



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
COLEGIO DE LITERATURA DRAMATICA Y TEATRO

EL TITERE UN TEATRO VIVO



**T E S I N A**

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:  
LICENCIADA EN LITERATURA DRAMATICA  
Y TEATRO.

P R E S E N T A :  
NADIA GONZALEZ DAVILA

MEXICO, D. F.,

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
COLEGIO DE LITERATURA  
DRAMATICA Y TEATRO

1993

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



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 está 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.

## INDICE

INTRODUCCION.....1

### CAPITULOS

I. CONSIDERACIONES SOBRE EL ORIGEN DEL TEATRO DE  
TITERES.....8

II. PANORAMA DEL TEATRO DE TITERES EN MEXICO...20

III. LAS TECNICAS DE CONSTRUCCION..... 35

IV. LA FUNCION DRAMATICA DEL TITERE.....47

CONCLUSIONES.....59

BIBLIOGRAFIA.....69

## INTRODUCCION

1

### INTRODUCCION

"El agua del río forma remolinos, las olas se levantan. Una gran tortuga de oro emerge cargando tres peñascos sobre su espalda. Nada lentamente sobre la superficie mostrando sus cuatro patas y salpicando el agua, torna la mirada sobre la orilla (...) Al sonido de una música dulce, las puerta de una gruta se abre. Los inmortales aparecen, ejecutan la danza hoi phong agitando sus flexibles manos y entonando el canto huu van frunciendo sus bellas cejas azules. Los pájaros raros, en banda, despliegan todo su talento para danzar. Ciervos en manada saltan. La tortuga con tres peñascos sobre la espalda, torna la mirada sobre el estrado real, baja la cabeza para saludar respetuosamente al rey. (...) Búhos atraviesan las nubes emitiendo un chirrido fúnebre. Tigres de aspecto amenazador, matan cruelmente pequeños animales. Los hombres de la foresta tienden sus arcos y tiran sus flechas para cazar (...)

En el tercer día de la octava luna, un espectáculo mágico fue presentado al rey y a sus grandes dignatarios de la corte, instalados en la ribera del río Lo."(1)

---

(1) KHE Van Tran, Marionettes sur eau du Vietnam, París, Maison des Cultures de Monde, 1989 p.43 (la traducción de la cita es mía)

## INTRODUCCION

Esta descripción inscrita en una piedra situada frente al templo budista de Long Son, en la provincia de Ha Nam Ninh, en Viet-Nam, no es la de una narración mítica. El hecho tuvo lugar hace cerca de mil años. El rey Ly Nhan Tong y su corte presenciaron un espectáculo de títeres animados sobre el agua. La tradición vietnamita de mua roi nuoc danza, títere y agua, en traducción literal, data del siglo X, pero tiene antecedentes en la edad de bronce. Los títeres flotan en el agua, poseen un mecanismo de pértigas que se sostienen a distancia y conducen los hilos por medio de los cuales las figuras son animadas. El espectáculo es de una gracia, una finura y un encanto inigualables. Todavía se escenifica la aparición de la la tortuga de oro salpicando el agua. El repertorio se ha ampliado, y ahora se representan números como el que se introduce declamando los siguientes versos:

El genio dragón hace su aparición

El fenix danza sobre su nido

El unicornio y la tortuga se unen a la danza

Cuatro animales sagrados se reúnen

En el trigramo de Can, en la línea Cuu ngu el dragón  
vuela en el cielo.

En tiempos de paz, el dragón aparece en los campos

El dragón no es un animal que deba permanecer siempre  
en los mares.

Escogí este ejemplo para la introducción de mi trabajo porque me parece una hermosa manera de mostrar cómo el arte de los títeres es muy antiguo y el fenómeno de la animación que lo precede, lo es todavía más: es tan ancestral como la humanidad. Existen vestigios en todas las culturas, incluyendo la nuestra, que comprueban tal afirmación, de la cual se deduce que el animismo es un fenómeno común a toda la humanidad. Proviene del tiempo en que la gente creía que todo los seres vivos y las cosas -los arboles, las piedras, los animales, las nubes, los ríos, las montañas, etc., estaban investidos de una fuerza espiritual o ánima. (2) No es el propósito de este trabajo disertar sobre el fenómeno, pero sí podemos decir que el hombre se apodera del don de animar lo inerte cuando imprime vida a un títere y, desde el comienzo, los títeres han mostrado mundos prodigiosos a la razón, sea para fines sacramentales o de simple entretenimiento. Los títeres encarnaron desde tiempos inmemorables, a los dioses, a los seres fantásticos y a los desfiguros de los corazones de sus creadores, quienes los presentan gustosos a una audiencia por lo general entusiasta y, desde luego, cómplice de conformidad, en casi todos los casos, del "engaño".

Cuando se habla de títeres ante la mayoría de los creadores escénicos y funcionarios de la cultura, en nuestro

---

(2) Cf. JURKOWSKI, Henryk: Consideraciones sobre el teatro de títeres, traducción de Marily Yarritu, Bilbao, Centro de documentación de Títeres de Bilbao, 1990. p.48

país, la respuesta es de un inmediato rechazo, producto del erróneo pensamiento de que se trata de un arte menor, o pseudo arte cuyo fin es meramente didáctico y además debiera ser -por lo mismo- dirigido exclusivamente a los niños. Es así como se tiene la general idea de que el trabajo con el títere es algo despreciable; ignorando su gran tradición y alcances en México, y por supuesto, en el resto del mundo.

La razón del desprecio es, en la mayoría de los casos, una profundo desconocimiento de la historia y las posibilidades expresivas de los títeres. Se ignora, como dije, que dicha manifestación es tan antigua como el mismo teatro; incluso, en algunos países lo antecede, y en otros, participa de sus orígenes remotos. Ambos teatros, a lo largo de su historia y desarrollo, han compartido públicos, azares, maldiciones y reconocimientos. Ambas formas de representación han sido dirigidas a todo tipo de audiencias; han rodado por la calle, vivido en los palacios, servido y criticado al poder; mostrado, en fin, al ser espejos, los abismos, valles, cimas y mesetas de las pasiones, tormentos, jubileos, fantasías y delirios de los que en ellos se miran.

Por ello, en un modesto intento de saldar la cuenta que han dejado la ignorancia y el olvido, el objetivo del trabajo será reflexionar en torno a las posibilidades expresivas y la recepción de algunos de los diferentes teatros de títeres producidos a lo largo de la historia; reconociéndolos como parte y complemento de las demás artes

escénicas. Para ello, ha sido necesario delimitar, en lo posible, su especificidad; así como también, señalar las relaciones o paralelismos compartidos con el teatro. Finalmente, trataré de exponer algunos aspectos de la situación actual del teatro de títeres, sobre todo considerando el desarrollo de otras formas de animación que han venido, aparentemente, a competir con él por la atención del público.

El interés en el tema surgió después de algunos años de trabajo con la maestra Mireya Cueto, heredera de una tradición (de la que más tarde hablaremos) en el arte de los títeres, iniciada en nuestro país a comienzos de siglo, por sus padres: Germán y Lola Cueto. Otro factor ha sido la oportunidad de asistir a un buen número de representaciones de títeres dirigidas a un público adulto, principalmente; además de haber presenciado algunas representaciones de teatros de títeres tradicionales como el teatro de títeres sobre el agua, de Viet Nam, o el teatro Bunraku japonés.

Esta manifestación cautivó mi interés al revelarse como portadora de una enorme capacidad expresiva, sobre todo en los momentos en que se abraza con otras disciplinas escénicas. He de reconocer que el encuentro con ella, ha representado para mí un camino de trabajo y de autoconocimiento; una oportunidad para reflexionar sobre el ser del ser humano; sobre el sentido de la vida y sobre el acto mismo de la creación.

La tesina consta de cuatro capítulos y un anexo. En el

## INTRODUCCION

### 6

primer capítulo expongo algunas consideraciones sobre los orígenes del teatro de títeres, antecesor de algunas formas teatrales, como la tragedia griega. Comparo, además, la finalidad social del Wajang, forma ritual del teatro de sombras en Indonesia, con la finalidad de la representación de la tragedia, en la Grecia clásica.

En el segundo capítulo, muestro un breve panorama de la historia del teatro de títeres en México, desde sus antecedentes preshispánicos, hasta nuestros días.

El tercer capítulo está dedicado a analizar las técnicas de construcción de los diferentes tipos de títeres, en relación a sus posibilidades dramáticas. Allí mismo abro un espacio para una -no todo lo profunda que quisiera- meditación sobre la especificidad del teatro de títeres, sus límites y paralelismos con el teatro de actores.

En el cuarto capítulo, señalo las diferentes funciones dramáticas desempeñadas por los títeres, comentando el estudio que Henryk Jurkowski hizo sobre el tema.

Aclaro, finalmente, que utilizo el término títere en un sentido genérico, acompañado en los casos particulares de la referencia a su sistema de manipulación: títere de guante, títere de hilo, títere de varilla, de sombras, etc., aunque en español se acepta el término marioneta para designar al títere de hilo.

Cabe agregar, al respecto, que Roberto Lago en su tratado sobre el títere popular mexicano, nos informa que Sebastián de Cobarrubias, en su Tesoro de la lengua

## INTRODUCCION

7

Española, publicado en 1611, hace mención de los títeres por primera vez, y apunta: "son ciertas figurillas que suelen traer los extranjeros en unos retablos, que mostrando tan solamente el cuerpo dellos los gobiernan como si ellos mesmos se moviesen, y los maestros que están dentro se un repostero, y del castillo que tienen de madera están silbando con unos pitos, que parecen hablar las mismas figuras, y el intérprete que está acá fuera, declara lo que quieren decir, y porque el pito suena 'ti', 'ti' se llamaron títeres."(3)

Para finalizar la presente introducción, definiré al títere como una figura que se construye con el fin de representar a un personaje y se anima con el propósito de participar en una acción teatral.

Más adelante se tratará el tema de la animación de objetos y de su posibilidad de jugar roles dramáticos. Por ahora, baste la anterior definición.

---

(3) LAGO Roberto, Títeres populares mexicanos, trabajo escrito para presentar las cuarenta aquatintas que realizó Lola Cueto con el mismo tema, México, Edición de los autores, 1947. p.1

## CONSIDERACIONES SOBRE EL ORIGEN DEL TEATRO DE TITERES

"La evolución del títere, desde sus orígenes sagrados hasta su función actual como objeto animado, no es ampliamente conocida, a pesar de ser una parte esencial de la historia del teatro mundial. Escasas son además, las investigaciones en las que se haga un análisis de la presencia del títere como parte del drama, no obstante el aumento de representaciones escénicas que utilizan la técnica de animación de muñecos o de objetos."(4)

Esta aseveración, encontrada en el prólogo a la edición inglesa del libro Consideraciones sobre el teatro de títeres, del profesor Henryk Jurkowski, sirve para dar inicio, y a la vez justificar la necesidad de hacer una reflexión sobre el papel del títere como elemento complementario al desarrollo del arte dramático, tema -en verdad- raramente discutido entre los investigadores de las artes escénicas.

Comienzo citando a Gaston Baty:

"Cuando las fuerzas sobrenaturales reciben nombre y se vuelven dioses, no demoran en ser figuradas, y el Idolo (sic) preside las ceremonias mágicas. Encontramos por todos lados estatuas móviles cuyas cabezas y brazos están movidos por cuerdas y contrapesos, que representan a los dios. La magia primitiva se basa sobre la analogía: un

---

(4) Cf. JURKOWSKI, Henryk, op. cit. p.vii

gesto de la imagen traerá el gesto correspondiente de la divinidad que ella representa. Más tarde, cuando la liturgia se haga más complicada y dramatizada, obligará a la imagen a intervenciones más difíciles, a gestos menos simples y será necesario arriesgarse a reemplazarla por el hombre, Por lo menos, se tratará de salvaguardar en lo posible el aspecto de la estatua que reemplaza; se ocultará el rostro con pintura, se le cubrirá con una máscara, se perderá la forma de su cuerpo en trajes rellenos; realizados por coturnos, se hará lo posible para que siga pareciéndose al ídolo, ese gran títere." (5)

Las teorías sobre el origen del teatro en los rituales religiosos son bastante conocidas, sólo que lo sitúan en la Grecia antigua. Las investigaciones de los egiptólogos han revelado la existencia de una serie de textos dramáticos en los que los dioses no eran representados por humanos, sino por grandes muñecos articulados. Tales textos, nos informa Rafaél Díaz M. en su artículo "En el principio era el títere", datan del siglo XXIII a.de C.:

"La construcción (dramática) es la misma de la

---

(5) BATY, Gaston, Apud. LOUERIO, Nicolás y RODRIGUEZ, Aída en Cómo son los títeres, Montevideo, Editorias Losada Uruguay, S.A., 1971. p.8

tragedia de Esquilo, con el coro y los dos actores. Solamente si el coro está compuesto de hombres y mujeres, los dioses para que no sean representados por ningún ser humano- suelen ser grandes marionetas."(6)

Por esta información se puede deducir que el teatro es quince siglos más viejo de lo que se suponía. Ahora, cómo fue que el títere subió al escenario, es una interrogante difícil de responder. Podemos conjeturar que la utilización de muñecos animados tuvo su origen en los rituales chamánicos de curación, donde se invocaba a los espíritus benignos (o malignos) con el objeto de solicitarles consejo y benevolencia en el diagnóstico y curación de la enfermedad atendida. Designo, siguiendo a Mircea Eliade en su libro sobre las técnicas arcaicas del éxtasis (7), la definición de chamán como aquel hombre considerado como un ser extraordinario por poseer las capacidades psicológicas necesarias para alcanzar el estado extático que le permitía interactuar con otros tipos de realidad. El contacto con

---

(6) DIAZ. M. Rafaél, "En el principio era el títere", en REPERTORIO, Revista de Teatro de la Universidad Autónoma de Querétaro, No.2 II Epoca, Querétaro, U. A. Q., 1985. p.33

(7) ELIADE, Mircea, El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis. Trad. Ernestina de Champourcin, México, FCE, 1983. Apud. Margarita Castro en el Capítulo I de El origen ritual del teatro de sombras, Tesis para obtener el título de Lic. en Lit. Dram. y Teatro, México, UNAM, 1985. p.2

diversas fuerzas y energías del Universo lo posibilitaba para influir sobre acontecimientos ordinarios y obtener los poderes que lo convirtían en médico, sacerdote, adivino, mago, etc., poderes con los cuales realizaba rituales que exigían trabajos de gran esfuerzo interno en los que, en general, dialogaba con los espíritus y hacía viajes al supramundo o al inframundo. En sus viajes entraba en comunicación con diversas personalidades, algunas veces representadas por figuras, como sucede en el ritual de animación de sombras en Oriente, que más tarde se convirtió en el Wajanq, la forma dramática de este ritual, en el cual se relatan las grandes epopeyas del Ramayana y el Mahabharata. (8)

---

(8) EL MAHABHARATA es el gran poema épico Hindú, que comprende unos 110,000 pares de versos de 32 sílabas. Escrito probablemente antes del año 500 a.C.. Relata la extensa batalla entre dos tribus emparentadas: los Kuravas y los Pandavas. Tiene como episodio central el BAGHAVAD GITA, una insercción posterior. El RAMAYANA es otro gran poema compuesto en Sánscrito alrededor del tercer siglo a.C., relata la guerra entablada por el dios Rama contra el demonio Ravana, que había robado a su esposa Sita y tenía aterrorizado al mundo. Con ayuda de Hanuman, rey de los monos, Rama rescata a su esposa y restablece la paz y la armonía.

Como describe Margarita Castro en su tesis sobre el origen ritual del teatro de sombras, (9) las ceremonias del Wajang se realizaban diariamente durante ciclos de cuarenta y un noches, siempre procurando una coincidencia con los períodos de plenilunio. Luego, se redujeron los ciclos a períodos de veintiuna a catorce noches. Su celebración obedecía a demandas de rituales de expiación; de exorcismos de enfermedades; propiciatorios en temporadas de cosecha; para construcciones de casas; en nacimientos, defunciones, matrimonios, etc. El Dalang o animador de los muñecos de sombras es considerado un chamán intermediario entre los espíritus y los hombres; encarnando a los primeros cuando narraba los episodios de las epopeyas. En ocasiones le venían revelaciones sobre el significado profundo de ciertos episodios lo que lo convertía en depositario y transmisor del conocimiento contenido en sus narraciones.

Ahora, la finalidad más importante de la celebración de estas representaciones rituales era lograr el renovamiento espiritual de los asistentes, que compartían una misma visión cósmica. Dicha visión les permitía vivenciar el significado profundo del mito; de esa manera surgió una moral religiosa a partir de la necesidad de comportarse conforme a los señalamientos del repertorio del Wajang, así como la necesidad de hacer consciente todo el saber contenido en el mito.

---

(9) CASTRO, Margarita, op. cit. p.9

La utilización de muñecos ocultos detrás de una pantalla iluminada desde atrás por antorchas -por lo que el espectador sólo puede ver las sombras proyectadas de los personajes- tiene una forma tan parecida a la del teatro de títeres, que hace pensar fue retomada por los occidentales para representar dramas, llamando a este tipo de espectáculos Teatro de Títeres de Sombras. De cualquier modo, no existe todavía la transición de dicha forma ritual al teatro, en los lugares donde se conserva la tradición, por lo que no podemos hacer una analogía entre el desarrollo de esta forma ritual dramatizada y el surgimiento del teatro como se describe al principio de este capítulo.

En cuanto a Egipto, en el artículo de Rafaél Díaz se cita "Un feliz hallazgo" (10) localizado a principios del siglo en Antinoé, por el arqueólogo francés Gayet, donde se demuestra que los muñecos articulados ya existían en los tiempos de las dinastías faraónicas. En la tumba de la sacerdotisa de Osiris, la bailarina Jelmis, junto a su momia, se encontró un bello barquito de madera tripulado por figuritas de marfil; una de esas figuritas estaba articulada pudiéndose poner en movimiento mediante hilos. No obstante, tal presencia no es suficiente para explicar la transición desde los rituales en los que se utilizaban muñecos animados, hasta las formas teatrales donde se encuentra a los títeres cumpliendo roles dramáticos. La información

---

(10) DIAZ, Rafaél, op. cit. p.33

consultada al respecto en las historias del teatro de títeres, tampoco es muy precisa en fijar el momento en que se logra dicha transición.

En seguida procederé a exponer algunas similitudes encontradas entre la forma representacional de la animación de sombras y el teatro, específicamente la tragedia griega. Esta similitud o paralelismo, no resulta gratuita si consideramos el origen de la tragedia se encuentra en los rituales religiosos, donde muy probablemente el actor tuviera su antecedente en un títere, tal y como hemos conjeturado.

Siendo más específicos, más que una similitud en la forma, encuentro una equivalencia entre lo que se ha llamado "la principal finalidad" del Wajang, y la del drama griego, de la que hablaré un poco más tarde.

Primero quisiera comparar los roles que juegan el animador de sombras y el actor del teatro griego: ambos animan personajes provenientes del universo mítico que sustenta su tradición. Los personajes cobran vida al ser representados por medio de muñecos, o de actores ocultos trás una máscara, la idea de ocultarse en el otro o en lo otro para escenificar un drama mítico con el fin de transmitir un conocimiento, nos sitúa directamente en el terreno de la generación del propio conocimiento, de la cultura y de la civilización. Quiero entonces abrir un paréntesis para profundizar un poco más en este terreno, y así sustentar la idea del paralelismo entre las finalidades de las formas representacionales que estamos estudiando.

Citaré primero un fragmento del texto Relato y conocimiento, posibilidades de construcción de un pueblo, de Miguel Angel Zarco Neri:

"El problema del conocimiento de cosas distintas del cognoscente está intimamente ligado al del auto-conocimiento. Saber sobre lo otro y los otros es el acceso al saber de sí mismo. La aparición de lo otro en mí es, al mismo tiempo, una autoaparición.

El acto cognitivo es un acto creador; en él se elaboran imágenes y conceptos que además tienen que ser proferidos, dichos a otros. Se requiere de un trabajo de expresión, de la producción de un constructo expresado al otro a través de la palabra, y que el otro a su vez nos devuelva la suya tramada en la nuestra, esto es, en un diálogo. Dicho constructo da lugar a la cultura, la que tiene una naturaleza dialogal, y constituye el medio merced al cual conocemos y nos conocemos. (...) Esta es la expresión humana que diferencia al hombre de los demás seres; pero habrá de acudir a la propia cultura en pos de un reconocimiento, de una identidad y de una aportación.

Al pretender saber sobre uno mismo, se percata uno de pronto de que se encuentra en una circunstancia que lo desborda. Es, entonces, cuando el otro -los otros- se vuelve imprescindible para lograr el propósito inicial: saber de uno mismo. El otro es el espejo en el que me

reconozco, la aparición de él en mí es también una autoaparición. Veo el espejo, pero además me veo a mí mismo. Sin embargo, ni el otro ni yo estamos solos, somos espejos de otros espejos. El conocimiento de mí mismo supone un conocimiento de los demás, y estos se tornan en condición sine qua non de mi propio conocimiento. Sociedad e individuo, pues, están íntimamente ligados en este afán de saber. La relación con la sociedad no sólo es asunto de satisfacción de necesidades físicas y vitales, sino además de saber y de ser. El saber de sí mismo está entrañablemente ligado al imperativo de recuperar lo que la temporalidad dispersa y atomiza constantemente. Por ello se precisa de un medio que permita reunir los jirones de sí que el ser siendo desgarrar, y que a la vez sea una mediación entre el otro y yo, entre los demás y yo. Esta mediación la constituye el lenguaje."(11)

El teatro griego y el ritual de animación de sombras javanés tienen en común ser formas elaboradas del lenguaje, donde el ser del ser humano está en acción -dramatizando los procesos cósmicos contenidos en sus tradiciones míticas-representado

---

(11) ZARCO Neri, Miguel Angel, "Relato y conocimiento, posibilidades de construcción de un pueblo", en Hermenéutica, psicoanálisis y literatura, Mauricio Beuchot, Ricardo Blanco, compiladores, México, UNAM, 1990 p.p.72-73

por medio de títeres o de actores portando una máscara. Como vías de expresión son espejos, mediaciones donde las personas pueden reconocerse y satisfacer su necesidad de saber de sí y de los otros; son además metáforas que presentan realidades al parecer inexistentes; sin embargo, contienen elementos que permiten al espectador o participante, relacionarlas con la suya propia; así es como dicho espectador lleva a cabo un proceso de analogía donde deposita un valor de verdad en aquello que se representa, haciéndolo verosímil. Este es el sentido de lo que llamamos convención dramática, el acuerdo que acredita una situación imaginaria, proporcionándole un significado concreto. La existencia de este acuerdo muestra la íntimas relaciones entre el acto de conocer y el de recrear.

Conocer y ser, como afirma Zarco Neri, son dos potencialidades de nuestro ser, que nos permiten seguir siendo en aras de posponer la muerte:

"No podemos contentarnos con la fecundidad biológica, pues ésta nos dejaría a nivel de cosas entre las cosas. Nuestra vida está llamada a una productividad cultural, aquella que merced a nuestra palabra en diálogo con la palabra de los demás, se vuelve interpretación e iluminación del mundo y de nosotros mismos."(12)

El hombre oriental que asiste al ritual del Wajang

---

(12) Idem p.p.75-76

interpreta que las sombras proyectadas por artificio de la luz en la pantalla, son el vehículo por el cual se comunica lo otro, que además está dentro de sí mismo. Los personajes representados en la pantalla son ecos de la voz de su propia conciencia. Las batallas que se escenifican, son una analogía de sus propias luchas interiores. Para él, como es afuera es adentro, no hay separación entre él y su universo. Cuando asiste al ritual con los otros, reafirma su identidad como individuo en un evento en el que la verdad se forja en el diálogo que se entabla con las sombras.

Podríamos afirmar también que el hombre griego, al asistir a la representación, todavía muy cercana al ritual, en el cual el lenguaje poético "hunde sus raíces en aquella dimensión de nosotros mismos y de las cosas que vivenciamos en forma de sentimiento (...)"(13) comparte con los otros el sentimiento trágico de su existencia, haciendo que el teatro supere el nivel de lugar donde se representa el ideal de conducta moral y vaya más allá, al sitio donde se afirma su identidad como individuo dentro de la colectividad que lo sostiene. He aquí la razón del paralelismo en cuanto a finalidades, que no necesariamente en cuanto a medios conceptuales, encontrado entre estas formas de representación. Tales procesos de identificación en ambos casos cumplen funciones terapéuticas, porque procuran que el espectador o el participante, experimente una catársis, entendida como una purificación "que tiene por objeto

---

(13) Ibidem p.p.79

elevant al hombre por encima de sí mismo y hacerle vivir una vida superior a la que llevaría si únicamente obedeciera a la espontaneidad individual."(14); aunque las vías para lograrlo, y el concepto mismo de catarsis -inexistente para los orientales, al menos formulado de esa manera- sean diferentes.

Ahora, hemos hablado específicamente del teatro griego en su género trágico y del Wajang, pero es posible hacer extensiva la función de la representación dramática -aunque las finalidades no sean explícitamente terapéuticas- al resto de las artes escénicas y de los géneros dramáticos incluyendo, por supuesto al teatro de títeres; incluso si su fin aparente es la diversión o el entretenimiento. El ser del ser humano y el sentido de la existencia son temas que se tocan con mayor o menor profundidad en estas otras formas, en la medida de que son analogía, metáfora de la realidad pasada o futura que recrea su fugacidad en el escenario.

En resumen, el teatro de títeres y el teatro de actores comparten importancia desde sus orígenes comunes, debido a la función que han desempeñado en las culturas generadoras de este tipo de formas dramáticas. La fuerza expresiva del teatro de títeres es equiparable a la del

---

(14) DUVIGNAUD, Jean: Sociología del teatro, ensayo sobre las sombras colectivas, México, Fondo de Cultura Económica, 1966. p.21

teatro de actores, o al menos lo ha sido, como puede constatarse, a lo largo de la historia. Existen todavía formas rituales en las que se utilizan títeres, estructuradas como formas representacionales, sin llegar a ser propiamente teatro, como son los diferentes tipos de Wajang, celebrados en Indonesia, que nos hacen pensar en el origen ritual del teatro de títeres. Es posible, además, comparar la función social de esta forma ritual, con la que tenía la tragedia en los tiempos de la Grecia clásica; estando por demás, en esta última, todavía claras las huellas de los rituales que la generaron. Una posible función terapéutica a cumplir por ambas formas representacionales, quedó señalada, al comparar lo dicho sobre sus finalidades que pueden ser resumidas como "la renovación espiritual y la purificación" de los asistentes.

## PANORAMA DEL TEATRO DE TITERES EN MEXICO

Expondré en el presente capítulo, un breve panorama de la actividad de los distintos teatros de títeres en nuestro país, desde sus primeros tiempos. El teatro de títeres, formalmente hablando, llegó a México en un barco español. No obstante el testimonio arqueológico de la existencia de figuras articuladas provenientes de la época prehispánica, no se tienen datos que puedan asegurar la existencia de un teatro de títeres en sentido estricto durante este período; sin embargo Fray Bernardino de Sahagún proporciona un testimonio que comprueba la presencia de un animador en tiempos de la conquista, dicho testimonio fue consignado por Roberto Lago en su trabajo Títeres Populares Mexicanos:

"Otro embuste hizo el nigromántico ya dicho: asentóse en medio del mercado del Tianquiztli y dijo llamarse Tlacavepan, o por otro nombre Ocexcoch, y hacía bailar un muchachuelo en las palmas de sus manos, y como lo vieron los Tultecas todos se levantaron y fueron a mirarle...El dicho nigromántico preguntó entonces a los Tultecas ¿qué es esto? ¿qué embuste es este? ¿cómo no lo sentís?..."(14)

---

(14) LAGO, Roberto: op. cit. p.1

Puede decirse que dicho "mozuelo" era una especie de títere animado por un mecanismo oculto; y que el nigromante era un animador, un titiritero "merolico", como los que todavía se pueden encontrar en las plazas del centro de la ciudad animando, por medio de un mecanismo bastante simple, pero asombroso, pequeñas calaveras y otras figuras populares. De cualquier modo, como he dicho, no se tiene noticia de la existencia de un teatro de títeres en sentido estricto durante el citado período. Por otra parte, los vestigios arqueológicos que datan de esa época, hacen pensar en el uso común de figuras animadas, con fines religiosos o de entretenimiento popular. Por ejemplo, existe una estela maya que muestra a un sacerdote portando en la mano lo que podría ser un títere, tal vez animado del mismo modo cómo lo hacía el nigromántico que describe Sahagún.

Están además las diferentes series de figurillas de barro -entre ellas una de once figuras provenientes de la zona de Cacaxtla, en Tlaxcala- encontradas a lo largo del territorio. No se puede asegurar que todas hayan sido utilizadas como figuras animadas, pero son muestra de la posibilidad de la existencia de títeres en el México prehispánico.

Angelina Beloff, en su libro Muñecos animados, (2) hace referencia a ciertas notas, procedentes de la época

---

(2) BELOFF, Angelina: Muñecos animados, con ilustraciones de la autora, México, Ediciones de la Secretaría de Educación Pública, 1945 p.27

colonial, donde se consigna que Hernán Cortés trajo a la Nueva España, entre su tripulación, a los titiriteros Pedro López y Manuel Rodríguez. Con ellos desembarcó en nuestra tierra la tradición del titiritero popular español y sus retablillos, que muy pronto arraigaron en el gusto popular.

En 1569, apunta Roberto Lago, un tal Juan de Zamora elevó una petición al Cabildo de Texcoco para que éste le permitiera dar tres representaciones de títeres durante la temporada de Cuaresma, prometiendo que serían dignas de los pobladores de esa villa, y que no ofenderían su pudor y sanas costumbres. Esto hace pensar en la posibilidad de la existencia de espectáculos que sí pudieran ofender el pudor y la sanas costumbres de las buenas conciencias novohispanas; de tal hecho se infiere que la corriente popular de los títeres, con su humor non santo, muy rebelde y socarrón, tuvo su buena presencia, siendo probablemente bien acogida entre las clases populares, aunque no siempre por sus autoridades, entre las que se encontraba el tribunal del Santo Oficio.

No se tiene noticia de documentos que certifiquen el uso de títeres como medio de evangelización durante el citado período, pero sí se sabe que, a partir de 1570, comenzaron a salir los "gigantones" (títeres gigantes) en la procesión que se hacía con motivos de la fiesta del Corpus Cristi. Junto con ellos, salía una serpiente conocida como "la tarasca" jugaba entre la procesión, simbolizando al pecado. Después venía la misa solemne en la que se

purificaba el mal, y luego la representación de autos sacramentales, comedias, loas, bailes, entremeses y danzas de indios.

Una vez más, Roberto Lago proporciona datos sobre el apogeo que alcanzaron los títeres en el período colonial:

"...en el año de gracia de 1764 los actores del Teatro Principal se querellaban al Cabildo de la competencia desleal de las compañías de títeres, que ganaban la afición y el fervor del público con grave perjuicio para los intereses de los actores de carne y hueso, aunque más tarde, en 1786 cuando menos para los actores del Teatro Municipal, dejó de ser ésto un motivo de queja, porque hasta desatendían su empleo por ir a alquilarse durante algunas horas extras en uno o en otro de los numerosos teatros de títeres, entonces tan en boga en la ciudad de México. Podríamos todavía citar otros retablillos en Pátzcuaro y en Morelia, pero basta decir que por doquiera, en todas las villas de la Nueva España, las figuritas de cartón y de barro fueron dueñas por varios lustros de la afición pública."(16)

Los titiriteros trashumantes recorrieron la Nueva España representado las apariciones de la Virgen de Guadalupe, algunas escenas de batallas heroicas, y más

---

(16) LAGO, Roberto op. cit. p.2

comunmente corridas de toros. Hasta que el siglo XIX dió lugar al "fenómeno Rosete Aranda", ampliamente documentado, que puede ser visto como el primer gran momento del teatro tradicional de títeres mexicano.

"¿Cuándo han visto ustedes un mes de noviembre sin títeres?...

Los biscochos de muerto, las calaveras, las ánimas, las tumbas, las ofrendas, todo eso pide títeres, la fiesta de todos los santos y la conmemoración de todos los fieles e infieles difuntos piden títeres, el frío que principia, los catarros de este mes piden títeres. "(17)

Y así era. El público del fin del siglo pasado y comienzos de éste se rindió al encanto de "los autómatas", los fantoches, las marionetas de la compañía Rosete Aranda. El teatro Arbeu y los altos del edificio del Seminario proporcionaron el foro para el "evento", la reproducción de la realidad en miniatura, asombrosa y magníficamente divertida. Era el gran momento para esta compañía, la más importante en la historia del teatro de títeres en México.

Los títeres Rosete Aranda llegaron a todos los públicos. Fueron el espectáculo familiar por excelencia. En su primera época, las tandas representaban cuadros

---

(4) "Rosete Aranda en la Prensa", en REPERTORIO op. cit.

costumbristas como "la corrida de toros", "el 16 de septiembre en México", "la orquesta típica", "las apariciones de la Virgen de Guadalupe", "las muertes en bicicleta", "el proyectil humano", acto presentado en la realidad por el famoso circo Orrin. Los títeres pusieron literalmente de cabeza a su público que acudía a ver las funciones sabatinas y domingueras ofrecidas por los moviliarios, los animadores de títeres contruidos en la técnica italiana de hilos, oriundos de la ciudad de Huamantla, Tlaxcala.

Huamantla era el sitio obligado para el cambio de caballos de los transportes que venían del puerto de Veracruz, llevando y trayendo mercancías, personas y aires de todo tipo; antes de que el país se "modernizara" con el ferrocarril y las políticas económicas de Porfirio Díaz.

El ahora llamado "fenómeno Rosete Aranda" despertó la atención de varias generaciones de niños, artistas, intelectuales y políticos (fueron admirados incluso por Benito Juárez y Francisco I. Madero).

La compañía vivió distintas épocas, y tuvo varios administradores a lo largo de los alrededor de cien años que duró su existencia. Además de los cuadros costumbristas, la compañía representó fragmentos de óperas, cuentos de hadas, y otro tipo de obras donde aparecieron, por primera vez en la historia de este género, personajes populares mexicanos: desde el indio Vale Coyote que decía discursos políticos, hasta la cantante María Victoria, representada por un títere

que imitaba a la perfección su peculiar estilo de cantar y de vestir.

Los títeres de esta compañía llegaron a presentarse incluso en la televisión. El señor Carlos Espinal manejaba la empresa Rosete Aranda cuando el canal 4 de televisión, el único existente en ese momento, los contrató para presentar un programa llamado "La Miniópera". También llegaron a filmar una película, en fin, la compañía alcanzó siempre un gran éxito hasta que el señor Espinal envejeció y nadie pudo o quiso seguir administrando su negocio. La empresa entró en decadencia alrededor de 1950, momento fúnebre en que los títeres se guardaron, se perdieron o se vendieron, terminando así la primera época de oro de los títeres en nuestro país.

"Hacia la mitad del tercer cuarto del siglo pasado, otros conquistadores, menos afortunados que los primeros, pero que relativamente al corto tiempo que permanecen en el país dejan una huella más profunda de su cultura en la sensibilidad indígena: las huete francesas que acompañaron al emperador Maximiliano en su infortunada aventura, quiero decir, introducen al país los pequeños "guignoles" lioneses, nueva modalidad del títere para los ojos del nativo, y precursores -con "Juan-Juanillo" y "Nana-Cota", que recorren a lomo de mula los pueblecillos del Bajío."(18)

---

(18) LAGO, Roberto op. cit. p.3

La introducción de dicha técnica, resultó fundamental, como se verá a continuación, para el desarrollo del siguiente período en el panorama: el posterior a la Revolución Mexicana:

"...el teatro de muñecos animados como factor pedagógico y medio de propagar ideas y orientar el gusto de los niños, de los adolescentes y de los adultos, formando toda una educación artística de los pueblos, marcó un notable desarrollo desde los principios del siglo XX y sigue su ascenso en todos los países."(19)

México no fue la excepción. Angelina Beloff relata cómo cambió el modo de concebir la finalidad del uso del teatro de títeres en nuestro país; transformación inspirada especialmente en los triunfos de la Revolución Soviética:

"En la U.R.S.S. el Estado, comprendiendo la importancia del teatro de este tipo para la educación en general, creó dos teatros fijos de muñecos: en Moscú el "Teatro Central", y en Leningrado el "Teatro de jóvenes espectadores"...

En el año de 1939 hubo en Rusia 1800 teatros escolares, en Checoslovaquia 3000, en Alemania 850, en Italia 650, en Francia 600, en Polonia 300 y en Austria 150."(20)

---

(19) BELOFF Angelina, op. cit. p.166.

(20) Idem. p.168

Para los artistas que impulsaron este tipo de movimiento, entre ellos la propia Angelina Beloff, el teatro educativo podía desempeñar varias funciones: la divulgación del folclor y la literatura de cada país entre niños y adultos; la educación artística; la difusión, entre los niños, de costumbres de higiene y reglas de civismo; la difusión entre los niños o entre los adultos no preparados, de nociones científicas y culturales elementales, etc.

Es innegable la importancia, como factor de inspiración, obtenida por la obra del titiritero ruso Serguei Obraztsov entre los artistas mexicanos, quienes durante esta época dedicaron sus esfuerzos a organizar un departamento de teatro infantil auspiciado por el Instituto Nacional de Bellas Artes.

Es importante remarcar el hecho de que este período -iniciado en 1929, con la inauguración del teatro de títeres en "La casa del estudiante indígena"- fue el primero en nuestro país en el cual el Estado tomó en serio la utilidad de los títeres en los terrenos que hemos señalado. Esto propició el desarrollo de un nuevo tipo de profesional del arte de los títeres. De ahí surgieron dos corrientes: por un lado, la corriente de titiriteros dependientes de la Secretaría de Educación, y más tarde del Departamento de Bellas Artes -de quienes hablaré un poco más adelante-; y por el otro, los grupos dependientes del Departamento de Acción social del Gobierno del Distrito Federal. El gran ejemplo de la segunda clasificación es Gilberto Ramírez,

"Don Ferruco" y su teatro popular itinerante; arraigado en la tradición popular, quien a partir de 1943, fecha en que dicho departamento le presta su apoyo, llevó consigo el objetivo específico de difundir propaganda política, además de las campañas de alfabetización, vacunación e higiene, entre las poblaciones marginadas.

El otro caso fueron los artistas plásticos e intelectuales, como Lola y Germán Cueto -este último miembro del grupo de los estridentistas- quienes junto a Roberto Lago, Germán List Arzubide, la propia Angelina, Graciela Amador, Ramón Alva de la Canal y Julio Castellanos (entre otros), a partir de 1932 fueron patrocinados por la Sección de Artes Plásticas del Departamento de Bellas Artes.

Ellos adoptaron la técnica de títeres de guante, también llamados de funda o guiñol, para producir sus espectáculos, por ser esta la alternativa menos complicada de poner en escena, además de ser muy fácil de transportar. La razón es que las funciones se daban en los patios de las escuelas elementales de la ciudad de México, teniendo tanto éxito al grado de extender las giras por algunos estados de la República.

Aquellos fueron tiempos de intensa actividad artística, política y cultural, donde el nuevo Estado Revolucionario, amparó a toda una generación de artistas de todos los géneros, siempre y cuando, afirmaran la identidad cultural y la postura ideológica de la clase en el poder.

En este período, comprendido entre el fin de la

Revolución y el inicio de los años cincuenta, los artistas se dividieron entre los seguidores de las tendencias nacionalistas y los defensores de la libertad de explorar en las vanguardias artísticas de la modernidad. Se formaron grupos de poder que luchaban por dictar los parámetros de la llamada "estética revolucionaria". El nuevo gremio de titiriteros no entró públicamente en esa discusión. pero sí podemos afirmar que fue uno de los más radicales en cuanto a tendencias ideológicas se refiere:

"...del Teatro Guiñol. "El Nahual" y otros grupos oficiales dependientes de la Secretaría de Educación Pública, que actualmente gozan de relativa privanza. Estos grupos -que han contribuido con su grano de arena a la difusión de la cultura en el solar de la patria- dignifican al muñeco de guante, y títere en general, dotándolo de una personalidad y de un nuevo sentido social, a la vez que, gracias a la colaboración de pintores, escultores y artistas de real talento- lo revisten de un significado consciente en el arte, creando tipos que rebasan las dimensiones de un pequeño tablado y encarnan el carácter nacional de un pueblo."(21)

En palabras de Raquel Bárcena, directora del Museo

---

(21) LAGO, Roberto op. cit. p.p.3-4

Tlaxcala, alrededor de los años cincuenta se dió un impasse, una especie de vacío de creatividad, momento en que estos movimientos se agotaron:

"Hay quienes opinan que la causa principal de este agotamiento fue el sentido educativo que se le dió al teatro de títeres, desvirtuando su verdadero sentido artístico, en el afán de un didactismo mal entendido..."

(22)

En efecto, el movimiento nacionalista titiritero se agotó en su propio discurso ideológico alrededor de los años cincuenta. En las siguientes décadas, ante la proliferación de las dictaduras militares en el Cono Sur, una nutrida migración de intelectuales y artistas latinoamericanos llegó a nuestro país (como lo hicieron antes muchos europeos a causa de las guerras en el viejo continente), país que distaba mucho de ser un modelo de justicia social y democracia, al haber fracasado, el llamado "proyecto revolucionario", pero que ofrecía, en cualquier caso, una opción para el exilio.

---

(22) GONZALEZ Dávila, Nadia: Fragmento de la entrevista hecha a Raquel Bárcena para el artículo "Panorama del teatro de títeres en México", en TEATRO, Revista del Centro Mexicano de Teatro, Año I, No. 1, México, Instituto Internacional de Teatro, UNESCO, 1992 p.16

Del contacto con esta nueva migración, el movimiento titiritero nacional se renovó, adquiriendo un nuevo sentido, al propiciar la creación de colectivos de artistas que buscaron la articulación y el diálogo. Se buscó igualmente la identidad latinoamericana; se opuso la vitalidad, la facultad creadora, el sentimiento de pertenencia a un grupo a un gremio, a la decepción revolucionaria y a la soledad del exilio.

Fue precisamente la fundación de UNIMA (Unión Internacional de la Marioneta)-MEXICO, el hecho que marcó un nuevo período en el panorama que estudiamos. Muchos creadores de las artes escénicas, especialmente titiriteros, como Nicolás Loureiro, del grupo de teatro el Galpón, o Lucio Espíndola y Roberto Espina, entre otros creadores centro y sudamericanos, colaboraron en la redacción de los estatutos de la asociación.

En 1981, un año después de fundada la sección Latinoamericana de UNIMA Internacional, se llevó a cabo en la ciudad de Querétaro, el Primer Congreso de Titiriteros y la fundación de la UNIMA-MEXICO, con la presencia de Jacques Felix, presidente de UNIMA Internacional, y Michael Meschke, uno de los grandes renovadores de la escena titiritera mundial, entre otros invitados internacionales.

De ahí en adelante hemos vivido un período de intensa actividad creadora, escasamente documentado. Muchos grupos lograron su consolidación y supervivencia, al contar, una vez más, con el siempre insuficiente apoyo de las

instituciones estatales. El IMSS, el ISSSTE, el FONAPAS y otros organismos auspiciaron funciones públicas y giras dentro del territorio. Se crearon festivales nacionales e internacionales como el del Seguro Social -que aún continúa-, y en el aspecto creativo, los grupos incursionaron con mayor libertad en diferentes técnicas de manejo y construcción de títeres.

En este proceso se llegó al necesario y afortunado encuentro del arte de los títeres con las demás artes escénicas. El panorama artístico mexicano fue marcado profundamente por la producción del espectáculo para actores y títeres llamado Minotastás y su familia, de Hugo Hiriart. En su realización se conjuntaron un grupo de artistas escénicos como Juan José Barreiro, Alejandro Luna, Fiona Alexander y Jesusa Rodríguez. El espectáculo presentó una innovadora visión de las posibilidades expresivas de los títeres, ante un público ávido por explorar universos dramáticos distintos de los conocidos hasta entonces.

La década de los ochentas se caracterizó por una efervescencia creadora, si bien no siempre afortunada, que llevó a este arte a recorrer caminos nunca antes explorados. Se produjeron, por ejemplo, espectáculos extraordinariamente propositivos como como Pandemonium, de Carlos Converso, con el grupo "Triángulo". También se utilizaron, de modo no siempre afortunado, nuevos materiales para la construcción de las figuras, como el latex y el hule espuma; se incursionó, por primera vez en técnicas como la del teatro

de sombras; pero sobre todo, se inició un nuevo proceso de profesionalización de los grupos como "El tinglado", "Las marionetas de la esquina", "La Troupe", "Palo de lluvia", "Mito Teatro", "Teatro Muff", "Serendipity" y otros grupos o solistas como Lourdes Aguilera o Alberto Mejía Barón "Alfín", quien además de dominar muy talentosamente la técnica de hilos, es custodio de algunas figuras sobrevivientes del período Rosete Aranda. Estos grupos o solistas pueden ser clasificados de diferente manera según el proyecto artístico -no siempre definido-, las fuentes de financiamiento y la manera de producir sus montajes. Tal clasificación sería objeto de un estudio aparte, por lo que sólo dejaré la mención de la necesidad de realizarlo.

Por otro lado, la tradición popular sigue viva, sobre todo en la provincia. Un buen ejemplo es el teatro de marionetas de Pedro Carrión, en Sinaloa, quien creó toda una tradición titiritera en el norte del país, heredando su oficio, al momento de retirarse, a algunos de sus descendientes.

En 1991, celebramos la fundación, en Huamantla, Tlax. del Museo Nacional del Títere, y de su Centro de Documentación, que esperamos sera capaz de realizar la revisión documental de los períodos señalados, y así rescatar verdaderamente la huella de los títeres y su influencia en la historia de las arte escénicas en México.

En el momento de escribir estas líneas, la situación del país ha cambiado. Las nuevas políticas económicas que

retoman el proyecto del porfiriato, han hecho que el Estado etire la inversión -entre muchos otros- en el ámbito cultural, al menos de la manera acostumbrada hasta ahora. El titiritero se ve ante una encrucijada de opciones no siempre reconciliables. Su prioridad es la búsqueda de fuentes de financiamiento, que pueden remotamente provenir, por ejemplo, de la iniciativa privada, pero que implican una consecuente sujeción a los parámetros de contenido ideológico y formas de producción del teatro comercial, cancelando el proyecto artístico; o, por el otro, seguir en la búsqueda de las nuevas formas de financiamiento del Estado, exigente de garantía productiva en el terreno económico. Un ejemplo fue la empresa "Cuatro Estaciones" dependiente del Departamento del Distrito Federal, patrocinadora de proyectos -seleccionados, al parecer, siguiendo una política cultural obscura o inexistente-escénicos, a cambio del 70% del ingreso de la taquilla, de modo que únicamente el 30% restante podía ser utilizado para sufragar el sueldo de los actores, quienes además no recibían -y siguen sin recibir-, pago por ensayar; al contrario de casi todo el resto del equipo creativo. Es así como se terminó reproduciendo el esquema de poder del capitalismo más primitivo, al que los creadores todavía tienen que someterse si desean conseguir tal tipo de patrocinio, aunque provenga de otras fuentes.

No obstante, los grupos de artistas e intelectuales siguen en pugna por obtener los favores y beneficios de ser

reconocidos como portavoces de la "Cultura Oficial", que en este momento busca legitimar (por ejemplo, por medio de la creación del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes y su sistema de becas -fenómeno por demás interesante debido a los destinos del resultado del trabajo de los artistas apoyados, quienes no cuentan con medios para promocionarlos-) el proyecto de "neoliberalismo social"; propuesta de solución a la crisis económica, por parte de la presente administración gubernamental.

Los titiriteros se enfrentan a la señalada situación de modo precario, existiendo muy pocos grupos, como "Las marionetas de la esquina" -de cualquier modo patrocinados en parte por algunas instituciones públicas- quienes van resolviendo la crisis al haber encontrado un nuevo tipo de organización económica, que les permite tener cierta independencia; o "La Troupe", quien goza de una buena recepción entre las clases populares; no obstante, suele repetir su esquema de creación, porque le resulta exitoso.

Luego está el hecho de tener que competir por el público con las nuevas formas de animación; como son los video-juegos, el cine, la televisión, los robots animados etc,

La breve revisión histórica termina ante un nada sencillo panorama. Suponemos que, como ha pasado antes, los titiriteros encontrarán salida al laberinto de la reorganización económica; algunos deberán legitimarse de nuevo ante su público; otros no lo podrán hacer, pues

también es cierto que el público, por causas diversas, no siempre puede recibir productos artísticos ajenos a su espera o por encima de su capacidad de interpretación, en fin, cierro el panorama con el siguiente comentario: el teatro de actores no escapa a la crisis que viven los títeres en este momento. Sus desarrollos siguen siendo, al parecer, paralelos.

## LAS TECNICAS DE CONSTRUCCION

En el teatro de animación de objetos cualquier cosa es susceptible de ser convertida en personaje, así se trate de un zapato, una caja, una línea recta o una escalera. Estas cosas, al animarse, pueden representar personajes y establecer relaciones dramáticas entre sí. Los títeres también representan personajes, sobre todo, tipos humanos, y de acuerdo a la técnica en que estén contruídos, muestran diferentes ópticas, lecturas o visiones de estos tipos. Por ejemplo: una marioneta de hilos representa una figura humana completa, con posibilidad de mover todas sus articulaciones además de tener movimientos detallados en el rostro (las cejas, la boca, los ojos, incluso la nariz y las orejas); al representar un cuerpo humano completo, puede cumplir una función dramática diferente a la que cumple un títere de guante, o guiñol, que carece de pies y que no mueve el rostro. Los títeres de varilla tampoco tienen extremidades inferiores, pero pueden girar la cabeza y mover los brazos; una variación conocida de títeres de varilla son los Muppets; tienen el punto focal en el rostro, porque abren y cierran sus inmensas bocas (algunos los llaman "bocones", debido a esta particularidad). Estas distintas posibilidades de representación --y por lo tanto de expresión dramática-- han sido estudiadas por los teóricos del teatro de marionetas, a lo largo de la historia.

La reflexión gira alrededor de la figura del títere,

como metáfora del ser del ser humano. Sería interesante hacer un estudio -creo que es el tema del más reciente libro de Jurkowsky- sobre la naturaleza de los personajes o tipos humanos que imitan los títeres; tal vez un poco a la manera del análisis que se ha hecho, sobre los tipos o caracteres de los personajes del teatro de actores, que se clasifican, por ejemplo, como simples o complejos, según la manera en que estén concebidos, o contruidos dramáticamente, y del rol que desempeñen en la acción.

Volviendo a nuestro tema, decíamos que estas distintas ópticas de los seres humanos representadas por los títeres de acuerdo a la manera en que están contruidos, ofrecen igual cantidad de posibilidades para leer la realidad -punto de partida de todo arte- que imitan; pero de la que, a decir verdad, son metáfora (por eso es mejor aplicar el término "reproducción imitativa" o Mimesis (23), en lugar de imitación, para describir lo que sucede con los títeres, proceso al que tampoco escapan los actores cuando representan personajes.

A pesar de que los títeres tienen limitaciones para imitar a las personas, estas mismas limitantes se convierten en posibilidades de expresión por medio de las cuales otro tipo de universos pueden emerger de las manos del

---

(23) El término Mimesis entendido como "reproducción imitativa" lo utiliza García Baca en su estudio preliminar a la traducción del Arte Poética de Aristóteles.

titiritero; y virtualmente "salir a escena". En los escenarios del teatro de títeres, lo real y lo fantástico, lo posible y lo imposible se mezclan con una asombrosa verosimilitud.

En las representaciones escénicas de cualquier tipo de universos, sean míticos o fantásticos, los títeres, por decirlo de alguna manera, llegan a donde los humanos no pueden ir; o lo que es lo mismo: los títeres hacen -y por lo tanto expresan- lo que los actores no pueden hacer.

"De acuerdo con Buschmeyer el teatro de títeres aglutina dos factores: inconvenientes y ventajas. Una de las ventajas, generalmente reconocida, es la total identificación del títere con el personaje que representa; por ejemplo, la figura del títere de "Kasperle" presenta exclusivamente el personaje y la función dramática de "Kasperle"(24)

Jurkowski comenta que no obstante Buschmeyer pensó que esta característica, basada en la unidad de los elementos escenográficos del espectáculo, era sobreestimada por los teóricos del teatro de actores. En realidad es el uso hecho del títere cuando está en escena el que determina su valor.

---

(24) BUSCHMEYER, Lothar: Die Kunst des Puppenspiels Erfurt, 1931. Apud. Henryk Jurkowski en Consideraciones sobre el teatro de títeres op.cit. p.18

En su análisis sobre la expresividad del títere, (según el comentario de Jurkowski) Buschmeyer se reveló como un claro opositor del uso de títeres como imitadores de la vida real, y partidario de la "estilización" y arquetipos. Creía que cada títere tiene su propia particularidad de movimientos, dictados por su centro de gravedad y por los materiales de que está hecho. Los títeres, afirmaba, traspasan frecuentemente los límites de la realidad (como impuestos a los actores vivos). Esto es debido a las características técnicas de su construcción, (por ejemplo, la técnica del títere de sombras está determinada por el hecho de que es bidimensional).

"En la parte principal de su estudio, Buschmeyer confrontó las cuatro técnicas de títeres denominadas "clásicas" -guante, hilo, varilla y sombra- con varias formas no literarias, tales como el cuento fantástico y la saga épica, varias categorías estéticas, tales como lo trágico, lo sublime, lo cómico, lo paródico y lo humorístico -en total catorce géneros y categorías-. Concluye que la capacidad expresiva del títere es ventajosa en casi todos los casos, aunque cree que lo "sublime" y lo "satírico" son accesibles solamente en el teatro de sombras. (Esta conclusión es sorprendente si consideramos el éxito de la Szopka polaca que es un tipo de revista satírica de famosas personalidades representada con títeres de varilla)."(25)

El títere, según me parece, es al mismo tiempo que personaje (y por eso mismo) una síntesis conceptual, una representación alegórica del ser del ser humano, concretizada en una figura de cartón, madera, tela, hule espuma, metal o lo que se prefiera como material de construcción. El títere, por eso mismo, es y no es en un mismo tiempo y lugar. Su característica de representación lo hace trascender su condición de pedazo de cosa articulada, o no, y lo eleva, mediante nuestro consentimiento a ser un ser vivo y significativo.

Las técnicas de construcción, se supeditan entonces a lo que el artista titiritero quiera decir, transmitir o expresar. Tradicionalmente, como se dijo, existen cuatro técnicas de construcción: el títere de funda, o guante, también llamado guiñol; el títeres de varilla; la marioneta o títere de hilos; y el títere de sombras.

Michael Meschke, en su libro ¡Una estética para el teatro de títeres!, describe estas técnicas de construcción, pero va más allá de lo que generalmente puede encontrarse en los numerosos manuales de creación de títeres. Con la finalidad de mostrar un testimonio de lo que puede ser un acercamiento a las técnicas de animación de estos tipos de figuras, transcribiré completamente las aproximaciones de Meschke, ya que me parecen indispensables para poder profundizar en el tema:

"Para el titiritero, las diferentes formas del teatro de títeres significan técnicas también diferentes en las que no sólo el instrumento -el muñeco, la figura- varía sino también la relación del animador con el instrumento y las exigencias técnicas subsiguientes. Para poder adaptar las condiciones de trabajo al instrumento tenemos que analizar las diversas técnicas y lo que cada una exige del titiritero:

**a) los títeres de guante**

Se manipulan con tres dedos: pulgar índice y corazón, o pulgar índice y meñique. La primera combinación de una forma más asimétrica, pero el cuerpo de la figura aspira a la simetría porque el títere trata de parecerse a las personas y éstas son relativamente simétricas. Por esta razón, muchos titiriteros prefieren la segunda combinación de dedos. La asimetría puede sin embargo mitigarse haciendo el vestido del títere más simétrico y menos adaptado a la forma de la mano.

Hay mucho que aprender del **guiñol**. El conocimiento de las facultades físicas del titiritero es esencial, pero se descuida con frecuencia. Se puede estudiar la posición de trabajo del animador, la musculatura y la circulación de la sangre así como la relación entre diferentes articulaciones en los codos, muñecas y dedos.

El trabajo del animador de guiñol puede parecer

limitado a los dedos de la mano con el animador mismo estático en su pequeña jaula.

Las verdad es que una representación de guiñol avanzada es exactamente lo contrario: exige un cuerpo plástico y tener mucho sentido del movimiento en el propio cuerpo antes de comunicárselo al títere. El animador de guiñol siente el ritmo de la figura en todo su cuerpo. se mueve continuamente con la figura y no espera a que el títere llegue al límite que su brazo permite. (...) En los títeres de guiñol la estabilidad del "suelo" es importantísima porque no hay suelo ninguno bajo los pies de los títeres. Todo depende de la capacidad que tenga el animador para crear ilusión. La situación del codo, vertical bajo la mano, es de suma trascendencia. (...)

En el capítulo que trata del movimiento trataremos detalladamente el significado de los ojos en el títere, tan crucial para el guiñol como para cualquier otro tipo de teatro de títeres.

Nos hemos acostumbrado a considerar al guiñol como una forma de teatro un poco primitiva y nos dejamos embrujar por sus convenciones como, por ejemplo, cuando un títere de este tipo "lleva" objetos abrazándolos. Se sale rápidamente del error de creer en el primitivismo de estos títeres, si se consideran culturas más alejadas. El guiñol chino y el japonés se representan con un virtuosismo tal que nos hace a los occidentales redescubrir el guiñol.

## b) la marioneta

Exige una posición de trabajo completamente distinta puesto que, la mayoría de las veces, se manipula desde un andamio. Una barra de apoyo para el estómago -como una barandilla de un puente- hace posible que el titiritero incline el cuerpo y se descuelgue con su marioneta. Lo que pretendemos es utilizar todo el espacio escénico a lo ancho y a lo largo y no dejar a la marioneta pegada al fondo y, para ello, hay que usar todo el brazo. Eso supone que el manipulador somete su cuerpo a esfuerzos, especialmente en la espalda, pero, en lugar de hacerse polvo los riñones, el titiritero debe trabajar conscientemente con contrapesos, poniendo, por ejemplo un pie detrás de otro. La barra de apoyo se convierte en un trampolín para el cuerpo como báscula. El concepto de **balançoire**, balanza, se usa por lo demás en la enseñanza del mimo. A pesar de esto, los brazos y la espalda del marionetista sufren desgaste. Para contrarrestarlo, yo trato de trabajar con marionetas lo más ligeras posibles.

Cuanto más grandes sean las exigencias de lograr una capacidad de movimiento grande, y avanzada, tanto más tiene que usar el titiritero otros instrumentos, además de sus manos. Hasta los dientes pueden servir para sostener hilos. Una correa en torno al cuello puede servir para colgar la marioneta y dejar las manos libres para hacer otra cosa.

**c) los títeres de varilla**

La situación del animador se parece a la del teatro guiñol. Todavía le hace más falta la plasticidad y la movilidad que al animador de guiñol, puesto que el escenario es mayor. Si se quiere tener las manos libres para mover las varillas de las manos y el mecanismo de la cabeza del títere, puede fijarse la varilla central del muñeco en un cinturón parecido al que usan los abanderados. Eso simplifica las cosas en los momentos de inmovilidad, pero complica el trabajo (...)

Y así tienen las diferentes técnicas del teatro de títeres sus condicionamientos propios: sombras chinescas, bunraku, kuruma ningyo, bommalata... Hay también casos en los que varios titiriteros manipulan un títere al mismo tiempo. El desafío es fascinante para la destreza y la capacidad de coordinación de los titiriteros. (26)

Las técnicas a las que se refiere Meschke, como el Bunraku, son formas tradicionales de títeres orientales. Requieren una destreza casi milagrosa, tanto para la construcción de las figuras, como para su animación. Por

---

(26) MESCHKE, Michael: ¡Una estética para el teatro de títeres! Trad. Marina Torres de Uriz, Bilbao, Instituto Iberoamericano, Gobierno Vasco, UNIMA, Federación España, 1988. p.p.39-40

ejemplo, un animador japonés de teatro Bunraku tarda diez años en aprender a mover los pies de la marioneta; veinte, si su interés es mover el brazo izquierdo; y treinta si quiere obtener la maestría de mover el brazo derecho y la cabeza. Los animadores toman un nombre que significa "Apto para cambiar el espíritu del árbol" o "Apto para dar vida a la madera"(27). No se diga menos de los músicos que acompañan la acción; o del relator, que debe comenzar su entrenamiento al momento que cambia su voz, en la pubertad, para que las cuerdas vocales no se rasguen, con peligro de dejarlo mudo.

Por medio de las citadas descripciones, se hace patente cómo esta disciplina es una profesión que implica un serio trabajo de entrenamiento, equivalente al de un actor o un mimo; incluso es más complejo, si pensamos que un titiritero, por lo general, construye sus títeres, además ser diseñador y realizador de las escenografías y del resto de la producción de su espectáculo:

"Este trabajo de arte, producto de un ser humano, nace a través de la emoción de la experiencia; es un producto que encarna tanto la emoción como al mismo tiempo la transmite."(28)

Lo anterior puede resumirse en los siguientes puntos:

---

(27) LOUREIRO, Nicolás: Cómo son los títeres, op.cit. p.13

(28) BUSCHMEYER, Lothar, loc. cit. p.17

1) Existen diferentes técnicas para construir títeres: hilos, varillas, guantes y sombras, son las llamadas técnicas clásicas.

2) Estas formas representan tipos humanos. Son metáfora del ser del ser humano, y no simple imitación.

3) El teatro de títeres es parte del teatro en general. Se utilizan muñecos porque sirven a los propósitos de expresividad de los creadores.

4) Podría pensarse que distintas técnicas pueden servir para representar géneros específicos del arte dramático; pero cada tipo de técnica puede ser utilizada como se quiera, dependiendo de la articulación con el significado que pretenda darse a la presencia del títere en escena.

5) Animar títeres es un acto creativo que requiere un entrenamiento físico complejo, como es el entrenamiento de un actor o de un mimo.

Georges Sand consideró la historia de los títeres como parte de la historia del teatro en general, con una procedencia común, su desarrollo condicionado por los mismos factores. Eran, escribió, un género común al ser una respuesta a la misma necesidad humana de entrar en un mundo de ficción. El teatro de títeres, concluía, está regido por los mismos principios de evolución del teatro de actores:

"No hay dos géneros dramáticos, hay sólo uno. La introducción de títeres en la escena es un arte que exige

tanto trabajo y conocimiento como la introducción de actores reales... La larga historia de los títeres proporciona muchas pruebas de que son capaces de presentar cualquier tema: estos seres ficticios son llevados a la vida por deseo del hombre y se mueven y hablan y en cierto modo se vuelven humanos, inspirados con vida para bien o para mal, para conmovernos o entretenernos." (29)

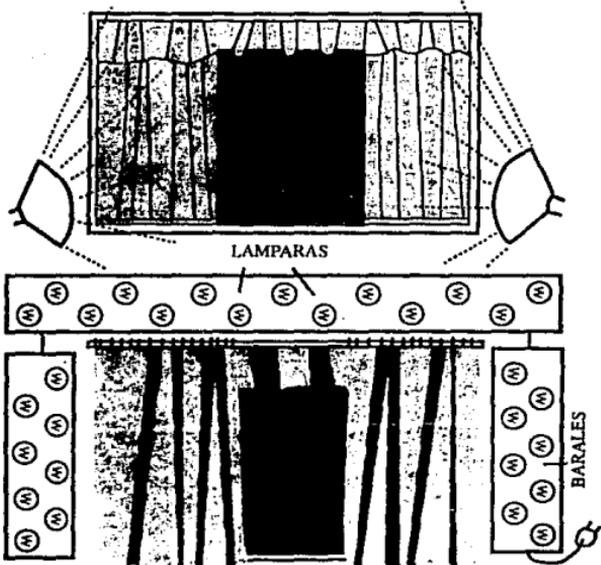
Cierro este capítulo con la pregunta planteada por Serguei Obraztsov en la primera mitad del siglo XX:

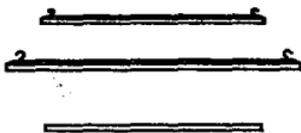
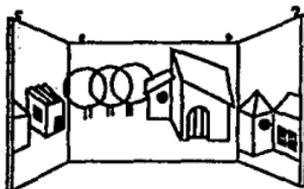
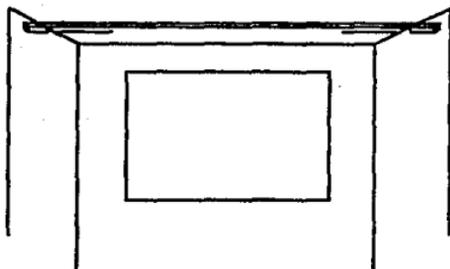
"¿Cuál es la posición del teatro de títeres en la familia contemporánea de las artes representadas, y cuáles son las posibilidades de desarrollo? respuesta a estas preguntas exigen comprobar si ese teatro de títeres es necesario para el público. Esta comprobación llegará solamente cuando se haya demostrado sin lugar a dudas que lo que puede ser expresado por un títere, no puede ser expresado por un ser humano." (30)

---

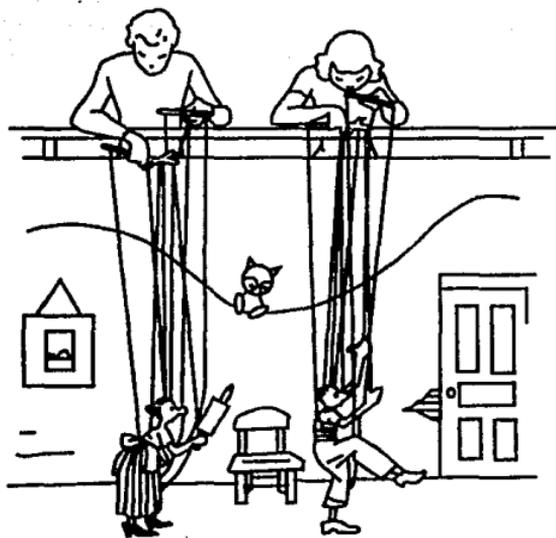
(29) SAND, Georges: Últimas páginas, París, 1877. Apud. Jurkowsky, op. cit. p.11

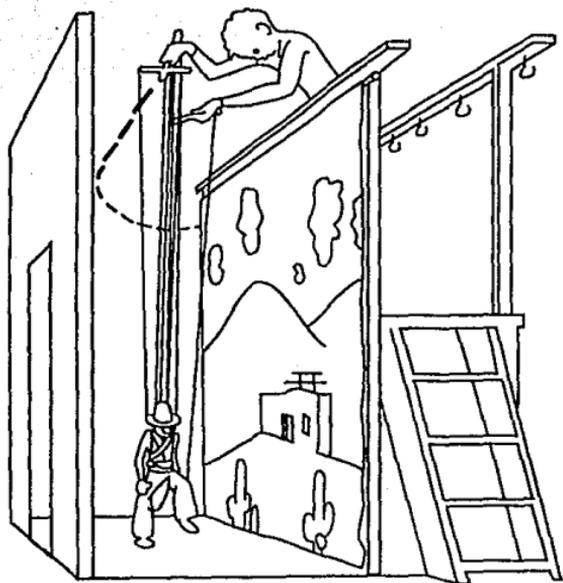
(30) OBRAZTSOV: La importancia del teatro de Títeres y su lugar entre los otros géneros del Arte teatral, Varsovia, Teatro Lalek, 1958. Apud. Jurkowski, H. Op. cit. p.22

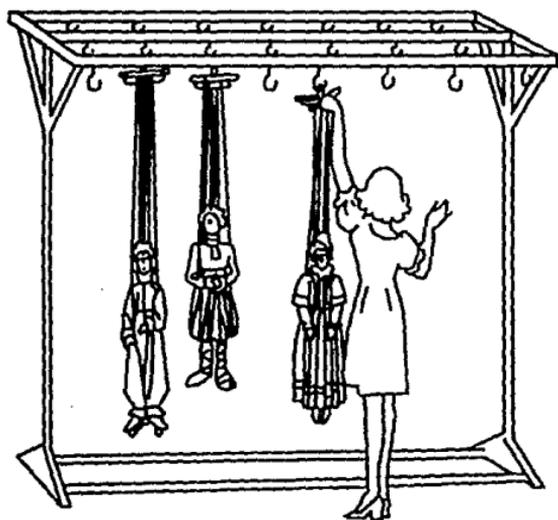


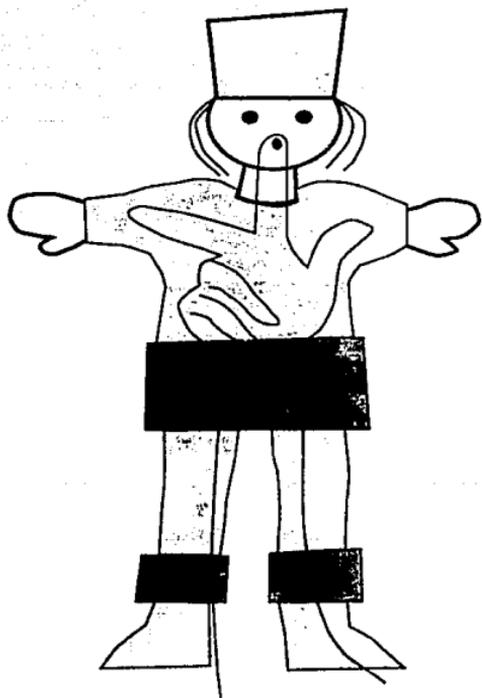




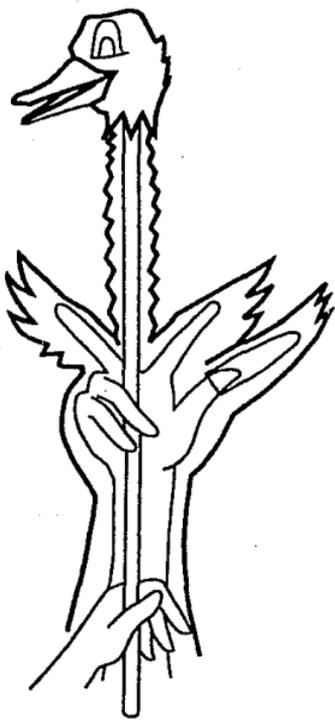












## LA FUNCION DRAMATICA DEL TITERE

Tratando de responder la interrogación planteada al final del capítulo anterior, sobre la situación del teatro de títeres en la familia contemporánea de las artes representadas, recurriré, una vez más, a Jurkowski, quien describió las variadas funciones del títere a lo largo de la historia. Este autor distingue dos categorías principales, que resume como: la función ritual y mágica -todavía existente entre muchas tribus africanas-; y las diversas funciones teatrales, que cambian de siglo en siglo, dependiendo del desarrollo cultural; la organización de las sociedades; y de la vida misma del teatro.

Jurkowski no profundiza mayormente en la primera categoría, dando por hecho que las figuras animadas en los rituales son títeres. Desde mi punto de vista, una figura animada no es necesariamente un títere; para mí, títere es una figura que se anima con un propósito específicamente teatral. Las otras formas pueden jugar diferentes roles en las ceremonias rituales en que participan; pero, como he dicho, para mí sólo devienen títeres cuando actúan como personajes en una ficción dramática.

Una vez aclarado el punto, procedo a exponer la clasificación hecha por Jurkowski de las doce funciones teatrales que para él desempeñan los títeres. Mismas que comentaré en el párrafo siguiente a la descripción de cada una de ellas. Dicha clasificación se encuentra en el

capítulo "Hacia un teatro de objetos" del libro Consideraciones sobre el teatro de títeres.(31)

1.--"El títere como autómatas. Considerado como un humano artificial, asombraba a sus audiencias por su semejanza con la cosa real. La aparentemente figura sin vida, llegando a llenarse de vida. Fue el primer paso de la transformación teatral del títere."(\*)

En nuestros tiempos, encontramos el equivalente de estos autómatas en los animatronics, figuras animadas por medios electrónicos (de ahí su nombre). Resalto aquí lo señalado por Jurkowski en cuanto al acto de sorprender: un autómatas sorprende, pero difícilmente conmueve; tal hecho puede ser constatado cuando se los mira en los parques de "entretenimiento y divulgación de la ciencia", existentes en los países super-desarrollados.

2.--"El títere como substituto del actor. El títere llegó a la pequeña escena como lo hizo un actor. Ya que el títere ha representado su propia vida tan bien como la vida del personaje, reclamando ser un pequeño homúnculo (enano). Este tipo de títere nunca admitió ser un títere, luchando por probar su igualdad con un actor humano."

---

(31) JURKOWSKI, Henryk, op.cit. p.p.48-53

(\*) De aquí a la p.60 todas las citas provienen del capítulo señalado.

Aquí nuestro autor habla como si el títere tuviera voluntad propia, aunque suponemos que lo hace en sentido figurado. Un ejemplo de este tipo de títeres, son los de la Compañía Marionetística "Carlo Cola e Figli", quienes representan, entre otras piezas, el repertorio completo del Ballet de la Scala de Milano. Hoy por hoy, cuando se desea representar una coreografía antigua de este repertorio, se recurre al archivo de los Colla, donde se encuentran documentados los ballets, tal como fueron producidos originalmente. Se puede agregar que el uso de estos títeres suplentes de actores, se popularizó, sobre todo en el este de Europa, al no poder contar las compañías con suficientes actores para representar sus repertorios -especialmente cuando se trataba de escenificar obras en las provincias de estos países-.

3.-"El títere como un actor artificial. Samuel Foote y más tarde los románticos alemanes querían presentar al títere como un actor artificial. Para ellos era un títere y nada más que un títere, no era considerado como un actor vivo. La confrontación de la figura de madera, muerta, con el actor vivo real llegó a ser un principio importante de las producciones de su tiempo."

Aquí se plantea la posibilidad de combinar el teatro de títeres con el de actores, con el fin de lograr un efecto de significación especial. Esta es precisamente la función que exploran las nuevas tendencias en las escuelas de títeres;

quienes quieren ver al titiritero como un actor que utiliza al títere del mismo modo que usaría cualquier otro elemento escénico.

4.-"El títere como figura "transformada", especialmente como aparecen los títeres de "metamorfosis" o "truco" que eran bien conocidos por los titiriteros británicos."

Esta es la posibilidad de duplicar la función que cumplen los títeres como representación. Una vez ví a un titiritero sueco transformar un títere que semejaba una flor, en un personaje que representaba un pequeño ser humano. El títere era y no era, dos veces, lo que representaba; con el consecuente rompimiento de la lógica en la que concebimos el ser de los seres -valga la redundancia- según la cual, nada puede ser y no ser en un mismo tiempo y lugar. El títere es un objeto inerte, y no lo es al animarse por la mano del hombre. Tal literal facultad de transformación, duplica su carga de significado al igual que sus posibilidades expresivas.

5.-"El títere como amuñecado. Esta tautología significa "el títere que presenta sus propias características especiales". Esta noción nació como una oposición al títere que era "humanizado" y designado a imitar al hombre. La idea del títere amuñecado resultó del renacimiento de la aproximación romántica al marionetismo a comienzos de este siglo, claramente percibida en el teatro de Paul Brann e Ivo Puhonny, y en algunas producciones de Serguei Obraztsov."

Interpreto esta clasificación como el momento en que se abrió la puerta, en el escenario de los títeres, a la estética no figurativa, donde el títere tomó la forma de muñeco, necesaria en ese momento para cumplir con los fines expresivos de su creadores. Se puede decir así que, a partir del fin del siglo pasado, y a lo largo de éste, los títeres siguen el paso a las corrientes y vanguardias de la plástica. Esto se comprende desde el momento en que un títere se mira como una escultura animada. No es raro que algunos escultores hayan recurrido al teatro de títeres como parte de su búsqueda expresiva.

6.-"El títere como un actor artificial de origen definido. Emerge del cesto del titiritero, desciende del marco de la pintura popular, llega a la vida bajo la influencia de la música y demás. Para aclararlo deberíamos decir que a menudo este títere era un actor de una obra dentro de una obra: por ejemplo el actor de un espectáculo de títeres dentro de una obra de actores vivos, como en la mayoría de las producciones de Jan Wilkowski, tales como "Guiñol con problemas" y "Zwyrtała el músico"."

Aquí el títere emerge del universo del folclor popular, para presentarse como teatro dentro del teatro. Otra posibilidad y recurso empleado con cierta frecuencia en nuestra escena, como el teatrino en que se representaba una corrida de toros, típica de nuestro folclor titiritesco, en uno de los actos de la ópera Ambrosio, dirigida por Jesusa Rodríguez.

7.-"El títere como algo que es material e impersonal y que puede servir como un personaje de escena. Esta función del títere fue una revolución real comenzada por Yves Joly y Serguei Obraztsov. Los títeres que hasta este siglo habían tenido figuras sólidas hechas para una larga vida de representación fueron reemplazados, en el caso de Obraztsov, por manos desnudas y bolas de plástico, y en el de Yves Joly por figuras de papel y objetos efímeros. El trabajo de los escultores y fabricantes fue reemplazado por el trabajo de la imaginación que sugería el uso de un paraguas, quizás, en lugar de una figura esculpida."

He aquí otro caso de introducción de las nuevas corrientes de la plástica en la estética del títere. Usar títeres como objetos y objetos como títeres ha sido la gran aportación a la escena de nuestro siglo por parte de los titiriteros. Significó una revolución, un cambio radical, que los obligó a redefinirse, ésta vez asumiéndose como renovadores escénicos. Por supuesto, se abrieron nuevos caminos para la imaginación creadora, que exploró nuevos temas, nuevas posibilidades de expresión y distintos usos escénicos para el títere.

8.-"El títere como un personaje-títere en las manos de su creador y/o compañero. La revolución mencionada antes no lo destruyó, a pesar de influenciarlo enormemente. En el caso de esta función, la presencia y ayuda son dadas al personaje títere por el animador que está presente en el escenario."

La salida del titiritero de su lugar oculto dentro del teatrino, escenario del títere, fue el siguiente paso en el proceso de renovación del que hablamos. El titiritero mostró, por primera vez en occidente, los mecanismos de manipulación y el proceso de animación del títere. Al hacerlo, sucedieron dos cosas: la primera fue la transformación del titiritero en personaje o en actor; al entrar en escena. La segunda fue "el fin del engaño", consecuencia de "mostrar el truco". Allí se acabó con la convención de que es posible que el títere cobre vida y escape, en escena, de las manos de su animador. Cabe agregar que la innovación resultó fascinante, al grado de que se sigue utilizando con éxito. Yo creo que sucede así porque la animación ocurre de cualquier modo. Observarla sobre el escenario, permite apreciar el trabajo del animador y su entrega al títere, como sucede en el Bunraku japonés, fenómeno hartamente fascinante.

9.-"El títere como un personaje-títere en las manos de su creador y compañero que se convierte en una criatura mágica en rebelión contra su maestro, como el Pierrot de Philippe Genty y el Pulchinella de Henk Boerwinkel. Aquí la magia aparece para rescatar al títere, probando que aunque los títeres son artefactos puros, no obstante se debería encontrar algo más dentro de ellos."

Yo diría que ese algo, que "se debería encontrar" es la necesidad de admitir la posibilidad de la existencia de lo

maravilloso. Esto significa no renunciar a creer que las cosas tienen un espíritu capaz de hablarnos si lo sabemos convocar. Es oponer la rebelión de lo animado a la rigidez de la razón. Permite abrir espacio a la existencia de mundos ficticios dentro de nuestras vidas -por arte del juego de dar vida a lo inerte-. Celebra la fecundidad de nuestra imaginación, que presenta al entendimiento de la colectividad otros universos comunicantes. Jugar tal juego significa para unos, liberarse del yugo de la razón; para otros, escapar al encierro de la locura.

10.-"El títere como compañero/pareja del actor, que está manipulando visiblemente la figura en el escenario. El títere y el actor cooperan para crear un personaje teatral. El títere es el cuadro móvil de este personaje, el actor le da su voz, sus sentimientos e incluso su expresión facial. Muchas de estas producciones se pueden ver en los festivales de títeres europeos. En este caso, el actor ha reemplazado al manipulador, una situación bastante nueva."

Tal es la tendencia que rige la vanguardia titiritera del momento, como comentamos. ¿Es la muerte del titiritero lo que sigue? Ya no se habla de teatro de títeres, se habla de teatro. Teatro que usa figuras animadas por actores. Nuevos caminos de expresividad, sin duda, aparecen.

11.-"El títere como un tipo de apoyo o accesorio para el actor. Aquí la función del títere está degenerada. De nuevo

el actor crea al personaje, utilizando al títere como un signo icónico, pero sin prestarle atención como un verdadero sujeto actor."

Llegamos al punto donde separo la distinción títere, de la distinción figura animada, o del concepto muñeco.

El hecho de que aparezca en escena una figura, una escultura o un muñeco, no es razón suficiente para que sea llamado títere. Dentro del discurso de Jurkowski, estas figuras-títeres funcionan como íconos. Pero su función dramática está degenerada. ¿Insinúa entonces la muerte del títere, o su equívoca utilización escénica? Habría que ver las representaciones donde el fenómeno sucede, y entonces comprender lo que el citado teórico quiso decir. De cualquier forma, me parece que, sin contradecir a Jurkowski, ésta manera de utilizar figuras, sean o no títeres, tiene una finalidad expresiva a validarse por sí misma en el hecho escénico y en su recepción.

12.-"El títere como un objeto (...) privado de vida teatral, incluso de la creencia asistente en él de actores o público. Cuando tanto los actores como el público no creen más en la vida del títere el prodigio de la transformación en un personaje vivo no ocurre. A pesar de que el títere es un objeto fabricado especialmente para uso teatral, en este caso está completamente muerto. (...) Esta falta de creencia da como consecuencia la degeneración del títere y en la escena parece ser inútil. Esto es por lo que el títere

cuando es tratado como un objeto es a menudo hoy reemplazado por objetos actuales tomados de la vida diaria."

Bueno, al parecer se trata aquí de transformar un títere en objeto de utilería teatral. Desde mi punto de vista, tendrá de todos modos una carga de significación al presentarse en escena, incluso si es usado como cosa. Podríamos añadir que, en efecto, Jurkowski nos confirma las sospechas y anuncia la muerte del títere, o su transformación, yo no diría degeneración, a ser inerte. Si resulta inútil o no, una vez más tendrá que ser validado dentro del contexto escénico en el cual el fenómeno suceda.

Retornando a la interrogante que abrió el capítulo: "¿cuál es la función del títere en las artes representadas de nuestro tiempo?" Se puede responder que la función será la que el creador escénico quiera que sea. Hay un enorme marco de posibilidades, como se ha visto. Ciertamente el títere tiene limitaciones, como un actor también las tiene. Todo depende de lo que se quiera expresar. Creo que el enfoque de la discusión se ha centrado erróneamente en validar la existencia de este teatro, oponiendo sus capacidades expresivas a las del teatro de actores. Yo creo que no es así. Cada forma escénica se valida a sí misma en la medida en que sirve como vehículo de comunicación entre un creador-emisor y un público receptor.

Ahora, ¿necesita el público de nuestro tiempo títeres? Yo diría que sí, pues los títeres desempeñan, como lo han

hecho antes, importantes roles sociales. Me parece que la problemática de supervivencia del género se plantea, hoy por hoy, en torno de la competencia por el público, no sólo con el teatro de actores, sino con otros fenómenos, como son: el cine, los videos, los autómatas electrónicos, los juegos de video y de animación por computadora y todas las otras formas de animación que están por inventarse como subproducto del avance tecnológico propio de nuestra época.

Podríamos aventurar que todas ellas, a excepción de algunas obras de cine o video, siguiendo la tendencia de la moda, resultarán indudablemente sorprendentes, pero distarán de tener capacidad para conmover. Sin duda, la tecnología de animación por computadora usada en los video-juegos y en los autómatas electrónicos, es francamente impresionante. También lo es la manera en que han acaparado la atención de la gente, que se relaciona con ellos en una nueva forma de culto adoratorio. Establecer relaciones con estos artefactos, sobre todo jugar con los video-juegos, crea adicción, entre otras cosas, a la sorpresa. Es como si el deseo por la sorpresa substituyera a todas las otras necesidades. Esta adicción se incrementa cada día, pues siempre hay nuevos juegos o autómatas electrónicos a disposición del consumidor; se han convertido en un mercado que maneja cifras astronómicas. El tema apasiona debido a las repercusiones sociales generadas por dichas formas de animación, en la vida cotidiana. No se sabe exactamente la causa, pero pareciera que la gente ya no quiere ser

conmovida: anhela ser impactada, no le interesa la convivencia con los demás, desea estar sola frente a la máquina, para vencerla y entretenerse con ella de una manera nunca antes experimentada.

Desgraciadamente no es posible abundar más en el tema, dentro de los límites de este trabajo. Habría que hacer una sociología de los nuevos modos de entretenimiento, baste decir que incluso han desarrollado una estética que repercute indudablemente en otros campos, como el de la moda en el vestir.

Hay algo que se libera o se esclaviza en la mente de las personas que se acercan a estas nuevas formas de entretenimiento, al menos eso parece. Señalo la necesidad de hacer un estudio que podría, además, dar pistas para resolver la interrogante y confirmar si es verdad o no, y de qué manera, es que compiten por el público, con el teatro de animación.

Cierro el capítulo reiterando la necesidad de meditar con mayor profundidad en cada uno de los aspectos aquí tratados. Finalmente, reafirmo que los títeres han cumplido distintas funciones dramáticas; desempeñado diversos roles sociales a lo largo de la historia; y que hoy se recurre con más libertad que nunca, al uso de tales posibilidades, con el fin de enriquecer los universos de ficción dramática recreados por los artistas escénicos.

## CONCLUSIONES

El teatro de títeres y el teatro de actores tienen orígenes comunes en los antiguos rituales curativos, propiciatorios o de renovación del ánima (espíritu) de la comunidad participante. A partir de ese momento, pareciera que estas formas teatrales se separaron para encontrar sus propias estructuras dramáticas y recursos expresivos. La realidad es que siempre han tenido desarrollos paralelos, por ser ambas, finalmente, artes de representación.

Puede definirse la especificidad del teatro de títeres como lo hizo Jurkowski:

"El teatro de títeres es un arte teatral: las principales y básicas características que lo diferencian del teatro vivo es que el objeto hablador y el representador hace uso temporal de las fuentes físicas de sus poderes vocales y dirigibles que están presentes fuera del objeto. La relación entre el objeto (el títere) y las fuentes de poder (el animador) cambia todo el tiempo, y estas variantes son de gran significado semiológico y estético." (32)

Esta definición es consecuencia del uso y las relaciones entabladas entre el títere y el titiritero de nuestros días.

---

(32) Jurkowski, H. op. cit. p. 30

Hasta ahora, el animador europeo, por lo general, construía la figura y la animaba prestándole su voz. El hecho ha cambiado radicalmente en el panorama de títeres contemporáneo; sin embargo, resulta interesante aclarar que no se trata de un fenómeno nuevo. En los teatros de títeres tradicionales (sobre todo fuera de occidente) todavía existe una separación entre la fuente vocal y la fuente motora del títere. Tal es el caso del Bunraku japonés, con su jouri o cantante-narrador; o del trujamán o narrador de los retablos españoles; como el del "Maese Pedro", descrito por Cervantes en un capítulo del Quijote. En este retablo se cuenta cómo el "Moro Besucón" rapta a la princesa Melisendra, quien se supone, es rescatada por Don Gaíferos. En la novela, la cosa termina mal porque Don Quijote confunde ficción con realidad y quiere rescatar él mismo a Melisendra, destruyendo el teatrino de Maese Pedro y dando al traste con la representación, armándose, desde luego, un gran alboroto general.

Otro ejemplo es el caso de un tipo de teatro de títeres popular turco, en el que la voz se distorsiona con una lengüeta. En España este fenómeno dió origen a la voz, títere, como se ha señalado.

En cuanto a la fuerza física que anima al títere, existen tipos de representaciones, como el Bunraku, donde la animación se muestra al público, sin deterioro del efecto dramático.

Concluyo el punto con la siguiente afirmación:

"El teatro de títeres se ha convertido en un arte heterogéneo basado en muchos sistemas de signos diferentes: el humano con el títere, el humano enmascarado, el objeto, junto o en lugar del títere.

El teatro de títeres moderno, se ha convertido en el arte de yuxtaponer diferentes medios de expresión (o "signos") capaces todos de evocar la metáfora y por lo tanto de complicar incluso más el lenguaje de estas forma de teatro."(34)

Hay razones históricas explicativas para cada uno de los fenómenos aquí estudiados; como por ejemplo, la utilización de la lengüeta distorsionadora de la voz del animador, producto (en Francia) de la querrela entre el teatro de actores y el de títeres. Relata Jurkowski que en 1772 se prohibió a los títeres hablar con una voz clara. Los títeres se vieron obligados a distorsionar la voz usando la lengüeta, ganando la monopolizadora Comedia Francesa, por esa vez, la batalla.

Las guerras entre ambos tipos de teatro, feroz e implacable, condujo a los teóricos a entablar discusiones -a veces de modo aberrante- con el fin de validar o condenar a los títeres. No es posible resumir, en este trabajo, el total de teorías generadas alrededor del tema, pero sí se puede señalar -sobre todo a la luz de la posmodernidad- el rumbo de las nuevas tendencias, bastante eclécticas, que

---

(34) Idem p. 39

marcan algunos artistas escénicos, quienes últimamente combinan con absoluta libertad, el arte de los títeres con otras disciplinas, para lograr innovadores efectos dramáticos. La más reciente discusión se centra en redefinir al títere y al animador, oficiante que tiende a desaparecer para ser substituído por toda clase de actores, manipulando más no siempre animando, objetos en escena.

Sobreviven a dichos avatares históricos, los teatros de títeres tradicionales y populares, con sus personajes característicos como "Punch y Judy", "Monsieur Guignol", "Kasper", "Petrushka", "Karagoz y Hacivad", etc. además de los géneros orientales. Sobreviven también algunos rituales donde se utilizan figuras animadas que nos hacen pensar en los remotos y sagrados orígenes del teatro de animación. Por supuesto "viven y coleean" los teatros de títeres Africanos, Medio Orientales, Americanos, Asiáticos... en resumen: sobreviven los artistas que animan sus espectáculos con el propósito de conmover a su audiencia, no importa la forma escénica, ni los recursos utilizados.

En cuanto a México, como dije, esta forma teatral pasa por una crisis, no tanto por la carencia de público, sino por la incapacidad para convocarlo. Razones, hay muchas, la principal es la falta de calidad de los espectáculos; se suman, la reestructuración de la economía; las nuevas tecnologías de animación; la carencia de una escuela donde puedan formarse los titiriteros -en la que además el cuadro

docente pueda reflexionar e investigar sobre esta disciplina-; pero, sobre todo, la ignorancia y el olvido son factores inseparables de nuestra idiosincrasia, obstáculos insalvables para el desarrollo de cualquier actividad, incluyendo la creación de espectáculos; amén de que siempre parecen estar inventándose o descubriéndose las cosas, de modo que no hay manera de sostener continuidad de proyecto al tener que validarlo una y otra vez ante la mayoría de nuestras autoridades, administradoras, investigadoras y difusoras de la cultura (como si se pudiera hacer todo a la vez) quienes además desconocen y menosprecian esta forma de arte y se niegan, en consecuencia, a dar apoyo a los interesados en desarrollarla; incluso sabiendo que los títeres cumplen una función didáctica -la menos importante para mí- capaz de lograr aciertos, jamás alcanzados por otras disciplinas, en los terrenos de la pedagogía.

La posterior conclusión es que estamos frente a un panorama nada alentador, especialmente tras la decepción dejada por la muerte de las ideologías; defendidas alguna vez también por los títeres, con especial apasionamiento.

Noviembre no es más un mes que pida títeres, pero seguimos necesitando mitos. Tal vez una posible salida a la encrucijada sea nuevamente utilizarlos para contar a la gente sus mitos fundadores, sus cosmogonías, sus propias historias. Acudiendo al llamado de "esta vocación que nos acosa", como dice Mireya Cueto, pongo punto final al

## CONCLUSIONES

68

trabajo. Quede aquí un testimonio de lealtad hacia quienes exploran los universos posibles e imposibles de la imaginación; que creen -como aquellos hombres de tiempos primigenios- en la posibilidad de comunicarse con lo otro y saben que el universo es una red maravillosa de vasos comunicantes. Quizá nos sea otorgada la facultad de descifrar los mensajes ocultos en el habla de los hombres y en el ser de las cosas.

Ciudad de México, septiembre de 1993.

## BIBLIOGRAFIA

BELOFF, Angelina: Muñecos Animados, con ilustraciones de la autora, México, Ediciones de la Secretaría de Educación Pública, 1945.

BERNARDO, Mane: Títeres, Buenos Aires, Editorial Latina, 1972.

CASTRO, Margarita: El origen ritual del teatro de sombras, Tesis para obtener el título de Lic. en Lit. Dram. y Teatro, México, UNAM, 1985.

CUETO, Mireya: El teatro Guignol, México, Textos de Teatro Estudiantil de la UNAM. 1961.

DIAZ. M. Rafaél, "En el principio era el títere", en REPERTORIO, Revista de Teatro de la Universidad Autónoma de Querétaro, No.2 II Epoca, Querétaro, U. A. Q., 1985.

DUVIGNAUD, Jean: Sociología del teatro, ensayo sobre las sombras colectivas, México, Fondo de Cultura Económica, 1966.

ELIADE, Mircea, El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis. Trad. Ernestina de Champourcin, México, FCE, 1983.

FLING, Helen: Marionettes, how to make and work with them, Illustrated by Charles Forbel, New York, Dover Publications, Inc., 1973.

GONZALEZ Dávila, Nadia: "Panorama del Teatro de Títeres en México", en Teatro, Revista del Centro Mexicano de Teatro, Año I, no 1, México, Instituto Internacional del Teatro, UNESCO, 1992.

GRAY, Ilse, Designing and Making dolls, New York, Watson-Guption Publications, 1972.

JURKOWSKI, Henryk: Consideraciones sobre el teatro de títeres, traducción de Marily Yarritu, Bilbao, Centro de documentación de Títeres de Bilbao, 1990.

KHAZNADAR, Chérif: Le theatre d'ombres, Rennes, Maison de la Culture de Rennes, 1978

KHE Van Tran, Marionnettes sur eau du Vietnam, París, Maison des Cultures de Monde, 1989

LAGO Roberto, Títeres populares mexicanos, trabajo escrito para presentar las cuarenta aquarelas que realizó Lola Cueto con el mismo tema, México, Edición de los autores, 1947.

LOUERIO, Nicolás, Rodríguez, Aída: Cómo son los títeres, Montevideo, Editorias Losada Uruguaya, S.A., 1971.

MESCHKE, Michael: ¡Una estética para el teatro de títeres!, trad. Marina Torres de Uriz, Bilbao, Instituto Interamericano, Gobierno Vasco, UNIMA, Federación España, 1988.

NOMLAND, John B.: Teatro Mexicano Contemporáneo, Trad de Paloma Gorostiza de Zozaya y Luis Reyes de la Maza, México, Ediciones de Bellas Artes, 1967.

SCHEFF, T.J.: La catárgis en la curación, el rito y el drama, trad. de Juan José Utrilla, México, F.C.E., 1986.

SCHTLOVI, Josef A. Marie, Malik, Jan, Dvorak, J.V.: Svet Loutek, Praga, Kruh, 1978.

SYLWESTER, Roland: The puppet and the Word, St. Louis, Concordia Publishing House, 1983.

VON KLEIST, Heinrich, Sobre el teatro de marionetas, y otros ensayos de arte y filosofía, prol. trad. y notas de Jorge Riechmann, Madrid, Ediciones Hiperión, S.L., 1988.

ZARCO Neri, Miguel Angel, "Relato y conocimiento, posibilidades de construcción de un pueblo", en Hermenéutica, psicoanálisis y literatura, Mauricio Beuchot, Ricardo Blanco, compiladores, México, UNAM, 1990.