteros se habían multiplicado en casi todas las provincias y empezaban a tener una presencia cotidiana entre los espectáculos, tanto para niños, como destinado a adultos. La experiencia pionera de don Javier Villafañe y sus pares de la época se enriquecía con la pujante generación inmediata...” (Di Mauro, Héctor: 2011/ 223-224)

Pero desafortunadamente, la dictadura rompió con toda esta actividad cultural que se venía desarrollando a nivel popular, no sólo con las actividades de teatro, títeres y la difusión del cine y otras artes como las plásticas y la música, quebrantó la estructura social en general.

Aunque por otro lado, El Teatro General de San Martín, en la capital de Buenos Aires, siguió trabajando con mucha cautela política, y así sucedió con las Escuelas Provinciales de Teatro de Títeres y las Compañías Estables, como la de Córdoba. Por lo tanto, el teatro de títeres estuvo refugiado por un tiempo en el ámbito institucional. Muchos intelectuales y artistas emigraron del país, algunos para proteger su vida que estaba en riesgo por lo situación política y las persecuciones a causa de los golpes militares, durante el “Proceso de Reorganización Nacional” (1976-1983).¹⁸⁹

¹⁸⁹ El 24 de marzo de 1976, la cúpula del poder militar argentino es asumida por los personajes más siniestros de nuestra historia contemporánea. Toman el poder “político” y pasan cosas horribles, en las cuales “todos” estábamos insertos; allanamientos nocturnos, secuestros, torturas, crímenes, “listas negras” contra artistas, intelectuales, periodistas... y otros asuntos desagradables que provocó un éxodo lamentable de colegas y artistas buscando territorios más “amables” y “apacibles” para continuar su trabajo (...) Ya sea por “el clima enrarecido” y nefasto o por la falta de posibilidades de ejercer la profesión (cualquier actividad artística era un riesgo) comenzó el “gran éxodo”, o mejor dicho, “se potenció”, porque ya, en los tiempos de López Rega, muchos colegas habían emigrado. De nuestra ciudad de Córdoba viajaron hacia España, y allí se radicaron “Los Duendes” de Alberto Cebreiro; “La Rayuela” de Tata Olano; “Los Titonios” de Jorge Varela y Miguel Ordóñez; viajaron hacia Venezuela “La Pareja” de Eduardo Di Mauro y Laura de Rokha; “El Telón” de Daniel Di Mauro; “La Cigarra” de Alexis Antíguez; el Río Cuartense (también cordobés) Hugo Arneodo con

Por otro lado, dentro del Teatro de San Martín y como parte de las actividades del Grupo de Titiriteros del Teatro de San Martín (GTTSM), se creó el Taller- Escuela de Titiriteros “Ariel Bufano” en 1987, desde entonces está bajo la dirección de Adelaida Mangani. Más tarde, surgieron otras escuelas en donde se impartía el teatro de títeres como oficio o diplomatura, menciono dos ejemplos: la Universidad de Avellaneda —de donde egresaron varios titiriteros solistas con una formación como titiriteros populares, aunque estos cursos desaparecieron y se integraron como materia dentro de la carrera de Teatro—, y la Universidad Nacional de San Martín (creada a principios de este siglo), con una formación más academizada y quizá, con un concepto de teatro “estable”, de sala —fundada por integrantes del Grupo de Titiriteros de San Martín y alumnos de Ariel Bufano—, es decir con una tendencia opuesta al teatro itinerante y popular, paradójicamente, ya que en sus inicios Ariel Bufano, quien fuera aprendiz de Villafañe, creó su “Teatro Popular del Títere” con el que se presentaba a mediados de los años 60—. Ambas escuelas están ubicadas en Buenos Aires.¹⁹⁰

“El Quijotillo”; a México viajaron Carlos Converso y Carlos Martínez, con “El Triángulo”; a Perú y a Ecuador “El Coe-tí” de Elvio y Beba Villaroel [...] Roberto Espina, que vivía en Buenos Aires, partió a México, donde luego emigraron Lucio Espíndola, Rulo Domínguez, Cecilia Andrés, Yaco Guigui. Darío Altomaro. También partieron hacia España Alcides Moreno, Guadalupe Tempestini, con su “Farolito”, “Los Títeres de Horacio” de Casais y Koncke, “La Gaviota” de Adriana y Luis Ghiringhelli; el actor y titiritero del “Teatro Experimental de Zárate” Hugo Gaito se radica en Villaviciosa (Asturias) con su “Teatro de la Carretera”, quien acompaña en su exilio a su maestro y amigo, Abel Poletti, director del grupo [...] También “perdimos” a Ilo Krugli y Osvaldo Gabrieli ¡flores de titiriteros! que emigraron a Brasil. Ilo creó el grupo “Ventaforte” de Sao Paulo, y Osvaldo el grupo “XPTO” dos de los grupos más interesantes de titiriteros brasileños... y la lista sería interminable...” (Di Mauro, Héctor/ 2011:223, 226).

¹⁹⁰ “Pero antes de que la Calle empezara a desparramar titiriteros, lo hizo el Grupo de San Martín, creado por Ariel Bufano y Adelaida Mangani hace veinte años. También a partir de una tarea docente iniciada en 1986, y que en 1990 quedó plasmada en la Escuela de Titiriteros. “Allí se aprende y se practica una profesionalidad profunda” afirma Mangali.

Con esta actitud ya egresaron unos 50 titiriteros (los aspirantes a ingresar rondaron entre los 300) que contribuyeron a revertir la mitología bohemia de la profesión.

Además varios miembros dejaron el elenco para formar sus propios grupos. Otros lo hacen en forma paralela como los fundadores de Libertablas y el Periférico de Objetos, este último para adultos.

Otros 80 artistas se recibieron en la Escuela de Actores Titiriteros de Avellaneda, también gratuita, cuyo director y fundador, Elvio Villaroel, destaca que ha ido bajando la edad de los alumnos, que ahora oscila entre los 20 y los 30 años. Otras escuelas forman titiriteros en Tucumán (la más antigua, desde 1970), Neuquén, Rosario y Puerto Rico (Misiones).

La formación recibida también alentó a las nuevas camadas a idear espectáculos más complejos, donde los muñecos se conjugan con música, técnicas actorales, expresión corporal y teatro de sombras”. Camps, Sibila, “Títeres: un “Boon” que fascina a Buenos Aires”, Sección de Cultura del Periódico *Clarín*, martes 16 de septiembre de 1997.

Al término de la dictadura, con nuevos impulsos creativos y la unión del gremio, se fundó La Calle de los Títeres en 1989¹⁹¹, y una década después se creó el Instituto Nacional de Teatro; un importante proyecto de teatro nacional que se había visualizado desde años anteriores. Como lo afirman algunos artistas dedicada al teatro en Argentina, es un gran impulsor para la creación y desarrollo de las artes escénicas en el país, aunque con sus bemoles en la práctica y repartición de los apoyos.

A partir de la sanción de la Ley Nacional del Teatro N° 24.800 [en 1997], se crea el Instituto Nacional del Teatro como organismo rector de la promoción y apoyo de la actividad teatral en todo el territorio del país. Las amplias facultades que otorga la Ley al Instituto permiten la elaboración, ejecución y seguimiento de una política teatral en todo el territorio del país, y su carácter federal hace de las provincias las principales beneficiarias de la promoción y apoyo que realiza este Instituto. El Instituto Nacional del Teatro otorga preferente atención a las obras de autores nacionales y a los grupos que las representen, impulsando la actividad teatral, favoreciendo su más alta calidad artística y posibilitando el acceso de la comunidad a esta manifestación de la cultura. Asimismo, se fomentan las actividades teatrales a través de concursos, certámenes, muestras y festivales; se otorgan premios y becas, se respetan las particularidades locales y regionales y se estimula la conservación y creación de espacios teatrales, a la vez que se difunde el conocimiento del teatro, su enseñanza, su práctica y su historia.¹⁹²

Y aunque el teatro de títeres en la Argentina, sigue emergiendo y desarrollándose con toda esta estructura y apoyo institucional, como lo muestra casi medio siglo de enseñanza escolarizada y la prolífica actividad creativa en torno a él, difundida y ejecutada en un gran número de festivales nacionales e internacionales, organizados con el apoyo del Instituto Nacional de Teatro, no podemos negar que aún lo aqueja, en cierta medida, la subalternidad, ya sea por su desafortunada jerarquización institucional, o por su aún deficiente estructuración como una actividad profesional, y quizá también, por la carencia de un marco teórico y metodológico especializado que lo sustente en el ámbito académico y educativo.

¹⁹¹ En 1989 nace La Calle de los Títeres, por iniciativa de algunos maestros titiriteros como Javier Villafañe, Mané Bernardo, Sarah Bianchi y Pepe Ruiz, entre otros. Auspiciada por el Programa de Cultura de Barrios de la Municipalidad de Buenos Aires y la Cooperativa de Servicios Culturales de la Calle de los Títeres. (desde el 26 de junio hasta el 19 de julio 90s, primer festival internacional). Como puede leerse en su página principal: “Actualmente “La Calle”, agrupa a la mayoría de los titiriteros de Buenos Aires y también incluye a los profesionales del interior del país.” (calledelestiteres.blogspot.com/)

¹⁹² www.inteatro.gov.ar/

Capítulo V. El arte de títeres en América Latina, una tradición subestimada: análisis comparativo entre México y Argentina

La esencia popular del teatro de títeres como discurso para su marginación ha devenido en una problemática funcional en la escena institucional que lo incluye de manera subalterna o lo excluye de varios ámbitos, como en las políticas culturales, dentro de la programación de actividades artísticas y sobre todo, en el área académica y educativa. En primera instancia, quizá se deba a las ambigüedades que surgen a partir de su “acotada” concepción como arte popular, concepto menoscabado y “mal entendido” por los que promueven las tendencias más actuales, que pretenden alejarse a toda costa del teatro de títeres popular, distanciándose también del origen de este teatro de figuras. Pero por otro lado, desde la tendencia conservadora de concebir el arte de títeres sólo como elemento “popular”, también se corre el riesgo de restringir su esencia y sus alcances.

Encontramos entonces, dos posturas dicotómicas, el teatro de títeres popular y el formal, aprendido en la academia y relacionado con el arte. El arte de títeres es amplio –una obra abierta–, no sólo permiten las expresiones “populares” o “tradicionales” y las relacionadas con el arte, los títeres son un medio simbólico mediante los cuales se puede expresar cualquier temática y emplear para cualquier fin comunicativo o artístico.

No obstante y a pesar de su marginación institucional y en las políticas culturales, en México, Argentina y en el resto de Latinoamérica, los títeres están presentes como transmisores y revitalizadores de la cultura y la tradición. A continuación haré una reflexión y análisis comparativo –a grandes rasgos entre México y Argentina–, de la marginación o subalternidad en la que se ejerce este oficio dentro de los ámbitos oficiales, como instituciones culturales, escuelas y universidades, compañías estables, teatros, entre otros espacios. Pero también, el carácter subalterno y marginal repercute en la organización de este gremio de artistas titiriteros y en la manera independiente de ejercer el oficio sin apoyo institucional.¹⁹³ Y muchas veces, “luchando” desde varios frentes para compensar

¹⁹³ La pareja de titiriteros chilenos Elena Zúñiga y Sergio Herkovits, fundadores de *Payasíteres*, relatan sus inicios en este arte de la siguiente manera: “...Lamentablemente el golpe de Estado barrió con todo lo cultural y solidario que tenía la sociedad chilena, convirtiendo a Chile en el conejillo de indias para experimentar con la economía de mercado o neoliberalismo. En principio buscamos el arte como una forma de poder expresarnos y comunicar nuestras inquietudes. Posteriormente, cuando ambos tuvimos que abandonar la

esta marginación, incluso aplicando conceptos acordes con el neoliberalismo, como el de “profesionalizar” al gremio. En este capítulo, lo expongo mediante algunos casos concretos.

5.1 Formalización y estructuración del teatro de títeres para su enseñanza en escuelas

Las condiciones de subalternidad y marginación en las que se ha desarrollado el teatro de títeres, parecen coincidir no sólo en Latinoamérica sino en casi todo el mundo, aunque su historia no ha sido lineal ni evolucionista, en el último siglo y aún en la actualidad, continúan las luchas de los artistas dedicados a este arte titiritero para ganar un lugar dentro de las instituciones, con el objetivo de generar espacios y sobre todo, para difundir y fomentar el crecimiento del teatro de títeres a través de su conocimiento formal en escuelas y academias. Aunque existen dos opiniones contrapuestas dentro del propio gremio, al menos en México: los que trabajan para que el títere se institucionalice y así disponer de las condiciones idóneas para desarrollar nuevas vertientes para su estudio, investigación y difusión de sus técnicas, de manera estructurada y formal, que permitan su emergencia. Y como consecuencia mejorar la situación marginal de esta profesión.

Por otro lado, están los que afirman determinadamente, que el títere al ser popular, debe permanecer fuera de la academia, ya que corre el riesgo de perder su esencia popular. Eduardo González, fundador del grupo de teatro de títeres mexicano, *Saltimbanqui*, opina de esta manera:

Quieren que el teatro de títeres haga a un lado sus modos de vida y resistencia, y siga los modelos de la sociedad occidental y cristiana mercantilista. El títere se ha negado a crear escuelas porque en las escuelas se dosifica el conocimiento. Y se intenta crear una élite de artistas con licencia para

universidad por problemas políticos (estudiábamos pedagogía) escogimos a los títeres como una forma de “enseñar” a quienes ven nuestros espectáculos. No con una finalidad didáctica, sino con un fin de culturizar y entregar valores”. Los fundadores de *Payasíteres* describen un panorama actual muy poco alentador en el ámbito escénico titiritero de su país, que desafortunadamente coincide con el resto de Latinoamérica. “En Chile existe un gran número de jóvenes iniciándose en los títeres. Lamentablemente el Estado no se involucra para nada en el fomento de la cultura popular. Existe un fondo concursable al que postular una vez al año y si lo ganas, puedes sobrevivir. Los proyectos ganadores no superan el 12% lo que significa que el 88% restante, no cuentan con financiamiento ni apoyo estatal. Esto además significa que cada realizador, debe “competir” contra sus colegas para poder sobrevivir en este ambiente laboral. No existen salas de teatro suficientes, ni menos un público acostumbrado a “consumir cultura” como lo propone el neoliberalismo. La mayoría de los artistas populares se ven en la obligación de tener un trabajo formal para financiar sus creaciones en los tiempos libres como hobby” (Entrevista de Juan Carlos Nuño González. En la sección “ Caminantes de otras latitudes”, de la revista digital: *En la ruta del titiritero*, No. 05, México, Septiembre 2014, p.p 27-32).

titeretear (...) Dosificación clásica de un mundo mercantilizado y mercantilizante. Las escuelas para crear “titiriteros profesionales”, no van con el arte titiritero popular. Desde tiempos inmemoriales, el titiritero va de fiesta en fiesta, de pueblo en pueblo, de país en país. Aprendiendo aquí y allá. Desde los inicios del deambular titiritero, si alguien quiere aprender el arte de los títeres, puede acercarse a un titiritero, una compañía, o un taller de marionetas y comenzar el aprendizaje y la puesta en escena desde un primer momento. No esperar años de escuela, una: licenciatura, diplomado, curso o taller con diploma. ¿Para qué? Ya hay internet. Información gratuita. Si quieren saber cómo hacer títeres, en you tube se ve. (*El Arte popular y los títeres*, 2013, ponencia difundida por el grupo *Saltilbanqui*, vía internet mediante su proyecto *Biblioteca en movimiento*, 16 de mayo de 2015)

Con una opinión distinta sobre si la esencia popular del títere se pone en riesgo por su academización, el investigador argentino de teatro, Pablo Medina, señala:

Desde mi punto de vista no, el títere ha perdurado a la largo de la historia, acompañando a la humanidad, ha sido excomulgado, querido, y aunque también subestimado, primero por su desenfado y su lenguaje popular en los siglos pasados, y posteriormente, quizá no sólo por considerarse o atribuirle características tradicionales; del pasado, actualmente con el gran paso a la tecnología que la humanidad “madura” ha dado en la era moderna, al títere se le relaciona también con lo inútil, lo ingenuo, lo infantil.

El títere resiste flexible sorprendiendo precisamente por su esencia simple, sintética y mágica. Y acompañados de técnica, tecnología o no, están ahí representando expresiones populares o las llamadas de elite, como operas, operetas, obras clásicas, entre otras. Sin perder nunca su carácter genuino y su fuerte expresión dramática. (Pablo Medina, entrevista inédita realizada en el Centro de Documentación “La Nube”, octubre de 2011)

Otra voz autorizada en la materia es la del titiritero Carlos Converso,¹⁹⁴ ya que él ha realizado una labor constante en la formación de titiriteros en México, impartiendo la

¹⁹⁴ Carlos Converso, estudió la carrera de actuación en Córdoba, Argentina, después colaboró con algunos grupos independientes en donde desempeñó múltiples funciones como: actor, tramoya, iluminador, entre otros. Y respecto a su acercamiento con el teatro de títeres, señala: “Debo confesar que vi por primera vez un espectáculo de títeres como a los veinte años, y cinco años después conocí a Javier Villafañe, exactamente en el año 1973 en la ciudad de Mérida en Venezuela. Javier Villafañe era un tipo fascinante, un verdadero mitómano, te atrapaba con sus historias donde nunca se sabía cual era la línea divisoria entre la ficción y la realidad, y de las cuales él era siempre un personaje más. Era como entrar en el mundo de los títeres de la mano de este Virgilio anti solemne y travieso pero no para aprender temas técnicos sino para impregnarse de una atmósfera juguetona y llena de poesía. En este sentido quizás fue decisivo. Por otra parte en un sentido más práctico, otra razón que marcó la decisión de trabajar con los títeres fue que nos permitía acceder a una modalidad más versátil, relativamente más fácil de mover y presentarse en espacios alternativos. Trabajé como actor en la Argentina en diversas obras, de Osvaldo Dragun, Fernando Arrabal, Roberto Arlt, Shakespeare, y en otras obras para público infantil de autores argentinos. Posteriormente en Venezuela y Colombia en algunas creaciones grupales, menciono particularmente una que fue muy exitosa con el Teatro

materia por invitación de algún festival o institución y de manera independiente en su escuela de teatro de títeres, pero también ha logrado abrir y mantener un espacio para su enseñanza en la Licenciatura de Teatro del Campus Xalapa de la Universidad Veracruzana, desde el año 2001 –siendo un caso excepcional–. Aunque ha habido otros artistas titiriteros que han conseguido lo propio, desarrollando varios proyectos de enseñanza, como los de la titiritera argentina Cecilia Andrés,¹⁹⁵ uno de los últimos cursos fueron los que impartió durante tres semestres en el Centro de las Artes de Morelos durante el 2009.

Respecto a la enseñanza de este arte, Carlos Converso opina:

Me parece sumamente importante y necesaria la enseñanza de este oficio a fin de que se mantenga vivo y en buen estado de salud, porque la enseñanza tal como la entiendo no es la transmisión mecánica y repetitiva del conocimiento, por el contrario es una experiencia de aprendizaje de ida y vuelta, viva, que genera constantes encuentros y procesos nuevos, Sólo en esta medida es posible provocar continuidad, entusiasmo, adhesión. En un nivel más personal diría que llega uno a cierta edad en donde lo aprendido pide ser compartido, hay experiencia y confianza; quizás no tanto para transmitir conocimientos rotundos pero sí para generar entusiasmo y ganas de inventar, de materializar en escena imágenes poéticas. Por último, enseñar es una experiencia, cuando se logra, sumamente gratificante y placentera. (Coss, Griselda, Entrevista inédita vía internet, 25 junio de 2013).

Triángulo de Caracas bajo la dirección de Luis Márquez Páez llamada " Búfalo Bill en Credulilandia". Paralelamente trabajábamos con nuestras primeras propuestas con títeres básicamente a nivel de escuelas. Este periodo de tiempo, 1973 a 1976, viví en Venezuela y Colombia. Pasé brevemente por México en 1974 para participar en el Quinto Festival Chicano y Primero Latinoamericano organizado por diversos grupos que conformaron el Cleta (Centro Latinoamericano de Experimentación Teatral y artística), pero ya de manera definitiva fue hasta finales de 1976 que regreso a México donde viví durante diez años en el DF, y luego en 1986 me fui con familia mexicana, esposa e hijos, a la ciudad de Xalapa (...) una ciudad con una vida cultural y artística importante, cercana al DF y con amigos entrañables.

Definitivamente mi trabajo y desarrollo en el ámbito del teatro de títeres lo he realizado en México, es aquí a lo largo de 36 años donde me afiancé como titiritero y creador junto con varios compañeros artistas mexicanos, aquí donde logré definir un teatro de muñecos de ciertas características, que no me toca a mi juzgar, pero que sin duda marcan una pauta significativa en el panorama del teatro de títeres mexicano. Yo encontré en el mundo de los títeres, si se me permite decirlo así, un lenguaje apropiado a mi sensibilidad y gustos para expresar inquietudes y preguntas diversas. Paralelamente ha sido un campo de juego y placer enormes, un taller de inventos y ensayos. Y por otro lado, una posibilidad maravillosa e invaluable de comunicación y retroalimentación con todo tipo de público". (Coss, Griselda, Entrevista inédita vía internet, 25 de junio de 2013)

¹⁹⁵ Cecilia Andrés junto con su entonces compañero Alcides Moreno, fundaron las escuelas provinciales de Neuquen en 1968, y entre el 69 y 70 la de Viedma, que no arraigó. Los hermanos Di Mauro fueron maestros de Alcides Moreno e influyeron para que él tomara la impronta pedagógica que ellos ejercían, así como la misión de fundar escuelas para maestros en pro de la "Educación por el arte" según testimonio de Cecilia. (Coss, Griselda, Entrevista personal, 28 de abril de 2015, durante el tercer Coloquio del Títere y las Artes Escénicas, Xalapa, Veracruz)

En México ha habido interés por consolidar un proyecto pedagógico de teatro de títeres de manera formal en una escuela, a través de las actividades y gestiones realizadas por el gremio y por algunos maestros titiriteros, como Carlos Converso en Xalapa. Otro proyecto piloto para la creación de la Escuela de Títeres (Módulo experimental y diagnóstico) fue el organizado por La Cartelera Un Espacio Teatral, en colaboración con Baúl Teatro A.C, apoyado por el Instituto de la Cultura y las Artes, el Instituto de Cultura del Municipio de Querétaro y la Universidad Autónoma de Querétaro, que se realizó del 27 de marzo al 3 de abril de 2010, aunque sólo generó dos cursos. Por su parte, en el Distrito Federal, se imparten clases de construcción y teatro de títeres desde hace casi un lustro por diversos profesores en el Centro Cultural de Tlatelolco, dentro de la Unidad de Vinculación Artística (UVA) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), y recientemente la Unión Internacional de la Marioneta (UNIMA) D.F, organiza algunos cursos libres especializados en la materia.

En el 2012, en Huamantla, Tlaxcala, se fundó la Escuela Latinoamericana del Arte de los Títeres “Mireya Cueto”, dirigida por el cubano Alberto Palmero, respaldado por varias personalidades del teatro de títeres como Mireya Cueto y Raquel Bárcena. Así como por varias instituciones, como el Instituto Tlaxcalteca de la Cultura, el Museo Nacional del Títere “Rosete Aranda” (MUNATI) y el Consejo Nacional para al Cultura y las Artes (CONACULTA). Esta escuela inició su actividad con un “Primer Diplomado de Especialización del Arte de los Títeres”,¹⁹⁶ dentro de su programa incluyó materias teóricas, prácticas y hasta de mercadotecnia. Sin embargo, no ha tenido un desarrollo continuo y posteriormente, sólo se han impartido cursos dirigidos básicamente a docentes,

¹⁹⁶ La convocatoria mencionaba: “Por ser Tlaxcala entidad de gran tradición cultural que resguarda el patrimonio del Arte de los Títeres de la nación, el Gobierno del Estado de Tlaxcala, a través del Instituto Tlaxcalteca de la Cultura y El Museo Nacional del Títere “Rosete Aranda” (MUNATI). Convoca: A todos los titiriteros activos de la República Mexicana interesados en alcanzar un grado mayor de profesionalización en esta disciplina, se les invita a participar en el *Primer Diplomado de Especialización en el Arte de los Títeres*, que se llevará a cabo en el Museo Nacional del Títere en la ciudad de Huamantla, Tlaxcala, del 1 de marzo al 3 de abril del 2012. Uno de los requisitos necesarios para participar era “ser titiritero activo con 2 años de experiencia como mínimo, comprobable”. Y tenía como objetivo: “Atender las necesidades de formación profesional de especialistas titiriteros a través de un Diplomado que les proporcionará las herramientas teórico-prácticas para generar un desarrollo artístico, individual y colectivo, en lo social, económico y cultural”. El subrayado es mío, para señalar esta tendencia en Latinoamérica, para tratar de “compensar” su “debilidad académica”. Los chilenos también utilizan este término en la búsqueda de mejorar la calidad de sus propuestas escénicas, cuando el problema es más complejo.

con un enfoque del teatro de títeres como herramienta pedagógica y de acercamiento a las artes, sin una estructura pedagógica y académica enfocada al arte de los títeres.

Por lo tanto, en México, la actividad docente en materia de teatro de títeres en el ámbito académico y formal es casi inexistente.¹⁹⁷ No obstante a que se ha promovido –en varios momentos por el gremio titiritero organizado en la Unión Internacional de Marionetistas (UNIMA) México,¹⁹⁸ y por titiriteros independientes–, su incorporación a la educación pública en todos sus niveles, desde el pre-escolar a la educación superior, como medio didáctico o como recurso artístico, aún no se ha conseguido. La negativa puede deberse al desprestigio o subestimación de este arte, por falta de conocimiento y fundamentos sólidos en la materia, sumado a la inercia de la burocracia académica que no revisa y actualiza sus planes de estudios, ni permite modificaciones.

Por tanto, en México no ha sido posible el asentamiento de una escuela formal permanente de teatro de títeres y existe poco interés académico, resultado de lo cual, al interior de las compañías se improvisa y se aprende sobre la marcha. Incluso, en muchos casos no existe un conocimiento profundo de nuestra propia tradición titiritera, lo que genera muchas dudas entre el propio gremio y como consecuencia, se carece de fundamentos para reconocer el valor artístico, cultural y social de este arte.

En este sentido, el panorama actual argentino es distinto, como ya lo mencioné en el capítulo anterior, la importante actividad docente propiciada por los hermanos Di Mauro:

¹⁹⁷ Aunque la gran mayoría de los titiriteros, de una o de otra forma, tienen una experiencia como docentes, ya que imparten cursos, talleres esporádicos o cortos, con un término, y se enfrentan a esta circunstancia de inestabilidad y falta de interés por parte de las instituciones por abrir espacios para su enseñanza de manera continua. Pero muchas veces los titiriteros adquieren esta actitud de informalidad, restándole valor a su trabajo, proponiendo siempre talleres efímeros o como propuestas de entretenimiento para construir simples manualidades. No pretendo hacer un juicio negativo al respecto, pero cuando se ha extendido esta idea, resulta contraproducente, y después muy difícil de convencer al público, a las instituciones e incluso al propio artista titiritero de lo contrario: de la complejidad de este arte y la necesidad de su estudio más estructurado y riguroso para su perfeccionamiento y emergencia en el ámbito del arte actual (si se va a ejercer de manera profesional), ya que sigue siendo un recurso muy empleado en la escena, pero sin un conocimiento riguroso.

¹⁹⁸ Por ejemplo, la Delegación UNIMA DF del Centro Mexicano de la Unión Internacional de la Marioneta AC, el 19 de septiembre de 2013 emitió un documento titulado “Proclamación de los 13 puntos Por el Rescate y la Dignificación del Títere en la ciudad de México”, dirigido a “los socios de UNIMA México. A las personas que ocupan cargos públicos. A todos aquellos que vivimos y construimos la gran ciudad de México. A nuestros hermanos de todo el mundo que comparten el amor por los títeres y su mensaje de paz”. Entre otras medidas propone la creación del Foro por el Rescate y la Dignificación del Títere en la ciudad de México, y en el punto 9, exigen: “La inclusión del teatro de títeres en los programas de estudio de la educación pública y gratuita para todos los niveles educativos, desde pre-escolar, hasta el establecimiento de la especialización profesional en teatro de figuras y objetos animados”. Para mayor información consultar la página: www.unimamexicodf.org/, en su apartado de proyectos. Consulta, 12 de marzo de 2015.

Héctor y Eduardo,¹⁹⁹ Alcides Moreno, Cecilia Andrés, “Kique” Sánchez Vera y otros maestros que fundaron las escuelas públicas y gratuitas, provinciales y municipales en la Argentina, fue el antecedente directo de las nuevas escuelas de educación superior especializadas en la materia, como el Taller de Teatro de Títeres de Avellaneda, dirigido por Elvio Villaroel y el del Teatro General de San Martín, fundado por Ariel Bufano. Aunque Javier Villafañe, fuera el eje principal de todos estos maestros titiriteros.

En una entrevista realizada el 15 de Septiembre de 2011, a Alfredo Walter Cenci, en ese momento coordinador teórico de las diplomaturas impartidas por la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM) –una de ellas con especialidad en teatro de títeres y objetos, fundada por Tito Lorefice y Daniel Spinelli, egresados de la Escuela de San Martín y alumnos de Bufano–, explica este proceso de la entrada del arte de títeres a la academia en Argentina:

Javier Villafañe fue un personaje fundamental, el gran maestro incorporador del títere dentro del arte más circense, fuera de un circuito oficial del arte. Más popular, más vinculado al circo –no el actual, el formal que se incorpora a la universidad –tiene que ver más bien con esa idiosincrasia suburbana; lo que sería salir con el carro a hacer títeres por la calle. Y una segunda escuela, fue la de Ariel Bufano, que integró al títere al ámbito más formal, digamos a lo que es un circuito más oficial del arte y lo convirtió en un espectáculo del teatro, para que no se le vea sólo como un recurso del entretenimiento sino del arte.

En este sentido, hay dos líneas, una actividad menos orientada a formalizarse con las otras artes teatrales y la otra más formal, que retoma la influencia del títere europeo e incorpora el arte de títeres a las artes escénicas, consolidando otra dramaturgia, con la producción de otro tipo de espectáculos. Hoy diríamos: “El teatro de objetos”, que ya de por sí, la expresión: “teatro de objetos” le da una resonancia distinta al títere y a las temáticas que se exploran.²⁰⁰ Por ejemplo,

¹⁹⁹ Enrique Di Mauro “Quique”, en una entrevista personal relata: “El Centro Integral del Títere (CIT), que organizó mi padre en el parque Sarmiento, trabajó desde 1983 hasta 1990. Este proyecto de escuela en Córdoba no se consolidó porque nunca se nombró director a pesar de ocho años de trabajo. Fue un primer proyecto de escuela en Córdoba, porque ellos ya habían fundado las cuatro escuelas provinciales, la de Misiones y la Pampa especialmente la fundó Héctor Di Mauro, la de Tucumán se puede decir que la fundó Eduardo Di Mauro y la de Rosario y Neuquén un alumno [Alcides Moreno] de mi padre”. (Coss, Griselda, Córdoba, Argentina, 2011)

²⁰⁰ “El Teatro de Objetos nos está mostrando otra manera teórica de trabajar. La definición de UNIMA, respecto al teatro de títeres y teatro de objetos los inscribe en el mismo ámbito. También yo creo que hay algo relacionado con el prejuicio que enfrentan los argentinos, porque aquí al teatro de títeres es tan común relacionarlo con el teatro de guante, quizá de ahí la preocupación y necesidad de los nuevos académicos especializados en esta área por darle un peso y un discurso teórico más consistente para sustentar su trabajo frente a esta subestimación o “simplicidad popular” del títere de guante”. (Thiago, estudiante brasileño de la diplomatura de teatro de títeres y objetos, generación 2010, impartida en la Universidad Nacional de San

escenificar ahora “La Vida es Sueño” [obra de Pedro Calderón de la Barca, se estrenó por primera vez en 1635], retomando un clásico de ese orden, genera un efecto muy particular, el que no solamente el teatro de objetos llega de Europa a Argentina sino cómo de Argentina se produce algo que es visto con otra resonancia, tiene que ver cómo una obra local para España es leída desde afuera y con otro lenguaje. (Coss, Griselda, entrevista personal inédita)

Para Walter Cenci, La Escuela de San Martín ha sido muy fecunda y quizás ha traído formas de concebir al teatro de títeres que no eran las tradicionales y lo ha hecho a un buen nivel, fomentando que los artistas sean innovadores en otros ámbitos. Además de que han adquirido una formación en dramaturgia, teatro y conocimientos sobre cuestiones escénicas, como el tratamiento del trabajo de la voz y del cuerpo. Porque para Cenci : “La formación tiene sus fuentes y cree que adquirirlas autodidactamente sería más difícil”. Finalmente, Walter Cenci señala que el trabajo docente en materia de teatro de objetos y títeres de la diplomatura impartida en la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM), tienen una fuerte influencia de Pillipe Genty, prestigiado artista plástico y escénico francés.

Quizá el punto más relevante en el que estaba basada la justificación académica de esta Diplomatura en Teatro de Títeres y Objetos, impartida en la UNSAM, era la siguiente: “La experiencia, inédita en Latinoamérica, de vincular la formación de artistas del teatro de títeres y objetos a la Universidad, permite suponer un fructífero encuentro. En los países en donde este arte milenario es recibido y propiciado por la vida académica, la formación artística alcanza mayores niveles de desarrollo”. En parte coincido con este criterio.

Martín (UNSAM), en Buenos Aires Argentina, entrevista inédita de Griselda, Coss, Buenos Aires, Argentina, 2012).

El titiritero chileno Ítalo Cárcamo considera que en las escuelas de títeres de Argentina : “Mucha gente siente vergüenza de lo popular, lo ven como algo “chabacano” [de “mal gusto”], prototipo del titiritero de plaza, el que pregunta “simplonamente” conduciendo a los espectadores. En estas nuevas escuelas los maestros proyectan que la participación del público es algo malo, está el concepto de que lo artístico es algo fotográfico, de buena manipulación, de una belleza artística, pero que el público no participe. La verdad, me parece que es un gran error porque el público sí o sí va a participar en algún momento, sino quiere participar no lo va a hacer, pero hay que tener esa contemplación de que si estamos trabajando con chicos, en algún momento va a ocurrir. Aunque el títere se academice, no debe perder su rasgo popular, el ejemplo está en ese tipo de espectáculos muy pretenciosos en sus alcances estéticos sostenidos sólo en la parafernalia tecnológica, pero vacíos. Me parece que muchos de los maestros actuales se olvidan de los tipos de público y cuál es la necesidad del titiritero y del público. Porque he visto muchos trabajos de sala y la verdad, la mayoría de ellos carecen de fundamentos. La máxima del teatro es “poder llegar al otro” y yo he visto a los públicos pasivos, totalmente desorientados, creo que es una deficiencia en los espectáculos y hay que ver por qué pasa”. (Coss, Griselda, entrevista inédita a Ítalo Cárcamo, Buenos Aires Argentina, 2012)

Otro de los principales aciertos de los directivos de la diplomatura fue el de aceptar entre su selecto grupo de alumnos, a extranjeros latinoamericanos, por lo menos en la generación 2010-2012, de Colombia, Brasil y Perú.²⁰¹

Sin embargo, en este proceso de casi medio siglo de enseñanza del teatro de títeres en Argentina, observamos dos tendencias dicotómicas, por un lado, las escuelas fundadas con objetivos dirigidos a formar artistas independientes y con un enfoque popular del teatro de títeres, como el que ofrecía la Escuela de Títeres de Avellaneda, dirigida por Elvio Villaroel y por el otro, las escuelas que promueven la formalidad y la incorporación del teatro de títeres a las artes escénicas, con una tendencia a retomar las estructuras pedagógicas, las técnicas y estéticas europeas – aunque más apegadas a los modelos de las escuelas de teatro de actores– , como la Escuela-Taller de Teatro de Títeres “Ariel Bufano”, creada por él mismo, vinculada al Teatro General San Martín, y de la que egresaron un grupo de artistas con un trabajo plástico y escénico más experimental, como los integrantes del Periférico de Objetos,²⁰² y los fundadores de la Diplomatura de Teatro de Títeres y Objetos de la Universidad Nacional de San Martín,²⁰³ inaugurada en el 2006 por Tito Lorefice, quien fue

²⁰¹ Su enfoque académico estaba centrado en la formación de intérpretes de teatro de títeres y objetos, a partir de una búsqueda profunda en la dramaturgia y en la investigación del objeto en escena, aunque con una formación estructurada siguiendo los modelos del teatro de actores, estos estudios se cursaban en el transcurso de tres años. Algunos estudiante de la generación 2010-2012, se quejaban de que en el programa escolar no se incluía alguna materia de historia de los títeres sino que más bien se impartía una materia titulada “Transposiciones” que no era más que historia del arte, en donde no se incluye al títere. En materia teórica cursaban semiótica y poética teatral que consideraban si les aportaba elementos para su formación. Otra desventaja era que la escuela no ofrecía una biblioteca especializada en la materia.

²⁰² Una de las artistas provenientes del Periférico de Objetos es Ana Alvarado, ella imparte la Especialización en Teatro de Objetos y Nuevos Medios del Teatro, con duración de tres cuatrimestres (año y medio), en la Universidad Nacional de Artes (UNA). Ana Alvarado aborda en su tesis, la cuestión de la dramaturgia titiritera a partir del punto de vista de que no hay porque ocultar al titiritero; el titiritero es un actor latente en escena y se debe aprovechar para la investigación y experimentación escénica.

²⁰³ En su justificación académica podía leerse: “Luego de visitar escuelas dedicadas a la formación profesional de titiriteros en Europa, como la Ecole Supérieure Nationale des Arts de la Marionnette de Charleville-Mezieres (Francia), Ernst Bunsch de Berlín, Akademia Teatralna de Bialystok (Polonia), Academy of Performing Arts of Prague (República Checa), Institut del Teatre de Barcelona, y de realizar contactos con destacados maestros del país y del exterior, fruto de un largo período de análisis y planificación, se puso en marcha la Diplomatura en Teatro de Títeres.

La Diplomatura está diagramada para que las áreas que la componen se interrelacionen dinámicamente. Éstas son: Área de la interpretación, del entrenamiento corporal, del sonido, de las artes plásticas y realización, de la dramaturgia, de las humanidades y de la producción escénica. Cada área cuenta con docentes de reconocida experiencia y trayectoria profesional. La experiencia, inédita en Latinoamérica, de vincular la formación de artistas del teatro de títeres y objetos a la Universidad, permite suponer un fructífero encuentro. En los países en donde este arte milenario es recibido y propiciado por la vida académica, la formación artística alcanza mayores niveles de desarrollo. La UNSAM cuenta con el apoyo, para este emprendimiento, de las escuelas de formación profesional más

director de la diplomatura y ahora también ocupa este cargo en la orientación de esta área de la Licenciatura en Artes Escénicas, y Daniel Spinelli, con el cargo de coordinador de ambas –ahora una de las tres especialidades de la licenciatura en Artes Escénicas impartida en la misma Universidad, que se cursa en cuatro años–.

Por otro lado, Federico Abaca, fundador del grupo de títeres “Chincho Poroto” de Catamarca, y egresado de la Escuela-Taller de Títeres de Avellaneda en 1998, dirigida por Elvio “Toto” Villaroel, señala que al contrario de la Escuela de San Martín, en Avellaneda se trabajaba el titiritero popular, el titiritero trashumante, reivindicando esta línea. Y el grado obtenido era sólo un título técnico de actor-titiritero, por ser una especialidad que se cursaba en tres años, pero desde hace 4 o 5 años ha perdido su estatus, ahora está incorporado como materia dentro de la Escuela de Teatro. Anteriormente se asistían tres días a la semana y se cursaban seis materias por año en la Universidad de Avellaneda, entre ellas: técnicas de manipulación, expresión corporal, expresión vocal y construcción, después iban variando las técnicas.

Mientras que en la Escuela de San Martín tenían un horario completo de lunes a viernes y la enseñanza estaba sostenida en otra estructura, con una línea de teatro de sala, donde hay técnicos y un espacio específico para la representación. Otra diferencia entre ambas escuelas es que de esta última, salían grupos y elencos, que si bien no se han podido sostener en la escena, tenían otro tipo de propuestas escénicas más experimentales. Sin embargo, de la Escuela de Avellaneda egresaron muchos titiriteros que hoy siguen trabajando como solistas o parejas.

Y respecto a las Escuelas Provinciales de teatro de títeres, como la de Tucumán, Neuquén, Puerto Rico, Misiones y Rosario. Abaca menciona que siguen funcionando, pero sus cursos están dirigidos a los docentes de nivel inicial, como las maestras de jardín de niños, y el títeres se usa solamente como herramienta de trabajo en el aula, en estas escuelas no se forman a artistas para la escena.

importantes del mundo y con el auspicio de la Comisión Internacional de Formación Profesional de la UNIMA (Unión Internacional de Marionetistas). Con estos organismos se han establecido convenios de colaboración y de intercambio de docentes e investigadores”. www.universidades.org/diplomatura-en-teatro-de-titeres-buenos-aires-ge..., consultado el 1 de abril de 2015.

Por lo tanto, también hay una tercera vertiente en el aspecto pedagógico que ofrecen las Escuelas Provinciales de Teatro de Títeres, públicas y gratuitas, antes mencionadas y aún activas en Argentina. Fundadas por los hermanos Di Mauro, con la impronta pedagógica y en pro de la “Educación por el arte”. Que se crearon con una finalidad común: ofrecer actividades artísticas para desarrollar la capacidad creadora a través del títere, que aglutina todas las artes.

Por lo tanto, se introduce a los alumnos niños y adolescentes a la música, danza, plástica, expresión corporal y al teatro mediante este recurso lúdico y teatral, pero también se utiliza como un medio pedagógico para los docentes. Aunque cada una de estas escuelas ha desarrollado variantes en sus métodos pedagógicos y han alcanzado diferentes metas en cuanto a su formalización académica, desde la expedición de un “certificado de capacitación” que avala el Consejo Provincial de Educación, como el expedido por la provincia de Neuquén para los egresados de la Escuela Provincial de Títeres “Alicia Murfi”,²⁰⁴ y que sólo tiene validez para sumar puntaje a los docentes y como antecedente cultural, ya que no los acredita como profesores de títeres, ni como intérpretes titiriteros, simplemente son cursos de capacitación, subsidiados por el presupuesto provincial. Hasta el título de “Profesorado de Artes en Teatro con Itinerario en Teatro de Títeres”, un rango superior de nivel terciario, que expide la Escuela de Rosario a sus egresados.

Además, algunas de estas escuelas ofrecen talleres y funciones externas en las escuelas públicas de su provincia, como la de Neuquén y la de Tucumán. Esta última también cuenta con la exposición de títeres, a través de su Museo Itinerante “Alba Enrico de Vaca”, que forma parte del patrimonio cultural de Tucumán.

²⁰⁴ La Escuela Provincial de Títeres “Alicia Murfi”, escuela de producción de títeres de Neuquén, fundada en los años 70, ofrece cursos dirigidos a tres tipos de público: para la formación de niños y adolescentes, y cursos de capacitación para docentes (adultos). En el año 1990 logró ofrecer el profesorado y el 1994 se recibieron los profesores, siendo la primera y la única generación en recibir este título. Dentro de la escuela también existe el elenco estable que brindan funciones en todas las escuelas públicas de Neuquén. Además de contar con una biblioteca teatral y escolar que lleva el nombre de “Kique Sánchez Vera” (Luis Alberto), en homenaje a este maestro titiritero y marionetistas originario de Catamarca pero arraigado en Neuquén, quien fuera director de la escuela. Para obtener el “certificado de capacitación” dirigidos a los docentes, se cursan tres años con un horario parcial, actualmente tres veces a la semana en un horario de 6 de la tarde a 9.30 de la noche.

Para mayor información sobre la Escuela Provincial de Teatro de Títeres de Neuquén “Alicia Murfi”, consultar la pagina electrónica: escuelaprovincialdetiteres.blogspot.com/

Aunque desde la experiencia de algunas docentes egresadas de la escuela de Neuquén, en esta escuela todavía falta implementar la parte teórica y académica que le de un perfil más artístico al oficio y exigir el grado de profesorado que no se ha vuelto a abrir desde 1994.²⁰⁵ Comparten este sentir, alumnos y profesores de la Escuela de Rosario, pues no han alcanzado grandes logros en la formación de sus egresados, ni marcado una tendencia estética o artística, a pesar, de haber nacido en 1974, como una escuela nacional de titiriteros.²⁰⁶

Finalmente, me parece importante retomar la opinión de algunos estudiantes y egresados argentinos y extranjeros de estas escuelas especializadas en teatro de títeres que se ofrecen de manera gratuita por el gobierno argentino, respecto a los planes de estudios, los logros y alcances obtenidos al egresar y sobre todo, la razón que los motivó para estudiar teatro de títeres en una escuela. Algunos de los estudiantes extranjeros egresados de la escuela de Avellaneda y de la UNSAM, coinciden en que ya ejercían el teatro de títeres en su país – aunque las escuelas argentinas no imponían este requisito para su ingreso–, pero debido a la

²⁰⁵ Claudia Miranda menciona: “Cada generación de egresados es muy variada, ya que no todos los alumnos ingresan por los mismos intereses, además de que hay mucha deserción, no salen como una generación de graduados. Por ejemplo algunos alumnos toman estos cursos sólo como una actividad recreativa, terapéutica porque es un espacio de arte, otros porque lo quieren incorporar dentro de sus actividades laborales o simplemente quieren el puntaje que este tipo de cursos les suman a su carrera magisterial, son tan diversos los intereses de los alumnos de cada grupo, que es muy difícil de trabajar, no sale un elenco de titiriteros, egresa gente capacitada para hacer títeres”. La experiencia de Marcela Castro, como alumna de la misma escuela de Neuquén, fue más libre y de exploración desde la improvisación primero, y el objetivo de los cursos era hacer dos muestras por cada año. Marcela lo aplica dentro de su trabajo como docente, ya que cuenta con la didáctica de los niveles que ella ha trabajado, de chicos especiales y de jardín de infantes, ella busca las estrategias y trabaja títeres en sala de 3 a 5 años. En su generación: 1998-2001, ingresaron 50 alumnos y terminaron 15 en el primer año, en el segundo año sólo se inscribieron 5 y en el tercero eran 3. (Claudia Miranda y Marcela Castro, originarias de Neuquén, está última, profesora de nivel inicial de débiles mentales. Marcela curso los tres años y formó parte del elenco experimental en el año 1998-2001 y Claudia Miranda, formó parte de la generación 2008- 2011).

²⁰⁶ “... Sólo en Argentina se intentó hace más de cuarenta y cinco años, la creación de la Escuela experimental del títere en la ciudad de Córdoba, en marzo de 1954 (...) Esta experiencia, dio origen a una técnica [guante], un estilo muy particular y un sistema que luego dio sus frutos en casi todos los primeros teatros argentinos. Después, su influencia se proyectó en casi toda América Latina. El resultado directo e inmediato, fue la creación, funcionamiento y desarrollo de la Escuela del títere de Tucumán, en 1956, luego, con la escuela de Neuquén en 1968, que nació bajo la influencia de la anterior y posteriormente la escuela de Puerto Rico, en 1975, en la provincia de Misiones (pero ellas dirigían su atención al trabajo de libre expresión motivado por los títeres que el niño realizaba como complemento para su educación integral) sin contemplar en absoluto la formación del titiritero. También debemos destacar la creación de la frustrada experiencia que fue la escuela nacional de titiriteros, de la ciudad de Rosario en 1974, que al cabo de largos veinticinco años, por falta de planificación y una conducción correcta, terminó siendo una humilde e inoperante cátedra, de la actual Escuela provincial de teatro, sin haber tenido en estas décadas ninguna influencia a nivel nacional, provincial o municipal”. Di Mauro, Eduardo “ Problemáticas de la profesión en el teatro de muñecos en América Latina” Revista Máscara, Escenología, A.C, México, 2000, p. 52.

inquietud de viajar, propia de la profesión y de seguir aprendiendo para formalizar y estructurar sus conocimientos, decidieron ingresar en alguna de estas instituciones. Aunque algunos titiriteros han encontrado en la práctica mayor aprendizaje y opinan que no es necesaria la escuela sino los maestros, como el chileno Italo Cárcamo.²⁰⁷

Yo he reflexionado mucho sobre el tema a mis cuarenta años, llegué a Argentina buscando conocimiento, de hecho partí estudiando en una universidad, después trabajé entre tres o cuatro años en la calle y zonas de alto riesgo, por eso siempre digo que empecé mitad formación académica, mitad autodidacta, creo que la finalidad es que debe haber un buen equilibrio. Después de haber estudiado acá en Argentina y de recorrer mucho, porque he tenido la suerte de viajar, creo sinceramente que en el caso de los títeres no es necesaria la escuela, sí creo que son necesarios los maestros. Porque cuando se cae en el prototipo de “escuela de títeres” se cae necesariamente en el concepto de “escuela de teatro” que es el parámetro más cercano que tiene el títere. Y el teatro no tiene nada que ver con el títere. Argentina es un país donde fabulosamente se ofrecen muchas carreras artísticas gratuitas y la gente viene aquí buscando ese conocimiento, pero creo que se cae en el error de buscar la formación académica como la finalidad del teatro y se olvida un poco la filosofía de eso, uno aprende técnicas pero me parece que poco se sabe del público.

La finalidad de una escuela no sólo es la de entregar una enseñanza sino entregar un oficio que se ejerza el día de mañana, es un proceso aún por madurar, ver el perfil de la gente. Además, en las escuelas se repiten estructuras, no se reflexiona las necesidades reales de la actividad, vamos a ver con el tiempo si realmente son efectivas, porque sean gratuitas o no, su finalidad es sacar titiriteros, pero yo no veo muchos titiriteros egresados de estas escuelas trabajando, salvo de la escuela de Avellaneda, que es donde yo estudié, muchos de mis compañeros viven de los títeres. (Coss, Entrevista inédita, Buenos Aires, Argentina 2012).

²⁰⁷ Italo Cárcamo. Nacido en Chile, se desempeñó como diseñador en una editorial, cursó un taller de pedagogía en títeres. Desde 1997 viajó a Buenos Aires, Argentina (Bs. As.). Recorrió algunos países de Europa: España, Francia, Bélgica y Alemania. Experimentó con la técnica disociativa, convirtiéndose en pionero de la misma, en Chile. En el 2000 estudió con Tito Lorefice y Adelaida Mangani, el segundo año de la escuela de titiriteros en San Martín. Conoce a Elvio “Toto” Villarroel, director de la Escuela de Títeres de Avellaneda y se queda allí. Creando ese mismo año, la Compañía Amalgama Neuropasta, los Títeres de la Huachaca. Y posteriormente, se relacionó con Sarah Bianchi. Algunos de sus deseos para mejorar la profesión de titiritero son: “Que los titiriteros algún día aprendamos a organizarnos y demos un pequeño trozo de nuestro tiempo, porque ayudando al otro, nos ayudamos a nosotros también. Consolidando una estructura que nos permita crecer en todos los aspectos, desde lo formativo-profesional, hasta un emprendimiento que nos lleve a ser reconocidos como alternativa artística y pedagógica con fundamentos e investigación. Y que se creen espacios públicos en los barrios, shoppings o estructuras que den lugar para que nuestros colegas o compañías de teatro podamos trabajar con mayor facilidad, sin tener que matarnos unos a otros, o que caigamos desgraciadamente en las garras de “productoras culturales” locales, que lo único que hacen es lucrar con nuestro trabajo.

Desde mi punto de vista, considero que para que el teatro de títeres se “mantenga vivo y en buen estado de salud” como lo señala Carlos Converso, además de su conocimiento empírico también es conveniente su estructuración y formalización para crear espacios donde se difunda, investigue, experimente y desarrollen nuevas tendencias. Y así, ofrecer espectáculos con calidad artística para la escena, porque frecuentemente carecen de ella, la gran mayoría de los espectáculos “de y con títeres” en México, por falta de rigor y conocimiento. Y paralelamente, en el ámbito teórico se genere conocimiento y discursos sólidos que sustenten este arte de acuerdo a su contexto social e histórico vigente, que permita su emergencia en la escena teatral, enriqueciendo las técnicas y posibilidades escénicas actuales, sin dejar de lado su esencia popular, sintética y simbólica. Pero abriendo sus espacios de conocimiento.

Un ejemplo concreto de las ventajas que puede generar su academización, se refleja en el panorama académico titeril que se vive en Argentina, que desde hace algunas décadas está dando buenos resultados en la escena teatral, con la conformación de proyectos de teatro de títeres creados por solistas, duetos y compañías que trabajan con rigor y tienen una mayor apertura a la experimentación de nuevos recursos y técnicas escénicas, logrando espectáculos novedosos y con calidad artística, aunque con una clara influencia europea, pero poco a poco van adquiriendo un estilo propio. Además de generar discursos teóricos en la materia.

5.2 Publicaciones sobre teatro de títeres

En relación a los libros que se publican sobre el teatro de títeres en Latinoamérica, se pueden observar dos cosas: la primera, es que realmente son escasos y la segunda característica, es que dentro de estas publicaciones abunda biografías, autobiografías y dramaturgia, aunque también libros didácticos escritos por los propios titiriteros. En Cuba, Colombia, Chile, Argentina, Bolivia y México, existe abundante material con un enfoque educativo y didáctico, con fines sociales. Sin embargo, las publicaciones teóricas en torno al tema están ausentes.

Por otra parte, la dramaturgia aún es muy endeble, generalmente sus temáticas sólo están dirigidas al público infantil y es frecuente que sean “ejercicios dramáticos” de escritores

aficionados: titiriteros o profesores (de nivel pre-escolar y primaria), que utilizan al títere como herramienta didáctica. Aunque no es una garantía cuando el que escribe es un dramaturgo, ya que es muy común que desconozcan el lenguaje propio y específico para este teatro de muñecos, y el resultado es que esta dramaturgia, bien pudiera representarse con actores y prescindir de los muñecos. Todavía hay mucho que aprender y aplicar en este ámbito para el teatro de títeres. Aunque también hay titiriteros que afirman que el títere no necesita de un texto escrito, sino más bien un guión de acciones porque éste es un teatro de acciones.

En México, tenemos dramaturgia para teatro de títeres escrita por destacados artistas durante la llamada “Época de Oro del Títere Guiñol” y en las últimas tres décadas por titiriteros –que conocen el lenguaje específico de este teatro–, entre los más renombrados: Mireya Cueto y Carlos Converso. Sin embargo, todavía no son autores que sean retomados en gran medida en las puestas escénicas de otros titiriteros nacionales y extranjeros. Mientras que en Argentina encontramos que las obras escritas para teatro de títeres de Javier Villafañe y Roberto Espina, por ejemplo, tienen gran fama tanto en su país como en el resto de América Latina.

Por otro lado, las biografías y autobiografías representan una rica fuente de conocimiento en torno a este arte, pues narran los procesos que los artistas titiriteros han seguido para adquirirlo. Principalmente, hay en estas memorias un factor que se repite: la búsqueda y recuperación de las vivencias personales y las experiencias de maestros y antecesores en la materia –que pareciera, es una búsqueda interminable de las formas, procesos creativos y experiencia escénica con los públicos, que se sigue con las nuevas generaciones–, ya que no es fácil adquirir conocimiento de manera “formal” mediante la lectura de textos, cuando vas iniciando en el oficio y buscas una dirección, pues existen escasos acervos especializados en el tema y la mayoría de ellos son poco accesibles porque se encuentran en bibliotecas personales o negocios culturales privados. Aunque como opina Eduardo González, fundador del grupo *Saltimbanqui*, anteriormente citado: hoy en día, sabiendo buscar encuentras información valiosa en la red informática mundial (world wide web).

Entre las publicaciones autobiográficas de los titiriteros, sobresalen en Argentina, la de Mane Bernardo, Enrique y Héctor Di Mauro. En México, los libros de Mireya Cueto, Roberto Lago, Virginia Ruano, entre otros. Estas memorias, además de contar historias de vida en el hacer titiritero y arrojar datos historiográficos, aportan los principios esenciales del títere; conocimiento del que se puede partir para su *episteme*. Pero desafortunadamente, no están disponibles para un mayor número de lectores, como tampoco lo están las otras publicaciones en torno al tema, como la dramaturgia –algunas veces– por la omisión e ignorancia de las instituciones que no tienen interés en hacerlas llegar al público, ya sea mediante publicaciones, reediciones, exhibiciones, talleres, coloquios y cursos teóricos-prácticos continuos. O por egoísmo de alguno que otro coleccionista de bibliografía especializada en la materia, que se reservan el conocimiento y sus fuentes.

Por otro lado, como ya lo mencioné anteriormente, la ausencia de teoría específica sobre el tema es notable.²⁰⁸ Aunque “se sabe o repite” que el títere se caracteriza por ser sintético, ubicuo, flexible, popular, interdisciplinario, metafórico etc; y que para su creación e interpretación, se utilizan los recursos de la disociación y distanciamiento, las técnicas de máscara, el teatro y las relacionadas con el gesto. Estos conceptos y técnicas se derivan del estudio paralelo del teatro de actores y otras disciplinas, cuando se trata de “profundizar” en el tema, ya que existe una gran laguna en materia de títeres, que se percibe en la praxis con

²⁰⁸ “Hay diversos autores que han intentado formalizar su técnica a través de textos teóricos para traducir ese lenguaje pero en ese sentido, me parece que hay una deuda pendiente de formalizar lo teórico por un lado y lo pedagógico y lo didáctico por el otro. ¿Cómo lograr que eso se transforme en mayor nivel de formación?, ¿Cómo traducir una cosa quizá más elemental y más artesanal? Hay muchas interrogantes cuando uno se pregunta desde lo teórico cómo interpretar el lenguaje de los títeres pero hay muchas limitaciones cuando el que se lo pregunta es el propio artista, porque tiene como cierto límite, se siente mucho más cómodo expresándolo en su creación que expresándolo conceptualmente. De ahí entonces, que el teórico del arte, precisamente, de estas artes tiene que ser alguien que vivió o pasó por esas artes o las conoce por una especie de pasión especial de espectador particular, pero es difícil a veces formular eso y desdoblarse en ese papel del artista haciendo teoría, yo creo que en este sentido hay una especie de lugar vacante .

Por otro lado, hay muy fecundas interpretaciones y críticas sobre las puestas de teatro de objetos, ahora sistematizaciones acerca de esa simbólica del teatro de títeres, me parece que es todavía, una deuda pendiente, resultado de la ausencia de teoría, por lo menos en Argentina esta carencia se relaciona con la tardía entrada del títere a la academia. La Universidad Nacional de San Martín (UNSAM), tiene esa preocupación como también, de darle ese estatuto universitario para que el egresado sepa producirse y autogestionarse. La universidad tiene algunas herramientas para ofrecer con respecto a eso. La principal inquietud de la diplomatura en la UNSAM, es formar artistas con un espíritu reflexivo y de investigación, una de las finalidades de la escuela es que el artista que se está formando sea un investigador, quizá en un principio investigando con su cuerpo y en algún momento se dará esa formalización en un escrito, en una publicación”. (Entrevista a Alfredo Walter Cenci, Coordinador teórico de la diplomaturas de la UNSAM, 15 de Septiembre de 2011).

puestas escénicas endebles, y en otros aspectos formales, como es el caso de las obras escritas, se produce dramaturgia fallida; al escribirse siguiendo el criterio y lineamientos del teatro de actores dirigido a los niños. Por carecer de un interés legítimo o simplemente, por subestimar el género, no se profundiza en el conocimiento del lenguaje propio del teatro de figuras.

5.3 Organización del gremio titiritero, la Unión Internacional de la Marioneta (UNIMA), su “funcionalidad” en Latinoamérica: México y Argentina

En cuanto a la organización, estructuración y ejercicio de su profesión, los titiriteros latinoamericanos son artistas liminales en su mayoría, que se desempeñan de manera independiente, buscando espacios y propiciando la infraestructura para el desarrollo y difusión de su oficio en múltiples espacios culturales y de recreación. El titiritero chileno radicado en Argentina, Italo Cárcamo, lo explica de la siguiente manera:

En Argentina y Sudamérica en general hay gente creativa muy talentosa, de hecho el éxito de las compañías de teatro de títeres latinoamericanas o de Argentina en Europa es enorme, de cien compañías veinte son latinoamericanas, mucha gente vive allá. En el tema de administración, de estructura, de oficina, me parece que todavía estamos a “media máquina”, falta todavía, por eso yo creo que quizá en instancias de unión “internacional”, todavía resulta un propósito muy ambicioso. Por ahí habría que hacerlo a pequeña escala, a nivel local, ir a ver en qué se puede colaborar uno con otro. La instancia más factible para hacerlo son las redes de festivales, donde he visto que hay más compatibilidad en Argentina. Por ejemplo: Yo organizo un festival, me invitan a otro, se comparten grupos o actividades, en lo personal, yo propuse a una red de festivales, mi material de cine sobre el teatro de títeres.

Un local, una oficina o sede para una asociación, en general no existe en Latinoamérica o en su defecto, resulta complicado que funcione a largo plazo, te doy un ejemplo, aquí en Argentina, con “La Calle de los Títeres”, que es una cooperativa de titiriteros, un grupo de gente que lleva poco más de veinte años trabajando, difundiendo y promoviendo este arte, lamentablemente desde hace unos años la actividad está bastante pasiva respecto a lo que era antes. Ahora todo les genera discusión, peleas de egos, en lugar de ver y resolver problemáticas reales del oficio. (Entrevista, Buenos Aires, Argentina, enero de 2012)

Respecto a la organización del gremio, en Latinoamérica, algunos titiriteros han retomado los lineamientos de la Unión Internacional de Marionetas (UNIMA), constituida en Praga, Checoslovaquia en 1929.

“(…) Después de 40 años de presencia en Praga, la UNIMA cambió su sede por primera vez. La secretaría general se trasladó a Varsovia en Polonia, donde permaneció durante 8 años. Entonces, en 1980, la sede se mudó a Charleville-Mézières, en Francia...”²⁰⁹

Alrededor del mundo, en un gran número de países, los titiriteros se han inscrito como miembros o fundado su filial, aunque esto no implica el éxito en el funcionamiento de su organización. En los casos específicos de México y Argentina, por largos períodos, sólo se han beneficiado individualidades o un gremio muy pequeño, de los recursos otorgados por la UNIMA Internacional o nacional, como becas para cursar talleres de especialización relacionadas con el teatro de títeres, ya sea nacionales o internacionales, invitaciones para participar en festivales, recibir información relacionada con este arte, como: convocatorias para participar en festivales de teatro de títeres, publicaciones, etc.

La desunión, marginación y los roces en el ámbito titeril se hacen evidentes, un ejemplo de las ambivalencias y falta de criterio para resolver temas de interés nacional en gran parte de Latinoamérica, se hacen visibles en el proceso para la recopilación de información histórica sobre este arte, que la UNIMA Internacional de Francia solicitó a estos agremiados latinoamericanos para la edición de la Enciclopedia Mundial de las Artes de la Marioneta, publicada en el 2009.²¹⁰ Pero finalmente sus dirigentes decidieron asignar al investigador

²⁰⁹“La organización de teatro más antigua del mundo, la Union Internationale de la Marionnette (UNIMA) es una Organización Internacional No Gubernamental, beneficiaria de un estatuto consultivo en la UNESCO. Provenientes de todo el mundo, sus miembros contribuyen al desarrollo del arte de la marioneta. Este arte permite valorizar los valores humanos más nobles: la paz y la comprensión mutua entre los pueblos, cualquiera que sea su origen, sus convicciones políticas o religiosas, la diversidad de sus culturas. De conformidad con el respeto de los derechos fundamentales del hombre, tal y como están definidos en la Declaración Universal de los Derechos del Hombre de las Naciones Unidas del 10 Diciembre de 1948. La UNIMA participa a su manera en la diplomacia cultural.

Presente en más de 90 países, la UNIMA es una plataforma de intercambio y de reparto entre las personas del mundo entero, titiriteros (aficionados o profesionales), apasionados por el arte de la marioneta o trabajando en este arte (investigadores, historiadores, etc...).

La UNIMA, son reuniones, conferencias, festivales, es una oportunidad de descubrir todos los campos de la marioneta (terapia, educación, formación, investigación, documentación, colección, exposición, etc..), pero también publicaciones e información sobre el desarrollo de la marioneta en el mundo, talleres y cursos.

Entre sus objetivos está promover el arte de la marioneta, mantener vivas las tradiciones e impulsar al mismo tiempo la renovación del Arte de la Marioneta y proponerla como medio de educación ética y estética”. Para mayor información sobre la UNIMA, consultar la página: www.unima.org/es/unima/historia/.

²¹⁰ “Una de las tareas más difíciles que la UNIMA decidió llevar a cabo, fue redactar y publicar la Enciclopedia Mundial del Arte de la Marioneta (WEPA), publicada en francés en el año 2009 y en proceso de traducción al inglés y el español. Con el apoyo de la UNESCO, la publicación de la "Encyclopedie Mondiale des Arts de la Marionnette" no era sólo la realización de un antiguo sueño de los fundadores de la UNIMA (el proyecto fue propuesto en los años 70), sino que también representa para todos los titiriteros y los miles de apasionados de teatro, una fuente única y una prueba de reconocimiento de la importancia de esta rama de las artes escénicas.

argentino de teatro, Pablo Medina, director del centro de documentación “La Nube”, la investigación y recopilación de la información completa de Latinoamérica porque él afirma: “no hubo quien la realizara en la mayoría de estos países o el gremio puso obstáculos para hacerlo”. Pablo Medina relata su participación y experiencia en este proyecto, de la siguiente forma:

El tema fue así, en un comienzo cuando se pensó armar el proyecto se pidió que cada país tuviera su propio aporte, que presentarían un esquema de espacio, tiempo, y volumen de páginas. Por ejemplo, México tenía más volumen que el resto de América Central [sic]. México, Argentina y Brasil eran los países con mayor volumen, quince hojas cada uno. Pero lamentablemente no hubo forma de construir, en México no se encontró a nadie que escribiera esa historia, tampoco en Colombia. En Brasil, la encargada era una brasileña, catedrática de la universidad que es titiritera [Ana María Amaral], y yo sólo estaba como asistente. A mi me llaman a una reunión en Sao Paulo y estábamos trabajando en conjunto en este proyecto, pero de pronto ella renunció y no quiso saber más del proyecto. Entonces me llegó un pedido urgente de la UNIMA Francia, y viajo a París, ellos deciden, hace más de seis años que me ocupe del tema. Y ahí empecé a trabajar como pude porque nadie te mandaba nada, entonces tuve que rastrear en las historias del teatro y tuve la oportunidad de hacer algunos viajes. Estuve en México, Colombia, Ecuador, Brasil, Uruguay, muchísimas veces. Lo de Chile era fácil porque yo tenía toda la documentación, la obra de Eugenio Pereira Salas, que fue quien escribió sobre la historia antigua del teatro de títeres. Así es que tenía bastante documentación

Beneficiando del título de “Asociado oficial de la UNESCO” (estatuto consultivo), la UNIMA ha sido encargada por la UNESCO de la peritación de los dossiers para la clasificación de obras maestras del patrimonio oral e inmaterial de la humanidad relativos a la marioneta.

El títere se encuentra en todos los géneros de las artes escénicas contemporáneas. En el teatro, cine, celebraciones, rituales, educación, como cualquier arte, es un medio de acercamiento entre la población y de lucha contra la intolerancia y la violencia.

La UNIMA es responsable no sólo de sus miembros, sino también de todos aquellos cuyas vidas fueron enriquecidas por el espíritu y la belleza de la marioneta. La asociación ha hecho un largo recorrido desde su creación y, en la actualidad, goza de un cierto prestigio en el mundo cultural”.

www.unima.org/es/unima/historia/, Consultado el 25 de febrero de 2015.

“La Enciclopedia Mundial de las Artes de la Marioneta, ”EMAM” o “WEPA” para World Encyclopedia of Puppetry Arts fue diseñada con el objetivo de conservar la memoria de las artes titiriteras, promoviendo a la vez, las nuevas tendencias.

Ofrece, en 864 páginas, más de 1200 artículos escritos por cerca de 250 autores, sobre las distintas técnicas, los titiriteros famosos, la historia de la marioneta en diferentes países, etc...

Ilustrada con más de 400 fotos y dibujos, está enriquecida por una bibliografía, un índice y directorios de colecciones, museos, festivales y escuelas superiores.

Esta obra, publicada en francés, se está traduciendo en la actualidad al Inglés y Español.

Un panel de traductores confirmados aseguran la versión inglesa. La versión española, está coordinada por la UNIMA España que ha confiado las tareas de traducción a la Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea. La Comisión de Publicaciones y Comunicación de la UNIMA dirige el proyecto.

(Encyclopédie mondiale des arts de la marionnette)

www.unima.org/es/proyectos-y-realizaciones/enciclopedia-wepa/

Consultado el 26 de febrero de 2015.

como para armar una aproximación a lo que se necesitaba. Y los cubanos me resultaba difícil porque los cubanos son muy competitivos entre ellos mismos y con los de afuera, ahí la investigación la realizó Fredy Artiles, fallecido en el año 2010, nunca lo conocí en persona, nuestra relación fue por correspondencia, él me cuestionaba. Mucha gente se cuestionaba sobre mi trabajo porque no soy titiritero, pero vengo de la historia y me dedico a la investigación. Además en materia de títeres estuve vinculado con grandes personalidades como Javier Villafañe, lo conocí desde 1960. (Coss, Griselda, Entrevista inédita, Buenos Aires, Argentina, 2012)

Es poco creíble que sólo Cuba tuvo quien escribiera su propia historia, en México por ejemplo, sin duda había gente especializada en el tema, pero desafortunadamente, por diferencias personales se dejó de colaborar.

Por otro lado, Eduardo di Mauro, narra la fundación de Unima en Argentina y su declive en la siguiente cita:

Cuando en Argentina creamos UNIMA (Ciudad de Tucumán, 1971) hasta 1985 pese a las contingencias naturales derivadas de la falta de experiencia, tuvo vida orgánica. Apenas creada se transformó en una entidad organizadora de eventos de formación (talleres, conferencias, mesas de trabajo, cursos, cursillos, etc.) al cual asistían titiriteros recién iniciados o aficionados (...) Todos estos años UNIMA continuó funcionando al margen de la vida realmente institucional, sólo mediante un fuerte lazo de unión por solidaridad, respeto y amistad de los más profesionalizados. En ese momento, comenzaron a fortalecerse las zonas y la inmensa mayoría de los titiriteros se fueron separando de la entidad central, que en realidad sólo funcionó hasta hoy, para que los pocos miembros de la comisión directiva que quedaron hicieran algunos viajes al exterior, representando un organismo prácticamente inexistente de lo cual tienen plena conciencia la totalidad de los grupos más activos en la actualidad.

No obstante la base de la organización está presente a través de las zonas (por ejemplo, Buenos Aires y Córdoba) que hacen vida orgánica y que significa casi el total de la actividad en ese país, al margen de lo que fuera UNIMA Argentina. En la actualidad el desprestigio de la entidad es de tal magnitud que es difícil encontrar un titiritero que se interese por ella. Lo lamentable es que esto toca también a un organismo como UNIMA Internacional, que tiene setenta años de vida orgánica y que posee una estructura para la cual han trabajado los grandes maestros de este siglo por desaparecer. Esto en cierto modo es el producto de un mecanismo bastante rudimentario, generado en los congresos de la UNIMA Internacional, por falta de contactos entre los centros nacionales y el internacional, que carece de informes actualizados referente a lo que pasa en el mundo y solo se informa superficialmente por medio del representante que asiste al congreso. Pareciera que en los congresos internacionales deberían usar más tiempo en tratar los problemas de las comunicaciones a

nivel mundial y al tratamiento de la situación de los países miembros que al proceso electoral para el cambio de autoridades.²¹¹

Por su parte, el titiritero cordobés Enrique di Mauro “Quique”, segunda generación familiar que se dedica a esta profesión, y que desde hace casi dos décadas organiza uno de los encuentros más concurridos en Argentina, el *Festival Internacional de Titiriteros Juglares*, cuenta su experiencia como miembro y organizador de la UNIMA en su país:

Yo ya era titiritero hacía años, cuando junto con mi padre [Héctor Di Mauro], Michelli y Miguelito Oyarzún, organizamos un congreso de lo que se llamaba UNIMA, entidad hoy prácticamente extinta, si bien, Tito Lorefice (director académico de la UNSAM) es el ahora secretario general, lo hace porque quiere figurar, eso le permite viajar, pero UNIMA no existe como existía anteriormente. Estaba dividida en siete zonas y los congresos casi siempre se hacían en Córdoba, si bien rotaban, el Primer Encuentro Nacional de Titiriteros en este país se realizó en Córdoba en el año 70. Va creciendo UNIMA y en el año 86 organizamos un Congreso en la Falda, ciudad cercana a Cosquín, en el Valle de Punilla, donde se reunieron la mayoría de los elencos representantes de las siete zonas a nivel nacional. (Coss, Griselda, Entrevista inédita, Córdoba, Argentina, 2011)

Otra opinión en este sentido, que refleja la poca funcionalidad de esta organización internacional en Latinoamérica actualmente, es la del Chileno Italo Cárcamo, él afirma contundentemente:

Yo creo que UNIMA es una farsa y me parece que funciona solamente en Europa, corresponde a una cosa utópica y ambiciosa en relación a pensar que hay un organismo que integre a todos. Me parece que son muy distintos los funcionamientos que hay en Europa, en América del Sur, en Centro América y América del Norte o en otras latitudes.

UNIMA se ha convertido en una instancia de poder y de asentamiento con esos propósitos un poco utópicos, más que nada como un sueño, pero que en la realidad no funciona, la gente que dirige tampoco tiene esa capacidad de analizar realmente qué pasa en cada país, ¿Por qué no funcionan las cosas?, ¿Por qué en las reuniones de UNIMA: en Chile, Colombia, Bolivia, Perú... Sólo asisten a las reuniones ordinarias 2, 3 o hasta 7 personas, y sólo hay concurrencia cuando existe un festival internación de por medio o una invitación a asistir a un taller.²¹² Yo lo vi en Colombia, en México

²¹¹ Di Mauro, Eduardo “ Problemáticas de la profesión en el teatro de muñecos en América Latina”, en *Máscara*, Escenología A.C, México, 2000, p. 59.

²¹² “Los talleres que te ofrece la UNIMA para viajar internacionalmente y las condiciones son totalmente ridículas: ir estudiar a Sevilla una o dos semanas, con los gastos de alimentación y el alojamiento pagados, el pasaje te lo tienes que pagar tú, yo tengo amigos que se han endeudado tres, cuatro años, pagando un pasaje de avión porque se han ido a tomar un taller a España. ¿Qué tanto puedes aprender en ese tan corto tiempo?” (Cárcamo, Entrevista, Buenos Aires, Argentina, 2012)

hablé con algunos titiriteros que tenían grandes diferencias con esta organización internacional, pero que a su vez han logrado tener una conciencia de saber qué es lo que se necesita a nivel nacional, cuáles son sus necesidades, creo que eso es lo fundamental, lo demás de buscar unidad, de alguna forma se da, aunque aún está un poco verde, pero se da porque hay conexiones. Cuando menos en Argentina, tenemos vínculos con gente de Uruguay, Bolivia, Colombia, Perú, con titiriteros que van y vienen, a veces por alguna invitación a festivales, creo que a pequeña escala hay relaciones, pero no están institucionalizadas.

Habría que analizar las condiciones de cada país, yo creo que hay un tema que tiene que ver con la situación local, con la identidad de cada lugar. En Argentina, el tema de Cosquín tomo mucha fuerza y popularidad porque cuando se vino la crisis económica en el año 2002, se llevó a cabo una asamblea en Cosquín.

Me parece que el teatro de títeres es una disciplina que se está asentando, está logrando establecerse a través de festivales, a través de pequeños grupos. Pienso que lograr una unidad de momento es muy complejo, es una instancia muy inestable todavía para lograr un *quorum*. Aún las políticas hacia a dónde vamos no están claras, cada quién tiene una forma de ver, y esto se debe a la inmadurez del medio, somos todavía bebés de pecho, tenemos tres o cuatro años, todavía se está en esa etapa individualista, yo creo que cuando tengamos 15 años, seamos pre-adolescentes vamos a empezar a ceder un poco más, pero el camino todavía es largo”. (Entrevista inédita, 2012)

En México, esta organización actualmente está integrada por varias delegaciones o secciones regionales (entre 6 u 8) y desde hace algunos años sus miembros han tratado de mejorar sus relaciones y métodos de organización. No obstante, surgen desacuerdos y renuncias por falta de integración, quizá como lo afirma Italo, porque “algunos ponen por encima sus proyectos individuales”. Por ejemplo, en la Ciudad de México, participan sólo cinco o siete grupos, aunque existen alrededor de 50 proyectos de títeres registrados oficialmente en listas realizadas por integrantes de la UNIMA, más los titiriteros que no figuran. En el D.F, esta organización funciona como un medio para gestionar espacios de trabajo, contratación de funciones, talleres y obtener algunos apoyos institucionales a nivel local para estos miembros activos, aunque evidentemente, sean uno o dos los que mayormente se benefician por su “función” de organizadores de gestores. Desafortunadamente, los vicios de la política en México, se reflejan en casi cualquier organización donde se ejerce un mínimo de “poder” y presupuesto.

5.4 La experiencia de los titiriteros en el panorama escénico

Para conocer el panorama escénico del teatro de títeres en México, propongo las siguientes preguntas: ¿Quiénes son los titiriteros, ¿Cuál es su formación?, ¿Cuáles han sido sus condiciones de trabajo y respuestas ante esta situación, ¿Cuáles son sus prioridades y sus respuestas frente a la marginación de su profesión?, ¿Cómo se han organizado y cuáles han sido sus propuestas en pro de la revalorización de su oficio? Son algunas de las preguntas que me he cuestionado durante mi investigación, partiendo de mi experiencia escénica. Y las respuestas están visibles en la escena actual, en el quehacer de los titiriteros, en su forma de organización, programación de festivales, ediciones de revistas y en su manera de agremiarse, por ejemplo.

En México, un puñado de titiriteros se ha beneficiado al asociarse y ocupar los cargos principales en la única organización nacional de titiriteros, la Unión Internacional de Marionetas (UNIMA), que mediante este sistema cooptan los incipientes y escasos presupuestos oficiales, para becas, subsidios, otorgados por el Estado (ya sea a nivel nacional o estatal), para la organización de festivales internacionales y de eventos como funciones y encuentros; con la principal finalidad de intercambiar espectáculos de un festival a otro, invitándose entre ellos y haciendo invitaciones a titiriteros a nivel internacional a cambio de su equivalencia. Incluso en algunas ocasiones se auto-otorgan las invitaciones y becas para participar como alumnos o intérpretes en festivales nacionales e internacionales y cursos especializados en la materia.

En algunos casos, durante sus actividades programadas en los festivales internacionales, que organizan con apoyo del erario del Estado, retoman conceptos, como el de “profesionalizar” a los titiriteros, como parte de sus objetivos de difusión del arte de títeres. Resulta contradictorio e incongruente este objetivo si se trata de profesionalizar a un gremio supuestamente profesional del oficio, con la pretensión de hacerlo mediante breves cursos de especialización, que imparten profesores extranjeros y mexicanos invitados por el festival. Y que tienen una duración de no más de una semana (aproximadamente 20 horas de curso), estos talleres no son gratuitos y tampoco se pueden considerar económicos. Esta es su manera de internacionalizarse y su propuesta para colaborar a que las puestas

escénicas de estos artistas mejoren, mediante su programa de “profesionalización” del gremio “no profesional”.

Por otro lado, lamentablemente, algunos titiriteros que se inician en las funciones de organización y representación de esta única asociación, continúan degradando la profesión, retomando este ejemplo como su único medio para vivir y “sobresalir” en este oficio –que no es fácil de llevar de manera independiente–. Sin embargo hay excepciones, titiriteros que trabajan arduamente para enaltecer su profesión con o sin presupuesto del Estado, integrantes o no de la UNIMA –artistas titiriteros con ética profesional en su trabajo, con un bagaje cultural y calidad estética en sus propuestas escénicas.

En este sentido, si bien es cierto que un artista no se hace en la escuela, es esencial tener una formación artística, humanística e integral para pretender realizar una de las artes comunicativas, plásticas, escénicas e interdisciplinarias, como lo es el teatro de títeres. Como ya lo mencioné anteriormente, en el gremio prevalecen dos opiniones marcadamente opuestas: los titiriteros que están en contra de la formación institucional de este arte y los que apoyan la formación titiritera académica y escolarizada. El proceso pedagógico de medio siglo en Argentina, muestra claramente los resultados favorables que se reflejan en la emergencia del teatro de títeres como arte actual, a pesar de tener menos historia y tradición que en México.

Por otro lado, los datos obtenidos a partir de esta investigación, ponen en evidencia la actividad continua en México, incluso de algunas familias de titiriteros, y la lucha por abrir espacios de enseñanza para la formación de estos artistas. Que han trabajado activamente en la publicación de libros, fundación de festivales y museos, ente otras actividades. Y a pesar de ello, actualmente en México, no existe ningún escuela que imparta la materia de teatro de títeres formalmente y de manera continua (con excepción de la Universidad Veracruzana, Campus Xalapa). Como consecuencia, está muy lejana todavía la posibilidad de contar con un centro de documentación especializado en este arte, abierto al público general.

Y en cuanto a la bibliografía ¿Dónde van a parar las pocas publicaciones de teatro de títeres editadas en México y por qué no vuelven a editarse? Incluso existen un par de libros publicados por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), de Mireya Cueto,

que desde mi punto de vista, debían de formar parte de la bibliografía de teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de esta institución –cuanto menos, ya que por esta casa de estudios fue publicada, pero desafortunadamente, no existen ejemplares de estos libros en sus bibliotecas–. Y hace apenas tres años que se imparte en la Licenciatura de Literatura Dramática y Teatro, de la Facultad de Filosofía y Letras, de esta casa de estudios, la materia de teatro para niños –aunque fue aprobada por el Consejo Académico del Área de las Humanidades y de las Artes, el 8 de agosto del 2008–, en donde se abordan sólo algunos aspectos del teatro de títeres, la especialidad aun no ha ganado un espacio propio dentro de este plan de estudios.

En México y me atrevo a decir que en el resto de Latinoamérica –con sus excepciones, Argentina, Brasil y quizá en Cuba, se está generando teoría, de manera incipiente–, no se está produciendo teoría en esta materia, aunque conocimiento sobre el arte de títeres indudablemente se sigue generando, pero no se escribe porque se carece de las herramientas teóricas y metodológicas.

En cuanto a la dramaturgia especializada en el lenguaje teatral de las figuras, títeres y objetos, se escribe poca, quizá por el desinterés o subestimación de la especialidad, por no conocer a profundidad estos elementos, que son diferentes a los empleados en el teatro dirigido a los niños, con el que invariablemente se le vincula. También prevalece la ausencia de crítica de teatro de títeres, dando por sentado que “no hay materia criticable ni elementos teóricos para hacerlo”, pero más bien se desconocen los habidos por no ser un objeto de interés. Aunque hay casos excepcionales de algunas puestas escénicas que valdría la pena analizar por buenas y también sería un gran aporte la crítica para evidenciar las fallas, que generalmente, se debe a la ausencia de conocimientos. La crítica, entonces sería un elemento propicio para incidir en la afinación de las puestas escénicas de títeres en México.

¿Por qué si ha habido un largo esfuerzo por el fortalecimiento de este arte, mediante varias actividades encaminadas a su difusión, creación y revaloración, persiste la ausencia de bibliografía teórica, escuelas, o cuanto menos una materia de teatro de títeres permanente en las escuelas de artes u oficios?, ¿Y poca o nula experimentación y calidad en las propuestas escénicas actuales?

Quiero hacer una comparación al respecto, con un caso que me parece sobresaliente, la oficialización reciente de una de las también, consideradas artes populares: las artes circenses, que aunque en México han tenido una continuidad en las carpas tradicionales, no se impartían clases a nivel escolar o académico, ni se les tomaba en cuenta dentro de los subsidios otorgados por el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA). Hace apenas una década que comenzó este proceso, iniciado por algunos grupos independientes que fueron instruidos por profesores rusos como: Anatoli Lokatchouck, quien imparte la materia de artes circenses en la Escuela de Teatro del Centro Nacional de las Artes (CNA). Esta actividad continua ha favorecido su emergencia en la escena cultural como arte contemporáneo, generando otro lenguaje artístico, haciéndose visible y por tanto, ha abierto espacios y subsidios, como las becas del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, entre otros apoyos institucionales.

¿Qué pasa entonces, en el ámbito titeril en México, con también más de un siglo de tradición? Creo que parte de la respuesta está en la co-responsabilidad de las instituciones que no han propiciado el desarrollo de una infraestructura para apoyar su crecimiento y por otro lado, la responsabilidad de los artistas titiriteros, que no dejan de lado sus intereses personales, buscando la integración en beneficio del crecimiento de la profesión. Aunque han habido esfuerzos individuales, no han sido suficientes y se han fragmentado, debilitándose con el tiempo.

Lamentablemente, los insuficientes recursos económicos destinados a este arte, han sido usados, en algunos casos, como recursos inmediatos, con alcances cortos, mediocres, en donde los proyectos se convierten en recursos personales e incluso en negocios privados, poniendo en duda el valor ético y evidenciando la subestimación de su profesión por parte de estos titiriteros que parecen ajenos a esta situación; usando este arte y a sus títeres como botín y adorno “tradicional” de la cultura o como un oficio infantilizado, y que ejercen la cooptación para seguir asegurando su estabilidad económica, que de lo contrario, resulta precaria y difícil de alcanzar en esta profesión de manera independiente, entre otras cosas por la falta de espacios y la subestimación de este arte en las políticas culturales imperantes en el país, que han propiciado una ínfima jerarquización de este arte dentro de las instituciones culturales. Mucho han contribuido estas actitudes tan desatinadas de los propios titiriteros para su profesión.

En síntesis, el panorama títeril en México se caracteriza por la ausencia de un discurso sólido, fundamentos teóricos, renovación creativa y experimentación, aunados a la poca calidad estética y artística de las propuestas escénicas, que den sustento y prestigio a esta profesión teatral títeril con tan vastas posibilidades y alcances artísticos y humanísticos.

Otro aspecto importante en este sentido, es el cambio de mentalidad de los títereros, que tienden a oficializarse y a buscar foros para la presentación de sus espectáculos y así asegurar su sustento económico. Por una parte debido a las prohibiciones de las autoridades para presentar espectáculos en la calle, uno de los rasgos que caracteriza al títere popular. Aunque actualmente, nadie quiere ir a la calle porque no hay una cultura de teatro de títeres de calle en México.

También existen otras realidades en cuanto al trabajo y actitud de los títereros que se desenvuelven como artistas independientes, realizando su trabajo en instituciones culturales, sociales, universidades, ferias, fiestas, espectáculos comerciales, entre otros espacios.

Y por otro lado, aun encontramos algunos ejemplos de compañías, que son consideradas por las instituciones culturales como residuales de la tradición de la técnica de hilos o marioneta del siglo XIX y XX. La familia de los Morales y los Herrera, sólo por mencionar dos ejemplos. Ambos dedicados también al negocio de la feria itinerante (y también, ambos trabajan los juegos de tiro al blanco— en donde incluyen títeres dentro de sus vitrinas de juego—, y futbolitos).

Arón Morales, tercera generación como títerero, es uno de los pocos que aún trabaja las marionetas en carpa dentro de las ferias ambulantes a lo largo del país, con la tradición títeril familiar que también abrevó de los Rosete Aranda.

La familia Herrera, reinició la actividad títeril en el año 2000, a petición de las autoridades municipales del Estado de Morelos, que tuvieron conocimiento del oficio familiar, y han sido invitados por varios festivales internacionales en México para mostrar “las reminiscencias de esta tradición”. En una charla informal entre ambos títereros, aunque de distintas generaciones y edades, podemos observar dos “coincidencias” en sus vidas: la feria y los títeres, además del lenguaje técnico usado por los títereros de la tradición de marionetistas del siglo pasado, y seguramente también la amistad entre las

generaciones anteriores de ambas familias por su trabajo itinerante. El Señor Herrera, ya octogenario, y Arón Morales, de 40 años, mencionan lo siguiente respecto a su tradicional actividad titiritera actual, la forma de difusión y presentación de las funciones de teatro de títeres hace algunas décadas.

Arón Morales: Los Morales como ustedes, también llegaron a instalarse con su carpa de marionetas en el Jardín Central de Tlaxcala, y en este momento [mes de julio de 2011] que estamos trabajando en la feria de Santa Ana, Tlaxcala, los espacios para instalar la carpa en ferias se ubican en un terreno a las afueras. Y con los permisos feriales se complica demasiado conseguir los espacios, aunque sí nos dan lugar, nos mandan hasta atrás de todos los juegos, hasta el fondo. Tenemos que trabajar aún con el ruido de la planta de luz y la música. Los inconvenientes son muchos: malos espacios, mala organización de la feria, cobran caro, no hay un interés o apoyo especial para los títeres, los organizadores sólo ven los beneficios económicos de rentar el espacio como un negocio: el que paga tiene el espacio.

Sr. José Herrera: Yo creo que sería bueno para ti, que te conectes con “esas gentes culturales” para que te apoyen, porque ahora les ha dado por decir que los títeres son culturales, antes eran populares.

Por otra parte, hay cierta ambigüedad en las decisiones y acciones tomadas por las autoridades culturales en México, en torno a la materia, menciono un ejemplo: existe una importante colección de títeres nacionales, que incluye títeres de la llamada Época de Oro del Teatro Guiñol de Bellas Artes y de los Rosete Aranda, que estuvo resguardada por varios años en el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA),²¹³ y aunque se le destinó un presupuesto considerable para su restauración²¹⁴—considerando los materiales que fueron

²¹³ “... más de mil muñecos Guiñol construidos con tzompantle y medias, de los cuales 565 originales, pertenecientes a la Colección de Teatro Guiñol de Bellas Artes, se encuentran bajo el cuidado del Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico- Mueble (CN-CRPAM) del INBA”. Miranda Silva, Francisca, *El hipogrifo teatral*. Cuaderno de Investigación de la AMIT, *Noticias sobre títeres y titiriteros de México desde el periodo precolombino hasta 2013*, México 2013, p.38.

²¹⁴ México, 24 Jun. (Notimex)- El Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), a través de su titular, Alfonso de María y Campos, entregó de manera oficial a Teresa Vicencio, directora del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), 317 títeres de la legendaria Compañía Rosete Aranda, luego de siete meses de trabajos de restauración.

En el acto celebrado en la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRyM), del INAH, la titular del INBA expresó su beneplácito al respecto y señaló que tras esta restauración, ambos institutos puedan dar muestras del trabajo en coordinación.

Por su parte, Sergio Arturo Montero Alarcón, responsable del proyecto de restauración, afirmó que se trata de títeres que estuvieron trabajando por más de 100 años con la compañía Rosete Aranda (1835-1950) y que al ser hallados se encontraron en mal estado de conservación, por lo que fueron intervenidos por el equipo de la 2ENCRyM.

usados para este fin, a pesar de que en México hay artesanos y titiriteros talladores de madera. Por la naturaleza de la técnica de hilos y la necesidad de los contrapesos de la marioneta, las cabezas, pies y manos regularmente eran tallas de maderas duras como la caoba, y no de colorín, como lo señalan los “expertos”; ésta última se utilizaba para construir los brazos y los muslos; por ello se encontraron tantas piezas sueltas, porque el colorín, también conocido como tzompante, se desintegra más fácilmente con los años, aunque en etapas posteriores, ya con Carlos V. Espinal, como propietario de la compañía, usaban moldes y pasta epóxica para manos y pies—, no se había gestionado un espacio público para exhibir esta colección junto con los objetos y documentos existentes.

El proceso de restauración consta de dos etapas de tres meses cada una. Durante la primera se realizó la limpieza de las estructuras de cada títere, creadas con madera de colorín; se lavó el vestuario y se eliminaron adhesivos y repintes (...) Montero Alarcón relató que la mayoría de los cien títeres atendidos son soldados de 40 centímetros de altura.

En el caso de los soldados la labor ha llevado bastante tiempo, porque varias piezas están incompletas: a algunos les falta la cabeza y a otros, las manos o las piernas”, explicó el especialista. Agregó que en esos casos, los faltantes han sido elaborados con pasta epóxica [sic], mientras que en lo relacionado con miembros inferiores y superiores, al carecer de sistema de articulación, se han hecho con tela rellena de algodón (...) El restaurador, también integrante del Centro Mexicano de la Unión Internacional de la Marioneta, desde la década de los años 70, adelantó que la segunda etapa

Detalló que entre los trabajos, implicó la limpieza de las estructuras de cada marioneta; el lavado, zurcido y/o reposición de pequeñas prendas, así como la eliminación de adhesivos y repintes.

Indicó que el equipo de restauradores estuvo integrado por Verónica Fernández Espinosa; Claudia Malvárez; Andrea Figueroa; Lourdes González Jiménez y Cecilia Guerrero, quienes recurrieron al ingenio para restituir las piezas de los muñecos que ya no se fabrican actualmente.

(...) Según la titular del INBA, la restauración de los 317 muñecos tuvo un costo de 300 mil pesos por cada instituto, es decir, tanto del INBA, como del INAH, para un total de 600 mil pesos.

A decir del INAH, en agosto próximo se dará a conocer la investigación paralela que el INBA hizo en relación a los títeres de Rosete Aranda.

Por separado, Marisa Giménez Cacho, directora de Teatro Infantil del INBA, comentó que el resto de los títeres de Rosete Aranda se encuentra en el Cencropam, en un estado "relativamente bueno".

Se trasladaron, dijo, en el año 2000, de las bodegas de Ticoman, donde estaban todos, al Cencropam; y éstos (los 317) se quedaron en sus cajas, en tanto que el resto se fueron a auditorías, se guardaron.

De María y Campos indicó que la institución a su cargo, "está tratando de encontrar puntos de coincidencia y alianza entre el INBA y el INAH".

Sostuvo que el hecho de que las 317 piezas hayan sido restauradas en la ENCRyM, no obstante que el INBA cuenta con el Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble (Cencropam), se debe a una razón.

"A que contamos con el maestro Sergio Arturo Montero Alarcón, quien es la persona que había estado trabajando más en el paso y porque además, es un gran titiritero", expuso. (noticias.terra.com › Noticias) Consulta 17 de junio de 2015.

del proyecto prevista para este enero, consiste en atender a los más de 200 muñecos restantes que conforman la colección.²¹⁵

No obstante, a que en la Ciudad de México, no existe un Museo Nacional de Títeres, donde la actividad titiritera es mayor en relación a otros Estados, y Huamantla, Tlaxcala, es la cuna de los Rosete Aranda –aunque ya cuenta con un museo–, el deseo de muchos titiriteros es que esta colección esté reunida en un mismo recinto. Además, debido a la naturaleza móvil y teatral de los títeres, sería importante que vuelvan a los escenarios. El tres de agosto del presente año (2015), fueron inaugurados en Puebla, el Museo Casa del Títere Marionetas Mexicanas y el Museo Infantil de la Constancia, por el presidente del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Rafael Tovar y de Teresa, en presencia del gobernador de Puebla, Rafael Moreno Valle, ahora se exhibe esta rica colección en el primer museo. La decisión de entregar en comodato estos títeres, fue tomada desde lo institucional (por intereses políticos), no se consultó al gremio titiritero, y aunque se reconoce que en México tenemos una tradición titeril se le sigue vinculando específicamente, con los públicos infantiles.

²¹⁵ (www.jornada.unam.mx/2008/01/03/index.php?section=espectaculos... jueves 3 de enero de 2008 → espectáculos → Nota de la redacción, los títeres Rosete Aranda deben volver a escena: Arturo Montero). Consulta: 17 de junio de 2015.

“Con una historia llena de peripecias que culminó en 2006 cuando fueron hallados, en cajas de archivo muerto, 317 títeres de la Compañía Rosete Aranda, creados entre 1835 y 1950, son restaurados por especialistas del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH).

“La importancia de los títeres radica en el hecho de que son una más de las manifestaciones culturales del hombre, aunado al valor estético e histórico que tienen, porque dan cuenta de esta tradición artística que suele ser un espectáculo que está a la misma altura que el teatro, y por tanto son un bien cultural de la nación”, afirmó Arturo Montero Alarcón, docente de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (Centro de Investigación y Conservación del Patrimonio Paul Coremans).

Enfaticó que la colección de marionetas no sólo debe ser restaurada, sino que debe procurarse su puesta en acción. Un títere colocado en una vitrina deja de ser eso, porque está construido para estar en movimiento, de lo contrario, se convierte en una escultura común y corriente.

El lote de marionetas de la Compañía Rosete Aranda fue rescatado por el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), que lo encontró el año pasado en cajas de cartón y lo envió a la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía para su intervención.

De acuerdo con un convenio interinstitucional entre Antropología e Historia y el INBA, los 317 títeres se encuentran, desde mediados de septiembre, en manos de seis restauradores, encabezados por Montero Alarcón. Hasta la fecha han dado atención integral a más de 100 muñecos.

(...) Desde 1983, Montero Alarcón ha trabajado en la restauración de muñecos de esa compañía [también es integrante del Centro Mexicano de la Unión Internacional de la Marioneta, desde la década de los años 70]. En ese año fueron reparados 75 marionetas de la Compañía Rosete Aranda, que iban a ser usados por Enrique Alonso *Cachirulo* para montar un espectáculo. Posteriormente, en los años 90, nuevamente atendió 17 muñecos de esa empresa por encargo de la Dirección de Teatro Infantil, de ahí que el INBA recurriera a él para encomendarle esta nueva labor.

Por otro lado, en la escena teatral mexicana se resignifica el concepto de teatro infantil, cambiándolo por “teatro para niños y niñas”, adecuando sus temáticas a la actualidad, se buscan espectáculos de *calidad*, con temáticas dirigidas especialmente de acuerdo a las edades de los infantes. Integrándose al teatro de títeres a este rubro, pero aún es considerado por la mayoría de las autoridades de la cultura, sólo como una actividad enfocada al entretenimiento de los niños y a crear manualidades.

En el ámbito escénico institucional en México y otros países de Latinoamérica, generalmente, los títeres son considerados como simple utilería para el teatro de actores o como meros objetos para escenificar escenas breves, sobre todo simbólicas o fantásticas, y en general, dentro de las artes escénicas, se los cataloga como teatro de formato pequeño y para pequeños, de recreación y entretenimiento para niños en la mayoría de los casos. Esta desafortunada concepción limita el desarrollo creativo hacia otras temáticas y posibilidades plásticas y escénicas. Y genera otra problemática visible: los espectáculos de teatro de títeres se programan con este criterio, de concebirllos únicamente dirigidos hacia el público infantil, aunque éstos no sean exclusivos de las temáticas para niños –sin menoscabar este trabajo, al contrario hay una gran responsabilidad en la formación crítica de este público sensible–. Si bien los títeres son un elemento que se vincula con lo lúdico y lo didáctico, también permiten otro tipo de expresiones artísticas para otros públicos.

Diana Hernández de Bogotá, Colombia, egresada de la Diplomatura de Teatro de Títeres y Objetos de la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM), menciona que dentro de la burocracia de la programación de teatro de títeres en Argentina también se presenta la tendencia a asociarlos con los espectáculos dirigidos sólo a los niños, al igual que en su país.

Sin embargo, en Argentina existe una gran oferta de espectáculo de teatro de títeres, presentados por titiriteros egresados de las diferentes escuelas y muchos más por titiriteros autodidactas,²¹⁶ algunos con una excelente manufactura y animación, que son programados

²¹⁶ El dramaturgo, actor y titiritero argentino, Roberto Espina afirma que: “Este quehacer titeriteril ha tenido un explosivo crecimiento geométrico y geográfico, ya que no sólo hay muchos titiriteros argentinos. A la pregunta de ¿Cuál es la causa de esta multiplicación de titiriteros en la Argentina? Menciona: “Yo no quiero explicarlo porque no hablaría bien de esta situación, diría que aparecen los “gana panes”, es un mal modo de ganar unos pesos en forma simple usando la magia que tiene el muñeco, haga lo que haga el niño tiene atracción por él. Por otro lado, salen muchos alumnos egresados de escuelas de teatro y se convierten en

por algunas instituciones culturales oficiales e independientes, como el centro de documentación “La Nube”, el Museo Argentino del Títere y la cooperativa “La Calle de los Títeres” en Buenos Aires, esta última aunque recibe un subsidio del Estado funciona como una organización independiente y ofrecen al público espectáculos para todo público, predominando los dirigidos al público infantil, además de impartir talleres gratuitos o de bajo costo. Mientras que el Museo Argentino del Títere, además ofrece visitas guiadas para los chicos de las escuelas y organiza diversas actividades culturales para un público de jóvenes y adultos, como ciclos de cine, música y espectáculos de títeres nocturnos una vez al mes, tituladas: “varietes con muñecos”.

Sin embargo, el gran número de festivales de teatro subsidiados por el Instituto Nacional de Teatro de Argentina, son los espacios mediante los que se alcanza a un mayor público, promoviendo y difundiendo este quehacer titiritero con muñecos por todo el país, ya sea mediante los festivales especializados en títeres o los festivales de teatro en general y los dirigidos al público infantil, que organizan y promueven los artistas teatreros.

Federico Abaca, egresado de la Escuela de Títeres de Avellaneda de Buenos Aires en 1996, creador, director y solista del proyecto de teatro de títeres, “Chincho Poroto”, radicado desde hace diez años en la provincia de Catamarca, menciona que él gira con sus espectáculos por las veintitrés provincias y la capital de Argentina, ya que en cada una se organiza un festival como mínimo. La organización de estos festivales es independiente aunque todos ellos cuentan con subsidios estatales o federales a través del Instituto Nacional de Teatro, pero algunos festivales tienen mayor apoyo económico e infraestructura que otros, dependiendo de la provincia y de la propuesta. En Catamarca, Abaca organiza un festival de títeres con una infraestructura más pequeña de acuerdo a la información compartida en una entrevista personal realizada en el mes de noviembre de

titiriteros, además de los egresados de las escuelas provinciales de títeres y del personal docente que se convierte en titiritero porque la docencia pierde valor y es devaluada. Entonces muchos desocupados se hacen titiriteros, por lo que se multiplica el quehacer titeriteril, pero el colmo es cuando esos “gana panes” no buscan al autor de las obras escritas; ellos roban, agarran, ponen, adaptan, raptan y cobran derechos de autor porque tienen un público cautivo, van y venden a los colegios y hacen la misma obra durante años, y ganan unos pesos”. (2012, Matanzas, Cuba).

Actualmente las funciones no son tan bien remuneradas aunque en un momento, durante el gobierno de Carlos Saúl Menem (1989-1999), Espina, que radicaba en Chile, regresa a Argentina debido a la dictadura militar de Augusto Pinochet (1973-1990) y se encuentra con que algunos titiriteros llegaban a ganar por función 500 dólares, “cuando el dólar se cotizó uno a uno con el peso argentino, después esta situación se acabó”.

2011, durante el “Festival Juglares”, en Cosquín, Córdoba. Actualmente forma parte de la organización de “La fiesta Provincial del Títere”, festival catamarqueño, de reciente creación en el 2014, con apenas dos ediciones, que se realiza durante el mes de abril.²¹⁷

Como titiritero independiente, en Argentina se puede trabajar en festivales de teatro de títeres, de teatro infantil o teatro de actores, pero Federico Abaca presenta sus espectáculos con más frecuencia, en los festivales de títeres que se organizan de la siguiente manera, según su testimonio:

Cada festival tienen su formato dependiendo de la región, hay festivales que son más comerciales, trabajan con paquetes de funciones que le venden a entidades no necesariamente culturales y hay festivales que se enfocan mayoritariamente en lo social, y las funciones se presentan en zonas rurales, comunidades nativas o en las ciudades grandes en los cordones de barrios bajos. En general el teatro de títeres siempre asume ese rol de cubrir esos lugares donde no llega el teatro. Los festivales funcionan para nosotros como una bolsa de trabajo, reivindicando nuestra labor independiente, para que la gente sepa que el artista va y cobra su trabajo. Las temporadas fuertes son la de invierno y la de verano, organizadas como un paquete de funciones que te rinden [cubren tus gastos] un mes o quincena. (Coss, Griselda, 2011)

Abaca menciona que una de las técnicas más utilizadas en Argentina en este trabajo itinerante es la tradición de la técnica de guante, reconocida históricamente por todos los titiriteros en ese país, porque genera alternativas económicas para sostenerse como titiritero solista o trabajando en pareja.

Por otro lado, también afirma que hay muy pocas compañías de titiriteros que pueden sostenerse, pero generalmente las que lo logran se organizan en cooperativas y trabajan en las provincias más importantes del país o en la capital Bonaerense, Córdoba, Santa Fe,

²¹⁷ La Fiesta Provincial del Títere, es una propuesta organizada por la Secretaría de Cultura de Catamarca, a través de la Dirección de Acción Cultural, junto a la Cooperativa Cachalahueca y Chíncho Poroto Teatro de Títeres. La Fiesta Provincial del Títere apunta a revalorizar este oficio artístico ancestral y a reconocer a sus hacedores, reivindicando a personas de destacada trayectoria, como el caso del actor, escritor y director titiritero catamarqueño Luis Alberto Sánchez Vera, "Don Quike", y a sus compañeros del Barco de Papel, Miguel Sagripanti, Tiescho Gaete y Nicolás Oyarzo. También convoca a los distintos grupos que sostienen la actividad en la provincia: Ruimari Títeres (Valle Viejo), Tortognomos (Capayán), Títeres del Monito, Títeres El Payaso, Títeres El Sendero, Culpa Tuya, Cooperativa Cachalahueca (Capital), Tito Claun y Títeres (Santa María), Chíncho Poroto Títeres y La Ronda Rueda (Fray Mamerto Esquiú), La Corredera (Andalgalá), entre otros. Dentro de sus actividades durante las dos ediciones, organizó concurso de guiones para teatro de títeres, de escultura y dibujo. Y en su segunda edición realizada del 11 al 26 de abril de 2015, se presentó una propuesta itinerante de espectáculos de títeres en escuelas, centros culturales, paseos públicos, barrios y teatros de distintos puntos de la provincia.

Mendoza, entre otras. Aunque también con diversas condiciones económicas, culturales y políticas de acuerdo a la región, ya que estos factores son distintos en el sur de Argentina, el centro y el norte, él titiritero lo describe así: “el Norte es la parte más pobre de la Argentina mientras que en el centro se concentran los recursos”. En este sentido, Argentina al igual que la gran mayoría de los países latinoamericanos sufre de desigualdad en la distribución de sus recursos económicos debido a la centralización y por tanto, está presente la problemática de la marginación en la periferia.

Un ejemplo de estas compañías estables de teatro de títeres en la Argentina, que se desarrollan con cierta marginación y restricciones administrativas y económicas, es la Compañía Estable de Córdoba, que ha funcionado desde hace poco más de medio siglo, fue fundada el cinco de diciembre de 1960, por Ricardo Mígues, quien ocupó el cargo de director, pero desde su renuncia no se ha nombrado a otro, por cuestiones administrativas. Enrique Orozco, integrante de la compañía desde 1976, señala:

Esta connotación de “Compañía estable” significa que es una compañía estatal, con sueldo fijo, y cuenta con el respaldo de un sindicato de empleados públicos, pero nosotros aún no estamos afiliados. Debido a la militarización durante la dictadura de Jorge Rafael Videla con el golpe de Estado, del 24 de marzo de 1976, que se prolongó hasta 1983, no se podía hacer mucho, no había posibilidades de protestar, había que estar calladitos.

La Compañía estable, primero estuvo ubicada en el Parque Sarmiento con un edificio propio, que consistía en un salón especial para funciones, al aire libre, delimitado únicamente por paredes y estaba bajo la sombra de un enorme eucalipto. Y también constaba de otro espacio vidriado que era el taller del Teatro Estable donde se impartían clases de títeres al público en general, incluyendo a las profesoras de nivel básico. Es decir, la compañía era elenco y taller, pero después la función del taller se fue perdiendo y quedó como elenco artístico únicamente. Posteriormente, estuvimos en el Teatro San Martín y después tuvimos el taller para ensayos y construcción de títeres en el Patio Olmos. En este año la compañía estable se encuentra realizando sus funciones dentro del local del Teatro Real. (Córdoba, Argentina. Noviembre de 2011)

La Compañía Estable de Teatro de Títeres de Córdoba está regulada por la Ley de Creación de los Cuerpos Artísticos, dentro del Estatuto de Teatro, adscrito a los tres cuerpos artísticos en Córdoba. Ahí se establecieron los parámetros para considerar a los titiriteros como de “cuarta categoría”. Enrique Orozco se pregunta por qué el elenco de actores es considerado dentro de la primera categoría y los titiriteros en la cuarta, ¿Quién lo

decidió y cuál es la razón? “Cuando pasamos a planta permanente –anteriormente todos éramos contratados–, cuando ya éramos estables entonces se hicieron categorías para determinar el pago, cobraban más los actores de comedia y los técnicos que nosotros”. (Coss, Griselda, Entrevista inédita 2011)

En protesta, los integrantes de esta compañía estable mandaron notas a los directivos durante muchos años para solicitar cambiar esta situación, pero ellos se negaron con el argumento de que así estaba establecido en la ley. Orozco menciona: “El argumento era que se tenía que modificar la ley, así que gracias al contacto que logramos con una diputada de la Izquierda Unida –ella empezó a gestionar para que esta ley se modificara–, se logró que los integrantes de la compañía estable de teatro de títeres pasáramos de cuarta a primera categoría. Ahora tenemos el documento que establece que el teatro de títeres pasa a primera categoría, aunque todavía no cobramos nuestro primer pago como trabajadores de primera categoría”.²¹⁸ (noviembre de 2011)

La titiritera Gretel Istillarte, integrante de esta compañía desde hace 11 años, menciona otro inconveniente derivado de la administración oficial:

Aunque en teoría el elenco debe cambiar mediante una convocatoria de concurso que se abre sólo cuando alguien se va, ya sea por jubilación u otra causa, lamentablemente la convocatoria depende de esto y no se abre una plaza más, al contrario a este elenco desde su creación le han ido suprimiendo la cantidad de personas; de los que iniciaron en el elenco no queda casi ninguno, las plazas para el teatro de títeres actualmente son cuatro y por lo menos se requieren de seis integrantes, al inicio eran ocho, pero se fueron yendo y no se cubrieron más las plazas. No sabemos cuál es la razón real, si es por abrir otras plazas en otros elencos o por razones de recortes económicos. (Coss Griselda, Entrevista inédita, Noviembre 2011)

Entre otros de los elencos estables de teatro de títeres que funcionan gracias a los subsidios del erario estatal en la Argentina, se encuentran: el de San Martín, en Buenos Aires, el de Tucumán, Misiones, la Pampa, entre otros. Aunque Gretel Istillarte afirma que:

Desde lo oficial se tiene la tendencia a desaparecerlos con los constantes recortes en los presupuestos. Nosotros dependemos mucho del presupuesto que hay para títeres, no tenemos mucha

²¹⁸ Actualmente, la primera categoría engloba a todas las compañías artísticas estables de Córdoba como la Orquesta y el Seminario de Danza, La Comedia Cordobesa, la Compañía Estable de Teatro de Títeres y el Ballet oficial.

libertad y siempre es muy desigual al resto de las partidas. Un ejemplo: a la Comedia Cordobesa, este año [2011] le dieron 80 mil pesos – incluso, compraron muebles antiguos reales– y a nosotros 5 mil pesos. (2011)

Por otro lado, respecto al público a quienes van dirigidos los espectáculos de la Compañía Estable de Títeres de Córdoba, siempre han sido para chicos según Gretel y Orozco, aunque mencionan que ocasionalmente se han realizado algunas puestas escénicas para adolescentes y adultos como: *Fausto*, *El Herrero* y *El Diablo*. Y ahora han retomado las obras: *El Detective* y *La Niña Sonámbula*, también dirigidas para este público, con la finalidad de abrir la visión del elenco estable para que sus propuestas escénicas no sean exclusivas para los niños.²¹⁹

En cuanto a su método de trabajo, los integrantes de esta compañía se concentran fundamentalmente en la puesta escénica y la interpretación, aunque en algunos casos también en la dirección y construcción de algunos muñecos. En su último montaje están enfocados únicamente en la interpretación. La propuesta parte de la compañía y la construcción de títeres, la iluminación, el sonido y ambientación, entre otros requerimientos técnicos es realizada por la producción del teatro. En ese sentido son muy diferentes sus condiciones de trabajo a las que realizan las compañías independientes, ya que éstas no cuentan con todo ese apoyo técnico ni con un local fijo para sus representaciones escénicas.

Otra característica es que sus funciones son planeadas desde el área de programación, generalmente los fines de semana: los sábados y domingos, pero también presentan dos funciones semanales, con un objetivo didáctico para los niños de las escuelas que van a conocer el teatro y a ver el espectáculo de teatro de títeres. En total presentan diez funciones al mes. En la actualidad, la Compañía Estable de Teatro de Títeres Cordobesa no cumple con un trabajo externo presentado en giras, aunque según Enrique Orozco –el integrante con más años en la compañía–, con su trabajo ha recorrido toda la provincia de

²¹⁹ Su método de trabajo se realiza analizando varias propuestas de acuerdo a un consenso, leyendo libretos y posteriormente llaman a directores externos para que dirijan sus puestas en escena. Los integrantes de la compañía lograron que se contratarán directores externos para dirigir sus obras y así permitir el crecimiento del grupo y por tanto, ofrecer al público otro tipo de obras, otra dirección y otro estilo. Algunos de los directores invitados son de la capital Bonaerense, como: Carlos Martínez, Silvina Rinaudi, Rafael Curci, Fernando Suárez, y otros invitados son de Córdoba. En su momento, estuvieron bajo la dirección de Héctor Di Mauro y Carlos Piñeiro.

Córdoba, incluso salieron fuera, recorriendo provincias muy alejadas, ya que anteriormente las giras con la Compañía eran frecuentes.

Hasta aquí una muestra de cómo funcionan en Argentina las compañías estables de teatro de muñecos, aunque con variantes en sus propuestas artísticas, en su método de trabajo y normatividad, así como en el subsidio que reciben.

Y regresando al trabajo escénico de los titiriteros independientes dentro de la gran red de festivales de teatro de títeres que organizan y producen ellos mismos en Argentina. A continuación daré algunos datos que retomo de diversas entrevistas personales, realizadas a titiriteros y organizadores de estos festivales, como una pequeña muestra del panorama general de su trabajo en escena, su infraestructura, métodos de trabajo, organización, propuestas, objetivos y alcances. Así como algunas experiencias escénicas y humanas de los titiriteros en estos festivales, y en general, su opinión respecto a esta actividad titiritera.

Continuo describiendo el proceso creativo para la realización de la propuesta escénica, *Mundologos*, del ya citado Federico Abaca. Así como sus alcances, técnicas, temáticas y elementos simbólicos de los que hace uso. No sin antes mencionar, que el primer cuadro de este espectáculo, surgió a partir de un taller de teatro de títeres que Abaca impartió como parte de las actividades culturales que generaron las asambleas realizadas durante el 2007 por el conflicto minero en Catamarca, los talleristas crearon la propuesta artística del espectáculo que posteriormente conformaría el primer cuadro de *Mundologos*, con la adaptación del titiritero para interpretarlo como solista.

Federico Abaca describe su propuesta y proceso creativo de la siguiente forma: *Mundologos*, está dividida en cuatro cuadros de autoría propia aunque el primero es una adaptación de la obra clásica *El Propietario* de Roberto Espina, con la actuación de personajes antagónicos, que presentan actitudes positivas y negativas, en el primer cuadro los personajes son el conquistador español y un cacique indígena. Las técnicas que uso son el títere de guante y de mesa. Para los cuadros de guante utilizo como escenario un elemento del vestido popular, el poncho, que remite a la tierra. La temática de esta obra es crear conciencia de la problemática de la contaminación y explotación de los recursos naturales como el agua y la tierra, contaminados por los agrotóxicos y sobre- explotados por las minas. La provincia de Catamarca tiene poca población urbana y es una zona minera, la segunda productora de oro y cobre, pero también la segunda provincia más pobre del país.

Lo importante para mí es poner un tema social en debate. Este espectáculo fue creado en las asambleas que se armaron entre los vecinos que estaban en contra de las minas, hubo represión, por ese motivo se organizaron manifestaciones y dentro de las actividades culturales de las asambleas nacionales donde se trataban los temas sobre la problemática de las minas, el agua y los agrotóxicos, se hacían talleres. Como artista comparto la necesidad de lo que la gente quiere decir y lo hago a través de los títeres. Los personajes son catamarqueños y son “muertos vivos”, porque si bien hay conciencia de la problemática que genera la mina también hay apatía de parte del resto de la población. (Cosquín, Córdoba, 2011)



Imagen 17. Federico Abaca.

Por otro lado, desde la perspectiva y experiencia de Silvio Villalba,²²⁰ titiritero solista con una trayectoria de casi tres décadas, y organizador del Festival del Chaco, en una entrevista personal realizada en el 2011, durante la edición 16 del *Festival Internacional de Titrereros Juglares*, menciona que el panorama del teatro de títeres en Latinoamérica es muy diverso, ya que en algunos países hay más movimiento escénico que en otros.

²²⁰ En sus inicios empleó la técnica de manopla y varilla, hace más de dos décadas que es solista, trabaja la técnica de guante. Silvio se define como un titiritero autodidacta e independiente: “Yo soy titiritero lírico, hago títeres porque me gustan, los escogí hace un poco más de 25 años, no salí de ninguna escuela, la mayoría de los titiriteros que actualmente están trabajando en este oficio no salieron de ninguna escuela. Yo empecé con el teatro y al año me enganché con los títeres, llevo años ejerciendo esta actividad de manera independiente. El titiritero no se queda dependiendo de una sala sino avanza. También depende del espectáculo que uno monta porque los hay que no son para calle y requieren necesariamente de la sala, no puedes mostrar en la calle un espectáculo de mesa con luz negra, por ejemplo. Aunque hay una gran demanda de titiriteros que trabajan en sala. Por fortuna, en Argentina, se permite mostrar el trabajo en la calle, se consigue un permiso en el municipio, se tramita en la época de temporada de verano ya que es cuando hay mayor actividad, se llenan los lugares”. (2011)

El movimiento titiritero que hay en Argentina es muy fuerte, si bien es cierto, que he tenido la oportunidad de estar en otros países como en Perú, Chile, Brasil. En el caso de Argentina se está creando una red de festivales enorme, cada año surgen nuevos a partir de la experiencia de algunos compañeros que asisten como titiriteros a un festival, se animan a crear uno propio en su municipalidad. Esta red de festivales permite los encuentros entre colegas para compartir experiencias y contactos, hay una gran número de festivales a nivel nacional. Está creciendo una corriente de ir a festivales y encontrarse con un montón de grupos y de ahí girar, ir a otros festivales en el interior de Argentina, a nivel nacional. (Coss, Griselda, 2011)



Imagen 18. Silvio Villalba.

Y respecto a la forma de organización de estos festivales, Silvio comenta que generalmente, la mayoría de los festivales que se hacen en Argentina tienen el mismo formato, la mayoría hacen funciones en las escuelas, trabajan en salas los fines de semana y se organiza una variedad, en viernes o sábado, donde cada elenco muestra un extracto de su trabajo, y esta actividad permite compartir el trabajo entre todos los colegas, ya que si no

tuvieron la oportunidad de ver el espectáculo completo porque algunos estaban presentando su espectáculo al mismo tiempo en otro lado, lo pueden disfrutar en este espacio. “Nosotros le llamamos un “bar-títeres”, donde no cobramos la entrada e invitamos a gente adulta, y ahí compartimos, tomamos un vino, comemos unas empanadas y se muestra y comenta el trabajo de los compañeros”. (2011)

La forma en que Villalba maneja “La Semana Internacional de Títeres”, festival que dirige desde su creación en el año 2000 en la provincia el Chaco –en este año se completan 15 ediciones–, es la siguiente:

La “Semana Internacional de Títeres” nace en el año 2000, desde hace doce años venimos organizando el festival internacional pero más latinoamericano, sola vez presentamos un elenco de España porque justo andaba en el festival *Juglares* por esa época y lo incorporamos, pero generalmente, el festival se caracteriza por ser todo el elenco latinoamericano, desde México para abajo. Ha venido gente de México, Venezuela, Colombia, Perú, Chile, Ecuador, Paraguay, Uruguay y Bolivia. Es un festival que presenta pocos elencos, por cada edición traemos no más de diez, estamos entre 7 y 9 elencos, la programación se presenta durante una semana y lo que se hace es presentar funciones en escuelas, en algunas instituciones y en salas. Hemos tenido ediciones donde también presentamos en otras ciudades cercanas a los elencos extranjeros. Este año no tuvimos los recursos para hacerlo.

La organización depende de la voluntad que le ponemos, más allá del apoyo, del subsidio, siempre hay un presupuesto que hay que conseguir, el Estado realmente no nos está dando un presupuesto que requiere un festival con tantos años de trayectoria, tratamos de cumplir con los compañeros, los atendemos bien, los hacemos sentir cómodos. De pronto, organizamos una salida a algún sitio de la provincia para que los colegas de fuera conozcan no solamente la ciudad sino algo que tenga que ver con la parte turística de la provincia. (2011)

Respecto a los resultados que propician estos encuentros y festivales, Silvio Villalba, menciona que en Argentina hay muchos grupos que están saliendo a otros países de Latinoamérica, llevando y contagiando sus experiencias a otros compañeros e impulsando y expandiendo el movimiento de títeres en otros lugares por lo que se está generando un movimiento en toda Latinoamérica. Silvio comenta:

Hace dos años viajé a Perú y había poco movimiento de títeres y actualmente hay un montón de grupos de Perú que están girando, te los encuentras en los festivales argentinos y de otros países del sur de América, y lo mismo pasa con Venezuela y Colombia. Por otro lado, los latinoamericanos de

Colombia, Perú, Brasil, vienen a Argentina a estudiar a las escuelas de teatro de títeres porque hay buenos recursos para el aprendizaje, pero más allá de lo que te puede enseñar en la escuela, están los compañeros que te van girando cosas, guiando y después tienes que participar en festivales y encuentros. Eso a uno le enseña mucho. (2011)

Villalba piensa que otro ejemplo del florecimiento de este arte en su país, lo podemos observar en el encuentro de *Juglares*:

yo encontré chicos nuevos que vienen por primera vez y hay muchos factores que hacen que les guste esta actividad como la versatilidad de este arte. Cada vez se están gestando nuevas generaciones de titiriteros que usan distintas técnicas, desde el tradicional guante –que aquí uno dice títere y piensas en guante–, la marioneta, las sombras, el títere de mesa o una combinación, además de usar proyecciones para enriquecer el espectáculo y la historia que uno va a contar. Es decir, tenemos material y recursos humanos que hacen que funcione aunque se está haciendo con mucho esfuerzo, pero con una continuidad de ya seis generaciones de titiriteros.²²¹ (2011)

Cierro esta experiencia teatral titiritera argentina con información obtenida a partir de una entrevista a Enrique Di Mauro “Quique”, organizador junto con el chileno Miguel Oyarzún del Grupo Chon Chon, del *Festival Internacional de Titreritos Juglares*, uno de los más concurridos encuentros entre estos artistas en este país y termómetro de esta actividad titiritera.

Este festival nace a partir de la experiencia previa de “Quique” como organizador y participante en otros encuentros de teatro de títeres, a partir de su observación de la práctica titiritera, para no cometer los mismos errores, ya que varios grupos o elencos de teatro de títeres dependientes de elementos técnicos complejos para la escena, en muchas ocasiones, les impedía presentar su espectáculo. Por lo tanto, “Quique”, llegó a dos conclusiones:

²²¹ Silvio Villalba relata que a partir de los años ochenta empezaron a crearse nuevos grupos y a formarse nuevos titiriteros, “porque antes estaba la vieja generación. En el 87 se hizo un encuentro de UNIMA, una asamblea de resistencia, donde participaron, los que se pueden considerar como la primera y segunda generación de titiriteros en Argentina. Desde Javier Villafañe, Sara Bianqui, Mane Bernardo, Ariel Bufano, los hermanos Di Mauro, Kike Sánchez Vera, gente que ya no los tenemos con nosotros. En esa reunión también participaron, de la segunda generación: Silvina Reinaudi, Laura Costelo, Joselito Martínez y Oscar Gonzáles; gente que siguen haciendo títeres. Hay una tercera generación en donde me incluyo, en una franja de los que tenemos entre 25 y 30 años haciendo títeres, y después hay dos generaciones más de los que están trabajando y una tercera que se está gestando. Es decir son ya seis generaciones de actividad continua de titiriteros”. (2011)

Cuando uno organiza un evento nunca tiene que dar función porque tienes que tener la cabeza puesta en la organización. Junto con Miguel Oyarzún nos dimos a la tarea de crear un festival internacional de títeres, en donde se revalorizara a los juglares, evitando la complejidad y el tiempo requerido para armar espectáculos dependientes de lo técnico.

En 1987, hice el primer Festival Internacional de Titiriteros Juglares, en Córdoba, mi viejo [Héctor di Mauro] me ayudó a la selección de los grupos. Cada titiritero venía con su teatrino, aún no se impartían talleres pero si se organizaban algunas charlas porque todos vivíamos de la profesión. Los titiriteros invitados éramos colegas y amigos. El tema de una de las charlas era “Cómo sobrevivir de los títeres”. La organización del festival consistía en que el titiritero viniera y diera la función donde le tocara, si era en una sala mucho mejor, pero si tocaba presentarla en el patio de una escuela, en una calle o en una cancha de futbol o arriba de una montaña, también pudiera hacerlo.

Desde un principio de los festivales juglares se intentó crear una hermandad entre los titiriteros, recibo infinidad de correos de agradecimiento. En esta edición había gente de 18 provincias de las 24 que conforman el país. Los asistentes a los talleres conocen la fama de *Juglares* como encuentro de titiriteros más que como un festival en donde se es espectador únicamente de las propuestas escénicas. (2011)



Imagen 19.

El Telón, Enrique “Quique” Di Mauro, con Marinero y María.

Con el término “titiritero juglar”, Quique se refiere al artista autónomo e independiente, capaz de crear su arte sin depender de los elementos técnicos y tecnológicos, con el propósito principal de que su teatro llegue a cualquier parte, para que nadie se quede sin

ver títeres, aunque un juglar también puede ser un músico o pone como ejemplo a los titiriteros de *Arbolé* de Zaragoza, España, “ aunque ellos llevan sus torres con sus luces, con su técnica completa en su camioneta, son juglares porque se manejan solos”.

Uno de los principales propósitos del *Festival Internacional de Titiriteros Juglares* es presentar espectáculos con esa naturaleza autónoma, además de ser un lugar de encuentro y transmisión de experiencias de la profesión, por y entre titiriteros con trayectoria y aprendices, mediante los talleres y la convivencia que sucede durante este encuentro.

Los tres ejes de actividades de este festival son las presentaciones escénicas de las obras, los talleres y los fogones, en estos últimos se exponen espectáculos breves de los titiriteros que deseen compartir su trabajo, éstos se realizan al finalizar la jornada del día después de la cena, en un espacio de convivencia y fiesta. Aunque también hay otras actividades alternas, como conferencias, proyección de videos y conferencias de ediciones anteriores.

Es común que a estos encuentros asistan titiriteros egresados de algunas escuelas de títeres como la de Avellaneda; ya desaparecida, de la Escuela de Títeres de Rosario, Santa Fe, Neuquén, Córdoba, entre otras. Quique cuenta que en una de las ediciones del festival llegó un grupo de alumnos de la escuela de Rosario y le comentaron que: “ellos habían aprendido más en cuatro días que en dos años en la escuela de títeres, por compartir con alumnos de otras escuelas y titiriteros con trayectoria. Además de la charla en la cena y del taller cursado durante el encuentro”.

Otra de las actividades propuestas por Miguel Oyarzún²²² durante este encuentro titiritero para fomentar la crítica de las puestas escénicas es el “desguace”. Primero lo hicieron con una de sus obras: *Juan Romeo y Julieta María*. Porque de acuerdo a Oyarzún, no se hace una crítica constructiva en ningún festival y hace mucha falta.

Por otro lado, la titiritera Laura Ferro, que ha participado en varias ediciones de *Juglares* como directora técnica, menciona:

²²² Miguel Oyarzún. Titiritero Chileno, radicado en Córdoba, Argentina, fundador del prestigiado Grupo Chonchón se considera “titiritero innato, autodidacta, cuando se nace para ser titiritero, cuando no se buscan los maestros sino se comparte con ellos en esa búsqueda de la estética y una forma personal de crear y de vivir de una manera ética de tu trabajo”.

Respecto al títere, señala: “Lo popular del títere está en que son como un piojo, están en cualquier parte, en su lenguaje universal, en cuanto comienzas a darles movimiento, espontáneamente suceden los personajes, situaciones y acciones”. (Córdoba, Argentina, 22 de Noviembre de 2011)

La Ley Nacional de Teatro del año 1997, ha cambiado mucho la realidad teatral en este país. En este momento el festival *Juglares* está recibiendo el subsidio del Instituto de Teatro, en una de las máximas categorías y sólo cubre la mitad del festival o un 60%. *Juglares* está presentando las funciones de teatro de títeres en las escuelas de Cosquín de manera gratuita, pero considero que estaría bien que las escuelas paguen el teatro, para que no se acostumbren al asistencialismo. No es bueno que la gente se acostumbre a que todo el arte es gratis, sobre todo el teatro, en la situación que estamos en este país. Estaría bárbaro que el Estado subsidie al cien por ciento, pero no es así. (Coss Griselda, Entrevista inédita, Córdoba, Argentina, 22 de Noviembre de 2011)

Otros festivales, de reciente creación, como el de Salta, aplican las mismas formas para la organización de sus proyectos, buscando apoyos oficiales e invitando a los elencos participantes en otros festivales, es decir, los artistas titiriteros nacionales o extranjero van rolando en los festivales que coinciden en su organización de acuerdo al período del año, pero cada uno incluye a sus artistas regionales, imprimiendo su estilo y logística propia. En los festivales de Salta, Córdoba, el Chaco y Buenos Aires, además de programar espectáculos dirigidos a los niños, incluyen espectáculos para el público en general, adolescentes y adultos, estas últimas presentaciones son programadas en un horario nocturno, a las 23:00 horas, a diferencia de México y otros países de Latinoamérica, que generalmente su programación está dirigida a un público de niños.

Aunque en México hay excepciones, como la del festival *Adultititeres*, que tiene el lema: “ Un Festival de Títeres que No son para niños”, ya con siete ediciones, organizado por Candileja, Centro de Documentación Teatral, en Xalapa, Veracruz, de manera independiente y casi autogestiva, ya que ha contado con muy poco apoyo institucional.

Finalmente, cierro este tema con algunos datos, mostrando un comparativo de la actividad titiritera entre México y Argentina. Según los datos consultados en el Sistema de Información Cultural (SIC) de México, el número total de registros es de 271 apoyos estatales del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), en este rubro de teatro de títeres, distribuidos en módulos, de la siguiente forma:

Artistas (29), centros culturales (2), centros de educación (2), convocatorias (1), ferias del libro (6), festivales (16), fondos estatales para la cultura y las artes (110), fondo nacional para la cultura

y las artes (81), fondos editoriales (5), grupos artísticos (5), museos (2), teatros (1), disciplinas: literatura (1), teatro (10).²²³

Y específicamente, respecto al número aproximado de compañías y artistas titiriteros en México, el grupo *Baúl Teatro* de Monterrey, Nuevo León, han realizado este trabajo de estadística desde hace algunos años, en su página electrónica²²⁴ contabilizan 165 grupos en toda la República Mexicana, de los cuales, 44 se encuentran en el Distrito Federal. Y reporta que tres de los estados con mayor actividad son Veracruz y Guanajuato, con 14 grupos, y Jalisco con nueve. En la edición 2004 de su revista mexicana de arte de títeres *Teokikixtli*, mencionan:

En la provincia mexicana se cuenta con cuatro museos de Títeres, 7 exposiciones itinerantes, 9 Festivales y sus extensiones a otros estados, un Concurso Nacional de Dramaturgia para teatro de títeres, 3 centros de documentación con literatura especializada, 3 salas de teatro de títeres, encuentros y próximamente una escuela para titiriteros así como 67 grupos en activo.²²⁵

Otra información más reciente en este sentido, es el trabajo de investigación estadística sobre el teatro de títeres, titulado *Producto final: cronología comentada de Títeres en México 1970-2013* (inédito), realizado por Francisca Miranda, investigadora del Centro de Investigación Teatral “Rodolfo Usigli” (CITRU), y presentado durante el Tercer Coloquio el

²²³ (sic.conaculta.gob.mx/. Consultado el 10 de junio de 2015).

²²⁴ www.baulteatro.com/

²²⁵ *Teokikixtli*, revista mexicana del arte de los títeres. *Catálogo de titiriteros de la provincia mexicana*. Editada por Baúl Teatro, A.C, con el apoyo de FINANCIARTE, Año 6, Núm. 24-25-26. Enero de 2004, p. 3. Monterrey, N.L, México, 2004. link:

<http://www.baulteatro.com/images/stories/descargables/revista24y25y26.pdf>. César Tavera, fundador junto con Elvia Mante, de Baúl Teatro, corrobora la información obtenida a partir de los siguientes medios: “Todos esos datos fueron hechos mediante una convocatoria por correo electrónico y telefónica a los titiriteros de la provincia mexicana y esos son los datos que se pudieron conseguir y recabar, aún así creemos que muchos más no enviaron sus datos en ese año.

A partir de los Encuentros de Titiriteros de la provincia mexicana realizados dentro del Festival de Títeres de Baúl Teatro, desde el año 2000 al 2007, se empezó esta inquietud de cuántos titiriteros estábamos trabajando en México y no precisamente, en la capital o el DF, sino conocer los rincones del país y en el 2003 encontramos los resultados mencionados. Después incluimos a todos los titiriteros mexicanos en nuestra página web a partir del 2005-2006 y empezamos el censo, lamentablemente con poca respuesta, el censo se realizó con los datos del año 2004, de un blog que tenía unima, volvimos a insistir y poco a poco encontramos respuesta, la última convocatoria para actualizar el censo de la página web fue hecha en el año 2012 y desde entonces no se ha actualizado.

Ha habido cambios, nuevos grupos, desaparecieron festivales, espacios, se han constituido algunos más y quizá las direcciones no sean las mismas pero ahí está como base. (en Entrevista realizada vía electrónica por Griselda Coss, 13 de agosto de 2015).

Títere y las Artes Escénicas, organizado por la Universidad Veracruzana en abril de 2015.²²⁶ En este estudio, a través de encuestas, contabiliza 329 grupos y creadores titiriteros alrededor de México. Durante su exposición en este coloquio, la investigadora del CITRU, comentó que los datos registrados por el SIC México, en esta materia, no se actualizan ni son suficientes para realizar un balance más completo de la actividad titiritera en nuestro país.

Además, en este sistema encontramos datos que se repiten; es decir que se contabiliza el mismo proyecto en uno o más módulos, por lo que esta información no es exacta, si bien aporta algunas referencias respecto a las actividades realizadas, como el número aproximado de festivales de teatro de títeres que se organizan a nivel nacional, que aunque fluctúa, regularmente se realizan una decena. Entre los de mayor continuidad se encuentra el Festival Internacional de Títeres “Rosete Aranda”, de Huamantla, Tlaxcala, que este 2015 alcanza su trigésima edición.

Los datos registrados en el SIC reflejan la subvención económica destinada a esta actividad con fondos estatales otorgados a artistas locales para desarrollar propuestas muy diversas en torno al teatro de títeres, desde proyectos que requieren mayor infraestructura hasta actividades con alcances más modestos. Precisamente, el arte de títeres permite esta gran diversidad en las propuestas, e incluso en las habilidades y la formación de los artistas para desarrollar estos proyectos. Es por ello que no resulta raro encontrar, en estos informes

²²⁶ El Coloquio El Títere y las Artes Escénicas, organizado por la Universidad Veracruzana, en coordinación con: Facultad de Teatro, Maestría en Artes Escénicas, Centro de Estudios de la Cultura y la Comunicación, Centro de Estudios, Creación y Documentación de las Artes, Cuerpo Académico Consolidado-Teatro, Cuerpo Académico de Estudios de la Cultura y la Comunicación en América Latina, Departamento de Cinematografía, Departamento de Difusión Cultural, Dirección Editorial, Merequetengue Artes Vivas, A.C, Universidad Iberoamericana, Departamento de Comunicación, Departamento de Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, Colegio de Literatura Dramática y Teatro, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral “Rodolfo Usigli” (CITRU). Ha tenido tres ediciones en Xalapa, Veracruz, se lleva a cabo en el mes de abril desde el 2013- 2015. Surge “Con el deseo de la promoción, contribución y difusión del conocimiento y la reflexión sobre el arte de los títeres, se organizó el [primer] Coloquio El Títere y las Artes Escénicas que se llevó a cabo del 28 al 30 de abril de 2013, en Xalapa, Veracruz, México. El Coloquio le fue dedicado a Mireya Cueto, a su arte y a su vida consagrada a los títeres”. (Programa general, 3er Coloquio el Títere y las artes escénicas 2015, Merequetengue 15 años). En conferencia de prensa, Octavio Rivera, investigador de la Universidad Veracruzana, [y coordinador de la Maestría en Artes Escénicas, Facultad de Teatro, Universidad Veracruzana], Lorenzo Portillo y David Aarón Estrada, directores de Merequetengue, mencionaron que con el objetivo de acercar a los títeres al ámbito profesional académico y celebrar quince años de vida de la agrupación Merequetengue, Artes Vivas AC, Xalapa se realizara este 3er Coloquio. (En “Xalapa será sede del 3er Coloquio: El Títere y las Artes Escénicas”, *Diario Xalapa*, sección Comunidad y Cultura Local, 15 de abril de 2015, por Maribel Sánchez).

oficiales, que los participantes provengan de otras disciplinas artísticas como la música o que sean creadores de artes plásticas, cineastas, cuenta cuentos y hasta payasos. Pero también, y sorpresivamente, encontramos muchos nombres *desconocidos* dentro del reducido ámbito de los titiriteros visibles al interior de la organización Unima México, y nuevos datos de personas que trabajan o han trabajado en esta área, así como una importante actividad escénica en algunos Estados, como por ejemplo: Sonora, región en la que esta asociación reporta poca o nula actividad.

Otro dato importante respecto a los apoyos estatales en esta disciplina es que se destinan a proyectos individuales pero también a los enfocados en desarrollar un trabajo grupal, como puede ser la organización de festivales. Asimismo se subsidian diversas áreas relacionadas con el teatro de títeres, como la literatura, la dramaturgia, revistas y museos, entre otros.

Mientras que en México se registran aproximadamente 329 grupos y creativos titiriteros, en Argentina existen alrededor de 300, a los que deben sumarse las Compañías Estables de Teatro de Títeres, agrupaciones subsidiadas por erario público, y aproximadamente 30 festivales,²²⁷ cuatro escuelas provinciales, más la licenciatura de Artes Escénicas, impartida por la Unsam, con tres especializaciones, entre las que resalto la de teatro de títeres y objetos; el taller de Teatro de Títeres de San Martín y cursos de especialización en la Universidad Nacional de las Artes (UNA). Asimismo, se publican revistas especializadas como *Juancito y María* y *El Fardón*, entre otras. En México, también se han publicado algunas revistas como *Teokikixtli*, editada por Baúl Teatro, de Nuevo León; la revista electrónica *En la Ruta del Titrintero*, publicada por Teatro Tristán y Compañía, a través de su Museo Itinerante del Estado de México, entre otras.

En un panorama latinoamericano, Eduardo Di Mauro, informa en su artículo titulado “Problemas de la profesión en el teatro de muñecos en América Latina”, que:

En América Latina, de habla hispana, existe un número cercano de mil teatros de títeres, en los que actúan aproximadamente cinco mil titiriteros. A ellos se agregan los colegas de Brasil, con cerca de cien teatros y quinientos titiriteros, de habla portuguesa. No obstante, la relativa barrera del idioma, son frecuentes, los encuentros y pequeñas giras de teatro: argentinos, uruguayos y chilenos, que

²²⁷ (www.asarti.com.ar/detalle.php?artid=443), Investigación realizada por la titiritera argentina Silvina Bastías. Consultado el 20 de junio de 2015.

visitan Brasil y titiriteros de este país que vienen irregularmente a Venezuela, Argentina, Uruguay, Paraguay y Bolivia, sobre todo para intervenir en pequeños festivales.

(...) En casi todos nuestros países, existen pequeños festivales, al que asisten titiriteros iberoamericanos, fundamentalmente del área caribeña, de Centroamérica o América del Sur; en muchas ciudades estos festivales de titiriteros, no han mantenido más que dos o tres ediciones que por falta de organización o de recursos económicos, perdieron continuidad y desaparecieron...”²²⁸

Finalmente, es importante insistir que el teatro de títeres se desarrolla dentro y fuera del marco institucional en México y Latinoamérica, tanto en festivales especializados en títeres como en otros, pero también en ferias del libro, fiestas infantiles, ferias populares, carnavales, etcétera. En presentaciones contratadas por instituciones culturales, de desarrollo social y por otras instituciones privadas. Por su carácter liminal, popular y ubicuo, el arte de títeres está presente en la cultura de estos pueblos, fortaleciendo sus tradiciones y difundiendo su inmensa riqueza cultural.

²²⁸ Di Mauro, Eduardo “ Problemáticas de la profesión en el teatro de muñecos en América Latina” Revista *Máscara*, Escenología A.C, México, 2000, pp. 51-60.

Conclusiones

Si bien es cierto que la presente investigación aborda el tema del arte de títeres en Latinoamérica de manera panorámica, creo que logré esbozar y decantar las características generales de la profesión u oficio del arte titiritero en la región así como la problemática surgida a partir de su concepción delimitada como tradición popular, que lo ha mantenido durante décadas en la subalternidad y marginación dentro de los espacios oficiales de la cultura y el ámbito académico de la gran mayoría de los países que integran estas latitudes.

Aunque al principio del proceso de investigación contaba con datos y esquemas muy generales sobre el teatro de títeres y la opinión compartida de muchos artistas titiriteros en torno a la problemática derivada de esta subalternidad y marginación, a través del ejercicio teórico, histórico y metodológico puedo comprobar la hipótesis de la presente tesis: El arte de títeres en América Latina está presente como revitalizador de sus culturas y tradiciones aunque se desarrolla y ejecuta como una actividad artística marginal y subalterna, con algunas variantes en cada uno de estos países, en algunos lugares con mayor arraigo y tradición que en otros, entre ellos México y Brasil, en este segundo país existe una vertiente relacionada con la tradición popular del *mamulengo* –títere brasileño de guante con formas derivadas de la Comedia del Arte–, subsidiado y fomentado con recursos públicos que destina el Estado para preservar este arte. En México, en cambio, a pesar de su tradición y arraigo, el teatro de títeres se desarrolla en una dinámica compleja, más desalentadora y marginal.

Los titiriteros latinoamericanos, expresan la dificultad de ejercer la profesión que podría resumirse de la siguiente manera –concentrando la opinión de la mayoría de ellos–: las posibilidades de vivir de esto, como un trabajo profesional, constante, remunerado y no como un pasatiempo o *hobby*, son mínimas, cuando no hay un subsidio oficial o un interés público o privado para contratar espectáculos de títeres, debido a su desvalorización.

Derivado de esta marginación y subalternidad en la que se desarrolla y ejecuta el teatro de títeres en América Latina, surgen varias problemáticas: aunque indudablemente se genera conocimiento teórico, pocas veces se formaliza en publicaciones, y en la práctica, las condiciones para construir en el ámbito creativo no son las más idóneas, generalmente,

el artista titiritero carece de formación o herramientas para ello; por falta de un soporte pedagógico, artístico y teórico que sustente su trabajo, pero muchas veces, también por la falta de disciplina y ética profesional de los titiriteros, o porque ellos mismos siguen fomentando con sus propuestas el desprestigio de su profesión y su limitada concepción.

La idea preconcebida y las opiniones negativas alrededor del teatro de títeres, colaboran al desprestigio de esta actividad artística, ocasionando que se le jerarquice de manera ínfima, y por lo tanto, haya renuencia para fomentar la infraestructura idónea para su creación y desarrollo por parte de las instituciones públicas, e incluso del gremio. Al teatro de títeres se le asocia con lo mal hecho, improvisado, conductista, que lleva a la escena temáticas simplonas; únicamente para el entretenimiento de los niños o, en el mejor de los casos, como una herramienta didáctica, como una actividad manual dirigida a los chicos que cursan los niveles escolares básicos o como “algo fácil y simple”. La causa es que se desconocen sus posibilidades y alcances, y por supuesto, también su origen y complejidad estética, alcanzada en algunas técnicas tradicionales de otras latitudes, e incluso, en América Latina. No obstante a que está abierta la posibilidad de seguir creando a partir de ellos y con ellos, y de su indudable función humanística, se les sigue subestimando.

Reiteradamente a lo largo de este trabajo de tesis, afirmo que el arte de títeres es liminal²²⁹ por lo que puede inscribirse en casi cualquier área de las humanidades debido a su función recreativa, cultural, ritual, artística, educativa, terapéutica, social y política, como ya lo vimos –la historia y los datos actuales, obtenidos de la investigación etnográfica realizada en México y Argentina; dado que son estos dos países en los que se centra la presente investigación, lo demuestran.

El comparativo propuesto entre el escenario titiritero actual de México y Argentina, resulta muy enriquecedor. Pese a que, en México, el teatro de títeres posee una gran tradición en varias técnicas como el títere de hilos (marioneta) y el de guante o guiñol, la primera consolidada y visible, a través del trabajo de algunas compañías de gran prestigio de marionetistas, desarrollado durante más de un siglo (ente el siglo XIX y XX), como la

²²⁹ Retomando la definición de artistas liminales de Néstor García Canclini, son: “artistas de la ubicuidad, sus trabajos renuevan la función sociocultural del arte y logran representar la heterogeneidad multitemporal de América Latina, al utilizar simultáneamente imágenes de la historia social y de la historia del arte, de las artesanías, de los medios masivos y del abigarramiento urbano”. Op, cit, p. 343.

compañía de los Rosete Aranda y la del señor Carlos V. Espinal. Sin duda, estas dos empresas familiares (patriarcales), cimentaron la tradición de teatro de muñecos en México.

El uso de la técnica de títeres de hilos (marioneta), tuvo un gran auge como espectáculo popular por más de una centuria, para posteriormente desdibujarse de la escena; alternó, en su momento, con otras técnicas como la de guante, fantoches y ventrílocuo (durante las décadas de los años 30 y 40 del siglo pasado). Posteriormente, se impulsó la técnica del títere guiñol auspiciado por el Estado, con fines didácticos durante casi media centuria (entre 1930 y 1980). Y aunque actualmente la actividad teatral titiritera en México ha sido permanente y continua durante las últimas tres décadas, frecuentemente con una pobre calidad artística y desarrollado dentro de una infraestructura “marginal” creada por los propios artistas –con sus excepciones, dado que existe un pequeño grupo de titiriteros favorecidos por quienes otorgan el presupuesto institucional–, en torno a esta actividad teatral titiritera se siguen fundando grupos, teatros, talleres, museos, festivales nacionales e internacionales y se editan algunas publicaciones, entre otras actividades. No obstante, a esta labor titiritera mexicana, en el aspecto formal, académico y escénico, hay un rezago en comparación a la emergencia de este arte que se desarrolla en Argentina.

Y aunque en los inicios de mi investigación ya intuía que la actividad de los titiriteros argentinos era importante en el proceso de enseñanza del teatro de títeres en América Latina, no tenía detectados con precisión los contextos históricos, creativos, de difusión y enseñanza de este arte durante la última mitad de casi un siglo, que se desarrollaba en el país austral y que, posteriormente, los vinculó con toda América Latina.

En el proyecto inicial había incluido, dentro del análisis comparativo que desarrollé en el quinto y último capítulo, a otros países, como Brasil, Cuba y Venezuela –aunque no lo realicé a profundidad por ser una tarea muy extensa–, todos ellos están vinculados por las influencias, migraciones, técnicas, problemáticas funcionales del ejercicio de la profesión, entre otros aspectos que abordó a lo largo de la presente investigación.

Por otro lado, podemos observar que la entrada del arte de títeres a la academia es otro factor determinante para su desarrollo, visibilidad y emergencia, como lo muestra el panorama argentino. En cambio, en México, el vaivén del teatro de títeres en la escena institucional por falta de un interés legítimo en torno al tema, ha impedido su emergencia como un arte con arraigo tradicional pero revitalizado y vigente. Su inclusión dentro de los

programas institucionales está limitada en avalar proyectos de compañías “independientes” con una trayectoria desarrollada con base en subsidios públicos, por lo cual las llamo “compañías oficiales”, o para justificar programas dirigidos a la infancia.

En los países donde al títere no se le ha incorporado a los programas educativos o no cuentan con una formación estructurada, hay una tendencia de los titiriteros agremiados (en la UNIMA) para “profesionalizar al gremio”, tratando de “subsana estas deficiencias”, este concepto es muy utilizado desde Chile hasta México.

Si bien, la formalización y academización sería un factor importante para su impulso en América Latina, el teatro de títeres se sigue aprendiendo de manera autodidacta e independiente, y se ejecuta y ejerce en la práctica de la misma manera, aunque con muchas vicisitudes. Por lo tanto, no se puede negar que también hay una gran creatividad y constancia para seguir produciendo teatro de títeres.

La mayoría de las propuestas escénicas de títeres en América Latina se caracterizan por ser autogestivas, fruto de un teatro muy modesto, ejecutado por solistas o duetos, que se genera con pocos recursos económicos; las obras son producidas casi por completo por los titiriteros, es decir son proyectadas, plástica y escénicamente (el titiritero construye los elementos escénicos: títeres, espacio escénico, utilería, etc.), escritas, dirigidas e interpretadas por ellos. Y, frecuentemente, las representaciones son adaptaciones de cuentos clásicos, historias locales, populares, regionales, y muchas son historias escritas por los propios artistas titiriteros, en las que abordan valores humanos como la amistad, la igualdad, la justicia, la libertad, entre otros. En este sentido los titiriteros se autodefinen como: “todólogos”.

En cuanto a las técnicas empleadas son muy variables: en casi toda Latinoamérica se utilizan, el guante, la varilla, los hilos, los bocones, los *muppets*, la máscara, técnicas combinadas, entre otras. Además de usarse para su construcción, una infinidad de materiales, entre estos, los reciclados o de desecho. Pero por cuestiones de tradición, influencias y tendencias pueden usarse unas técnicas más que otras.

La infraestructura del teatro de títeres está sostenida por el trabajo de los propios artistas titiriteros, quienes organizan festivales, fundan escuelas, museos, centros de documentación, escriben y publican al respecto, incluso en revistas u hojas volantes

dirigidas y editadas por ellos. También participan en programas didácticos dirigidos a los niños, para distintos medios masivos de comunicación.

En este sentido, el arte de títeres no deja de desarrollarse y ejecutarse dentro de la escena cultural latinoamericana en una gran diversidad de formas y espacios culturales. Justamente por esos cruces e interjuegos de los que es partícipe y por los elementos de distintas disciplinas de los que abreva, es que lo defino más como un arte liminal que popular.

El carácter liminal del arte de títeres también se hace evidente en los espacios y contextos culturales en los que puede representarse así como en su funcionalidad, por lo tanto, no siempre se tienen claros sus límites y alcances. Los títeres no siempre son teatro, su expresión resulta más abarcadora. Y aunque aparecen en la escena teatral cultural, tanto oficial como en el ámbito comercial de espectáculos y entretenimiento, en grandes producciones o producidos por compañías independientes –que laboran, por ejemplo, en fiestas infantiles privadas–, también se desarrollan en México y en otros países de Latinoamérica como personajes, símbolos o alegorías en las fiestas populares –no solamente las religiosas–, así como en las ferias ambulantes.

A pesar de la tradición, persistencia y presencia de este arte en la escena cultural mundial, en donde Latinoamérica y el Caribe no han sido la excepción, cabe hacerse las siguientes preguntas: ¿Por qué, en América Latina, persiste esta situación de subalternidad y frecuentemente, se concibe al arte de títeres como una tradición residual? En primera instancia podría afirmar que mucho depende de la concepción que lo ha inscrito dentro de las artes populares y, por lo tanto, lo ha marginado y subestimado por desconocerse sus alcances comunicativos, pedagógicos, su complejidad artística y estética, dificultando su funcionalidad dentro de la escena institucional, misma que lo relega a una ínfima jerarquización en el ámbito cultural, académico y educativo. Debido a las ambigüedades que surgen a partir de su acotada concepción como arte popular, concepto menoscabado y mal entendido por los que promueven las tendencias contemporáneas que pretenden alejarse, a toda costa, del teatro de títeres popular, distanciándose también del origen de este teatro de figuras. Pero, por otro lado, desde la tendencia conservadora de concebir el arte de títeres sólo como elemento *popular*, también se corre el riesgo de restringir su esencia y sus alcances.

En este sentido, las instituciones públicas comparten la responsabilidad de la condición subalterna latente en la que actualmente, al menos en México, se ejerce esta disciplina, pues no han generado el desarrollo de una infraestructura idónea para apoyar su crecimiento. Pero, por otro lado, la responsabilidad es también de los artistas titiriteros.

Para resolver esta problemática, los creadores deben asumir el compromiso y la responsabilidad que implica ofrecer espectáculos escénicos con la mayor calidad artística y, en el ámbito teórico, generar conocimiento y discursos sólidos que sustenten este arte, de acuerdo a su contexto social e histórico vigente, y permita abrir nuevos espacios para su desarrollo, divulgación, investigación y difusión, con la finalidad no sólo de hacerlo visible, es indispensable revitalizar y dignificar el teatro de títeres, dejando de lado las diferencias e intereses personales. Por su parte, el Estado tiene la responsabilidad de crear la infraestructura para apoyar su desarrollo, ya que el teatro de títeres es parte del patrimonio cultural con una gran tradición en México.

Por otra parte, la formalización en el ámbito académico y educativo del teatro de títeres es necesaria. Si bien es cierto que un artista no siempre se hace en la escuela, es esencial tener una formación artística, humanística e integral para pretender realizar una de las artes comunicativas, plásticas, escénicas e interdisciplinarias como lo es el teatro de títeres.

También, la crítica del teatro de títeres debiera ser un elemento propicio para incidir en la afinación de las puestas escénicas de títeres en México y en toda Latinoamérica. Pero no se ejerce, dando por sentado que no hay materia criticable ni elementos teóricos para hacerlo, pero más bien se desconocen los habidos, por no resultar un objeto de interés. Aunque hay casos excepcionales de algunas puestas escénicas que valdría la pena analizar por su calidad artística, también la crítica evidencia las fallas en las propuestas escénicas con títeres, lo que se debe, generalmente, a la ausencia de conocimientos.

No obstante, pese a su marginación institucional y en las políticas culturales, en México, Argentina –aunque en este país tiene una mejor condición, en comparación a otros– lo mismo que en el resto de Latinoamérica, el teatro de títeres se desarrolla dentro y fuera del marco institucional, tanto en festivales especializados como en otros, pero también en ferias del libro, fiestas infantiles, ferias populares, carnavales, entre otros espacios. En presentaciones contratadas por instituciones culturales, de desarrollo social y

de otras instituciones privadas. Por su carácter liminal, popular y ubicuo, el arte de títeres está presente en la cultura de estos pueblos, revitalizando sus tradiciones y difundiendo su inmensa riqueza cultural.

Finalmente, en el ámbito teórico y académico latinoamericano, en materia de títeres, todo está por construirse y esta investigación desde los Estudios Latinoamericanos es una invitación abierta para seguirlo construyendo. En síntesis, lo que realicé es un esbozo o mapeo que muestra y pone en evidencia muchas líneas de investigación respecto al tema, apoyado por un marco conceptual, teórico, histórico y metodológico, y por un análisis y reflexión de nuestra escena titiritera vigente, compartida en América Latina, aunque con sus matices, tomando como ejes principales a México y Argentina.

Bibliografía

- Amaral, Ana María, *Le Théâtre de Marionnettes au Brésil*, Brasil, Universidad de Sao Paulo, traducción al francés de María Claudia Rodrigues Alves, 1994.
- Angoloti, Carlos, *Cómics, títeres y teatro de sombras, tres formas plásticas de contar historias*, Madrid, ediciones de la Torre, 1990.
- Arango L, Manuel Antonio, *El teatro religioso colonial en la América Hispana*, Barcelona, España, Editorial Puvill libros, 1997.
- Artiles, Freddy, *Niños, Títeres y Actores en el siglo XX*, Cuba, Ediciones Matanzas, 2008.
- Bagalio S. Alfredo, *Títeres y titiriteros en Buenos Aires colonial*, Argentina, Ediciones Ata, 1972.
- Bajtín, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, traducción de Julio Forcat y César Conroy, México, Editorial Patria, 1990.
- Barnet, Miguel. *Biografía de un Cimarrón*. Editor de América Latina. S.A. Buenos Aires, Argentina, 1977.
- Beloff, Angelina, *Muñecos animados, historia, técnica y función educativa del teatro de muñecos en México y en el mundo*, México, Secretaría de Educación Pública, 1945.
- Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, México, Ed. Porrúa, 1955. Y Fernández Editores, México, 1961.
- Bonfil Batalla, Guillermo, *México Profundo. Una civilización negada*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Lecturas Mexicanas, Cuarta Serie, 2001.
- , *Pensar nuestra cultura*, México, Alianza Editorial, 1992.
- , et al. *Culturas Populares y Política Cultural*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Culturas Populares, 1995.
- De la Casa Concha, dirección e investigación, *Anuario de Títeres en Hispanoamérica 2001*, Centro de Documentación de Títeres de Bilbao, Centro de Documentación del Instituto de las Artes Escénicas y Música del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid, España. (Relación de grupos de títeres, festivales, centros de documentación, programas de televisión con títeres, publicaciones, etc; en Hispanoamérica).
- Converso, Carlos, *Entrenamiento del titiritero*, México, Escenología, Colección El otro teatro, 2000.
- Cueto, Mireya, *El Teatro Guignol*, México, Textos del teatro estudiantil de la UNAM, 1961.
- , *Apuntes sobre la experiencia artística*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001.
- Curci, Rafael, *Dialéctica del titiritero en escena, una propuesta metodológica para la actuación con títeres*, Buenos Aires, Argentina, Colihue, 2007.
- , *Títeres, objetos y otras metáforas*, México, Libros de Godot, 2011.
- Chartier, Roger, "Cultura Popular: Retorno a un concepto historiográfico", Traducción de Javier Antón y Montse Jiménez, Manuscritos, No. 12, Gener 1994.
- Chauí, Marilena, *Cultura e democracia. O discurso competente e outras falas*. Sao Paulo, Cortez, 1980.

- Di Mauro, Eduardo, *Memorias de un titiritero latinoamericano*, Instituto Nacional del Teatro, Colección Homenaje al Teatro Argentino, Buenos Aires, Argentina, Inteatro Editorial, 2010.
- Di Mauro, Héctor, *Medio Siglo de Profesión Títerero (1950-2000)*, S.L. España, Librititeros, ed, Teatro Arbolé, 2001.
- Djajasoebata Alit, *Shadow Theatre in Java*, , Amsterdam, The Pipin Press 1999.
- Eagleton, Terry, *La idea de la cultura. Una mirada política sobre los conflictos culturales*. Barcelona, Paidós, 2001.
- García Canclini Néstor, *Culturas Híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Conaculta, 1989.
- Geertz, Clifford, *The Interpretation of Cultures*, New York: Basic Books, 1973.
- Hall, Stuart, “Notas sobre la desconstrucción de lo popular”, pp 93-109, en Samuel, R. (coord.), *Historia popular y teoría socialista*. Barcelona, España, Grijalbo, 1984.
- Hang Jian, Guo Qiuhui, *Artesanía tradicional de China*, traducido por Zhang Wen y Yin Xiaotong, revisado por Leonardo Anoceto, China Intercontinental Press, 2010.
- Iglesias, Cabrera Sonia, Murray Prisant Guillermo, *Piel de papel, manos de palo*, México, FONCA y ESPASA CALPE, 1995.
- ¿Existe una epistemología latinoamericana?, Johannes y Cabrolié Magaly (coordinadores), México, Ed. Plaza y Valdés, 1999.
- Jurkowski, Henryk, *Consideraciones sobre el teatro de títeres*, Bilbao, España, Centro de Documentación de Títeres de Bilbao, 1990.
- Kosta, Leonardo, *Ando Títere Ando*, México, Ed. Osuna de Cervantes, 1996.
- “La Colonialidad del Saber: Eurocentrismo y Ciencias Sociales”, *Perspectivas Latinoamericanas*, Lander, Edgardo (comp.), Buenos Aires, CLACSO (biblioteca virtual), 2003.
- Lojo, María Rosa, *El símbolo: Poéticas, teorías, metatextos*, México, UNAM, 1997.
- Magnin, Charles, *Histoire des Marionnettes en Europe*, editada en 1852, prólogo.
- Mane, Bernardo, *Títeres-educación*, Argentina, Editorial Estrada, 1970.
- Mardones, José María, “La racionalidad simbólica”, en *Sym-bolon. Ensayos sobre cultura, religión y arte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2005.
- Meschke, Michael, *Una estética para el teatro de títeres*, España, Instituto Iberoamericano, Gobierno Vasco y Unima Federación España. 1988.
- Moebirman. *Wayang Purwa, The shadow play of Indonesia*. Jakarta, Indonesia, Yayasan Pelita Wisata, second printing, 1973.
- Morfakidis, Karagiouis, *El teatro de sombras griego*, España, Athos-Pérgamos, 1999.
- Olivé León, “Ética y diversidad cultural”, en *Aproximaciones a una ética de la cultura* por Luis Villoro, México, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Ortiz Bullé Goyri, Alejandro, *Cultura y política en el drama mexicano posrevolucionario (1920-1940)*, Murcia, Cuadernos de América sin nombre, Universidad de Alicante, 2007.
- , *Teatro y vida novohispana. Siete ensayos*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco, 2011.
- Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas. Biblioteca Ayacucho, 1987.

- Palazón Mayoral, María Rosa, *La estética en México, siglo XX. Diálogos entre filósofos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras y Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Pichon Riviere, *El proceso creador. Del psicoanálisis a la psicología social (III)*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 2005.
- Ramos, Smith Maya, *Los artistas de la feria y de la calle: espectáculos marginales en la Nueva España (1519-1822)*, México, INBA, CITRU, 2010.
- R. M. Moerdowo F.R.S.A. *Wayang its significance in Indonesian society*, Jakarta, Balai Pustaka, 1982.
- Ruano Virginia y Vargas, *Manipulación de muñecos de funda o guante*, Cuba, Ed. Avante, 1987.
- Simmen René, *The world of puppets*, USA, Thomas Y. Crowell Company, Inc, 1975.
- Varey E. J, *Historia de los títeres en España desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Revista de Occidente, 1957.
- Solares Blanca, Valverde Valdés María del Carmen (editoras), *Sym-bolon. Ensayos sobre cultura, religión y arte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2005.
- Turner, Víctor, *La selva de los símbolos*, traducción de Ramón Valdés del Toro y Alberto Cardín Garay, siglo XXI editores, México, Colección Antropología, 1980.
- Villegas Guevara, Eduardo, *Titerecuenteando*, México, Ed. Lectorum, 2007.
- Villoro, Luis, *Sobre relativismo cultural y universalismo ética* en Luis Villoro, “Estado plural, pluralidad de cultural”, pp. 176-177, México, Piados/FFYL/UNAM, 1998.
- Williams R, *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península, 1980.
- Warnock, Mary, *La imaginación*, primera edición en español, México, Fondo de Cultura Económica, traducción de José Juan Utrilla, 1981.
- Zea, Leopoldo, *Sentido de la difusión cultural latinoamericana*, México, UNAM, 1981.

Hemerografía

- Colección de la Revista *Puck* (lectura de los primeros cinco números), Editada por el Instituto Internacional de la Marioneta en Francia y el Centro de Documentación de Títeres de Bilbao, 1992.
- El actor y la marioneta*, en la Revista *Máscara*, Escenología, México, enero-abril 1999.
- , *Títeres, España y América*, Escenología, México, enero 2000.

Tesis

- Calzada Martínez, Hilda, *Maromeros y titiriteros en la Nueva España a finales de la época Colonial*, tesis para obtener el grado de Licenciatura en Historia UNAM, México, D.F, 2000.
- Vázquez Moreno Arminda, *Experiencias de vida para la expresión en el teatro de títeres, aproximación a un proyecto de diseño curricular*, licenciado en Educación artística con perfiles diferenciados, en la modalidad virtual, por la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana, Veracruz, México, 2010.

Videografía

Teatro-Carpa Rosete Aranda, Carlos V. Espínal e Hijos, Marisa Gímenez Cacho, coordinación general; investigación Francisca Miranda Silva, Citru, INBA, México, 2010.

Erase una vez unos Títeres, Citru, INBA, México, 2010

Juancito y María, publicación de teatro de títeres El Telón- Córdoba (Argentina), 1er semestre, 2011.

Jurkowski, Henry, “El sistema de signos en el teatro de títeres”, publicado en la revista *Máscara, El actor y la marioneta*, Año 10 Nos. 26-30, Enero-Abril 1999, Escenología, México, 1999.

Ponencias

El Arte popular y los títeres, ponencia (inérita) difundida por el grupo Saltimbanqui, integrado por Eduardo González y Ciria Gómez, vía internet mediante su proyecto: “Biblioteca en movimiento”, 16 de mayo de 2015.

Producto final: cronología comentada de Títeres en México 1970-2013 (inérita), realizado por Francisca Miranda, investigadora del Centro de Investigación Teatral “Rodolfo Usigli” (CITRU), y presentado durante el Tercer Coloquio el Títere y las Artes Escénicas, organizado por la Universidad Veracruzana en abril de 2015

Entrevistas realizadas por Griselda Coss

Entrevista personal a Carlos Converso, titiritero argentino, nacionalizado mexicano, 25 junio de 2013, vía correo electrónico.

Entrevista personal a Federico Abaca, fundador del grupo *Chincho Poroto*, de Catamarca. Córdoba, Argentina, 13 de noviembre de 2011, durante el XVI Festival Internacional de Titiriteros Juglares.

Entrevistas personales a Enrique Di Mauro (“Quique”), realizadas durante Noviembre de 2011, en Córdoba, Argentina.

Entrevista personal a Enrique Orozco y Gretel Iztilarte, integrantes de la Compañía estable de Córdoba, Argentina, 23 de noviembre de 2011.

Entrevista personal a Guillermo Bernasconi, Buenos Aires, Argentina, 16 de octubre de 2011.

Entrevistas personales a Italo Cárcamo, titiritero Chileno radicado en Buenos Aires, Argentina, realizadas entre Septiembre de 2011 a Febrero de 2012. Buenos Aires, Argentina.

Entrevista personal a José Herrera y Arón Morales, y charla informal con estos dos titiriteros, grabada durante el XXVII Festival Internacional de Títeres, Rosete Aranda. Huamantla, Tlaxcala, 2012.

Entrevista personal a Pablo Di Pascuo, docente de la materia de *Interpretación* en la Diplomatura de Teatro de Títeres y Objetos, que impartía la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM), 30 de septiembre de 2011.

- Entrevista personal a Lorena Russo, integrante de la cooperativa, *La Calle de los Títeres*, Buenos Aires, Argentina, Octubre de 2011.
- Entrevista personal a Marcela Castro y Claudia Miranda, alumnas egresadas de la Escuela Provincial de Títeres Alicia Murfi”. Escuela de Producción de Títeres de Neuquen, realizada durante el XVI Festival Internacional de titiriteros Juglares, 12 de Noviembre 2011.
- Entrevista personal a Oscar Navarro Correa, encargado de la Biblioteca del Museo Argentino del títere, Buenos Aires, Argentina, 29 de septiembre de 2011.
- Entrevistas personales a Pablo Medina, Director del Centro Cultural la Nube. Entrevistas personales realizadas del 21 de septiembre 2011 a enero de 2012, Buenos Aires, Argentina.
- Entrevista personal a Roberto Espina, dramaturgo, actor, titiritero y poeta argentino, durante el *X Taller Internacional de Teatro de Títeres*, Matanzas, Cuba, abril de 2012.
- Entrevista personal a Silvio Villalba, titiritero y organizador de “La Semana Internacional de Títeres”, festival que dirige desde su creación en el año 2000, Cosquín, Argentina, Noviembre de 2011.
- Entrevista personal a Tiago (Brasil) y Diana (Colombia), Alumnos de la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM), Buenos Aires Argentina, Enero de 2012.
- Entrevista personal a Valentina Morelos, originaria de Villa María, provincia de Buenos Aires, Argentina, comunicadora social, profesora con formación en literatura, coordinadora y directora de la Escuela Municipal Itinerante de Teatro de Títeres “Héctor Di Mauro”, proyecto obtenido por un concurso en su municipalidad y apoyado por subsidio estatal, realizada durante el XVI Festival Internacional de Títeres Juglares, noviembre de 2011.
- Entrevista personal a Walter Cenci, Coordinador teórico de la Diplomatura, impartida por la UNSAM, Buenos Aires, Argentina, 15 de Septiembre de 2011.
- Entrevista personal a Cecilia Andrés, titiritera argentina radicada en México desde hace más de dos décadas, 29 de abril de 2015, durante el Tercer Coloquio: El Títere y las Artes Escénicas, organizado por la Universidad Veracruzana en conjunción con otras instituciones.
- Entrevista personal a César, Tavera, vía internet, 11 y 13 de agosto de 2015.

Sección de Imágenes

Fotografías de algunos grupos latinoamericanos de teatro de títeres



Imagen 20. Compañía *Guachipilín*, Nicaragua.



Imagen 21. Grupo *Saltimbanqui*, México, Espectáculo: *Juan Calavera en el Mercado*. Octubre de 2014.



Imagen 22. Carlos Converso. Espectáculo: *El Oso que no lo era*, México.



Imagen 23. Teatro Artimañas, México, Espectáculo: *Caravana de Sueños*.



Imagen 24. Alberto Mejía Barón, *Alfin*, marionetista mexicano. Ópera *Pagliacci*, de Ruggero Leoncavallo.



Imagen 25. Grupo *Dragón Rojo*. Espectáculo *La vida es un carnaval*, mimodramas, Veracruz, México, 2000.



Imagen 26. Guillermo Bernasconi, Buenos Aires, Argentina, 2011.



Imagen 27. Rubén Darío, Matanzas, Cuba, espectáculo: *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*, 1996.



Imagen 28. Graciela Molina, Córdoba, Argentina. Espectáculo: *Te cuento un secreto*, estreno 1989, músico: Carlos Torres, fotógrafo: Daniel Moraga.



Imagen 29. Espectáculo: *Érase una vez un Patito*, de Italo Cárcamo, compañía *El Pez Soñador*, Buenos Aires, Argentina.



Imagen 30. La última cena, en el monasterio donde se realiza el Festival *Titiriteros juglares*, Córdoba, Argentina, 2014.

Retratos de maestros titiriteros argentinos



Imagen 31. Javier Villafaña.



Imagen 32. Héctor Di Mauro.



Imagen 33. Eduardo Di Mauro.



Imagen 34. Héctor Di Mauro y Alcides Moreno Córdoba,



Imagen 35. Roberto Espina, Héctor Di Mauro, Lito Cruz y Sarah Bianchi, Buenos Aires, agosto de 1996.



Imagen 36. Sarah Bianchi, 2013.



Imagen 37. Mane Bernardo.

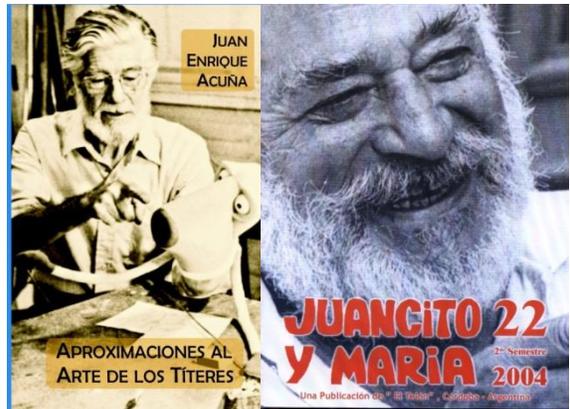


Imagen 38. Enrique Acuña y Roberto Espina.



Ariel Bufano. Foto: Jorge Fama

Imagen 39. Ariel Bufano.

Retratos de algunas personalidades del teatro de títeres en México.



Imagen 40. Germán Cueto.



Imagen 41. Lola Cueto.



Imagen 42. Roberto Lago.



Imagen 43. Pedro Carreón.



Imagen 44. Bernardo Ortiz de Montellano.



Imagen 45. Graciela Amador.



Imagen 46. Gilberto Ramírez Alvarado. “Don Ferruco”.



Imagen 47. Juvenal Fernández.



Imagen 48. José Díaz, “Pepe Díaz”.



Imagen 49. Mireya Cueto.



Imagen 50. Virginia Ruano.



Imagen 51. Alberto Mejía Barón, *Alfin*.

Maestros titiriteros argentinos radicados en México.



Imagen 52. Carlos Converso.



Imagen 53. Cecilia Andrés.

La gran tradición de marionetas mexicanas.



Imagen 54. Carpa de los hermanos Rosete Aranda.



Imagen 55. Adrián, Leandro, Felipe y Tomás Rosete Aranda.



Imagen 56. Carlos V. Espinal.



Imagen 57. Los Hermanos Espinal Villegas: Rosa María, Carlos, Emilio y Manuel.

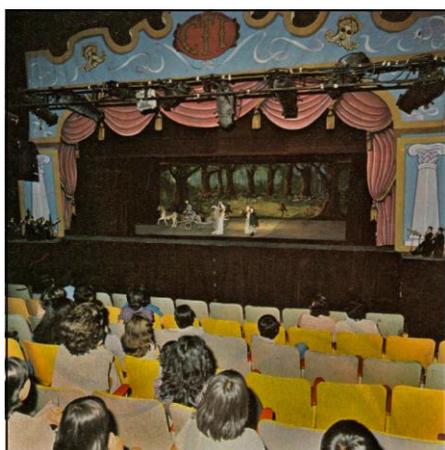


Imagen 58. Teatro Rosete Aranda.



Imagen 59. Trailer de transporte de la producción de marionetas de la familia Espinal, foto tomada en la década de los años 50 del siglo pasado.



Imagen 60. Arón Morales.



Imagen 61. Títeres Herrera: Sr. José Herrera, María Elena y Carolina.



Imagen 62. Cuatro familias de marionetistas: Herrera, Galini, Morales y Flores, 2014.



Imagen 63. Marionetistas mexicanos, Tlaxcala, México, 2014.

Listado de Imágenes

Imagen 1. Retablos mexicanos de *tiro al blanco* con títeres, feria ambulante en el Pasaje del Lago de La Universidad Veracruzana, Campus Xalapa. Títeres del Sr. Gándara. Foto de Griselda Coss, Xalapa, Veracruz, 2013, p. 21.

Imagen 2. *Tiro al blanco*, propiedad de Arón Morales, fotografía proporcionada por María Elena Herrera, 12 de noviembre de 2015, p. 21.

Imagen 3. *Tiro al blanco* de la familia Herrera, fotografía proporcionada por María Elena Herrera, 12 de noviembre de 2015, p. 21.

Imagen 4. Monumento 21 Bilbao, Cotzumalguapa, Guatemala, bajorrelieve. Fotos de Larraitz Iparraguirre, *La Charanda Teatro*, La Antigua Guatemala, tomadas de www.hojacal.info/hojacal_Monumento21_Bilbao.pdf, <http://>. Y dibujo basado en la estela, por Parsons, 1967, consultado en 1 marzo de 2013, p. 24.

Imagen 5. Detalle del bajorrelieve de la estela 21 de Bilbao Guatemala, p. 24.

Imagen 6. (Foto 1) Figura con abertura en el pecho, número de registro: 9-1322, 10-15697. Época Clásica, Teotihuacan, Museo Nacional de Antropología (MNA), p. 56.

Imagen 7. (Foto 2) Figura con abertura en pecho. Teotihuacan. Museo Nacional de Antropología (MNA), p.56.

Imagen 8. (Foto 3) Figura con abertura en el vientre. Procedencia: Ofrenda de la Pirámide de las Flores Xochitécatl, Tlaxcala, ofrenda dedicada a la fertilidad (Epiclásico, 650 -900 d.C.). Museo Nacional de Antropología (MNA), p. 56.

Imagen 9. (Foto 4) Vitrina con varias piezas articuladas correspondientes a la época clásica de la cultura teotihuacana y preclásica de la Costa del Golfo. Museo Nacional de Antropología (MNA), p. 56.

Imagen 10. (Foto 5) Tres figuras articuladas, pertenecientes a la época clásica de la cultura teotihuacana. Museo Nacional de Antropología (MNA), p.57.

Imagen 11. (Foto 6) Figura articulada con orejeras, época clásica de la cultura teotihuacana. Museo Nacional de Antropología (MNA), p. 57.

Imagen 12. (Foto 7) Figura articulada, perteneciente a la Cultura Maya (clásico tardío). Museo Nacional de Antropología de México (MNA). Fotografías 1-7 de Luis Pedro Arroyave, 2013, p.p 56, 57.

Imagen 13. el *Nontemgita*, empleado por la tribu Niska, Río Skeena, Columbia Británica. Imagen 1, tomada de Mireya Cueto, *El Teatro Guignol*, textos del teatro estudiantil de la UNAM, México, D.F, 1961, p. 4. Y foto (cortesía del National Museum of American Indian, Smithsonian Institut, Catalog Number: 8/2606, 6/543), títeres amerindios, p. 58.

Imagen 14. Títere de madera, Columbia Británica, Kwakiutl, Museo Centenario, Vancouver, tomado de: <http://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/search/?keyword=centennial#media=5463>, fecha de consulta, septiembre de 2013, p. 58.

Imagen 15. Héctor y Eduardo Di Mauro, 1944. Foto del *Archivo Juancito y María*, a cargo de Enrique “Quique” Di Mauro, proporcionada por él, 6 de octubre de 2015, p. 111.

Imagen 16. Los mellizos Héctor y Eduardo Di Mauro, 2004. Foto del *Archivo Juancito y María*, a cargo de Enrique “Quique” Di Mauro, proporcionada por él, 6 de octubre de 2015, p. 111.

Imagen 17. Federico Abaca, foto del *Archivo Juancito y María*, a cargo de Enrique “Quique” Di Mauro, proporcionada por él, 6 de octubre de 2015, p. 153.

Imagen 18. Silvio Villalba, foto del *Archivo Juancito y María*, a cargo de Enrique “Quique” Di Mauro, proporcionada por él, 6 de octubre de 2015, p.154.

Imagen 19. *El Telón*, Enrique “Quique” Di Mauro con Marinero y María, foto del *Archivo Juancito y María*, a cargo de Enrique “Quique” Di Mauro, proporcionada por él, 6 de octubre de 2015, p. 157.

Imagen 20. Compañía *Guachipillín*, Nicaragua, técnica de varilla. Foto tomada de la página electrónica: <http://www.guachipilin.org/#!/fotografias-historicas/c1kq9>, consultada el 20 de junio de 2015, p. 176.

Imagen 21. Grupo *Saltimbanqui*, México, Espectáculo: *Juan Calavera en el Mercado*. técnica: títeres de mano. Intérpretes: Eduardo González y Ciria Gómez, 11 de octubre de 2014, p. 176.

Imagen 22. Carlos Converso. Espectáculo: *El Oso que no lo era*, técnica: títeres de mesa, animación directa y varilla. Foto tomada de: http://www.escueladetiteres.com/?page_id=27, 2 de noviembre de 2015, p. 177.

Imagen 23. *Teatro Artimañas*, México, Espectáculo: *Caravana de Sueños*, creador argentino: Sergio Guevara, técnica: varilla, animación directa y títere gigante. Foto tomada del enlace electrónico: <http://andartesonando.blogspot.mx/2014/12/una-caravana-de-suenos-llega-al.html>, consultado el 20 de junio de 2015, p. 177.

Imagen 24. Alberto Mejía Barón, *Alfin*, marionetista mexicano. Ópera *Pagliacci*, de Ruggero Leoncavallo. Foto tomada de la liga: <http://tramoyam1.blogspot.mx/2009/04/alberto-mejia-baron-rendiran-homenaje.html>, 2 de noviembre de 2015-, p. 178.

Imagen 25. Grupo *Dragón Rojo*, Veracruz, México. Espectáculo *La vida es un carnaval*, mimodramas, 2000. Técnica: mojígangas o títeres gigantes. Proporcionada por Arminda Vázquez Moreno, el 22 de febrero de 2013, p. 178.

Imagen 26. Guillermo Bernasconi, titiritero popular de la Plaza de San Telmo, en la Capital de Buenos Aires, Argentina, y director de la revista *Fardón*. Foto de Griselda Coss, 16 de octubre de 2011, p. 179.

Imagen 27. Rubén Darío, Matanzas, Cuba, espectáculo: *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*, Autor: Federico García Lorca, director: Rubén Darío Salazar, agrupación: Teatro de las Estaciones, estreno: 1996, p. 179.

Imagen 28. Graciela Molina, Córdoba, Argentina. Espectáculo: *Te cuento un secreto*, estreno 1989, músico: Carlos Torres, dirección: Carlos Carranza y fotógrafo: Daniel Moraga. Foto proporcionada por Graciela Molina, el 11 de septiembre de 2015, p. 180.

Imagen 29. Espectáculo: *Érase una vez un Patito*, de Italo Cárcamo, compañía *El Pez Soñador*, fotografía proporcionada por Italo, Cárcamo, octubre de 2015, p. 180.

Imagen 30. La última cena, en el monasterio donde se realiza el Festival *Titiriteros juglares*, Córdoba, Argentina, 2014. Foto del *Archivo Juancito y María*, a cargo de Enrique “Quique” Di Mauro, proporcionada por él, 6 de octubre de 2015, p. 181.

Imagen 31. Javier Villafañe, foto tomada del enlace electrónico: editorialorsai.com/revista/secciones/?idCat3=164, consulta: 5 de noviembre de 2015. Incluida en *Retratos de maestros titiriteros argentinos*, p.182.

Imagen 32. Héctor Di Mauro. foto proporcionada por “Quique”, del *Archivo Juancito y María*, a cargo de Enrique Di Mauro “Quique”, incluida en: *Retratos de maestros titiriteros argentinos*, p.182.

Imagen 33. Eduardo Di Mauro, foto tomada del enlace electrónico: <http://www.unima.org/en/outils/all-news-from-unima/news/article/deces-de-eduardo-di-mauro/#.VjbdmtlvfMw>, el 2 de noviembre de 2015, incluida en: *Retratos de maestros titiriteros argentinos*, p.182.

Imagen 34. Héctor Di Mauro y Alcides Moreno, Córdoba, Argentina, 28 de Julio de 1970. Foto proporcionada por “Quique”, del *Archivo Juancito y María*, a cargo de Enrique Di Mauro “Quique”, incluida en: *Retratos de maestros titiriteros argentinos*, p.182.

Imagen 35. Roberto Espina, Héctor Di Mauro, Lito Cruz y Sarah Bianchi, en un panel durante la primera fiesta nacional de Títeres”, realizada en la Calle de los Títeres, Buenos Aires, agosto de 1996. Foto del *Archivo Juancito y María* a cargo de Enrique “Quique” Di Mauro, proporcionada por él, incluida en: *Retratos de maestros titiriteros argentinos*, p.183.

Imagen 36. Sarah Bianchi, foto tomada de el enlace electrónico: <http://pandorama-art.blogspot.mx/2013/07/exposicion-homenaje-la-maestra.html>, el 3 de noviembre de 2015, incluida en: *Retratos de maestros titiriteros argentinos*, p.183.

Imagen 37. Mane Bernardo, foto tomada del enlace electrónico: http://www.fundacionkonex.com.ar/img_curriculums/923258afd4d65e41fa8cd387544ca7c40560.jpg, fecha de consulta: 3 de noviembre de 2015, incluida en: *Retratos de maestros titiriteros argentinos*, p.183.

Imagen 38. Enrique Acuña y Roberto Espina. Foto del *Archivo Juancito y María* a cargo de Enrique “Quique” Di Mauro, proporcionada por él, incluida en: *Retratos de maestros titiriteros argentinos*, p.183.

Imagen 39. Foto de Ariel Bufano, tomada de: <https://www.google.com.mx/search?q=ariel+bufano&biw=1366&bih=643&tbm=isch&imgil=Nw2bu3mrbEy4UM%253A%253BOcEzras3RgnmUM%253Bhttp%25253A%25252>, fecha de consulta: 5 de noviembre de 2015, incluida en: *Retratos de maestros titiriteros argentinos*, p.183.

Imagen 40. Foto de Germán Cueto, tomada de la página: fundacionrobertolago.blogspot.mx, fecha de consulta: 17 de noviembre de 2015, p.184.

Imagen 41. Foto de Lola Cueto, tomada de la página: fundacionrobertolago.blogspot.mx, 17 de noviembre de 2015, p. 184.

- Imagen 42.** Foto de Roberto Lago, tomada de la página: fundacionrobertolago.blogspot.mx, fecha de consulta: 17 de noviembre de 2015, p. 184.
- Imagen 43.** Pedro Carreón, Foto de Guido Reyes, portada del libro editado por el gobierno del Estado de Sinaloa, escrito por Joel Alvarez. *Pedro Carreón, el Señor Guiñol*, tomada de: www.hojacal.info/hojacal6.pdf, consulta 12 de noviembre de 2015, p. 184.
- Imagen 44.** Foto de Bernardo Ortiz de Montellano, tomada de: <https://www.flickr.com/photo/99115493@N08/13451576424>, consultado el 12 de noviembre de 2015, p.184.
- Imagen 45.** Graciela Amador, foto tomada de: icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/815269/language/esMX/Default.aspx, consultado el 12 de noviembre de 2015, p. 184.
- Imagen 46.** Don Ferruco, foto tomada de: <https://www.joomag.com/magazine/en-la-ruta-de-titiritero-01/0787227001380568849?page=5>, consultada el 12 de noviembre de 2015, p. 185.
- Imagen 47.** Juvenal Fernández, foto tomada de la página electrónica: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=164763123867439&set=pcb164764123867339&type=3&theater>, consultada el 12 de noviembre de 2015
- Imagen 48.** José Díaz (Pepe Díaz), foto tomada de: fundacionrobertolago.blogspot.mx/2011/03/maestro-pepe.html, fecha de consulta: 17 de noviembre de 2015, p.185.
- Imagen 49.** Mireya Cueto, foto tomada de la página electrónica: <https://minisdelcuento.wordpress.com/category/mireya-cueto/>, consultada el 15 de noviembre de 2015, p. 185.
- Imagen 50.** Virginia Ruano, foto tomada de: titeresenfemenino.forum7.biz/t31-ii-premio-mariona-masgrau, consultada el 17 de noviembre de 2015, p. 186.
- Imagen 51.** Alberto Mejía Barón, *Alfín*, foto proporcionada por Héctor Mendoza Heinze, el 1 de noviembre de 2015, p.186.
- Imagen 52.** Carlos Converso, foto tomada de la página electrónica: www.tvmas.mx/este-miercoles-en-mas-cultura-charlaremos-con-carlos-converso/, consultada el 15 de noviembre de 2015, p. 186.
- Imagen 53.** Cecilia Andrés, foto tomada de la página electrónica: www.elciudadanoweb.com/de-profesion-titiritera/, consultada el 15 de noviembre de 2015, p. 186.
- Imagen 54.** Carpa de los hermanos Rosete Aranda, foto tomada de la página de facebook: <https://www.facebook.com/Titeres.Rosete.Aranda/?fref=ts>, en la sección de fotos “La Gente”, consultada el 20 de noviembre de 2015, p. 187.

Imagen 55. Hermanos Rosete Aranda, foto tomada de la página de facebook: <https://www.facebook.com/Titeres.Rosete.Aranda/?fref=ts>, en la sección de fotos “La Gente”, consultada el 20 de noviembre de 2015, p. 187.

Imagen 56. Carlos V. Espinal, foto proporcionada por la profesora Rosa María García Espinal, 25 de noviembre de 2015, p. 187.

Imagen 57. Los Hermanos Espinal Villegas: Rosa María, Carlos, Emilio, y Manuel, foto de finales de la década de los años 30 del siglo XX, proporcionada por la profesora Rosa María García Espinal, 25 de noviembre de 2015, p. 187.

Imagen 58. Teatro Rosete Aranda, foto tomada de la página de facebook: <https://www.facebook.com/Titeres.Rosete.Aranda/?fref=ts>, sección de fotos de títeres Rosete Aranda en “Imágenes subidas por amigos y familiares”, consultada el 24 de noviembre de 2015, p. 187.

Imagen 59. Trailer de transporte de la producción de marionetas de la familia Espinal, foto tomada en la década de los años 50 del siglo pasado, proporcionada por la profesora Rosa María García Espinal, 25 de noviembre de 2015, p. 187.

Imagen 60. Arón Morales, foto proporcionada por María Elena Herrera, 13 de noviembre de 2015, p. 188.

Imagen 61. Títeres Herrera: Sr. José Herrera, María Elena y Carolina, Huamantla, Tlaxcala, 2014, foto proporcionada por María Elena Herrera, 13 de noviembre de 2015, p. 188.

Imagen 62. Cuatro familias de marionetistas herederos de la tradición Rosete Aranda y de la tradición de carpas: María Elena Herrera (D.F, Morelos), Galini (Coahuila), Arón Morales (Oaxaca) y Sr. Flores (Aguascalientes), foto proporcionada por María Elena Herrera, 13 de noviembre de 2015, p. 188.

Imagen 63. Marionetistas mexicanos herederos de la tradición de carpas, Tlaxcala, México, 2014, foto proporcionada por María Elena Herrera, 13 de noviembre de 2015, p. 188.