



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

“ IMANGULAE: EL TÍTERE COMO OBJETO ARTÍSTICO ”

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO EN ARTES VISUALES
P R E S E N T A
MARIANA TINOCO RAMÍREZ

DIRECTOR DE TESIS:
PROFR. NETZAHUALCÓYOTL GALVÁN ROBLES



**DEPTO. DE ASESORIA
PARA LA TITULACION**

**ESCUELA NA
DE ARTES PL
XOCHIMILCO**

MÉXICO, D. F. 2004



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

AGRADECIMIENTOS.

A LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO Y A LA ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS.

Por haberme formado profesionalmente.

AL MAESTRO NETZAHUALCÓYOTL GALVÁN ROBLES.

Mi más profundo agradecimiento por dirigir mi Tesis y haberme permitido conocer su gran calidad humana así como por su apoyo incondicional en el trascurso de la investigación y a quien debo un gran respeto y admiración.

A LOS SINODALES LIC. JESÚS MAYAGOITIA DURÁN, LIC. BENJAMÍN SÁNCHEZ CORREA Y AL LIC. VÍCTOR MONROY.

Por su valiosa experiencia y su acertada intervención en el desarrollo del presente trabajo .

AL LIC. SANTIAGO ORTEGA HERNÁNDEZ.

Por sus valiosos comentarios , su apoyo y su gran calidad humana.

DEDICATORIAS.

A MI MADRE SOCORRO RAMÍREZ PRADO:

Por su apoyo, comprensión, paciencia , desvelos, apoyo incondicional y sobre todo por su gran amor.

A RICARDO:

Por ser mi cómplice y compañero en esta vida; sin olvidar el tiempo dedicado y su apoyo para terminar este trabajo.

A GABRIELA Y NORMA:

Por los ánimos, consejos , impresiones de último minuto y revisiones a fondo de este trabajo. Sin olvidar esa alegría de vivir que se contagia.

A MIS HERMANOS LILIA, ANTONIA Y SALVADOR:

Por confiar en que lo lograría.

A BENJAMÍN, SARA Y VALENTINA:

Por ser el huracán de magia, imaginación y belleza que iluminan mi vida.

A LOS HIJOS DESQUICIADOS:

Cecilia, Roberto, Eduardo , Patricia, Rafael y anexas. Gracias por su amistad y por la aventura de construir juntos ciudades invisibles.

A LOS QUE SE NOS ADELANTARON:

Papá, Laura, Ricardo Zavala, Rodolfo... un beso, un abrazo y este trabajo donde quiera que estén. Nos veremos en los laberintos del sueño.

ÍNDICE.

INTRODUCCIÓN	ii
CAPÍTULO 1. HISTORIA DE LOS TÍTERES	
1.1.1 Significado de la palabra títere	1
1.1.2 Antecedentes	2
1.1.3 Antecedentes del Teatro Guiñol.....	7
1.1.4 De títeres y Juglares.....	8
1.1.5 Polichinela.....	11
1.1.6 Guignol.....	15
1.2 Los títeres en México.....	17
1.2.1 Los títeres en la Nueva España.....	19
1.2.2 Los títeres en los siglos XVIII Y XIX.....	20
1.2.3 La llegada del guiñol a México.....	22
1.3 La Etapa de Oro: los Rosete Aranda.....	24
1.3.1 Después de los Rosete Aranda.....	33
1.3.2 Los títeres de la S.E.P.....	34
1.3.3 La magia de Petul.....	40
CAPÍTULO 2. EL TÍTERE COMO OBJETO PLÁSTICO.	
2.1 El títere como objeto artístico.....	43
2.2 El títere como símbolo.....	47
2.3 Lo títeres como extensión del cuerpo.....	49
2.4 El títere como escultura en movimiento.....	50
CAPÍTULO 3. CONSTRUCCIÓN Y TIPIFICACIÓN DE LOS PERSONAJES.	
3.1 Tipificación de los personajes.....	57
3.2 Caleidoscopio.....	58
CONCLUSIONES.....	63
BIBLIOGRAFÍA.....	65
ANEXO.....	67

INTRODUCCIÓN.

“Aquel al que no le gustan las marionetas, no es apto para vivir”

Lord Byron.

Al hablar de los títeres, generalmente suelen venir a la mente dos imágenes: por un lado niños y por el otro el hombre manejado por sus vicios o pasiones.

Durante siglos, la teoría sobre los títeres se ha concentrado sobre la relación simbólica que estos guardan con sus modelos humanos, pues al títere primariamente se le ha asignado el papel de un objeto-ser que sustituye y representa al hombre.

Algunas reflexiones sobre el teatro de títeres, desde el Rig-Veda hasta Marco Aurelio y las aportaciones de hoy en día, nos han dado la imagen del títere como un símbolo del hombre manipulado por fuerzas superiores en la que el títere es estructuralmente intercambiable con su manipulador: el hombre.

Aunque también se puede ver en el muñeco la búsqueda de la perfección humana. La angustia por la pérdida de nuestra divinidad... Veamos por ejemplo, el fragmento final de Henri Von Kleist “Sobre el Teatro de Marionetas”:¹

“Vemos que, en la medida en que el mundo orgánico se debilita y oscurece la reflexión, hace su aparición la gracia cada vez más radiante y soberana. Pero así como la intersección de dos líneas de un punto a otro, tras pasar por el infinito, se presenta de nuevo súbitamente al otro lado, o como la imagen del espejo cóncavo, después de haberse alejado hacia el infinito, aparece nuevamente de improviso muy cerca de nosotros, de modo análogo se presenta de nuevo la gracia cuando el conocimiento ha pasado por el infinito, de manera que se manifiesta con la máxima pureza al mismo tiempo en la estructura corporal humana que carece de toda conciencia y en la que posee una conciencia infinita, esto es, en el títere y en el dios.

Por consiguiente, dije un tanto ausente, ¿tenemos que volver a comer del árbol del Conocimiento para recobrar el estado de inocencia?...”

Ahora bien, el teatro de títeres no nació siendo un espectáculo para niños. Algunos investigadores como Henrik Jurkowski plantean que en hasta bien entrado el siglo XX la noción de “espectáculos sólo para niños” simplemente no existía: los niños eran llevados indiscriminadamente a verlo todo. Si poco a poco fue convirtiéndose en ello, fue debido al descubrimiento de las virtudes pedagógicas que encierra la fascinación que provocan los títeres.

¹ Von, Kleist Heinrich “*Sobre el Teatro de Marionetas: y otros ensayos de Arte y Filosofía*” Pról., tr y notas de Jorge Riechmann. ED. Hiperion. ©Madrid, 1988.p.12

Algo esencial en la fascinación del teatro de títeres, es decir, su habilidad para atraer y subyugar la atención de un auditorio, es una función específica de su naturaleza, entendida como la actividad teatral de animación a objetos carentes de vida a través de un manipulador vivo.

Un juego en el que el espectador colaborará al suspender momentáneamente su juicio de realidad y creer que en verdad dicho objeto vive o al menos está vivo en el momento de la representación, sin importarle que su naturaleza sea inanimada. A este fenómeno se le denomina pacto de ficción. Este tránsito entre lo creíble y lo posible es uno de los juegos de dramatización más antiguos utilizados por el hombre. El títere al comunicarnos con dos mundos se convierte en un objeto ritual, mágico (fetiche). Después al despojarlo de este sentido, al desacralizarlo, lo transformamos en un juguete a los que damos vida por medio de la proyección de nuestras emociones.

Retomemos las palabras de George Sand:

¿De qué proviene el prodigio, por el cual una cabeza tan ligeramente esbozada, tan fea al mirarla de cerca, cobre de repente en el juego de la luz una realidad de expresión que nos hace olvidar su verdadero tamaño? Ese maridaje imposible entre una cabeza del tamaño de mi puño y una voz tan fuerte como la mía se opera por una especie de borrachera misteriosa a la que se lleva al espectador poco a poco, y todo ese prodigio proviene de que el títere no es un autómatas, sino que obedece a mi capricho, a mi inspiración, a mi guía, de que todos sus movimientos son consecuencia de las ideas que me brotan y de las palabras que le preste, de que el títere, en fin, soy yo, un ser y no un muñeco".²

El placer que podemos sentir al observarlo deviene del placer que el ser humano obtiene en la representación de su mundo interior. El hecho de poder apreciar nuestro circo interno es algo que siempre estamos buscando. Tal y como decía Giovanni Papini³:

"Los Teatros de Títeres y los cementerios son los únicos lugares donde el hombre puede adquirir una aguda conciencia de sí mismo. En los primeros ve lo que es él antes de su muerte, en los segundos lo que será después de su vida"

Esto en sí no es malo, al problema al que nos enfrentamos es que al menos en México, debido al abuso del uso pedagógico de los títeres se perdió casi por completo la tradición del títere para adultos con todas las implicaciones que conlleva: la ausencia de un análisis profundo acerca de sus repercusiones como parte fundamental de la cultura popular y una de las más graves, el alejamiento de la comunidad plástica de ellos, ya que al no poder ser concebidos como objetos que

² George Sand "Última Páginas", citado por Mane Bernardo "*Guignol y su mundo: con obras de la autora para representar*". ED. INBA. ©México, 1966.p35

³ Papini, Giovanni "*Gog, el libro negro*" Pról. De Ettore Adoliddi. ED. Porrúa. ©México, 1984.p3

al margen de su integración teatral tienen valores estéticos propios, no son contemplados como una vía más de expresión y experimentación plástica.

A partir de esta problemática se planteó el siguiente trabajo. La parte medular de esta investigación consiste en demostrar que los títeres pueden ser considerados como objetos artísticos. Primero se realizó un amplio marco histórico para recalcar su importancia. En una segunda parte se procedió a analizarlo como objeto, como símbolo, como escultura en movimiento y se realizó un proyecto para un espectáculo de títeres para proyectar una propuesta plástica.

CAPÍTULO 1 HISTORIA DE LOS TÍTERES.

1.1 SIGNIFICADO DE LA PALABRA TÍTERE.

"Creo en el alma inmortal de Polichinela. Creo en la majestad de los títeres y de los muñecos. Desde el punto de vista carnal, no hay, sin duda, nada humano en estos pequeños personajes de madera o cartón, pero hay en ellos algo de lo Divino, por poco que sea..."

Anatole France.

La palabra títere, proviene del griego *titupos*, que quiere decir *mono pequeño*, del latín *simulacra parva escénica* o también *imangulae* (imagen o estatua pequeña) u *oscilla* (máscara) cuenta con muchas acepciones:

En España: *muñecos, polichinelas, fantoches, bonifrates, titelles, babastell, putxinel.lis*, y en Cataluña, *Curritos* en Castilla, *Barriga Verde* los llaman en Galicia, *pruxinelli, guiñoles, títeres, marioneta*. En Italia: *pupi, pupazzetti, pupazzini, burattini, frantoccini, magatelli, bamboci, piavoli*. Conocidos en Inglaterra como *pupets*. En Francia: *poupeés, buratin, pantin, guignol, marionettes*. En Alemania: *puppen*. En Rusia: *putrika, petrushnik*.

La definición de títere, más aceptada actualmente es la de John Varey quien plantea que los muñecos manipulados por hilos o alambres son las marionetas o títeres de hilo, mientras que los manipulados por los dedos de su creador son los llamados guiñoles o títeres de guante. El término títere debe utilizarse en un sentido genérico.¹

¹ Para mayor referencias de estas definiciones véase Murray de, Prisant Guillermo "Piel de Papel manos de palo"

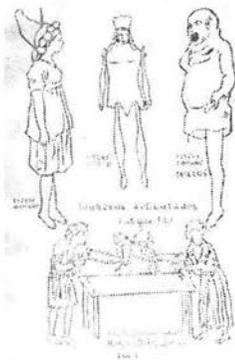
1.1.2 ANTECEDENTES.

*"El títere no es un actor que habla,
es una palabra que actúa".*

Paul Claudel.

Desde los tiempos más remotos de las civilizaciones humanas, el espectáculo de los muñecos animados, fue usado para representar leyendas y ritos religiosos; aunque con el paso del tiempo se fue desacralizando, hasta aparecer muñecos profanos con el fin de divertir al pueblo.

Se tiene noticia de que algunas de las representaciones de dioses egipcios levantaban e inclinaban la cabeza, e incluso movían los ojos. En Grecia, fueron encontradas en sepulcros, figurillas articuladas de barro cocido. Estas figurillas eran conocidas con el nombre de *Neuropasta* o *Amalgama Neuropasta* "objetos puestos en movimiento con cuerdecitas" (sic). El manipulador recibía el nombre de *neuropantal*, es decir "tirador de hilos", y en las ferias y en las fiestas representaban espectáculos profanos. En Atenas, los *neuropastas* se presentaban en el teatro Baccus. Se montaba una segunda escena, adecuada al tamaño de los muñecos de madera y se enmarcaba con las mismas telas que servían para las otras representaciones. Un gritador, se colocaba delante y describía la acción al público. Entonces los personajes llevaban vestidos invariables, como luego se hizo en la comedia italiana. Ver *Ilus 1*.



ilus.1 Neuropastas o muñecos articulados griegos y romanos. Fragmento del manuscrito medieval *Hortus Deliciarum* único registro de actividad titiritera en el medioevo. Reproducción de imágenes del libro "Muñecos Animados"

Herodoto, consigna las representaciones de muñecos animados en los espectáculos religiosos en Grecia y en el Antiguo Egipto. La mayoría de los muñecos articulados encontrados en Egipto, fueron hallados en tumbas. Los antiguos egipcios las conocían como *ushebti* o *shavebti* (las que responden a la llamada), se suponía que eran animadas mágicamente y eran los sirvientes del difunto en el inframundo. En "*El Libro de los Muertos*", se lee la invocación que animaba a esos muñecos y los transformaba en seres vivientes:

"¡Oh tu, figurilla mágica, escúchame! He sido convocado, he sido condenado a ejecutar trabajos de todas clases, esos que obligan a hacer los espíritus de los muertos en el más allá, sabe, pues ¡oh figurilla mágica!, puesto que ahora posees ya útiles, que debes obedecer al hombre en su necesidad. Aprende, pues, que serás tú la condenada en mi lugar, por los vigilantes del Duant, a sembrar los campos, a llenar de agua los canales"...²

² Anónimo "*Libro de los Muertos*", citado por Francisco Porrás "*Titelles: teatro Popular*" ED. Nacional, Madrid 1981.p10

Xenofonte, da las descripciones de un espectáculo de marionetas en una fiesta profana en Siracusa en su *Symposium* .

Aristóteles, Apuleyo, Petronio, Marco Aurelio, hablan de los títeres en sus escritos y hasta San Agustín anota una representación de marionetas en la Roma Decadente.

En Roma, los títeres no tenían el carácter sagrado que tuvieron en civilizaciones anteriores y que otras les volverían a conferir. Eran un simple espectáculo. En la *Compania romana*, los oscos tenían la costumbre de representar una especie de farsa con personajes fijos, farsas inspiradas en los mimos griegos, a las que los romanos llamaron "*fábula atellana*", por que fue llevada a Italia por actores de Atella. La atellana se representaba como *exordium* antes de una tragedia, según el ejemplo de los dramas satíricos griegos, que seguían la trilogía trágica. Eran por eso de breve extensión y de rápido desarrollo.

Cada atellana, debía tener pocos personajes, pero eran cuatro los tipos característicos: *Maccus*, *Pappus*, *Bucco* y *Dossennus*. Los tres primeros son tipos de estúpido.³ Maccus, el glotón y Bucco son jóvenes. Pappus es el viejo senil y Dossennus el clásico sabio. El consentido del público era Maccus y en él se pueden observar todas las características de Polichinela.

Por el amor a la burlesca popularidad de la farsa atellana, las marionetas en Roma adoptaron sus personajes y sus vestuarios. Así se volvieron Casnar, Bucco, Maccus, creaciones imperecederas de la fantasía italiana. Por su parte los actores de las atellanas tomaron muchas cosas también de los títeres, Así se estableció una relación entre los títeres y los actores que se vería después en la Comedia del Arte y la troupe de Polichinela, de tal manera que no se podía decir a ciencia cierta si los actores habían precedido a los títeres o viceversa.



Ilus. 2. "Famolte Lune". Montaje del grupo de títeres Piazzola. Imagen tomada del catálogo electrónico de titerenet.com

En Oriente, la tradición se mantiene viva hasta hoy y es muy antigua y variada. Destaca el teatro de sombras o títeres de sombra .*ver ilus. 2*

⁴ Para el lejano Oriente la sombra es la esencia de todo, ya que para su concepción del mundo espiritual, está íntimamente ligada al alma y a la propia existencia del hombre, como consecuencia directa de la acción de la luz que constituye en definitiva, la propia divinidad. Según la leyenda, todo empezaría con la muerte de la esposa preferida del

³ La palabra Maccus deriva del osco y significa bufón, mentecato, atolondrado, estúpido. Con su nombre se autodefine su personalidad. Vestía túnica y sandalias. Su nariz tenía forma de pico de pollo que aún conservan –junto con la joroba- los actuales polichinelas.

⁴ El origen del teatro de sombras , así como su desarrollo y propagación por el mundo, ha sido ampliamente tratado por Moschos Morfakidis en "Karauiosis: el teatro de sombras griego" Ed. Athos-Pérgamos. ©España 1999.

emperador Bu-Ti de la dinastía Can, quien intentando aliviar su dolor recurrió al efecto místico del mundo de las sombras, que le creaba la ilusión de contemplar la figura de su amada tras una pantalla de papel. La primera noticia documentada en China de un espectáculo de sombras es en el siglo XI durante la dinastía Sung. Las obras eran representadas en una pantalla de papel de 8 m de largo por 1.50 m de alto, tensada sobre una estructura de bambú. Las figuras por lo regular estaban hechas de piel de asno, tenían 33 cm de altura y estaban compuestas por 11 piezas articuladas. El repertorio era y continúa siendo variado, la mayor parte está inspirado en temas taoístas, históricos, populares, budistas, etc. No hay una duración exacta para estas representaciones, pueden llegar incluso a durar varios días. De China, el teatro de sombras pasó a Malasia, Ceilán, Camboya, Tailandia, y la India, que es para algunos donde realmente nació.

En todos estos países, los títeres están relacionados con el culto a los muertos y a la comunicación con el inframundo. El enorme brazo del personaje principal, suele atribuirse a la creencia hindú de que los espíritus tenían largos brazos como símbolo de poder y belleza.

Fuertemente influenciada por la tradición épica hindú, es la variedad del Wayang Purwa, Java siglo XII D.C. Sus representaciones duran casi toda la noche y constituyen un ritual practicado en fiestas familiares (bodas, cumpleaños, etc) para honrar a los antepasados cuyos espíritus encarnan las figuras de piel.

Sus personajes están en una eterna lucha entre el bien y el mal. Pero no solamente de esto se nutren los argumentos de las obras, suelen servirse también de las historias clásicas para temas de actualidad y hacer un poco de crítica social.

En China, estos espectáculos fueron muy populares y gozaron de la protección de los emperadores. Los muñecos animados se perpetuaron bajo todas sus formas: títeres de hilos, de guante, etc.

Era tanto el éxito de los muñecos en China que aparecieron titiriteros ambulantes: su escenario se reducía a veces a una simple cajita donde se ocultaban los hilos con que eran movidos, en la parte superior los muñequitos. Otro tipo de titiritero ambulante era el que sostenía en sus hombros el pequeño escenario.

En Japón los títeres tampoco podían faltar, ahí podemos observarlos en la antiquísima tradición del *bunraku*. Estos muñecos llegan a tener proporciones humanas y son manipulados a la vista del público por personajes vestidos de negro.

Ahora bien, se cree que pueblos nómadas como los gitanos, los mongoles o las tribus turcas de Asia Central, llevaron a los títeres desde la India al mundo islámico.

La dualidad del teatro de títeres se consolidó definitivamente en el mundo otomano, donde la figura bufonesca de *Káragos* (ojos negros) se convierte en protagonista indiscutible, dándole incluso su propio nombre. Sería el verdadero precursor del teatro de sombras griego, que heredó buenas partes de las características del otomano.⁵

⁵ *Ut infra*, pág 25

Volviendo al mundo occidental, hay un vacío en cuanto a la información de los títeres después de la Caída de Roma y durante el Imperio Bizantino.

No es hasta la Edad Media que se vuelve a encontrar información acerca de ellos en Europa Occidental. En el manuscrito *Hortus Deliciarum* (Strasburgo siglo XIII) aparecen pequeños caballeros movidos mediante hilos horizontales.

Desde el Siglo XIII hasta más o menos la mitad del siglo XVIII los títeres fueron utilizados en la mayoría de las nuevas naciones europeas como instrumentos de evangelización y adoctrinamiento. En el siglo XV, el espectáculo tiene un carácter moralizador, los vicios y las virtudes se disputan las almas.

La palabra marioneta surge en Francia. Parece venir del nombre que daban a los ángeles en las representaciones religiosas. Los llamaban "pequeñas marías" y según el diminutivo francés de María: *marionette*, *marion*, empezaron a designar a los muñecos articulados bajo el nombre de *marionette*.

En Francia el primer héroe popular que surge es *Marmouset*. Con el Renacimiento aparecen el Arlequín, el Pantalón y el Polichinela, quienes llegan directamente de Italia.

Desde los siglos XII y XVIII los animadores de muñecos, sufrieron las persecuciones de sus competidores, actores de carne y hueso a los que quitaban su público.

Los principales héroes franceses después del picaresco *Marmouset* de la Edad Media son: *Polichinela*, importado de Italia; *Lafleur*, de la ciudad de Amiens; el *Guignol* de la ciudad de Lyon y el *Guignol* de París.

El teatro Guignol lionés, en el cual solo actuaban muñecos de guante, fue creado por un obrero de la seda llamado Lorenzo Mourguet a finales del siglo XVIII, pero alcanzó popularidad hasta el siglo XIX.

Posteriormente el poeta francés Henri Signoret creó un nuevo tipo de muñecos llamados de pedal o de piano, en los cuáles los hilos eran movidos desde abajo por medio de teclas.

No solamente, España, Italia y Francia se verían seducidos por los títeres; en toda Europa se observó el mismo interés y fascinación por ellos. En el resto del Viejo Continente existían básicamente dos tipos de espectáculos de muñecos:

1. Representaciones de misterios y leyendas religiosas. Solían ser llamados *Betieme* (Belén), representando escenas de la vida de la Virgen, Jesucristo y los Santos.⁶
2. Aquellos inspirados en los cantares de gesta y posteriormente en los dramas caballerescos y en las costumbres locales.

Los títeres fueron cobrando una enorme importancia gracias a su contenido ideológico, el cuál se mantenía crítico hacia el régimen establecido.

La importancia que se le daba no sólo al espectáculo, sino también al contenido del discurso de los muñecos, provocó reacciones muy severas por parte de las autoridades locales; para ilustrar mejor esto, podemos tomar como ejemplo el caso de un marionetista belga que en plena época de la Contrarreforma utilizaba su espectáculo para criticar a Roma y al Sumo Pontífice, el resultado fue que, al contemplarse la gran audiencia que este tenía y las repercusiones que traía esto consigo, fue apresado, condenado por herejía y los títeres quemados en un auto de fe.

El héroe belga llamado *Voltje* conservaría este espíritu rebelde.

En cuanto a otros países como Alemania e Inglaterra, los títeres siempre fueron muy bien acogidos por el público. Por ejemplo, en Alemania, en el siglo XVII en las ciudades de Munich, Viena y Basle eran muy frecuentes las representaciones de marionetas. Estos espectáculos fueron protegidos por los aristócratas, quienes tenían teatros propios en sus palacios. Existen también los registros en donde se afirma el apoyo de un príncipe para la realización de una ópera para cinco marionetas en la cuál la música fue compuesta por Joseph Haydn.

En 1753, Goethe escribió varias piezas para una compañía de marionetas. Se dice que su *Fausto* fue inspirado por una representación de títeres de Adán y Eva.

En Inglaterra, al igual que Goethe, John Milton se inspiró también en las marionetas para realizar *Paradise Lost*.

Haciendo un pequeño recuento:

- En Europa los títeres se utilizaron como medio de evangelización, y ya una vez fuera del ámbito litúrgico, como instrumentos de diversión y crítica social.
- Los espectáculos de marionetas fueron disfrutados por todo tipo de público y contaron con la protección de la aristocracia.
- Los temas pasaron de los misterios religiosos a los cantares de gesta, para después pasar a la novela caballeresca y por fin a las costumbres y personajes locales.

⁶ Algunos de estos espectáculos han perdurado hasta nuestros días, como ejemplo podemos mencionar la versión belga de "La

- Cada país desarrolló un héroe nacional.

1.1.3 ANTECEDENTES DEL TEATRO GUIÑOL

No cabe duda, que de la familia de los títeres, el guiñol es el que tiene el origen mas intrincado de todos. Existen varias teorías acerca de su nacimiento. Una de ellas, pone de manifiesto que surgieron en China, otra teoría bastante apoyada le da el crédito a los gitanos y existe otra la cual sostiene que fue en España donde vieron la luz por primera vez.

Las teorías que enuncian que fue en China donde surgió el guiñol, afirman que estos fueron creaciones de los titiriteros ambulantes, ya que eran mucho más fáciles de manipular y transportarse.

La teoría que le da el crédito a los gitanos, plantea que tras nacer el teatro de muñecos animados en la India, fueron introducidos a Europa por estos. La evolución de los muñecos dio origen al títere de guante.

Quienes apoyan que el surgimiento fue en España, se basan en datos que certifican que los primeros títeres de funda introducidos en la Península Ibérica ,fueron traídos por los juglares desde Italia y a través de Francia. Alrededor del siglo XII, llegaron a España algunos titiriteros juglares que se instalaron a dar funciones en la ciudad de Sahagún, tanto gustaron que fueron adoptados por los españoles; años más tarde, aquellos *bavastells* o títeres guiñoles primitivos viajaron a Cataluña. Corría el año de 1200 cuando dos monjes capuchinos vieron una representación y decidieron que era una buena idea para propagar el evangelio. El interés de la gente fue tanto que estos monjes colgaron los hábitos y se dedicaron a los títeres...

Como eran capuchinos, que en catalán se dice *caputzi* a su primer títere le pusieron *Caputzinet* y cuenta la leyenda que este fue el ancestro común de los títeres de guante.

Investigaciones más recientes nos dicen que los primeros títeres, llegan de la India a través de las tribus nómadas. La situación geográfica de Persia, la menor intransigencia del islamismo chiíta –que permitió el desarrollo de géneros teatrales, hasta marionetas- pasa a Grecia, donde llega a Italia y vía gitanos llega a España. Y para terminar, otra vertiente de investigación afirma que llegaron a Europa de mano de los árabes. Lo más probable es que los primeros titiriteros que manipulaban *bavastells* (títeres guiñoles primitivos) eran gitanos, debido a que la palabra *bab* en húngaro significa muñeca.

1.1.4 DE TÍTERES Y JUGLARES.

La animación de los *bavastells* no estaba exenta de encanto; eran muñecos movidos por cuerdas. Su actuación se reducía a gesticular moviendo los brazos, las piernas y la cabeza, apenas controlados por el manipulador.

Con la aparición de los juglares, los títeres tienen un mayor auge debido a la prohibición papal que vetaba las representaciones teatrales.

Ya San Agustín, en La Ciudad de Dios, escribe, sobre este tema lamentando la similitud entre el teatro y la peste, ya que el teatro provoca en el espíritu individual y colectivo las más misteriosas alteraciones.

"Sabed, quienes lo ignoráis, que esas representaciones, espectáculos pecaminosos, no fueron establecidos en Roma por los vicios de los hombres, sino por orden de vuestros dioses. Sería más razonable rendir honores a Escipión ⁷ que a dioses semejantes ¡valían por cierto menos que su pontífice!. Para apaciguar la peste que mataba los cuerpos, vuestros dioses reclamaron que se les honrara con esos espectáculos, y vuestro pontífice, queriendo evitar esa peste que corrompe las almas, prohíbe hasta la construcción del escenario. Si os queda aún una pizca de inteligencia y preferid el alma al cuerpo, mirad bien a quien debéis reverenciar; pues la astucia de los espíritus malignos, previendo que iba a cesar el contagio corporal aprovechó alegremente la ocasión para introducir un flagelo mucho más peligroso, que no ataca el cuerpo sino las costumbres"...⁸

¿Por qué la prohibición? ¿Por qué compara San Agustín al teatro con una pandemia? La respuesta nos la da Antonin Artaud en su libro "El Teatro y su Doble"⁹:

"Ante todo, importa admitir que, al igual que la peste, el teatro es un delirio, es contagioso. La peste toma imágenes dormidas, un desorden latente, y los activa de pronto, transformándolos en los gestos más extremos; y el teatro toma también gestos y los lleva a su paroxismo. Como la peste, rehace la cadena entre lo que es y no es, entre la virtualidad de lo posible y lo que ya existe en la naturaleza materializada. El teatro nos restituye todos los conflictos que duermen en nosotros, con todos sus poderes, y da a esos poderes nombres que saludamos como símbolos. Una verdadera pieza de teatro perturba el reposo, de los sentidos, libera el inconsciente reprimido, incita a una especie de rebelión virtual (que por otra parte ejerce su efecto permaneciendo virtual) e impone a la comunidad una actitud heroica y difícil. Por él se localizan en un individuo o en un pueblo todas las posibilidades perversas del espíritu..."

El teatro, se había vuelto peligroso...No se podía permitir que la gente fuera por las calles burlándose de la nobleza y criticando la corrupción en Roma.

⁷ Escipión Nascica pontífice que ordenó nivelar los teatros y tapar con tierra sus sótanos.

⁸ Agustín, Santo, Obispo de Hipona *"La Ciudad de Dios"*, ED. Porrúa, México 1922.

⁹ Artaud, Antonin *"El teatro y su doble"* tr. Enrique Alonso. ED. Suramericana, Buenos Aires 1976.p32

Volviendo al tema, debido a la prohibición papal, en los títeres quedó depositada la tradición teatral basada en un amplio repertorio de farsas medievales.

Hubo dos clases de titiriteros juglares. Los que divertían a la nobleza y los que divertían al pueblo.

El mester de juglaría u oficio de juglaría, se encargó de propagar el género épico (cantares de gesta) que exaltaba los ideales e informaba y daba a conocer hechos de interés común por medio de representaciones y narraciones.

El operador manejaba a los muñecos y utilizaba un pito o silbato que le permitía producir la voz de los títeres. Mientras que el otro –llamado *declarator*– se colocaba delante del escenario y con una varita nombraba y describía a los personajes de la obra y hacía las veces de intérprete.

Los juglares titiriteros más populares, solían acompañar sus representaciones con animales amaestrados, sobre todo con monos, para dar mayor atractivo a las funciones y obtener mejores remuneraciones.

El títere se sujetaba por medio de tiras a un pequeño poste y, a su vez, se ataba a la pierna del titiritero. Al moverla, le imprimía movimiento y lo hacía bailar, un poco desarticuladamente, al son de un instrumento que el mismo tocaba. El teatrillo que utilizaban sólo permitía que los muñecos fueran visibles. Los pequeños templetos se instalaban en las plazas, mercados, atrios de la iglesia o en los patios de las casas; estaban contruidos en madera y eran desmontables. Poco a poco la técnica de manipulación fue evolucionando: de sujetarse con tiras, pasaron a engancharse a una especie de varilla ancha y corta que los sostenía por la cabeza y la traspasaba para unirse con el torso. Este único soporte permitía, como la técnica anterior, sólo el balanceo de piernas y brazos, pero el movimiento del que ahora estaba dotado el dorso, aunado a la habilidad del manipulador, lograba hacer que el títere ejecutara movimientos semejantes a pasos. Asimismo, el número de manipuladores había aumentado y ahora eran por lo regular dos.

Además de los títeres juglares, la influencia en España de los títeres otomanos y mozárabes fue sumamente importante en este período. En los títeres mozárabes el personaje principal se conoce con el nombre de *Nazrudín*, un filósofo descendiente de Dionisio, y como él, dotado de un excelente sentido del humor. *Nazrudín* es el padre de todos los títeres contestatarios, pícaros, pendencieros que poco a poco marcaron la tendencia escénica de los títeres en la Nueva España. Un ejemplo de su gran influencia, es que se presume que cuando Miguel de Cervantes Saavedra estuvo preso conoció a *Nazrudín* y de ahí surgió la inspiración para crear a Don Quijote de la Mancha.

La existencia de estos titiriteros ha dejado constancia en muchísimos textos. En la obra maestra de Miguel de Cervantes Saavedra, "El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha" podemos encontrar la descripción de una función de títeres:

"Obedecieronle Don Quijote y Sancho, y vinieron donde ya estaba el retablo puesto y descubierto, lleno por todas partes de candelillas de cera encendidas, que le hacían vistoso y resplandeciente. En llegando, se metió Maese Pedro dentro dél, que era el que había de manejar las figuras del artificio, y fuera se puso un muchacho, criado del Maese Pedro, para servir de intérprete y declarador de los misterios del tal retablo; tenía una varilla en la mano, con que señalaba las figuras que salían..."¹⁰

En el siglo XVI, el oficio de titiritero revestía de gran importancia en la Península Ibérica. Incluso se encontraban organizados en gremios, regidos por ordenanzas y estatutos. Para tener derecho a actuar, debía pasarse por un largo entrenamiento seguido de un examen de capacidad ante las autoridades correspondientes.¹¹

A pesar de esta capacitación los titiriteros no eran queridos por las autoridades y a menudo se les acusaba de delincuentes. Por otro lado, como formaban un grupo de gran capacidad contestataria, el aparato gubernamental les tenía cierto temor.

Este carácter burlón, gritón y rebelde de los títeres españoles ,sería una de las razones por las cuales la Iglesia Católica habría de prohibir los títeres en la Nueva España.

Y no era la primera ni la última vez que ocurriría esto, pues la historia nos ha demostrado que, después de ser perseguidos los actores de carne y hueso, les toca el turno a los muñecos: ya en la época de los Cesares, se les había prohibido la palabra a los *simulacra* romanos por anatemizar al emperador. Los títeres dejaron la palabra y recurrieron a la pantomima. Un Concilio del siglo VII les devolvió la voz en tanto que la temática de las obras fueran *"una representación visual y auditivo de la pasión o de diversos pasajes de la historia santa"*. En 1545 , el Concilio de Trento se pronunció en contra del fetichismo y de nueva cuenta el poder político y religioso controló el contenido de las representaciones: las funciones se volvieron exclusivamente religiosas, más que en los siglos previos, so pena de ir a dar títeres y titiriteros a la hoguera, acusados de brujería y herejía.¹²

Durante la guerra española de Reconquista, con el fin de apoyar la labor evangelizadora, la Iglesia se valió nuevamente de los títeres.

¹⁰De Cervantes Saavedra, Miguel *"El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha"*. Ed. Porrúa. Col. Sepan Cuantos. México , 1979. p 85.

¹¹ En esta parte el análisis está centrado en España, para poder entender mejor que tipo de teatro de títeres llegó a México y se desarrolló en la Nueva España.

Cuando los españoles arribaron a México, tenían tres tipos de títeres: los *cristobitas* (primos hermanos de Polichinela) títeres de guante, las marionetas y los títeres religiosos.

La Iglesia Católica, por motivos poco claros, prefirió a las marionetas sobre cualquier otro tipo de títere. Tal vez esto se debía a la leyenda que decía que San Francisco de Asís al crear nacimientos navideños, empezó a animar a algunos de los muñecos; a estos muñecos animados los dio el nombre de "*pequeñas marías*", o "*marionetas*" siendo así el padre de éstas.

Manipulados por los monjes y los sacerdotes con el propósito de evangelizar a los indígenas llegaron los títeres a la Nueva España. La Iglesia se impuso y el guiñol fue prohibido; es hasta la mitad del siglo XIX cuando hace su llegada a México.¹³ A pesar de las precauciones tomadas, el títere que llega a la Nueva España es un descendiente de los antiquísimos títeres heriáticos

Antes de pasar a revisar la tradición titiritera prehispánica y novo hispana, es muy importante hacer un pequeño paréntesis para hablar de dos personajes fundamentales en la historia de los títeres: Polichinela y Guignol.

1.1.5 POLICHINELA

Con el Renacimiento, los italianos fueron los primeros en liberar a los títeres de su carácter religioso.

El descendiente directo de Polichinela fue *Maccus*, personaje de la comedia latina. Cráneo afeitado, doble joroba, nariz ganchuda y de pico, gritos de ave; esto último contribuyó a que se le apodara *Pullus Gallinaceus*, *Pulcino* (gallito) y *Pulccinella*.

Invariablemente, al referimos a Polichinela, tenemos que mencionar a la Comedia del Arte.

La Comedia dell'Arte era el medio para satirizar los ridículos humanos a través de la fantasía caricaturesca de los tipos, al pasar por Francia es cuando se transforma en un teatro de muñecos.

En el vocabulario Napolitano, aparece que en el siglo XVII, actuaba por los alrededores de Acerra una compañía de cómicos de la lengua. En las obras que se representaban había más de improvisación que de memorización, por lo que los actores aceptaban con agrado las interrupciones del público para, con las contestaciones, captar la atención de los espectadores. Entre los interlocutores destacó por



Ilus. 3. Polichinela del siglo XVII, autor anónimo. Tomada del catálogo electrónico de titerenet.com

¹² *Ut supra* p. 16

su agudeza y buen humor, un tal Puccio d'Aniello, que fue incorporado a la compañía y del que se formó el personaje Pulcinello.

Un comediante llamado Silvio Fiorillo pasa por ser el primer introductor del personaje Pulcinello en las paradas napolitanas a principios del siglo XVII. Fiorillo era jefe de una troupe y se le conocía con el nombre de Capitán Matamoros. A principios del XVII llega a Francia Giovanni Briocci con sus *buratini* (títeres de guante). Pulcinella, el napolitano, hecho títere, como los otros personajes de la Comedia del Arte, reina entre todos. Sus características físicas lo hacen casi una caricatura de Enrique IV, conserva la joroba de *Maccus*. Con rica casaca bordada en oro y bicornio empenachado hace su entrada triunfal en el Castillo Gaillard en 1649. *véase ilus. 3*

Las piezas eran por lo regular pequeñas, sin unidad, podían a voluntad del actor dilatarse o reducirse. Cuando ya había durado bastante fingían una disputa (preparada desde el comienzo) y a consecuencia de ella se armaba una batalla campal. Esta característica ya era propia de los *exodia* romanos y aún se conserva en los llamados títeres de cachiporra. La principal arma en estas peleas, era un garrote, conocido también como *matapecados* o *castigapecados* en una abierta burla a los útiles de flagelación.

Pulcinella adquirió una personalidad tan fuerte que fue capaz de recorrer toda Europa.

Polichinela hace el retrato de sí mismo, diciendo que él es un héroe universal e inmortal. Polichinela entra en la escena francesa en el teatro de Jean Brioché. Polichinela al llegar a Francia dice de sí mismo:

"Me hice de pronto gálico y me volví nuevamente jorobado (en Italia había perdido la joroba que caracterizaba a Maccus) , esta joroba en la espalda es el símbolo eterno de la elocuencia indignada. Cuando me convertí en parisiense, hube de despojarme de la pesadez, la cobardía; para después al dotarme de un alma rabelesiana, volverme listo, alegre y espiritual. Pintado de bermellón, empenachado, vestido de rojo, amarillo y verde parodio todas las obras de éxito..."¹⁴

Continúa Polichinela:

"Existe un gran acontecimiento: en 1668 se produce mi arribo a Inglaterra. Los ingleses me llamaron primero Polchinelle y después con el monosílabo Punch. Al principio soy un poco alborotador y libertino. Merezco algunas estrofas de Swift y ser modelo de algunos grabados de Hogarth, dando el nombre al Punch Theatre. Además de ganar el mote de "vaciador de catedrales". Atravieso la escena diciendo bromas incongruentes y cuanto más colérico, burlón, tiránico, feroz y brutal soy, más encantados se muestran los espectadores. Es su culpa si he llegado a ser un malvado. Engaño a mi esposa, propino una paliza a mis suegros, arrojo a mi hijo por la ventana, recorro el mundo y seduzco mujeres; doy

¹⁴ *ut infra* p. 46

*muerte a sus padres y a sus hermanos, ahorco al verdugo y mato al diablo. A veces me definen como síntesis de la sensualidad obesa de Falstaff y la atroz frialdad del rey jorobado Ricardo III. Apaleo al perro, al vecino, a mi hijo, al médico, al diablo y todo el mundo ríe al mismo tiempo. Creo que personifico una faceta del carácter de los ingleses. Soy mal esposo y mal padre, pero los espectadores ingleses aprecian la energía indignada con que escucho pronunciar la sentencia de muerte y la astucia de la que me valgo para ahorcar al verdugo en mi lugar y mi lucha heroica contra el diablo...*¹⁵

La primera aparición de Punch en Inglaterra, la hace patrocinado por Carlos II y su corte. Este rey permite a un tal Antonio Di Voto, realizar sus funciones en Charing Cross. Crónicas de la época cuentan que en Convent Garden , un titiritero estaba presentando una obra italiana, y ese señor parecía ser el "Signor Bologna, alias Policinella".

En el siglo siguiente sus facciones se agudizan y se afilan, su traje blanco se cambia por el rojo y por el amarillo, característicos del bufón inglés, lo mismo que su carácter de mediterráneo, se transforma en cínico y violento.

Los pocos personajes se multiplican hasta formar una troupe numerosa: Punch, Judy, el fantasma de Judy, el bebé, el doctor, el Negro, el Oficial, el verdugo, el diablo, el clown. Toby (que es el perro, algunas veces títere y otras un animal de verdad)el caballo o asno y el cocodrilo. *ver ilus 4.*

Hacia 1790, bajo el título de "Las Correrías del señor Punch" escrito por Payne Collier, encontramos el hilo medular e inicial del drama eterno de la vida de Punch, el mismo que aún en hoy día representan todos los teatros. Aquí el diálogo:

Successful Punch & Judy

by Prof Glyn Edwards



*" ¡Eh! Presten atención. Voy a contarles una historia. Las historias del señor Punch que fue un sujeto vil y malvado, sin fe y asesino. Tenía una esposa y también un hijo, ambos de una belleza sin par. El nombre del niño no lo conozco, el de la madre era Judy. El señor Punch no era tan hermoso como ella. Tenía una nariz de elefante ¡señores!. Sobre su espalda se elevaba un cono que alcanzaba la altura de su cabeza, pero esto no impedía que tuviera, se dice, la voz más seductora que la de una sirena..y fue esto, la voz, la que sedujo a Judy, esa hermosa joven..."*¹⁶

Ilus 4. Cartel de Glyn Edwards para el "Punch Theatre", Inglaterra. Imagen tomada del catálogo electrónico del "Punch Theatre".

En el siglo XVIII en Austria toma el nombre de *Kasperle*. De sí mismo

¹⁴ op. Cit Mane Bernardo "Guignol y su mundo" p.49

¹⁵ Ibidem

¹⁶ Payne Collier "Las Correrías del Sr. Punch" citado Mane Bernardo en "Guignol y su mundo".p45

decía *Kasperle* :

“Siempre he sido un tipo curioso, ya de pequeño me gustaba ahorrar algún dinerillo. Y cuando había reunido bastante ¿saben lo que hacía con él?.Iba a que me sacaran una muela.”¹⁷

En Baviera volvió a crecerle el vientre a fuerza de comer y beber con glotonería y su buen humor y picardía fueron sus mejores armas. Sombrero puntiagudo, derecho o inclinado ligeramente y ornado de un pompón (traje largo y ancho con mangas largas y también anchas hasta el punto de parecer los brazos cortos).La cabeza imberbe, nariz larga y roja de expresión sonriente. Es un campesino que se ha convertido en pequeño burgués, aparentemente feliz. Su habla es dialectal y contrasta con el alemán pretencioso de los personajes nobles. Irrespetuoso, batallador, irreverente, golpea o mata a sus adversarios con la ayuda de un grueso palo. La censura lo privó de su humor.

Los gitanos de los balcanes llevaron a Polichinela a los países bajos. Se llamó allí *Hans Pickelharing* (Juan Arenque Salado) y luego *Jan Klaassen* (Juan Hijo de Nicolás). Fue hombre de pueblo, con una o dos jorobas y una gran nariz roja. Traje adornado con un gran galón de oro, pantalón amarillo y bonete puntiagudo con un pompón rojo. Zuecos, armado de una escoba: jovial, despreocupado. Siempre vencedor del adversario salvo cuando su mujer *Katrijn* lo golpea en público.

En Alemania lo llamaron *Juan Salchicha* (*Hanswurt*). Es torpe y glotón del plato nacional: la salchicha. La monotonía y pesadez de su carácter está compensado con la infinidad de sus aventuras: grandes peleas con osos, dragones y serpientes; viaja en un caballo que vuela, se enfrenta con la muerte y la vence. Es una antítesis viva, materialista, vulgar y cobarde de los amos intrépidos y elegantes a quienes sirve, pero posee el sentido común que estos menosprecian, y éste es el motivo por el cuál a la inversa de Don Juan se salva finalmente y al contrario de Fausto llega a burlar al Diablo.

Tampoco en este recorrido nos podemos olvidar de *Petruchka*, el héroe de los títeres en Rusia. El cual posee la ferocidad de Punch, la malicia de Polichinela y la picardía de Karaguez. *Petruchka* se peleaba, mataba, conquistaba a una bella campesina que lo invitaba a tomar té, y como fin de sus fechorías, se lo llevaba el diablo, que aparecía como un perro de aguas con cuernos. Por lo regular las representaciones de *Petruchka* se daban en pequeñas funciones ambulantes. El animador usaba una lengüetilla y por medio de ella cambiaba la voz. *Petruchka* entablaba con el cilindrero una conversación preguntándole, por ejemplo, si el gendarme estaba bien muerto después de la tanda de golpes recibida, o sólo fingía.

¹⁷Walter , Benjamín *“El Berlín Demónico: relatos radiofónicos”*. ED. Icaria, España 1987.p7

1.1.6 GUIGNOL.

Guignol es una mezcla de Arlequín y Pierrot, descendiente de la tradición italiana. Su nombre completo es *Juan Siflavio Guignol*. Su creador fue Lorenzo Mourguet, tejedor leonés nacido el 3 de marzo de



1769. Debido a la carestía, a sus oficios de vendedor ambulante, tejedor y dentista, Mourguet añadió una pequeña compañía de títeres y partió en busca de fortuna con Polichinela. Sólo a partir de la etapa francesa conocida como "el Imperio", se encuentran los registros de Mourguet con *el Padre Thomas*, personaje creado por el antiguo cantante del *Pont-Neuf* Lamberto Gregorio Landré (que era quien tocaba el violín, conversaba con el público y anunciaba las funciones) instalados en el Jardín Chino. Allí fue donde apareció *Guignol*.

véase *ilus 5*

Respecto al significado de *Guignol*, hay muchas hipótesis; algunas sostienen que deviene de la deformación de la palabra *chignolo* (pequeño pueblo lombardo) o de la expresión "*guignolando*", la cual es una exclamación con la que los artistas cómicos acogían las bromas exitosas.

Guignol, es el tejedor, el viejo obrero lionés, célebre en el mundo entero.

Guignol es el hermano descarriado de la familia títeresca, borrachín y tracalero; jugador, pendenciero y lujurioso. Es también defensor de los pobres y de los parias y ha sido hasta la fecha el portaestandarte y el refugio de las reivindicaciones populares. Es enemigo a muerte de los alguaciles y de los gendarmes y amigo fiel e inseparable de la botella y el Diablo. No es un Quijote idealista, por que ha vivido y conoce la dura realidad, pero ha sido siempre vocero fiel del pueblo, a pesar de todas las amenazas lanzadas en su contra desde el púlpito o la tribuna.

Los personajes ordinarios de *Guignol*, son principalmente *Guignol*, que lleva el traje de los tejedores de seda del siglo XVIII, con una especie de "*casquette*" levantado por detrás, de donde se escapa una cola de caballo, muy célebre, a la que el llama *¡mi salsifies!*; *Gnafron*, zapatero, amigo de *Guignol*, generalmente peinado con un sombrero de forma alta y gris, siempre enfermo...*Gnafron* cuyo garganta siempre está demasiado seca. *Madelon*, esposa de *Guignol*, *Toinon*, esposa de *Gnafron*, el aprendiz, el arrendador y el gendarme. véase *ilus. 6 y 7*



Ilus6 . Madelon, Toinon. Imagen tomada del catálogo electrónico de UNIMA México.

Guignol tiene sus obras clásicas, las más conocidas son *Le Deménagement* (*El Cambio de Casa*) , *Les Freres Coq* (*Los hermanos Gallo*) , *Les Couverts Volés* (*Los Cubiertos Robados*).¹⁸

Conozcamos una escena de una de estas obras:

Guignol- No me atrevo a presentarme ante mi mujer Madelon. Resulta que yo iba a entregar una pieza de tela, resbalé y ¡patatras! Terminé con las cuatro patas en el aire y la pieza de tela en un charco de agua sucia ¡pobrecita!. Era de color claro y

cambió de tonalidad. Cuando la llevé al negocio no la quisieron. Me dijeron que preferían una tela rota a una manchada. Entonces tomé las tijeras y recorté todas las manchas, ¡pero tampoco quisieron aceptarla!

Madelon- ¡Ah! Estabas aquí, y ¡con qué aspecto!. Seguramente te encontraste con tus compinches, fuiste a beber y luego se pelearon.

Guignol- ¡No, no, escúchame mujer!

Madelon: ¡Claro! El señor ya comió, ya bebió, por mí no se preocupa, ni trae dinero a la casa. ¡Borracho haragán! ¿Y cómo te vas a arreglar con el dueño de la casa? ¿Le vas a decir que vuelva otro día?

Guignol- No hace falta, nunca le digo nada: vuelve solito.

Madelon- Arréglatelas como puedas. Yo me voy a ver si consigo comer a crédito.

*Guignol- Será mejor que suba y me encierre en casa.*¹⁹



Ilus 7 Gendarme. Imagen tomada del catálogo electrónico de UNIMA México.

En todas o casi todas las obras, Guignol guarda el mismo carácter: audaz, perezoso, astuto, buen niño, valiente. Guignol despedía por lo regular a las personas a golpes de palo. En verdad todo el éxito de Guignol residía ahí. Se siente que sus violencias y gestos son muy vivos, sus groserías y malas acciones son artificiales, pero en el fondo del alma él es sensible y bueno.

Tal y como podemos observar, tanto como Polichinela como Guignol o Guiñol, son representativos no solamente de un determinado tipo social (en el caso de guiñol, el correspondiente a los tejedores de seda) sino también, como en el caso de Polichinela y sus múltiples derivaciones, del imaginario colectivo de todo un pueblo. (El caso del Punch inglés o el Juan Salchicha alemán).

¹⁸ Frost, Louis "Entrevista a Guignol" en UNIMA...mes de mayo.

¹⁹ Mane Bernardo "Guignol y su Mundo".

"La marioneta no es el resultado de la evolución del juguete en muñeco, sino de la imagen sagrada"

Gordon Craig.

1.2. LOS TÍTERES EN MÉXICO.

Al igual que en otras civilizaciones, la América Indígena hizo uso de los títeres en sus rituales mágico-religiosos. Si son tan escasas las referencias de los títeres sacros en las crónicas españolas, bien puede atribuirse al carácter secreto de estos rituales.

La mayoría de las figuras articuladas encontradas fueron halladas en sepulcros Teotihuacanos, por lo que se piensa que representaban objetos mágicos de uso funerario.

Hacia el sureste, en las culturas del golfo en la última fase de su ocupación anterior al horizonte Soncautla, aparecieron otros muñecos a quienes se les denominó San Marcos, esto en base al nombre de la comunidad donde se verificó el descubrimiento, localizada esta a 20 km de Tres Zapotes. Se trata de muñecos hechos con pasta amarilla, semejante a la madera policroma, que conservan restos de pintura blanca y amarilla. Para elaborar la parte frontal, se utilizó molde. La parte posterior es plana. En su mayoría se trata de representaciones masculinas. Brazos y piernas fueron perforados a fin de unirse al cuerpo por medio de primitivas articulaciones hechas por lo regular con mecate. Estas figuras no fueron encontradas en sepulcros.

De esto podemos concluir que los títeres en México jugaron dos funciones: la mágico-religiosa y el teatro profano, tan importante en el México Precortesiano.

Según recientes investigaciones, en un bajo relieve maya descubierto en Bilbao, Guatemala, se encuentra una figura que representa un títere de guante. En ella observamos de perfil a uno de los personajes, el mayor y el central, aparentemente un sacerdote de la divinidad del agua y la fertilidad, el dios Chaac. Incluso toda la estela muestra ofrendas florales, pájaros, insectos y variada vegetación. En la mano derecha del personaje, se puede ver un títere de guante. Esto nos daría que la primera aparición de un títere de guante no fue hasta la Edad Media en Europa, como hasta hora se creía, sino en América aproximadamente mil años antes.

Una de las costumbres más interesantes en México, en cuanto a la utilización de muñecos para fines rituales es la leyenda maya del Canacol, la cual sigue siendo practicada.

Roberto Lago, en su libro "Teatro Guiñol Mexicano" reproduce el diálogo de Don Nico (un campesino maya) y una instructora de la SEP, en donde se detalla el ritual:

"Después de la cosecha y tras la quema en la milpa, se le pide a un chaman o sacerdote que fabrique un muñeco con cera de abeja. Los ojos son dos frijoles, los dientes maíces y las uñas ibeas o frijoles blancos. Luego se bebe balché (licor) y se queman hierbas de olor.

El chaman tiene que cortar la punta del dedo meñique del dueño de la milpa y amo del Canacol para exprimir la sangre dejando caer nueve gotas en un agujero, practicado con anterioridad para este fin, en

la mano derecha del muñeco de cera. Cuando el sacerdote maya cierra el orificio del Canacol le dice - Desde hoy comienza tu vida. Este es tu señor y amo. Obediencia Canacol, obediencia...que los dioses te castigarán si no cumples -. Al Canacol se le encomienda la milpa. Se le explica que deberá castigar a todo intruso que entre en ella, sea o no ladrón, siempre que sea un extraño que no venga acompañado por el dueño de la milpa. Se le dice que se del dará una piedra para que lance pedradas mortales y que distinguirá a su dueño por que este le silbará de un modo conocido al entrar y al salir de la milpa. Después de la cosecha se hace un hanlicol, que es una comida ceremonial en la milpa, para agradecer al Canacol sus servicios prestados. Luego de la ceremonia se dermite al Canacol. Con la cera se fabrican velas para llevárselas al señor cura y así agradecer a los santos por la buena cosecha²⁰

La existencia y características del teatro indígena se pueden observar en los relatos de los cronistas. Al igual que en el resto de las culturas el teatro indígena poseía dos vertientes: la sacra y la profana. Las representaciones se llevaban a cabo tanto en casos particulares y palacios de la nobleza , como en las calles de la ciudad y en los tianguis. Fray Bernardino de Sahagún en su libro "*Historia General de la Nueva España*" nos da el primer registro de una función callejera de títeres, en esta escribía:

"Se paraba, entonces sacudía su morral, lo remecía y llamaba a los que estaban dentro del morral. Luego van saliendo unos como niños; unos son mujeres: muy bueno es su adorno de mujer, su faldellín, su camisa. De igual manera los varones están bien ataviados, bueno es su braguero, su capa, su collar de piedras finas. Bailan, cantan, representan lo que determina su corazón de el. Cuando lo han hecho, entonces otra vez remece el morral, luego van entrando, se colocan dentro del morral. Por esto se gratificaba a aquel que se llama el que hace salir, saltar o representar a los Dioses".²¹

Según Fray Bernardino de Sahagún , el oficio era remunerado, a pesar de que no especifica de que forma. Lo que sí se sabe es que estos titiriteros recibían el nombre de *teuquiquixtli* . A fin de que los "niñitos" o "mozuelos" pudieran bailar y moverse era necesario que estuvieran dotados de cierta movilidad. Los mexicas y los toltecas la obtuvieron por medio de la articulación de las piernas, de los brazos y en algunos casos de la cabeza.

A consecuencia de la Conquista, los titiriteros indígenas fueron tomados por brujos y fueron perseguidos, al considerárseles idólatras y paganos. Los titiriteros fueron desapareciendo sistemáticamente, acusados de practicar artes ocultas, por medio de esos diocessillos pecadores y blasfemos. Marcos Aguinís, en su libro "*La Gesta del Murrano*" dice en su libro²²:

²⁰ Lago Roberto "*Teatro Guiñol Mexicano*" citado por Sonia Iglesias Cabrera y Guillermo Murray Prisant "*Piel de Papel manos de Palo: historia de los títeres en México*" Ed. Espasa-Calpe. ©México, 1995.p12

²¹ Fray bernardino de Sahagún "*Historia General de la Nueva España*" citado por Guillermo Murray en "*Piel de Papel, Manos de Palo*".p13

"Pero la Inquisición no se ocupaba únicamente de la idolatría. Los titiriteros eran, sobre todo, unos insolentes que pretendían hacer reír y ganar dinero a costa de los dignatarios. En forma oblicua se referían a los pecadillos de un corregidor, los sobornos de un juez, las tentaciones de un sacerdote. Espantoso. Los títeres mostraban cómo hombres de fortuna solían caer en las trampas de un pícaro, así como un obispo podía entregarse a los brazos de una mujer. Estas historias arrancaban carcajadas pero debilitaban la fe. Los atentados contra la fe, por cualquier procedimiento que fuese, eran merecedores del más severo castigo. En consecuencia la Inquisición prohibió los títeres".

Hacia el año de 1530, los titiriteros indígenas estaban extintos.

Pero al igual que en otros momentos de la historia, los títeres fueron rescatados para servir al propósito de la expansión de la fe. Los frailes y misioneros emplearon a los muñecos para evangelizar a los indígenas. Según las crónicas de Bernal Díaz del Castillo, cuando Hernán Cortéz llegó a México, trajo consigo a dos titiriteros de nombre Pedro López y Manuel Rodríguez. La catequización por medio de dichas representaciones, constituyó un canal adecuado y propicio, ya que los indígenas estaban habituados a este tipo de espectáculos.

1.2.1 LOS TÍTERES EN LA NUEVA ESPAÑA.

Fueron los franciscanos, quienes como fundadores de la Iglesia en la Nueva España, iniciaron el adoctrinamiento. La catequización por medio de los títeres fue el medio perfecto, ya que se toparon con un público acostumbrado a los espectáculos teatrales-religiosos. Los actores en un principio fueron los propios indígenas a los que dirigían los frailes.

Los titiriteros populares durante la Colonia, tanto en México, como en otras partes de América Latina, se caracterizaron por ser ambulantes. Los montajes eran burlescos: se ejecutaban con los títeres bailes sencillos, números cortos y cómicos. Por lo general los espectáculos se acompañaban de música de guitarra. Se presentaban en mesones, tabernas, en patios de vecindad, y ocasionalmente, si les era concedido el permiso correspondiente por la autoridad local, daban funciones al aire libre.

Aquellas marionetas, carecían de crucetas de mando, los hilos maestros se sujetaban directamente a los dedos del manipulador. Además, las articulaciones no se hacían de cuero o metal, sino por medio de pitas, ixtle o hilos de maguey, en ocasiones se empleaban pedazos de manta. Los cuerpos se rellenaban con plumas, virutas u otros materiales. Se empleaban además de hilos, varillas de comando.

²²Ibidem.

Solamente a los españoles, a los criollos y a los mestizos se les permitió ejercer el teatro de títeres con fines de lucro. Todos los titiriteros de la Nueva España estaban obligados a solicitar un permiso oficial para realizar sus funciones. Al presentar su solicitud se pagaba un impuesto denominado *Papel Sellado*, el cuál fue establecido en 1535 por el virrey. Pero no solamente tenían que pedir permiso a las autoridades civiles, sino también a las eclesiásticas.

Los titiriteros nunca fueron considerados artesanos, ni estuvieron sujetos al control gremial y al goce de los privilegios que tal hecho acarrearía. La causa eran los conflictos que ocasionaban a las autoridades, debido a su naturaleza burlesca y a la crítica social y política que se realizaba a través de los títeres.

Los primeros títeres coloniales eran semejantes a los españoles; poco a poco fueron apareciendo personajes populares propios de la Nueva España. La vestimenta era de acuerdo a la usanza de la época. Los titiriteros ambulantes iban de pueblo en pueblo cargando sus muñecos y sus teatrinos portátiles si es que contaban con ellos. El teatrino constaba de un bastidor de frente con telón, bambalinas y escenografía. Frecuentemente solo se trataba de una tarima sobre la que el titiritero hacía ejecutar pasos sencillos a sus muñecos y permanecía él a la vista de los espectadores.

1.2.2 LOS TÍTERES EN LOS SIGLOS XVIII Y XIX.

En 1700 nació en México el movimiento de la Ilustración Mexicana, como reflejo de la Ilustración Europea. Los títeres por supuesto que fueron influenciados. Se afrancesaron sus obras, vestuarios y su ironía. En los diálogos de las obras predominó la sátira vodevilesca. El espíritu de inconformidad contra el régimen colonial adquirió mayores proporciones, lo que acentuó el carácter contestatario de los muñecos.

La licencia para los titiriteros se otorgaba previa presentación de cartas de buena conducta. El derecho para adquirirla costaba un real. La duración era por seis meses o un año; si el comportamiento había sido correcto, se renovaba la licencia, si no se cancelaba. Cuando el solicitante era ambulante, los ayuntamientos de provincia también tenían la facultad de expedirlas.

Los solicitantes fundamentaban su petición en el hecho de ser pobres y no saber hacer otra cosa que les permitiera ganarse el sustento.

La campaña de las autoridades en contra de los titiriteros ambulantes por los perjuicios económicos que les ocasionaban a los teatros duró hasta los últimos días de la Colonia. Pero eso no impidió que los títeres siguieran haciendo de las suyas. Una prueba es el documento fechado el 5 de abril de 1818, donde se consigna la multa de 20 reales impuesta a Fernando Campuzano, mobiliario de los títeres del Callejón de Beas. Se alegaba que uno de sus personajes, Don Folías había insultado al alcalde, el cual había asistido a la función.²³

Aquí cabe bien hacer un paréntesis para hablar de un personaje muy singular, cuyo nombre fue tomado del baile folías de origen portugués.

²³ Para ver estos documentos véase "Piel de Papel, Manos de Palo"

Don Folias era único; cuando se enojaba, alargaba inesperadamente el cuello y la nariz. Estaba acompañado de un *Negrito* enamorado y colérico que solía terminar, enfurecido, todas las escenas a golpes. *Procopia* fue la mujer del *Negrito*, a quien siempre le era infiel. *La Mariquita* fue la muñeca objeto de amores de *Don Folias*, pero cuando lograba casarse con ella, invariablemente la engañaba. *ilus 8*



Ilus 8. Calaveritas de Don Folias, La Mariquita, Procopia y el Negrito. Grabado de José Guadalupe Posadas. Imagen tomada de "Piel de Papel Manos de Palo".

Ni siquiera durante la Independencia los títeres dejaron de presentarse. El Teatro Coliseo (el más importante de esos tiempos) no cerró sus puertas. En 1822, surgió un nuevo teatro que le haría competencia al Coliseo y sería un nuevo lugar para los títeres: *El Teatro de los Gallos*, fundado en un antiguo Palenque, bajo la dirección del cómico Luciano Cortés. Por asistir a una función se pagaba medio real por persona, con la absoluta garantía de que se vería todo lo anunciado en el programa. En caso de engaño y presentar obras ya vistas o distintas a las prometidas, el titiritero era sancionado con una multa; castigo que también sufría si los títeres insultaban al respetable.

La situación de restricciones y arbitrariedades de las autoridades hacia los titiriteros no mejoró una vez consumada la independencia.

Por ejemplo, en 1830, el gobernador en turno de la Ciudad de México, mandó pegar por las calles un acuerdo que obligatoriamente debían acatar todas las personas que ejercieran un oficio de diversión público. Este acuerdo prohibía las representaciones callejeras, además que estipulaba severas multas para los infractores.

Hacia 1850 los teatros eran numerosos y elegantes. En la Ciudad de México estaban el Principal, el de los Gallos (el cuál carecía de techo); el de Nuevo México en la esquina de Dolores y Art. 123; y el de la Unión en la calle Puente Quebrado.

Los titiriteros no tenían acceso a estos foros, pues sólo tenían cabida en los llamados " teatrillos de barrio".

Juan de la Colina fue un titiritero que dirigía una compañía de muñecos por los años de 1850. Era muy atrevido en sus comentarios políticos y sociales. En aquella época de dictadura, su troupe se convirtió en un foro de resistencia en contra del General Santa Ana. Los detractores del régimen, a falta de armas, utilizaron el lenguaje valiente de los muñecos del teatro de comedias como un instrumento de fuerza y

concientización popular. La labor política de Juan de la Colina, hizo que a su teatro se le conociera con el nombre de "El periódico viviente".

Durante la intervención francesa, los títeres jugaron también un papel importante con la obra "La Guerra de los Pasteles." Esta obra marcada por un gran sentido nacionalista arengaba al pueblo a la resistencia y exaltaba el valor de los guerreros que combatían contra las huestes invasoras, apoyado el pueblo por la imagen de su santa patrona la Virgen de Guadalupe.²⁴ La música de esta obra también se volvió muy popular. Esta copla es el estribillo de la canción principal.²⁵

*¡Ay Veracruz, Veracruz!
¡Ay Veracruz infeliz!
¡Qué susto le dio Santa Ana
al Almirante Baudin!*

1.2.3 LA LLEGADA DEL GUIÑOL A MÉXICO.

Se supone que el guiñol fue traído a México por los soldados franceses aproximadamente en 1860. Aunque la fecha exacta de su llegada no pueda comprobarse, lo que sí sabemos a ciencia cierta es que para 1870, el guiñol ya se había establecido ampliamente en nuestro país.

No hay que olvidar, que si encontramos hasta este periodo tardío a los títeres de guante se debió a la prohibición de la Iglesia Católica, ya que esta sólo permitió las funciones de marionetas.

Después de 1870, viene otro periodo donde se carece de información, hasta que aparece el Teatro Juanjuanillo.

El teatro Juanjuanillo era un humilde espectáculo que recorría los poblados del país llevando su tramoya sobre un burro. Su elenco estaba constituido por dos actores, dos muñecos y un gran parasol rojo. De los actores se perdieron los nombres, no así el de los muñecos: Juanjuanillo y Nana Cota. Debido a las precarias condiciones con las que se mantenía este teatro, no pudo sobrevivir mucho tiempo. Pero sus personajes, quedaron muy arraigados en la tradición popular, de tal manera que todavía algunas abuelas, en algunos lugares cuentan las historias asombrosas de Juanjuanillo y Nana Cota.

Los títeres de barrio seguían ocasionando problemas al gobierno de la ciudad, por lo cual, en 1865, Maximiliano de Hasburgo, giró una orden para que se suprimieran los jacalones donde se ofrecían funciones. El contenido político de las representaciones pudo ser la causa de la ordenanza. , o quizá también las quejas de los propietarios de los terrenos en los que se asentaban los teatrillos, que en ocasiones eran propiedades eclesíásticas. Maximiliano no solamente retiró los jacalones, sino que

²⁴ En una película filmada en los 40's que recrea la época, llamada precisamente "La Guerra de los Pasteles" (Joaquín Pardavé, Mapi Cortéz en los estelares), en una de las escenas que transcurre en un barrio de la ciudad se puede observar que se está presentando esta obra de títeres, y es de recalcar que en esta escena, el público que aplaude y vitorea la función es muy numeroso.

²⁵ Beloff, Angelina "Muñecos Animados: historia, técnica y función educativa del teatro de muñecos en México y el mundo" Ilustraciones de la autora. ED. SEP. ©México, 1945.

también se negó a otorgar nuevos permisos a los titiriteros. Tras la caída de Maximiliano, la prohibición se levantó y se volvieron a otorgar permisos.

Era común en esa época, que los atrios de los atrios de las iglesias fueran solicitados para espectáculos de títeres, teatro, etc.

Las compañías más importantes de títeres en 1876 eran: la del señor Omarini que se presentaba en el Parque Tívoli y en el Teatro Principal; la de José Soledad Aycardo, la cual trabajaba entre el Teatro o Maroma del Reloj, la Alameda y la Plaza de la Constitución; la de Miguel Martínez en la plaza del Ex Seminario.

La compañía de Pompeyo Arroyave empezó a tomar importancia hacia 1880. Estableció su teatro en el atrio de la Catedral, iluminándolo con luz eléctrica. En ese año comenzó a generalizarse el uso del alumbrado eléctrico en la ciudad.

Durante el siglo XIX debieron existir por lo menos un centenar de grupos titiriteros que recorrían el país en sus carromatos o a lomo de mula. Destacaron los retablos de Pátzcuaro y Morelia.

En 1880, aparece Antonio Vanegas Arroyo, personaje de gran importancia en el aspecto literario del espectáculo de títeres. Muy pocos saben que Vanegas Arroyo también era un titiritero que daba funciones a familiares, amigos y vecinos; esto se debe a que se le recuerda, sobre todo, por su trabajo de impresor.

Su imprenta se funda ese mismo año, bajo el nombre de *Tipografía de la Testamentaria de A. Vanegas Arroyo*. Publicó toda una serie de obras para teatro infantil dentro de las ediciones *Galería del Teatro Infantil: Colección de Comedias para representarse por niños o títeres*.

El conjunto comprendía las obras publicadas a fines del siglo XIX, posteriormente reeditadas con las mismas planchas, en 1928. Los cuadernillos fueron ilustrados en su mayoría por José Guadalupe Posada. ver *ilus. 8, 9 y 10*

En 1855 nació la imprenta Orellana, que duraría hasta las dos primeras décadas del siglo XX. En ella, el propietario Agustín Orellana, publicó obras de su autoría. Estos cuadernillos carecían de ilustraciones pero poseían las mismas características que los de Vanegas Arroyo. Tanto como las obras de Vanegas Arroyo como las de Orellana, mostraban el mundo de la pobreza y los vicios que se forman en las relaciones humanas por el uso y abuso del poder en ellas, representándolas siempre en el marco de un juego de contrarios: la amante-la esposa, el patrón- el trabajador.



Ilus 9,10,11. Portadas de ejemplares de la Galería del Teatro Infantil, editadas por la imprenta de Vanegas Arroyo con grabados de José Guadalupe Posada. Imágenes tomadas de "Piel de Papel Manos de Palo."

En esa misma época las coplas de una canción cantada durante las funciones de títeres se volvieron sumamente popular. Eran las famosas "Coplas de don Simón", que años más tarde rescataría el actor Joaquín Pardavé.

Mientras tanto, los titiriteros abundaban en las calles a pesar de que en 1887, el Cabildo de la ciudad decretaba una prohibición para instalar salones de títeres en la Alameda Central.

Otro titiritero famoso en ese entonces fue Don Toribio (del cual algunos grupos de títeres tomarían su nombre en el siglo XX). Era un anciano que con sus títeres recorría los pueblos donde había ferias y fiestas; se anunciaba por las calles (auxiliado por un pito de carrizo que llevaba oculto en la garganta), gritando: "*Aquí estoy, aquí estoy*". Sus personajes principales eran el *Negrito*, su esposa *Procopia* y *Don Folias*.

Por la misma época surgía otro personaje muy famoso: *Juan Panadero*. Muchos lo adoptaron como personaje principal de sus representaciones.

El argumento de las representaciones era sencillo:

Salía *Juan Panadero* borracho, al mismo tiempo que la gente corre diciéndole "*Córrele, Juan Panadero, que ahí viene un toro muy bravo*". Pero él no le tenía miedo al toro, comenzaba a torear. Una comada aparatosa y trágica lo dejaba destripado y tirado a mitad de la calle. La gente que le rodeaba le decía entonces: "*¿Ve usted, Juan Panadero, lo que le pasó*", pero él, muy valiente, se levantaba listo para torear otro toro.

Otra obra que solía presentarse junto a la de *Juan Panadero*, era la de una mujer a quien se le había muerto el marido, y se dejaba consolar por otro hombre cantando: "*Apriéteme Don Tereso, Apriéteme por favor, apriéteme usted más recio, que así me siento mejor*".

A pesar de que el mismo titiritero la llamaba al orden indicándole que la caja del muerto aún se encontraba allí, la mujer desataba las risas del público replicando con desfachatez, que no le importaba.

El éxito de estas sencillas representaciones radicaba en que sus héroes eran personajes populares, y por lo tanto el público se identificaba con ellos. Cuando el títere pierde conexión con el medio, la época o con el momento, deja de interesar al espectador.

Como decía Kandinsky en "*De lo espiritual en el Arte*":

"Cualquier creación artística es hija de su tiempo, y la mayoría de las veces, madre de nuestros propios sentimientos".²⁶

1.3 LA ETAPA DE ORO. LOS ROSETE ARANDA.

Al hablar de los títeres en México, es inevitable mencionar ampliamente a los Rosete Aranda.

²⁶ Kandinsky, Wassili "*De lo Espiritual en el Arte*". ED. Six-Barral. ©España, 1973.

La historia de la compañía da inicio aproximadamente en la década de 1830 en Huamantla, Tlaxcala, cuando los hermanos Julián y Hermenegildo Aranda se sienten atraídos por los títeres y fundan una pequeña troupe de muñecos. Con la ayuda de Margarito Aquino (Margaje), los Aranda pasaron de sencillos muñecos de madera, a muñecos de trapo, pasta y madera a los cuales animaron colocándoles hilos. De acuerdo con los movimientos de las marionetas, colocaban los hilos y los mecanismos correspondientes; la destreza en la manipulación y construcción los llevó a poder mover los ojos y la boca de sus muñecos; algunas de las marionetas ejecutaban movimientos tan complicados que el manipulador llegaba utilizar hasta diecinueve hilos durante la representación.

Pronto se corrió la voz de los excelentes titiriteros. Los hacendados llamaban a los Aranda para que fueran a rancherías a dar funciones, de esta manera llegaron a presentarse a Jalapa. Poco a poco aumentaron las funciones aumentaron, y los hermanos comenzaron a presentar escenas de fiestas cívicas y religiosas, así como las primeras comedias teatrales mexicanas hechas especialmente para sus marionetas.

El teatrino que usaban era desmontable, tenía tres puentes de manipulación que permitían el manejo simultáneo de vario títeres en diferentes planos. De tal manera ,que podían mover al mismo tiempo hasta doce personajes en escena. Con el tiempo aumentaba su fama, y por lo tanto comenzaron a presentarse en espacios cada vez más amplios y mejor condicionados. Del Teatro Viejo en Huamantla, pasaron al Centro Social de Huamantla para después presentarse en el espacio más importante de la ciudad en ese tiempo, el Teatro de la Escuela Real.

Para ese momento los escenarios de marionetas ya se iluminaban por medio de candilejas y se recurría a efectos sonoros e incluso una orquesta musicalizaba y servía de acompañamiento al espectáculo.

Cuando se presentaron por vez primera en la Ciudad de México, hicieron su debut en el famoso *Corral de Doña Andrea*, para después llegar al callejón de los titiriteros, ubicado en la calle de Venero; también se presentaron en el Teatro Nuevo México, punto de reunión de la alta sociedad de esos tiempos.

Las funciones consistían en tandas que solían ser bailables, actos circenses, corridas de toros, representación de escenas religiosas, y cuentos de hadas. Su éxito los llevó a armar su carpa en el barrio de San Agustín de las Cuevas, hoy Tlalpan.

Se dice que Santa Anna gustaba tanto de las marionetas, que cuando supo que aquellos titiriteros tenían necesidad de trasladarse, primero los ayudó para mudarse a Contreras y luego logró que se presentaran en el teatro Betlemitas donde siguió siendo un asiduo espectador. Ya para entonces se hacían llamar *Compañía de los Hermanos Aranda*.

Antonio Rosete nació en Huamantla en 1800, a raíz de su matrimonio con María de la Luz Aranda, la compañía sufre una transformación. Antonio Rosete era el empresario que la troupe necesitaba, y con el cual llegaron a alcanzar prestigio internacional.

Fue así como en 1850 se forma oficialmente la *Compañía Rosete Aranda*.

Los hermanos Leandro y Tomás Rosete Aranda (hijos del matrimonio de María de La Luz Aranda y Antonio Rosete) fueron iniciados desde niños en este arte, de tal manera que pronto participan en las funciones de la Compañía. El debut profesional de los hermanos Rosete Aranda, ocurre entre 1864 y 1867, esto se deduce del hecho de que cuando fue invitada la troupe por Benito Juárez a realizar una función en Palacio Nacional en 1871, ambos ya eran marionetistas experimentados.

En 1878 muere Julián Aranda y poco después su hermano Hermenegildo, quedando títeres y escenografías en manos de sus hermanas, María de la Luz y Ventura. En 1880 se colocaran al frente de la compañía los hermanos Leandro y Tomás, naciendo así la "*Compañía de Automatas Hermanos Rosete Aranda*".

Hacia 1880, la compañía de los Rosete Aranda se presentaba en el Teatro Lizardi o Betlehemitas, ubicado en las famosas calles de Venero, consideradas el mundo del corazón titiritero. Daban funciones los días sábados. Ofrecían sus divertidas "tandas de autómatas", desde las tres de la tarde hasta las once de la noche, la entrada costaba medio real.

El Betlehemitas no dejaba de ser un sitio destartado, así que cuando Leandro se puso al frente de la compañía. Logró su traslado al Teatro del Seminario, donde comenzó la etapa de presentaciones que más éxito tendría su troupe. En el Teatro del Seminario, se presentarían en el salón de La Cerbatana, el cual, en los altos del teatro seguía siendo un lugar estrecho y sucio. Estos detalles, sin embargo, jamás afectaron la calidad del espectáculo.

Tanto es así, que muchos quedaron prendados con sus títeres.

Uno de aquellos fue Ignacio Manuel Altamirano, quien acerca de ellos escribió:²⁷

"La novedad en materia de espectáculos no está en el Teatro Principal... la novedad, en nuestro concepto, la única que puede llamar la atención en estos días de noviembre y diciembre, se haya - ¡quien lo creyera!. En el teatrillo de América, en los altos del antiguo Seminario, en el viejo y destartado salón al que se sube por tres escaleras empinadas e incómodas. ¡Los títeres! ¿Lo oís? ¡Los títeres!, Pero no los títeres que estamos acostumbrados a ver, sino una maravilla de títeres, como apenas han visto iguales las barracas ambulantes de Italia, los teatrillos ahumados de Inglaterra y las tiendas de feria de Francia.

²⁷ Citado por "piel de Papel manos de palo"

¡OH! Mi viejo sabio, Antonio Lupi, Swift, Fielding, Voltaire y Addison, y Goethe, y Byron, y Charles Nodier y Alfonso Karr y todos los admiradores de estos magníficos y graciosos actores de madera y barro ¡cómo os encantaríais en el ahumado, caliente y estrecho teatro de América, si vierais los títeres de los Aranda!..."

De los intelectuales de la época no fue el único. Siete años después, en 1891, Manuel Gutiérrez Nájera, publicó en el periódico "El Partido Liberal", una serie de reseñas acerca de su trabajo:²⁸

"En la plaza vi la barbarie de la bestia humana, en los títeres, la barbarie celestial de la inocencia... Los títeres mexicanos son, a mi juicio, los mejores del mundo. En Francia el guiñol es monótono, tradicional; pasa idéntico de generación en generación como los cuentos de hadas. Las marionetas italianas son corpulentas, son muñecos grandes y como de cuerdas. Ya esas no aspiran a divertir a los niños, sino a hombres. El títere mexicano es chispeante, agudo, decididor y muy patriota. Hasta hay títeres de oposición como "El Valedor"; títere muy gracioso de la prensa... El padre de la prensa es el pasquín; el padre del poema épico es el romance del ciego; los títeres son progenitores del teatro..."

Luego del Teatro Seminario, son contratados por el Teatro Principal y poco después van al Teatro Abreu. A fines del siglo XIX, la compañía se encontraba constantemente de gira. A pesar de su fama sólo una vez hicieron una gira al extranjero. Para esta ocasión la compañía estrenó "El Manicomio de Cuerdos" de Eduardo Macedo y Abreu.

Hacia fines del XIX, Leandro dio nuevos bríos a la compañía, planeó que año la renovación del repertorio de obras para evitar el aburrimiento del público. Para entonces, la Compañía de Automatas de los Hermanos Rosete Aranda contaba con 35 miembros permanentes, entre cantantes, músicos, manipuladores, etc.

Con Leandro al frente de la troupe, la altura de los títeres aumentó para adecuarlos a mayores foros, llegando a medir entre 50 y 80 cm. Para 1880 se tenían más de 1,300 muñecos. Para fin de siglo la compañía había superado por mucho esta cantidad, pues en 1900 se contaron 5,104 marionetas.

La compañía también tenía su propia imprenta donde editaban todos los programas y la propaganda, asimismo tuvo su museo, archivo y publicistas.

Las obras eran acompañadas por la Orquesta Mexicana, dirigida por Miguel Islas. La música que acompañó sus números se basaba en temas populares y al principio lo que dominó fue el corrido, luego vendrían con Leandro los danzones y boleros. Hubo piezas musicales que servían para que los títeres

²⁸ Idem.

las imitaran, de tal forma que parecía que ellos interpretaban las piezas. Primero sencillas bandas de pueblo que tocaban para desfiles o para ceremonias religiosas, más tarde crearon la propia Orquesta Mexicana en miniatura, una orquesta sinfónica a escala, que antes de levantar el telón o en los entreactos, presentaba oberturas de óperas famosas.

Hacia 1890, los Rosete Aranda se presentaban en los teatros de mayor importancia en la Ciudad de México: El Abreu, el Principal, el Colón. Solían ofrecer al espectador tandas, números y obras tan sorprendentes como "El Cometa del 82" que causaban estremecimiento entre los espectadores. Fue en el entreacto de esta representación, dónde se presentó por vez primera la marioneta *Encarnación o Camación, alias el Vale Coyote*.

El Vale Coyote era un muñeco descalzo, vestido de traje de manta y sombrero de paja, de hablar confuso en apariencia, pero en medio de esa verborrea era un crítico feroz de las políticas del Estado Mexicano y la situación del país en general.²⁹

Esta era la presentación que solía utilizar Vale Coyote:

*Atención y punto en boca:
por que voy a prenuncia
el discurso que me toca.
Respeitable concurrencia
Con permiso de su eiselencia
Voy a soltar un espiche
Lleno de cal y caliche
Perdonando la indecencia
La flor de la calabaza
Al venir siendo desgusto;
Me achicopala el cerote,
Si consigo darte gusto.*

Este valedor no apoca al que sabe ayudar.

*Nunca he sido deputado
Ni de hablador tengo traza
Pero si la he brillao
En la clase que han llamado
Aplaude, no de susto
Al pobre Vale Coyote.*

Consudadanos ¿qué significa esta reunión?. Yo lo veo precedida por el jefe de nuestro pueblo, las autoridades serbiles y militares, a los que dijeren la destrucción pública, y a la juventud adecuada a este

²⁹ La forma de hablar del Vale Coyote fue el antecedente directo de la usada por el cómico mexicano Mario Moreno "Cantinflas".op.cit

*mesmo pueblo, y veo por último sudadanos, a toda la clase de la sociedad, desde el pobre menistral,
hasta el rico proletario”.*

Hacia fines del siglo XIX, los Rosete Aranda ostentaban el título de *Primeros Mobiliarios de la República*. En 1891 fueron invitados el 16 de septiembre a las celebraciones de la Independencia en el Castillo de Chapultepec

La Compañía con Leandro al frente, había alcanzado la tan ansiada madurez profesional. Operetas como *“La Viuda Alegre”* y dramas como *“El Tenorio”* eran muestras de ello.

En 1900, nace el famoso personaje de *Doña Pascarrona Mastuerzo de Berdegay Tenteahí Panza de Res y Gallo Verde*, más conocida como *Doña Pascarroncita*.

El móvil de la obra era que la Pascarroncita iba de visita a casa de un sobrino, tan viejo como ella, quien le pedía que cantara, ella se negaba al principio, entonces, las hijas de la Pascarroncita, Glicerina y Bicicleta la convencían y ella cantaba entonces las Coplas de Don Simón.

Las Coplas de Don Simón traspasaron el teatro, escuchándose por todas partes el famoso corrido:³⁰

*Don Simón, los ochenta he cumplido
Buena y sana, por gracia de Dios
Y del mundo fatal corrompido
Contemplando el escándalo atroz.
Don Simón, Don Simón recordando
En los años que el señor me dio
Nunca he visto lo que estoy mirando
Con el cuento de la Ilustración.
Pues antaño la gente era buena
Y hacía gala de su educación
Pero hoy anda el demonio suelto
¡Ay, que tiempos, señor Don Simón!*

La época de la Pascarroncita fue la de mayor auge de la compañía, cuando podían haber dado funciones de tres tandas al día todas las tardes durante un mes seguido sin repetir uno sólo de sus números. Véase *ilus. 11*

La decadencia llegó en poco más de una década. En 1893, fallece Adrián, luego Felipe en 1905 y Leandro en 1909. El último varón adulto de la familia Tomás Rosete Aranda murió en 1911, dejando con esto a la compañía sin dirección.

Debido a las condiciones de la época ,no se permitía que una mujer administrara y menos aún tomara las riendas de un negocio sin la tutela masculina.

A pesar de esto, la esposa de Leandro, María de la Luz Reséndez, en homenaje a la memoria de su esposo, trató de mantener viva a la compañía, sin embargo, la situación económica se encargó de ellos.

En un principio, María de la Luz Reséndez alquiló el atrezzo. Ella fungía como empresaria y su misión consistía en reparar vestuarios y piezas rotas de los títeres. Arrendaba a otros titiriteros las producciones. El país se hundía en una de sus peores crisis económicas; así fue como primero María de la Luz y luego sus hijos, comenzaron a vender los muñecos, las escenografías y todo cuanto tenían a la mano para poder sobrevivir en medio del torbellino de la revolución.

Anticuarios, coleccionistas y especuladores se lanzaron en tropel sobre los muñecos, esta es la razón por la cual hay títeres Rosete Aranda en diversos museos del mundo , como es el caso del Museo del Teatro Estatal de las Marionetas de Moscú, el Museo de Culturas Titiriteras de Chjudrim ,en la República Checa, en colecciones gubernamentales como la del Center for Puppetry Arts of Atlanta, etc.

Hacia 1918, Francisco Rosete, (hijo de María de la Luz Reséndez y Leandro Rosete) todavía asesorado por su familia, dirigió el número llamado "*La Barra Fija*", donde participaban en forma coordinada once titiriteros a la vez; aunque en las marchas se seguían presentando 700 marionetas en escena, poco a poco los espectáculos fueron perdiendo calidad.

En 1925, Francisco Rosete quedó prácticamente dueño del atrezzo. Compró una carpa y prefirió los cuentos de hadas con trama simple a montajes sofisticados. Sustituyó los números musicales por fantoches fandangueros. Los fantoches eran un tipo de títeres muy gustados en esa época en los cuales se utilizaban la cara y en ocasiones las manos del actor como parte del cuerpo del títere, el resto del cuerpo presentaba una dimensión menor a la del rostro. Esta desproporción se prestaba para números humorísticos.

De la primera época, cuando se hacían carteles en tres formas, la compañía decayó a editar solo volantes, luego ni eso, solamente tiritas que anunciaban las funciones. Pero ya ni siquiera eran un recuerdo del pasado.

Por eso, Francisco Rosete vendió primero la imprenta, luego la planta de luz portátil y después todo lo que quedaba. En 1941, después de una gira por Yucatán y Tabasco, vendió a Carlos Espinal y a otros los últimos títeres que conservaba.

³⁰ Años después de la muerte de Leandro, Joaquín Pardavé, el famoso actor, las rescató y volvieron a la vida gracias a la película "Los tiempos de

A mitad de los años cincuenta, a Francisco y a varios de sus primos se les ocurrió la idea de revivir a los muñecos para recrear a la compañía. Valiéndose del nombre y el recuerdo de los Rosete Aranda, realizaron una gira por los Estados Unidos y varios estados de la República Mexicana, sin embargo esta gira devino en un rotundo fracaso.

Al cumplirse ochenta años del cine mudo, Francisco Rosete montó una exposición con los títeres que hicieron y animaron sus padres y abuelos (pocas eran las marionetas que conservaba, la mayoría había sido vendida) , Fue la primera exposición en su tipo, pues otra de guiñoles se había efectuado en 1940 en el Palacio de Bellas Artes.

La última presentación con marionetas originales Rosete Aranda en sus manos, ocurrió el 10 de agosto de 1985. Las pocas marionetas que quedaban en su poder eran utilizadas en funciones especiales y en homenajes, A la muerte de Francisco Rosete, en 1992, las marionetas pasaron a ser propiedad del Museo Nacional del Títere, el cuál en un homenaje póstumo a estos grandes titiriteros se fundó en la ciudad de Huamantla . *Ilus. 12*



Ilus 12. Títeres Rosete Aranda "La Pascarroncita" y su "Sobrino". Colección Museo Nacional del Títere .Imagen tomada de "Piel de Papel, Manos de Palo"

1.3.1. DESPUÉS DE LOS ROSETE ARANDA.

A Carlos V. Espinal, se le debe que ni la tradición ni el hombre de los Rosete Aranda se hubiera perdido en el olvido. Por eso es muy importante mencionarlo.

Carlos Espinal nació en Puebla en 1875, y ya desde una tierna edad mostraba su amor por los títeres.

Durante la revolución debido a la crisis económica comenzó a ganarse la vida dando funciones de títeres. Alrededor de 1913, trabajó para los revolucionarios ofreciendo funciones en el Teatro Zaragoza de Silao, ya entonces solía llamarse ocasionalmente Rosete Aranda.

En 1914 huye con su familia a la frontera norte, se refugiaron en los Estados Unidos y brindaron funciones en Nuevo México, California, Texas y Arizona. Su troupe familiar viajaba junto con las ferias ambulantes. Durante ese tiempo, su pequeña troupe se conocía como "*The Mexican Puppets Show*". Sus funciones consistían en los tradicionales números de corridas de toros, la fiesta de los esqueletos y actos de circo.

En 1917 regresa a México, consigo traía una carpa, una planta de luz, imprenta, etc.

Ya en la Ciudad de México, entra en negociaciones con María de la Luz Reséndez y adquiere muñecos originales Rosete Aranda para su carpa, que colocó en Mixcalco.

Carlos V. Espinal decidió añadir actores humanos a las tandas de títeres, por lo cuál es considerado el iniciador de la Carpa en México.

Entre 1918 y finales de los años veinte, los títeres se guardan, pues era más rentable contratar actores de carne y hueso, pero como los títeres no "causan problemas"... fueron retomados en una gira por el sudeste en 1930, siendo esta un éxito rotundo.

Los siguientes 17 años, la carpa de Carlos Espinal dio funciones en toda la periferia de la Ciudad de México, presentando únicamente números de marionetas. La mayoría de los espectáculos era imitaciones de lo que había visto en la época de Leandro Rosete, otros, en cambio, fueron innovaciones.

El periodista Rafael Martínez, mejor conocido como *Rip-Rap*, daba la idea para los libretos, algunos de ellos fueron, "*Sangre Azteca*" y el número patriótico "*El cura Hidalgo y el Grito de Independencia*". Las marionetas de Carlos Espinal también cantaron "*las Coplas de Don Simón*" y revivieron al Vale Coyote.

Hubo también otras representaciones de leyendas populares como "*La Llorona*", cuadros religiosos como "*La Bendición del Santo*", mismos que le permitían trabajar en Semana Santa y días de guardar, cuando otros espectáculos se prohibían. Los números religiosos que presentaron eran muchos, uno de los más famosos fue "*Rey de Reyes*", donde se presentaban siete cuadros de la pasión y la muerte en el Calvario. Y no sólo esos, bailes populares y hasta ballet; dramas como "*Don Juan Tenorio*", "*Chucho el Roto*", etc.

A partir de 1937, se empleó la cámara negra y maquinaria para hacer proyecciones con linterna mágica.

A mediados de la década de los 30's, Carlos Espinal entra en negociaciones con Francisco Rosete; la venta se inició en 1935, en varios lotes de muñecos y atrezzo, hasta que en 1943 se realizó la



Ilus.13 .Chucho el roto en varias versiones. Títeres Rosete Aranda manejados por Carlos V. Espinal. Imagen tomada de "Muñecos Animados"

transacción definitiva del traspaso de la razón social. A partir de entonces, la compañía se llamó "Títeres de Rosete Aranda, Empresa Carlos V. Espinal e hijos". Ilus.13 y 14.

Bajo la batuta de Carlos Espinal, la compañía volvió a adquirir fama e importancia, al punto que en su máximo apogeo contaba con un atrezzo que debía ser transportado en seis vagones del ferrocarril. Cuando Espinal, adquirió la compañía Rosete Aranda, se hizo famoso el programa con títeres llamado *XERA Radio Titirilandia*, donde los muñecos hacían parodias de los artistas de moda que cantaban en la incipiente radio.

En 1954 se inauguró el canal 4 de televisión, la compañía es invitada por Rómulo O' Farril a ser una de las pioneras. Estrenan el programa semanal "La ópera en Miniatura", dirigida por Cristian Caballero, con obras como "La traviata", "Turandot" "Aida", entre otras. Se llegaron a montar veintidós óperas, además de operetas y zarzuelas, y el cuento *Hansel y Gretel*, para un programa piloto que no salió jamás al aire.

La mayor parte de los títeres y números que presentó Espinal, fueron originales o copiados de los hechos por los Rosete Aranda. Manuel Ocampo hacía las marionetas y éstas eran vestidas por Emilio Espinal, modisto de gran fama.

En 1961 muere Carlos V. Espinal, quedando al frente de la compañía Carlos Espinal Hijo.

Poco fue el tiempo que la compañía siguió dando funciones. En 1962 ocurrió la última presentación en público, la hicieron a través de la televisión nacional dentro de un homenaje a Don Carlos.

En ese momento, el DTI-INBA, con Tita Lizalde al frente ofrece comprar los muñecos y los títeres; Carlos Espinal Hijo acepta y vende todo: proyecturas, escenografías, libretos, utilería, sonido. Lo que no cedió fue la razón social, la cual sigue en poder de la familia Espinal.

El INBA llegó a tener una colección de 800 muñecos. Para 1978 se inició su catalogación y restauración. Con el terremoto de 1985, muchos se perdieron, los que lograron ser rescatados también están en el Museo Nacional del Títere.



Ilus.14. La china, el Charro .. Títeres Rosete Aranda manejados por Carlos V. Espinal. Imagen tomada de "Muñecos Animados"

1.3.2 LOS TÍTERES DE LA SEP.

La vida cultural en el México post-revolucionario ha sido una de las más prolíficas en la historia reciente del Arte Mexicano.

Una camada de artistas que regresaban de Europa con la vanguardia en la pintura, en el teatro, en las letras; todos deseosos de colaborar con el proyecto de nación que intentaba consolidarse.

En 1929, Amalia de Castillo Ledón, jefa del Departamento de Recreaciones Populares del Departamento Central de la Ciudad de México, ideó junto con Bernardo Ortiz de Montellano y Guillermo Castillo, la formación de cinco teatros guiñol que con el nombre de "Periquillo" hicieron las delicias de los niños de los barrios populosos y pueblos cercanos a la ciudad.

En pequeños teatros transportables, *Chupamirto*, *Mutt*, *Jeff*, *el Diablo Tramposo* y *el Perico Decidor*, los actores principales no sólo divertían sino educaban. A través de ellos se llevaba a cabo una campaña antialcohólica y de higiene. Los diálogos eran de Ortiz de Montellano, las escenografías fueron hechas por Julio Castellanos y la construcción y manipulación estuvo a cargo de los hermanos Guerrero. Dos teatros tenían presentaciones fijas en Chapultepec y Balbuena, los restantes se rotaban por los distintos barrios de la Ciudad y sus funciones eran sábados y domingos.

En 1936 nace "*Teatro Guignol*," formado por Germán y Lola Cueto, Graciela Amador "*Gachita*", Ramón Alva de la Canal, Leopoldo Méndez, Elena Huerta Múzquiz, Angelina Beloff, Germán List Arzubide, Teodoro Méndez, Enrique Assad –quien talló los primeros muñecos en madera de colorín- y Roberto Lago.

El pintor Ramón Alva de la Canal, proyectó ex profeso un teatro-carpa y un teatro portátil, de un diseño tan práctico que sigue siendo utilizado en nuestros días.

Este fue el teatro de muñecos para niños que el Departamento de Bellas Artes de la SEP, acogió a principios de 1934, siendo Secretario de Educación Pública Narciso Bassols y Jefe del Departamento de Bellas Artes, Carlos Chávez.

Acerca de este teatro, se expresaba así, Silvestre Revueltas:

... "El teatro para niños como intentan llevarlo a cabo Graciela Amador, Leopoldo Méndez, Germán Cueto y colaboradores, es de gran trascendencia educativa. Se habla a los niños en su propio lenguaje, de cosas conocidas y al mismo tiempo nuevas por su presentación y propósito. Van adquiriendo insensiblemente y de manera agradable y divertida una vigorosa ideología, un sentimiento de la justicia y del deber, que millones de aburridas lecciones y demás aburridos consejos, jamás lograrían obtener..."³¹

Silvestre Revueltas también participó en este esfuerzo, componiendo la partitura –que más tarde ampliaría en España- de la obra "*Rin Rin el Renacuajo*".

De ese ímpetu inicial surgieron varios grupos: "*Rin Rin*" que dirigió primero Germán Cueto y después Roberto Lago, y "*Comino*", dirigido en un principio por Ramón Alva de la Canal para después dejársela a

³¹ Acevedo Escobedo, Antonio "*Ya viene Gorgonio Esparza con un estudio sobre el teatro guiñol en México por Roberto Lago*. Sobretiro del Anuario de la Sociedad Folklórica de México. Vol. IV. México 1944. p.7



Ilus. 15. "Comino". Personaje creado por Ramón Alva de la Canal. Imagen tomada de "Muñecos Animados"

su hermana Loló – la famosa manipuladora de *Comino*, el personaje principal de las piezas de Litz Arzubide. Ver *ilus. 15*.

En 1934 el teatro Periquillo actuó en el Teatro Hidalgo, iniciando con ellos las presentaciones de guiñoles en teatros de renombre. En 1936 se realizó el Primer Congreso de Teatro Guiñol Mexicano. En 1937 se inician las giras al extranjero. En 1938, Angelina Beloff es comisionada a Europa donde nace el libro "*Muñecos Animados*".

Hacia 1937 se forma un tercer grupo "*Periquito*", el cual tuvo a Graciela Amador por directora. Cabe destacar que Graciela Amador, mejor conocida como "*Gachita*" formó parte del Teatro Guignol del INBA desde 1933 y se dedicó completamente al teatro guiñol y fue la primera en dar cursos de títeres en la Universidad Femenina.

Paralelamente, le es dada la dirección de los tres grupos del INBA a Roberto Lago.

En 1940 fue presentada en el Palacio de Bellas Artes la Primera Exposición de Muñecos Guiñol. A principios del mismo año, los tres grupos realizaron una temporada en el Teatro Orientación de la SEP.

El cuarto grupo formado fue "*Teatro Guignol el Nahual*" con la dirección de Roberto Lago y la animación de Lola Cueto. En 1941 fue estrenada en la Feria de San Marcos la primera pieza para adultos realizada por este grupo.

Tarea harto difícil es tratar de encontrar obras o fragmentos de obras de este período de febril actividad titiritera, afortunadamente, se conserva esta primera pieza para adultos del grupo "El anual", así como la anécdota de su creación, me refiero a ¡*Ya viene Gorgonio Esparza!*

Todo comenzó cuando Francisco Díaz de León, en su natal Aguascalientes cuenta la historia de su pariente Gorgonio, que a la sazón purgaba una larga condena en la cárcel y quien para entretener las horas, la hacía allí de zapatero. En la memoria de Francisco habían quedado fijos el recuerdo de la feroz mirada, los bigotes alacranados y las truculentas narraciones que de las hazañas de Gorgonio contaba la gente del pueblo. Así germinó en él el propósito de dar vida a ese héroe de su infancia, que a la vez fascinara y aterrorizara, con encanto mágico, su imaginación infantil... y ya adulto, forjó la trama.

Antonio Acevedo Escobedo hizo el corrido. Para muchos esta obra es de vital importancia, ya que recoge el corrido o epopeya popular y lo lleva al escenario, tal como Lope de Vega en Fuente Ovejuna. La escenografía fue realizada por Gabriel Fernández Ledesma. *Ver ilus. 16*
Ahora, es para mi todo un honor presentarles a Gorgonio:

*Prólogo Presentación de los Personajes de
¡Ya viene Gorgonio Esparza!
-El matón de Aguascalientes-*

Francisco Díaz de León.

*Entre un ángel y un Demonio
Escribieron esta farsa.
Es la vida de Gorgonio.
Cuyo apellido es Esparza.
Amor lo guió con su estrella;
Sota y rey lo traicionaron
El vino obró cual centella
Por eso lo sentenciaron.
Benevolencia yo pido
Antes de alzar el telón
Para ese hombre, que el corrido
Abre el cielo de randón.*

*BRUJA.
Yo soy la bruja mejor
Que en un rincón de mi Triano,
Entre sapos y culebras
Ve el albor de la mañana.
VÍBORA.*

*En el fondo de la tierra
Fabrico yo mi veneno
Vivo en medio del panteón
Y tengo el osario lleno.*

*"PATA SECA"
Esta pata la perdí
Allá en "Los 5 señores"
El portal de las panteras
Donde hay finos bebedores.
Para bigotes los míos
(¡Tengo por testigo al cielo!)
cuando me pongo enojado,
a mis rivales los hielo.*

*CABALLO.
¡Don Gorgonio! ¡Don Gorgonio!
La mala vida me pesa;
Pero si usted me lo ordena
Mezcal beberé en artesa.
TENDERO.
Tan buen cantinero soy,
Que el tequila falsifico
No vendo sino al contado,
Por eso lo notifico.
SOTERA.*

*Por engañosa en amores,
Gorgonio cortó mi vida.
Niñitas pongan cuidado
Por ser verdad muy sabida.
FARIAS.
Me desayuno intestinos,
También bebo en calaveras,
Y si algún chivo me topa
Sabrá que fue de deveras.*

PRESO.

Señores, cuando en la cárcel
Gorgonio mató a Farías,
Hasta a la muerte espantó
Con puñaladas tan frías.

JUEZ.

Notifico al auditorio
Que la ley, intransigente
No perdonó los pecados
De Gorgonio, el delincuente.

ÁNGEL

De colar vengo cansado
Huyendo del tal Esparza
Que, con su fiero puñal,
A mí por poco me engarza.
¡Ora, Diablos del Infierno!

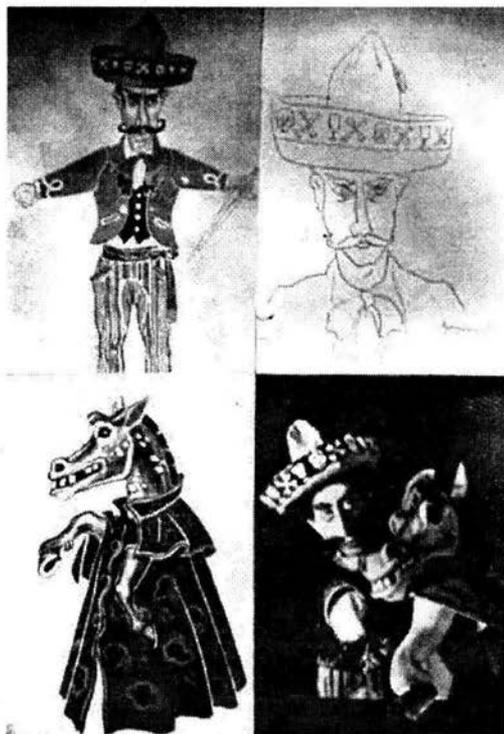
MUERTE

Panteones están de luto
En el bello Aguascalientes,
Tengo huesos en la maceta
De muchos hombres valientes.
SAN PEDRO.

El malo tiene castigo,
El bueno siempre su premio.
Guardo las puertas del cielo
Y a los ángeles del gremio.

DIABLO MAYOR

¡Aticen bien su caldera!
¡Ya viene Gorgonio Esparza
El de fama verdadera!



ilus. 16 Títeres diseñados por Gabriel Fernández Ledesma para la obra "¡Ahí Viene Gorgonio Esparza!", para el grupo "El Nahual". Imagen tomada de "Muñecos Animados"

Otras piezas dedicadas a los adultos fueron "El primer destilador" de León Tolstoi y "Don Juan Tenorio", ambas realizadas por los creadores de Gorgonio Esparza. El diseño de la escenografía corrió a cargo de Angelina Beloff y Gabriel Fernández Ledesma respectivamente. Ver ilus 17

Las características principales del Teatro Guiñol de Bellas Artes fueron armonizar en un todo la escenografía, la música, el vestuario, la manipulación de los títeres y el argumento.



Ilus 17. "Los Fantasmas del Panteón". Títeres para "Don Juan Tenorio" realizados por Lola Cueto.. Imagen tomada de "Muñecos Animados"

Se partía de un libreto escrito específicamente para teatro guiñol, luego se diseñaban los muñecos y las escenografías, una vez aprobados estos, se pasaba a la construcción.

Más adelante, en los números de bailables se fue abandonando el argumento previo. De esta forma, enlazando la danza y los títeres, hubo intentos de hacer piezas que no estuvieran basadas en textos dramáticos.

Sin lugar a dudas, las producciones más originales en cuanto al teatro guiñol mexicano de esta época se refiere, fueron los bailables. "Las Gallinitas" de Graciela Amador, "El baile de las Lagarteranas" con muñecos diseñados por Lola Cueto basados en una idea de Roberto Lago, "Los

marineros" de Roberto Lago y los Hermanos Contreras, etc.

Para 1946 se efectúa la Campaña de Alfabetización y de allí se derivaron los trabajos con comunidades rurales.

En 1948 se intentó crear la Escuela de Guiñol y en 1951 es fundado el Taller de Infantil de Artes Plásticas en el Bosque de Chapultepec, pero irónicamente esto marca la decadencia de este periodo.

Aquí haremos un pequeño paréntesis para hablar de otro personaje indispensable de este periodo: *Don Ferruco*.

Don Ferruco era, a decir de Germán Litz, la didáctica del gendarme y el borrachito llevada a escena. Un crítico social como no ha vuelto a haber en el teatro guiñol mexicano.

En 1940, Gilberto Ramírez Alvarado, manipulaba a *la Familia Titiripitín* en el Mercado Martínez de la Torre; el Departamento de Acción Social de la ciudad al ver la calidad de las representaciones se interesa en el teatro. A través de sus personajes, Gilberto Ramírez "*Don Ferruco*" explicaba la esencia de los conflictos del mundo. *Ilus 18*.

La primera función con una orientación claramente política tuvo lugar el 7 de marzo de 1941, bajo los auspicios de la Comisión de Propaganda del Comité Central de la Defensa Civil. La obra se llamaba "*Campo de Instrucción*" y con ella se hablaba de la amenaza creciente del fascismo. Las piezas que

tuvieron al fascismo como tema principal fueron varias: "Todo por la Patria", "Prisioneros de Hitler", "A ver si como roncan Duermen", "La Quema del Libro", "El Duende y Don Ferruco".

Gilberto Ramírez empleó al títere como instrumento de concientización y sensibilización. Sus muñecos siempre hablaron de la dignidad y de la libertad del hombre. Al término de la 2ª Guerra Mundial, el grupo se dedicó a las campañas sociales y a la lucha contra el analfabetismo. En las Misiones Culturales, el grupo se abocó en la lucha contra el paludismo.

Tras la muerte de Gilberto Ramírez, sus títeres fueron donados al Museo Nacional del Títere.

Volviendo al tema, con la irrupción de la televisión, el Teatro Guiñol de Bellas Artes cayó en el olvido, y el desinterés oficial terminó por matarlo. Los títeres dejaron de tener importancia ante el nuevo invento. Tras un breve periodo en el cual los titiriteros ingresan a la televisión, son estratégicamente apartados después.



Ilus. 18. Muñecos y animadores de "La Familia Titiripín". Grupo de Gilberto Ramírez. Imagen tomada de "Piel de Papel, Manos de Palo"

1.3.3 LA MAGIA DE PETUL.

Así como hicimos un apartado para hablar de Polichinela y Guignol, debemos mencionar a otro pequeño personaje que reviste una gran importancia: Petul.

La historia de este muñeco es más que fascinante: es mágica.

El teatro Guiñol Petul fue utilizado como medio educativo y de entretenimiento en la tarea social que llevaba a cabo el Centro Coordinador Tzeltal-Tzotzil dependiente del INI en la región de los Altos de Chiapas en 1954.

El grupo estaba formado por cinco elementos. El teatro guiñol llamó a sus personajes con los nombres más sobresalientes de la región: Petul y Xun (Pedro y Juan).

Petul, era un muñeco vestido a la usanza de los zinantecos: algodón corto color rosado y sombrero de capa baja y listones colgantes de colores.

Petul era el promotor, el innovador, el hombre joven, el animador del teatro, el que hablaba, que dialogaba, que conocía y sabía los problemas de la gente, que llevaba el mensaje alusivo, que orientaba, aconsejaba, promovía y concientizaba.

Juan por su parte representaba al hombre retrógrado, que no quería oír nada de progreso, era el contraste de Petul.

Antes de estos muñecos, se quiso adoptar otro tipo de personajes como el ciudadano, los cuales lógicamente no funcionaron. Al ver el fracaso, los manipuladores, en su mayoría indígenas, pusieron en práctica sus ideas: se empezó modificando los personajes, se adaptaron los muñecos con rasgos indígenas, se sustituyeron los trajes ciudadanos por regionales y se improvisaron juegos cortos y diálogos.

Las funciones siempre comenzaban con una plática de tipo familiar, tratando de tío al hombre viejo y tía a la mujer grande. Petul se identificaba como un familiar o viejo conocido del público.

¿Por qué se escogió el nombre de Petul?

Petul es la adaptación en tzotzil de Pedro, y en los anales de la historia regional, se encontró un personaje indígena que fue famoso.³² Se trataba de Pedro Díaz Cuscat, hombre visionario, indígena chamula, que en 1869 dirigió una sublevación indígena. Por eso el nombre de Petul es muy popular y apreciado entre los tzotziles y tzetzales. Llamado así, el muñequito animador y conocedor, se aseguró una inmediata simpatía por parte de los indígenas chiapanecos.

A mediados de 1954 se integra al grupo como director Marco Antonio Montero; perfeccionando la manipulación, la elaboración de muñecos y el decorado de los mismos.

De 1956 a 1958 se integra Rosario Castellanos, quien pulió al grupo en técnicas de educación y literatura. El grupo Petul contaba con el apoyo del INI y el INBA.

El teatro Petul, presentaba sus funciones dos días antes de que iniciaran las campañas de alfabetización, vacunación, etc. Petul concientizaba a un núcleo de población, dialogando con todos. Al inicio de cada función el presentador anunciaba la llegada de Petul y Xun, *“que se acercara toda la gente, que Petul era compañero de raza, y además le haría reír por unos momentos, aparte de conocer y saber resolver los problemas de la comunidad.”*³³ La gente entonces se ponía inquieta, escuchaba con atención y pedía en voz alta: *¡Que salgan Petul y Xun, ya los queremos ver!*, en ese momento los manipuladores entraban en acción.

Petul se asomaba en uno de los ángulos del teatro, con la mirada hacia el público, con enfoque de respeto, de alegría y placer, haciendo algunos movimientos de cuello con mucha delicadeza y suavidad, a la derecha y a la izquierda, manifestando su adhesión, primero con los niños, mujeres y hombres adultos, después de su observación placentera, se dirigía al público con fines de ligamiento de amistad. Después de esta entrada empezaba a exponer los beneficios de la aceptación de tal o cual campaña... todos se mantenían callados, las autoridades del pueblo hacían callar al que estuviera hablando al momento de la función; se escuchaba con atención el mensaje alusivo, todas las dudas que podía tener la gente se las exponía a Petul y este las resolvía rápidamente.

A Petul lo identificaron como una persona en miniatura con alma, sangre y hueso como el ser humano.

En la población indígena la aceptación oscilaba entre el 85 y 90%; éxito rotundo para el Centro Coordinador Indigenista Tzeltal-Tzotzil y orgullo de los manipuladores.

Tan respetado era Petul, que la gente abordaba no solo asuntos referentes a las campañas en turno, si no también de pobreza, enfermedades, de las tierras, de las penurias del agua, de la falta de escuelas: las mujeres le contaban al títere los sufrimientos que pasaban por sus malos maridos; Petul escuchaba con atención sus demandas, algunas veces tenía que actuar el papel de juez, de ayudante de doctor, amonestaba a los maridos golpeadores amenazándoles con la cárcel.

Para que podamos darnos cuenta del profundo respeto que se le tenía, de la autobiografía de Teodoro Sánchez, manipulador de Petul, se ha extraído la siguiente anécdota:

³² Rosario Castellanos en su libro *“Oficio de Tinieblas”* toma como tema esta sublevación.

³³ Sánchez s. Teodoro *“Alma del Teatro Guiñol Petul, Autobiografía de Teodoro Sánchez S.”* Gobierno Del Estado de Chiapas. México.

...“Petul tenía que departir con la gente, tratando de convencerlos y haciéndoles ver el peligro que había para sus hijos y para todos, la tosferina y el tifo estaban azotando con furia a toda la región de los Altos de Chiapas, después de dos largas horas de diálogo, Petul fue cuestionado por lo pobladores “¿y que tal si tu medicina nos mata”, a lo que Petul contestó que la medicina era cosa buena y ante toda la comunidad se dejó vacunar por el médico muñeco, al ver esto la población entera aceptó vacunarse”

En algunos libros esta historia solo se menciona rápidamente. Pero el recuerdo de Petul sigue vivo en los Altos de Chiapas, a pesar de que la falta de apoyos y el desinterés gubernamental impidieron que se siguiera presentando.

CAPÍTULO 2. LOS TÍTERES COMO OBJETO PLÁSTICO.

"El títere es un elemento plástico, especialmente construido en una acción dramática, manipulado por un actor o actriz titiritera que lo dota de voz y movimiento..."

Pilar Amorós y Paco Paricio.

2. 1 EL TÍTERE COMO OBJETO ARTÍSTICO.

La creación es un punto de tensión, de conflicto, una lucha por sobreponer a la realidad elementos y significados que hagan soportable la existencia.

Los títeres pertenecen al orden del derrumbamiento y su naturaleza desde siempre ha sido pagana. Su accionar es, *per se*, fetichista: un hombre que habla con y a través de un objeto que se revela a través de él. Como bien escribe Cristóbal Peláez:

"Valle Inclán, escritor del aire, inventa el esperpento, el hombre es una desfiguración de sí mismo, su propio remedo, un muñeco trágico que no ha podido entrar a la razón, a la inmovilidad del pensamiento "me propongo pasar el teatro clásico por el Callejón del Gato". Ionesco, detestaba el teatro de figuras humanas, sólo veía verdad escénica en el mundo de los títeres, por ello su dramaturgia es un intento de "vacío". Su Cantante propone un escenario para polichinelas de carne y hueso. Alfred Jarry, en su manifiesto teatral propone la ventaja de hijos no perecederos y uno de sus espantajos replica "la ventaja de ser títere es que no termina uno en calavera"...³⁴

En este sentido el manipulador es el prototipo perfecto del hipócrita, pues ha encontrado un disfraz para mirar la realidad desde un punto más lúcido y más cómico: la desgracia, el defecto, la falla.

Los títeres siempre han estado a la inversa de la normatividad estética y de ahí que no sean considerados "arte". Al artista establecido le es incómodo poner en cuestión su equilibrio.

Su lenguaje no proviene de la poesía sino de los juegos. De ahí que el teatro de títeres encuentre en los niños el público ideal, pero en aquellos que todavía son capaces de concebir el lenguaje como un juego.

La genialidad no es otra cosa que la infancia congelada.

El títere no fue concebido como un objeto artístico hasta que no se llegó a su formulación, al acto premeditado y voluntario de su creación para que se transformaran en una propuesta plástica definida muy al margen de su posible integración teatral.

³⁴ Peláez González, Cristóbal *"La Ventaja de ser títeres es que no termina uno en calavera"*. Teatro Maticandelas, textos. www.teatromaticandelas.com

A comienzos del siglo XX los artistas volcaron sus ojos hacia ellos, no sólo para reconocerlos por sus valores intrínsecos, sino para buscar en ellos una nueva formulación del arte, un camino de evolución coherente con las propuestas más vanguardistas.

Ideas bipolares: objeto-sujeto, espacio-acción, idea-materia, divino-humano, real-irreal.

Las primeras señales de un acercamiento fecundo entre el títere y las artes plásticas, se producen cuando estas se vincularon al teatro de títeres en ese movimiento que situó al fantoche por encima del actor vivo en sus experimentaciones.

Títeres, objetos y máquinas, se convierten en toda Europa, en los seres impersonales que estaban buscando los directores de teatro”.

En 1907, Gordon Craig da a conocer al mundo su teoría de la *“ubre marionette”* como el único camino posible para que el espíritu venza al cuerpo, siempre sometido a su materia emocionalmente inestable.

Una propuesta artística sin que corra el riesgo de que la vida altere su estructura formal.

En el Teatro, comienza la introducción de objetos plásticos como parte esencial del montaje. En 1922, el Taller de Teatro de la Bauhaus en Weimar presenta *“El Gabinete Figural”*, bajo la dirección de Oscar Schelemmer una parodia del desarrollo y de la fe en la técnica; este espectáculo consistía en el “baile” de unas figuras planas de colores mientras se movían en una cinta transportadora. Los actores quedaban ocultos tras las figuras .



Ilus. 19. “El Cabaret Triádico”. De Oscar Schelemmer.

En 1923, con motivo de la Semana Bauhaus, se presenta *“El Ballet Triádico”* también bajo la dirección de Schelemmer. No se trataba de un ballet en sentido tradicional, sino de una combinación de danza, objetos, pantomima y música. El vestuario de los actores era tan dominante, que el cuerpo y el movimientos tenían que incorporarse a aquel como un revestimiento plástico. *Ilus. 19*

A esta propuesta le continuó

“El Cabaret Mecánico”, realizado enteramente por los alumnos de la Bauhaus, y un *“Ballet Mecánico”* .

Las piezas del cabaret mecánico eran construcciones del tamaño de seres humanos, hechas de cartón, alambre, lienzo y madera, todas ellas en formas geométricas básicas: círculos, triángulos, cuadrados, rectángulos y por supuesto en los colores básicos .ver *ilus 20*. Estas construcciones se ajustaban al

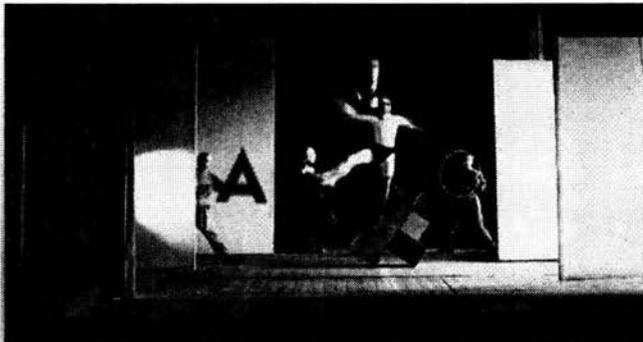
cuerpo de los actores por medio de correas de cuero. También se incluyó la pieza "El hombre en el cuadro de mando", en ella, la máquina vencía a su creador. Una parodia del hombre convertido en marioneta por su dependencia a la tecnología. Por iniciativa de Schlemmer se realizaron representaciones con marionetas. Paralelamente Kandinsky publica un artículo "Sobre la síntesis teatral abstracta", el cual contiene en el título su palabra clave para entender el arte en la etapa de la Bauhaus: síntesis. Para Kandinsky, la síntesis encerraba a la obra de arte totalitaria, a la que debían contribuir todas las artes: arquitectura, pintura, escultura, música, baile, poesía.

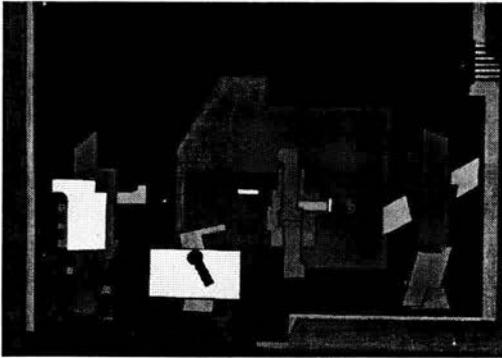
Durante la etapa Bauhaus en Dessau (1929), Schlemmer comienza con la investigación de los elementos básicos en las llamadas "danzas de la Bauhaus". En pocos años desarrolla: Danza de la Forma, Danza del Gesto, del Espacio, de los Bastones, del Escenario, de los Aros y también el Juego de la Construcción y el Paseo de las Cajas. *ver ilus. 21* La acción en estas danzas se desarrollan a partir de los elementos estéticos. Los actores son desprovistos de expresiones individuales mediante la unificación por medio de mallas y máscaras en una clara oposición a los elementos teatrales formales. Así como afirma Magdalena Droste en su estudio sobre la Bauhaus:

"Schlemmer logra como Chaplin, aunque de forma diferente"- la síntesis de persona y marioneta, de figura natural y figura artística, síntesis en la que podía introducir su escala completa de posibilidades expresivas: desde la ingrátida gracia hasta la monumental violencia, de la grotesca picardía a la hierática plasticidad".

Pero no sólo en Europa podemos encontrar ejemplos de esta nueva manera de ver los títeres. En México cabe recordar que en la década de los treinta surgieron varios grupos de artistas plásticos que encontraron en los títeres un nuevo vehículo para canalizar sus preocupaciones estéticas. *ilus 21 y 22.*

Ilus. 21. "Danza de los Aros" de Oscar Schlemmer





Ilus 20. Proyección de "El Cabaret Mecánico" hecha por alumnos de la Bauhaus.



Ilus22. "Doña Francisca Pulido Cuevas". Aguafuerte coloreada a mano de Lola Cueto. Colección Mireya Cueto. "Tomada de Piel de Papel, Manos de Palo"



.Ilus 23 .Aguatinta de Lola Cueto. Colección Mireya Cueto. "Tomada de Piel de Papel, Manos de Palo"

2.2 EL TÍTERE COMO SÍMBOLO.

Como bien afirma Jean Chavalier, los símbolos son para soñar; los símbolos son el centro de la vida imaginativa del ser humano. Revelan los secretos más profundos de la psique humana, abren la mente a lo infinito. Todos los días de nuestra vida, démonos cuenta de ello o no, utilizamos símbolos.

¿Por qué? Por que dan rostro a nuestros deseos.

Según Freud a través de ellos manifestamos nuestros deseos y conflictos; para Jung son la mejor manera de designar la naturaleza del espíritu. Para que un símbolo se pueda considerar vivo, debe suscitar vida: sólo está vivo el símbolo que, para el espectador, es la expresión suprema de lo que se presiente, pero aún no se reconoce. Entonces incita al inconsciente a la participación: engendra vida y estimula su desarrollo.

Como símbolo vivo el títere ha cumplido diversas funciones las cuales son:

- a) Exploratoria. Debido a la incapacidad humana para nombrar cosas como lo divino o lo eterno, utilizamos constantemente símbolos para representar aquellos conceptos que no podemos ni definir ni comprender plenamente; esto en un intento de expresar lo invisible. El Creador era a menudo presentado como un ser desconocido y poderoso, a veces sin nombre, omnipresente, moviendo los hilos de las acciones humanas. Horacio escribió en sus "Sátiras"

*"¿Qué Soy yo para ti?
Mira como tú mandas sobre mi
Te inclinas y humillas ante otros como un títere en su hilo"*

La noción de Dios como manipulador fue en realidad introducida por los árabes. Birri , el poeta de Anatolia, en el siglo XII escribió:

*"El hombre sabio buscando la verdad
mira hacia la tienda del cielo
donde el gran actor del mundo
ha colocado hace mucho su Teatro de Sombras.
Detrás de su cortina está dando un espectáculo.
Representado por las sombras de hombre y mujeres de su creación".*

A pesar de que la relación entre lo creado y el creador no ha cambiado mucho a lo largo de los siglos, el verdadero cambio significativo ha sido el de la función: el Creador del mundo ha sido reemplazado por el "dios pequeño", lo "creado" , de cierta manera ha tomado la función creadora y alcanzado con ello su independencia.

- b) Sustitutiva: El títere ha sustituido a modo de respuesta de solución o satisfacción, una pregunta, un conflicto, un deseo, que permanece en suspenso dentro del inconsciente. La leyenda acerca del origen del teatro de sombras que nos cuenta la historia del emperador que los crea tras la muerte de su favorita para poder recrear su silueta y sobrellevar la angustia que su ausencia le provocaba, es una buena manera de ilustrar esto. Por otro lado el uso metafórico de la estructura del teatro de títeres no sería tan importante si no fuera por el hecho de que expresa tan bien la atracción psicológica que ejerce: la completa y divina libertad de la propia expresión, encontrada por un artista solamente en los títeres. Esta cuestión de autonomía es válida para muchos artistas, Vladimir Sokolov, un bailarín del siglo XX así lo expresaba:

"Esforzándose por alcanzar la libertad artística para su deseo creativo, el hombre inventó el teatro de títeres. A través de su descubrimiento se libera de la amenaza del destino, creando para sí un mundo a su medida y a través de los personajes que le deben total dependencia fortalece su deseo, su lógica, su estética. En resumen, llega a ser un pequeño Dios en su propio mundo"³⁵

- c) Mediadora: Los títeres tienden puentes, enlazan el cielo y la tierra. La materia y el espíritu, la naturaleza y la cultura, lo real y el sueño.

El Títere también se constituye como un signo ambivalente como bien lo afirma Rafael Curci en su libro "De los Objetos y otras Manipulaciones Titiriteras", ya que al mismo tiempo simula vida y es percibido como un objeto inanimado.

Constituido como signo, el títere proyecta a su vez todo un conjunto de signos que le confieren un carácter metaforizante. Cuando el signo se une a la metáfora se vuelve simbólico.

Los títeres desde siempre han sido toda una constelación de símbolos. Formalmente son objetos que representan el concepto del hombre como un ser manejado por sus circunstancias.

Muchos han sido los que han considerado al teatro de títeres como una fuente de metáforas. Utilizándolo para hacer analogías satíricas de las pequeñas representaciones del género humano o para expresar opiniones sobre las normas de la vida.

Además de eso, el títere nos remite también a la dualidad, al espejo, a una copia de nosotros mismos, la cual nos ayuda a internarnos en nuestras angustias acerca de la fugacidad de nuestra existencia y la fragilidad de nuestro cuerpo.

Mireya Cueto escribió en su libro "El Arrecife y otras obras":

"Fui Construido a imagen de su soledad, de su angustia, de su ahogo. Absorbí en mi pequeño cuerpo contrahecho el gris de miedo a ser translúcido que lo aplastaba. Yo tomé su opacidad en mi cuerpo, sin contrapuntos, sin pretensiones, así nada más como era a lo desnudo, a lo trágico, a lo verdadero. Tomé

en mi cuerpo de ataúd sus muchas muertes. Hicimos juntos el camino de su voz: me prestó su palabra y juntos llegamos al borde de mi muerte. Muerto, doy fe del acto sublime de la magia”.

2.3 LOS TÍTERES COMO EXTENSIÓN DEL CUERPO.

Todo es cuerpo en el arte.

A lo largo de la historia del arte, los artistas han representado de una u otra manera a lo humano.

Sin embargo, esta percepción cambió a partir del último tercio del siglo XX. El cuerpo ya no fue usado solamente como contenido de la obra de arte, sino también como lienzo, pincel, marco y plataforma.

En esta nueva concepción del cuerpo, este no se encuentra fijado, sino que, mediante una suerte de virtual diseminación, reside en un constante flujo de significados: no se está quieto en sí mismo por que no hay un sí mismo en el cuál permanecer.

El cuerpo , por tanto, fluye se alterna y cambia.

El travestismo del cuerpo, da perfecta cuenta del cuerpo en tanto un ente no-fijado. La mayor parte del cuerpo travestido, presenta el cuerpo en su apariencia, en su vertiente de proyección social del yo.

No hay un yo esencial, el cuerpo fluye, y lo hace desde el exterior, desde la apariencia.

El cuerpo modificado es la evolución de estados anteriores como “cuerpo activista” o “travestido”, que intentan deconstruir los códigos modernos y las supuestas verdades esenciales. El cuestionamiento crítico del sujeto moderno, se va a resolver, de este modo, en un cuerpo modificado, corregido, ampliado o reconstruido.

Por primera vez en el razonamiento post.moderno, parece que se presentan soluciones: un cuerpo nuevo, expandido más allá del cuerpo viviente y de la experiencia humanista. Un cuerpo, post-humano, postdarwiniano que oscila y fluctúa en varias direcciones.

Tal y como se ha ocupado de demostrar Paul Virilio, el cuerpo humano, heredado y natural deviene en obsoleto y por ende insuficiente, la sociedad tecnologizada exige una modificación corporal, un cuerpo ampliado.

Una serie de artistas como Mathew Barney, Rebeca Horn, Lygia Clark, Jana Sterbak utilizan para el cuerpo una serie de prótesis y complementos inútiles, elementos que realmente no ayudan al cuerpo, accesorios que responden , a un espíritu crítico para la sociedad capitalista como el “*Vestido de carne para una anoréxica albina*” de Jana Sterbak.

Ahora bien, ya hemos explicado como en el arte de finales del siglo XX, la relación del artista con su cuerpo cambió.

No es la primera vez que se habla del cuerpo como soporte y que este puede presentarse con modificaciones o sin ellas. Lo que sí estoy segura es que hasta el momento no se han explorado las posibilidades que abre el utilizar a los títeres como prótesis.

³⁵ V.Sokoloff. *Gedanken zu meiner Theatre musikalischer Dynamik.Das Poppen-theatre*. Leipzig 1923, vol. 1 pp.33-38. Citado por Henrik Jurkowski en “*Criterios Literarios en el Teatro de Títeres*”p. 3

Son aditamentos de quita y pon, máquinas inútiles: los brazos se extienden pero no pueden sentir lo que tocan, de hecho no permiten la libertad de movimiento.

El cuerpo se desdibuja, el sujeto se diluye y desaparece en una compleja red significante. Es decir, en esencia una nueva *vanitas* que se articula en torno al tiempo y la fugacidad de la vida, aglutinados ambos en el papel de la memoria y el recurso a la huella, la traza, el resto, el fragmento.

Mi propuesta se basa en el hecho de que utilizo a los títeres como prótesis y a mi cuerpo como soporte de ellos, estableciendo con ello varios juegos:

- 1.- Al manipular al títere desaparezo como individuo y estoy sujeta a condicionar mis movimientos.
- 2.-También es una protección, una coraza, un útero de cartón pintado y hule espuma. Esta idea devino del encuentro con los trajes completos de látex negro que suelen utilizarse en las practicas sadomasoquistas, cuya función es la misma. El cuerpo se encuentra así como en un capullo, en un estado de pureza ideal alejado de los estragos del ambiente exterior y sólo el amo, puede abrirlo. La diferencia en este caso, es que la maitress, soy yo. Un alumbramiento dirigido por primera vez por el que nace.
- 3.Toda materia transformada por la mano del hombre se carga de él. Mientras más convivimos con un objeto, más se carga de nosotros mismos; al grado que lo que puede ver el espectador ante él son las diferentes proyecciones de mi personalidad.
- 4.-La armonía entre la pluma y la espada....la armonía entre el arte y la acción.
- 5.-Entre el títere y yo jugamos con la ansiedad y la tecnofobia de las formas culturales contemporáneas y los instrumentos invisibles de control.

Todo es juego, pero hay que recordar que la única manera en que el hombre es libre es mediante el juego, y con lo que juega el hombre es con la imaginación.

2.4 EL TÍTERE COMO ESCULTURA EN MOVIMIENTO.

Los títeres así como el teatro vivo, son una forma dramática desarrollada en el tiempo y en el espacio.

La teoría de Ingarden decía que todo trabajo de arte es una identidad puramente intencionada. Existe a través del apoyo dado por su base material, construyendo del material muchas cosas diferentes: objetos, muñecos, actores, etc.

Los títeres tienen una existencia temporal y están involucrados en un proceso que es claramente demostrado por el tiempo y el desarrollo de la acción dramática.

...*"El títere es, en términos exactos, un objeto móvil, no derivado, hecho para la acción dramática, operado bien visible o invisiblemente por cualquier técnica que su inventor haya elegido..."*³⁶

El títere es un objeto. A pesar de ser capaz de acción en la escena su vida no es más que una proyección de la imaginación humana. El títere como objeto móvil tiene una naturaleza teatral y cuando actúa en el escenario puede llegar a ser realmente el "sujeto". De esta forma, es diferente de todos los otros "objetos" que pueden participar en las proyecciones imaginativas humanas.

Ahora bien, una vez que hemos dejado en claro esto, enfocamos a analizarlo como más nos interesa: el objeto plástico, la escultura en movimiento.

El sentido originario- y el más restringido- del término "plástica" deriva del griego "plastiké" (lat. Plastica) , o arte de modelar, y se refiere en concreto a aquella actividad escultórica que utiliza materiales blandos, modelables por la mano, y que por tanto, se diferencia de aquella otra escultura que – derivando del latín *sculpere*- utiliza materiales duros sobre los que la operación realizada no es de modelado, sino de talla. De este significado restringido pasó la plástica a denotar a toda la actividad escultórica en conjunto, tanto si utiliza el procedimiento de modelado como el de talla.

Ha sucedido que en nuestro tiempo ha prevalecido el término "escultura" para cubrir ambos procedimientos, con la excepción del alemán y el italiano donde se prefiere el término plástica para designarla.

En esta acepción, pues, todos los objetos producidos en escultura pueden ser descritos como plástica, y hablar de efectos plásticos es tanto como referirse a las características propias de la escultura.

En un tercer sentido más amplio y genérico, derivado del verbo griego "plasso", formar, lo que corresponde al dominio de las formas, las artes plásticas denotan a todas aquellas obras que se dirigen más directamente a los sentidos de la vista y el tacto.

En la antigua Grecia, los títeres recibían el nombre de *Imangulae*, que significa "estatua pequeña".

Si nos atenemos a la definición de la Real Academia de la Lengua, encontramos la siguiente acepción:

Escultura: Del lat. Sculptura.

1.f. Arte de modelar, tallar o esculpir en barro, piedra, madera, etc., figuras de bulto.

Partiendo de esta definición podemos decir que los títeres pueden ser considerados como esculturas. El títere nace de la necesidad del hombre para a través de él, describir y observar su realidad. Al igual que la escultura, el títere se basa en la tridimensionalidad del ser humano.

También nace de la necesidad del hombre de describir y observar su realidad: caricaturizando, estilizando o plasmando con absoluta fidelidad a los modelos . Al igual que la escultura, se mueven en la esfera del volumen; aún los títeres planos intentarán traspasar la barrera de la bidimensionalidad.

³⁶ Bensky, R.D. "Investigación sobre las estructuras y simbolismos del Títere" citado por Henryk Jurkowski en "Criterios Literarios en el Teatro de Títeres" p. 19

Los títeres son representativos en el aspecto formal, sin embargo sus formas no siempre son reconocibles en la naturaleza.

Ahora bien, la escultura siempre ha sido una disciplina de antinomias, se ha debatido siempre entre el reposo y el movimiento.

El movimiento se hace necesario para evocar la fuerza del universo, la energía vital, el caos originario, la ley del cambio. Ha interesado por lo tanto, desde siempre una escultura en movimiento, ya sea este ilusorio o real.

En el siglo XX llega la escultura al movimiento real, que a decir verdad ya había aparecido en el siglo XIX con la moda de los autómatas. Henry Signoret empezó construyendo muñecos los cuáles mediante un mecanismo basado en pedales y cuerdas imitaban delicados movimientos humanos.

Estos autómatas formalmente son títeres con aditamentos mecánicos que les permiten realizar determinados movimientos.

El movimiento en la escultura, aceptado propiamente como tal, se da en 1920 con una pieza del artista ruso Naum Gabo consistente en una sola varilla que vibra al ser impulsada mecánicamente por un motor produciendo así en el área de vibración un volumen virtual.

Pero no es hasta 1955, que se incorpora propiamente el término cinético al léxico artístico.

La característica principal del arte cinético es la presentación del movimiento, ya sea real u óptico, así como la demostración del carácter transformable de la obra.

Los títeres cumplen con la condición de ser obras que tienen como principio fundamental el movimiento. Aún en reposo, el espectador puede sentir y apreciar la tensión que provoca la energía acumulada en sus formas y espera en cualquier momento a que el movimiento se desencadene. Como obra cinética rompen con la tradición clásica de que las artes plásticas están constituidas por objetos estáticos. El tiempo y el movimiento esta integrados a la obra *"que pasa a ser un simil de la vida y no un mero refugio contra ella"*.³⁷

Dentro de la escultura cinética existen varias clasificaciones, los títeres entran en la siguiente categoría:

- Obras tridimensionales que solicitan el desplazamiento del espectador y/o la manipulación.

Al ser objetos cinéticos, el movimiento y la transformación se presentan en su realidad concreta, al nivel de la cosa observada. En la obra cinética, tanto el movimiento como la transformación se presentan al nivel del objeto-cosa.

La significación asignada al objeto-cosa es la de un objeto percibido en su realidad material.

El término que aquí nos interesa, el de objeto estético, señala una supresión de la realidad material del objeto y un acercamiento a la interioridad de la obra.

Según Pnosfsky, un objeto se torna "estético" cuando el interés se concentra exclusivamente en su forma, independientemente de su función.

³⁷ Jean Clay, "L' art du mouvement" citado por De Bértola Elna "El arte Cinético" Ediciones Nueva Visión . Buenos Aires, 1973. p19

En los títeres, el movimiento y la transformación se presentan como realidades perceptivas que los colocan por un lado en el nivel del objeto-cosa. Pero es a través de ellos que se despierta la conciencia perceptiva estética del espectador y devienen en objetos estéticos.

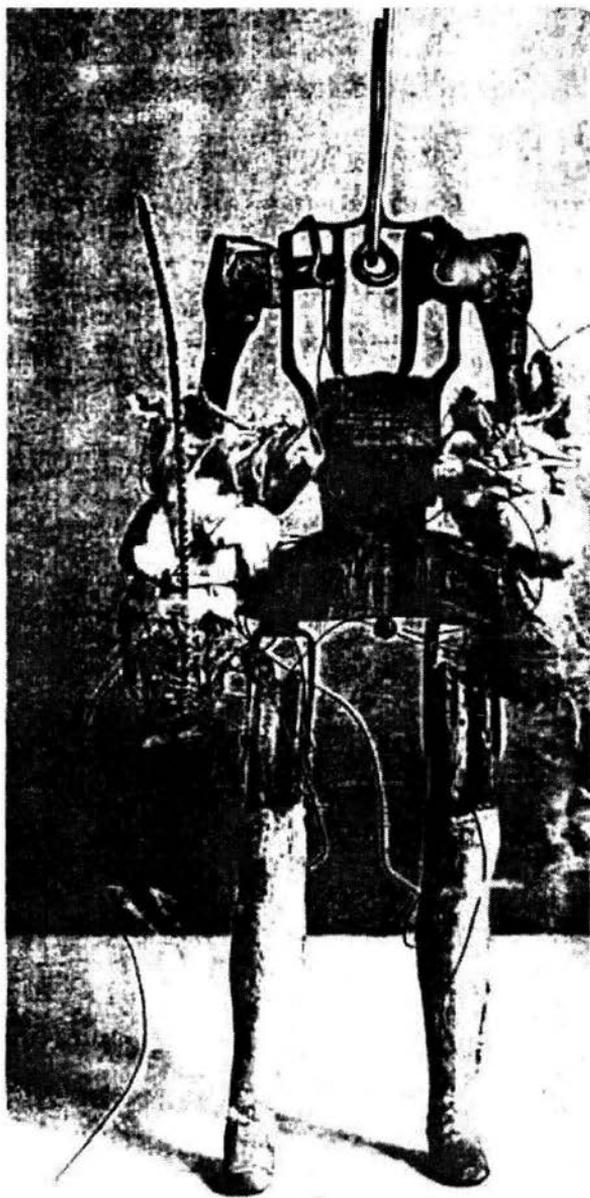
Marioneta desnuda que representa la figura de una reina. Fue diseñada por Michael Carr (que trabaja desde 1907 hasta 1928) para experimentos de Edward Gordon Craig (La controvertida teoría sobre las *Übermarionette* se vio muy influida por el ensayo de Kieist sobre el teatro de las marionetas).

Detroit, Detroit Institute of the Arts



Marioneta mecánica italiana del siglo XVIII con cuerdas internas. Tipología denominada «mecánica», sin ropa, sin cabeza, en la que las cuerdas que mueven las piernas corren invisiblemente a través del cuerpo hasta la vara de control que levantaba al títere por su cabeza.

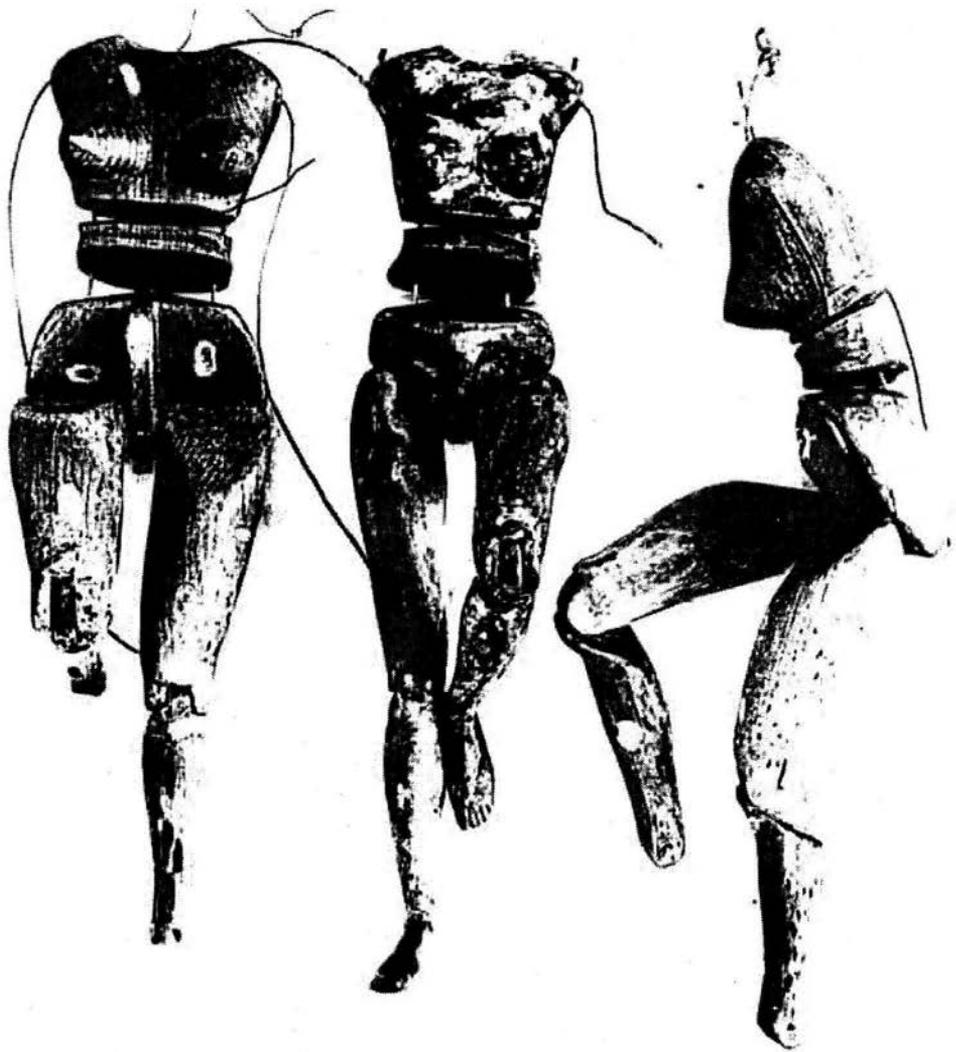
Bologna. Colección de la Galleria Civica di Arte Moderna.





**Marioneta llamada Lilith de
W. A. Dwiggins (1880-1956), notable
diseñador americano de libros y liteses,
con cuerdas ocultas en las articulaciones.**

*De Dwyer-Abel: The Dwiggins Marionettes
1908/09-1917/18*



Marionetas Inacabadas de W. A. Diggins.

De Dorothy Adew. *The Diggins Marionettes*
(Boston, 1970)

CAPÍTULO 3. CONSTRUCCIÓN Y TIPIFICACIÓN DE LOS PERSONAJES.

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

Lothar Buschmeyer.

3.1. TIPIFICACIÓN DE LOS PERSONAJES.

Por personajes tipo entendemos aquellos que poseen características físicas y psicológicas que son fácilmente reconocidos por el público. Mediante la tipificación, un personaje no representa solo a un individuo, sino a todo un grupo de personas en particular.

El teatro de títeres cuenta con una larga tradición en la tipificación de personajes, lo que le ha permitido capitalizar distintas corrientes del teatro para replantearlas en su propio lenguaje expresivo.

Un claro ejemplo de esto fue la relación que tuvo el teatro de títeres con La Comeddia dell Arte. Muchos de los personajes de esta, como el Doctor, el Avaro, Polichinela, reaparecieron en los retablos, adaptándose a las condiciones de manipulación, pero conservando su tipo.

Los cómicos de la comedia interpretaban sus roles ayudándose de máscaras y vestuarios distintivos, sintetizando en todo momento la esencia de su carácter.

No tardó en aparecer Pantaleón, el viejo avaro que quería conquistar a la bella Colombina, amada del joven Brigella, ayudado por sus dos inseparables sirvientes: Arlequín y Polichinela.

En el teatro de títeres, se acentuaba el carácter burlón de esta comedia de enredos mediante diálogos cortos y picarescos.

Con el paso del tiempo, los títeres fueron resumiendo en sus rostros todos los rasgos de un individuo.

El títere es una máscara, aparece y no necesita presentación. Es el enamorado, la doncella, el sabio, el bobo. Se ve obligado a representar los rasgos más sobresalientes del comportamiento humano reduciéndolos a su quintaesencia.

De esta concepción el títere ha llegado al arquetipo, es decir, un tipo de personaje particularmente general y recurrente en una obra, una época, en todas las literaturas y mitologías.

Una práctica común y bastante desafortunada es la de caer en los estereotipos al momento de proyectar los personajes para una puesta en escena con títeres. Como bien afirma Rafel Curci, el estereotipo nada tiene que ver con los títeres, ya que recurrir a ellos es caer en una concepción estática y banal de un personaje y por lo tanto todos sus actos serán poco imaginativas, simplonas y rudimentarias, basándose siempre en un modelo fijo y lleno de clichés.

La línea existente entre la síntesis de un personaje y la banalidad del estereotipo es muy delgada, y ese es el primer reto al proyectar un títere.



Ilus 24. Un buen ejemplo de tipificación en la construcción del personaje nos la da Sergei Obratssof en su obra "Canción de Cuna" (Rusia, 1942). Como bien podemos observar, se han dejado de lado los detalles del rostro del bebé, quedando así sólo los rasgos distintivos. Detalles excesivos como sombras en el rostro, cejas, pestañas, "ensucian" el diseño, ya que con la distancia el espectador los observará como manchas. Imagen tomada de Muñecos Animados.

3.2 CALEIDOSCOPIO.

Para no dejar sólo en el terreno de la teoría la investigación realizada, surgió la idea de realizar un montaje de títeres para adultos.

Es así como surge el proyecto "Caleidoscopio" basado en el libro "El hombre ilustrado" de Ray Bradbury. El primer paso fue la adaptación del cuento "Caleidoscopio". Esta primera adaptación, en lo personal me pareció que nacía mutilada... después de profundas reflexiones llegué a la conclusión de que había omitido al hilo conductor de la historia: el hombre ilustrado. El drama del hombre que llena de imágenes su cuerpo como una forma de trascender y que termina convirtiéndose primero en esclavo y después en víctima de ellas me pareció perfecto para ilustrar la noción del hombre manipulado por fuerzas ajenas a

su entendimiento. Se hace entonces una segunda adaptación en donde se añade esta parte introductoria y se conserva la del cuento Caleidoscopio; ya con esta se obtiene la lista de personajes a proyectar. Esta es a lista en orden de aparición:

1. El Hombre ilustrado.
2. Hombre 2 o viajero.

De Caleidoscopio:

3. Ollis.
4. Applegeate.
5. Lespeare.
6. Madre.
7. Niña.

Después se continuó con un acopio de imágenes para nutrir visualmente la idea original y pasar a la etapa de bocetaje.

Para el hombre ilustrado me basé en la revisión del tatuaje (*ilus 25*) y otras formas de pintura corporal (*ilus 26*), ya que no quería caer en el error de representarlo como una sucesión de cuadritos pintados. Finalmente tras una sesión de pintura corporal y obtener un resultado que se aproximaba a lo deseado, se decidió utilizar la digitalización de imágenes y la impresión en tela de las mismas para lograr el efecto deseado. *ilus. 27 y 28*.



Ilus 25. "Vikings" tomado del catálogo electrónico de tatoozone.com

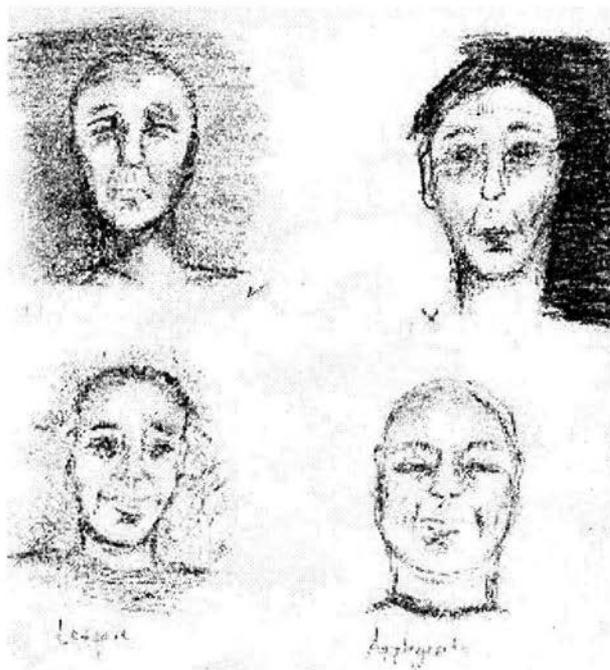


Ilus. 26 .Boceto inspirado en la pintura corporal hindú. Técnica carboncillo.

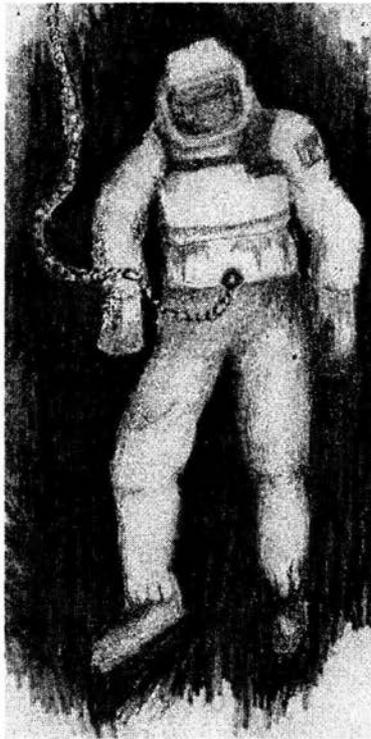
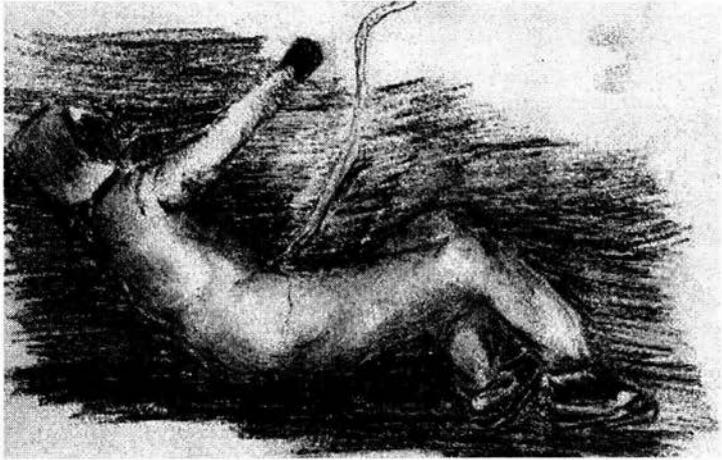


Ilus. 27 y 28. Sesión de pintura corporal. Modelo Janina Stein. Fotos por Mariana Tinoco.

Una vez definida la manera de representar al hombre ilustrado, continúe con el bocetaje del resto de los personajes (*ilus 29 , 30y 31*).



Ilus 29. Primeras ideas de Hollis, Lespeare y Applegate.



Ilus 30 y 31. Hollis flotando en el espacio.

En la construcción de los personajes se recurrió al modelado de las cabezas, una mezcla de papel maché y papel roca.

Debido a la complejidad del montaje, se decidió solamente presentar en este trabajo la proyección de los personajes.

En el anexo se encuentra la adaptación al cuento.

Cabe destacar que Caleidoscopio, en un proyecto que continúa desarrollándose.

CONCLUSIONES.

*"Antes de que los hombres inventaran las prisiones, inventaron
Por fortuna, el medio para escapar a ellas, o cuando menos, para no
Dejarse deshumanizar en su interior. Inventaron ese pequeño ser
Que la escuela, la ignorancia y el miedo pretende encerrar bajo el cartel
"solo para niños": el títere"
Cecilia Andrés.*

En este trabajo se estudió y analizó la historia de los títeres, así como su relación con las artes visuales; también fue diseccionado para estudiarlo como símbolo, escultura en movimiento y finalmente como extensión del cuerpo. Asimismo se inició con el proyecto "Caleidoscopio", un montaje de títeres para adultos, para poner en práctica lo investigado. De los resultados obtenidos podemos concluir lo siguiente:

- La historia de los títeres ha corrido paralela a la del hombre ya sea como puente para acercarnos a lo divino o como metáfora de nuestra fragilidad.
- Muy al margen de su posible integración a las artes escénicas, el títere nos proporciona la oportunidad de trabajar con lapsos de tiempo real, así como la de experimentar con nuestro cuerpo de una manera en la que el "enmuñecamiento" al que se ve sometido, convierte toda acción en un revestimiento plástico.
- El títere es una obra plástica en movimiento cuyo carácter transformable se pone de manifiesto ante el espectador que lo observa. Aún cuando el movimiento no llegue a desencadenarse, el espectador sentirá la potencia del movimiento latente y esperará a que este ocurra.
- Emparentado con lo primitivo, lo pictórico en el títere está más cercano al Expresionismo, a lo Naif...Goya dijo alguna vez que el sueño de la razón creaba monstruos. Los títeres son producto de estos sueños: son los monstruos que mediante la burla y la sátira nos enfrentan con el reflejo de nuestros miedos, angustias, alegrías.
- Son también, un arte que se desarrolla en el tiempo y el espacio y que pueden ser considerados una obra de arte total donde participen todas las disciplinas y todos los sentidos del espectador.
- El rescate de los títeres como opción creativa es vital para las nuevas generaciones de artistas plásticos; ya que la historia misma nos ha demostrado que cuando este acercamiento se ha dado han surgido períodos de una gran fecundidad y vanguardia plásticas.

Hemos analizado y conocido en parte la historia de los títeres; y digo bien que en parte, por que para hablar de ellos no basta sólo un texto: hay gente que les ha dedicado toda su vida ya sea mediante la manipulación o la investigación y no han logrado agotarlos.

El interés de realizar un amplio marco histórico ha sido el de poder dar una base para aquellos quienes los títeres se han convertido en su pasión.

No ha sido fácil, pues ha diferencia de otros países donde se le da a este arte un gran apoyo y difusión, en el nuestro, el cartel de "solo para niños" ha sido mas que una ayuda un estigma difícil de borrar.

Por circunstancias también ya tratadas, en México se perdió la tradición de un teatro de títeres para adultos, así como la discusión de los valores estéticos intrínsecos de este. Salvo algunos intentos, los cuales no han tenido una gran importancia ni repercusión no hay propuestas que puedan sacar a los títeres de este *impasse*.

Del contexto histórico hemos pasado a diseccionarlo para poder entender algo de la fascinación que desde siempre han ejercido sobre nosotros.

No por nada, maestros de la talla de Klee, Léger, Miró por citar a algunos se vieron seducidos por su encanto.

A pesar de los problemas a los que se enfrentan los títeres, afortunadamente estos han sido y son como la legendaria ave fénix: aún cuando les quitaron la voz los decretos y concilios, o el costumbrismo y los clichés pretendieron acabar con ellos, sus manos de madera y cuerpos de trapo emergieron de las cenizas para empaparnos de ese espíritu burlesco, revoltoso y provocador que nos salvará de la solemnidad y las fórmulas preestablecidas.

BIBLIOGRAFÍA

- Acevedo , Escobedo Antonio "Ya viene Gorgonio Esparza: con un estudio sobre el teatro quiñol en México por Roberto Lago". Sobretiro del Anuario de la Sociedad Folklórica de México. Vol. IV. México 1944.
- Artaud, Antonin "El Teatro y su Doble". Ed. Sudamericana. Argentina, 1976.
- Beloff, Angelina "Muñecos Animados: historia , técnica y función educativa del Teatro de Muñecos en México y en el mundo/ Ilustraciones de la Autora". SEP. México , 1945.
- Bernardo, Mane "Guiñol y su mundo: con obras de la autora para representar". INBA. México ,1966.
- Cueto, Mireya "El teatro Guiñol".UNAM, Dirección de Difusión Cultural. México, 1961.
- Cueto, Mireya "El arrecife y otras divagaciones". UNAM. México, 1997.
- Cueto, Mireya "Apuntes sobre la Experiencia Artística" Alas y Raíces a los Niños. CNCA. México , 2001.
- Curci, Rafael "De los Objetos y otras manipulaciones titiriteras". Ed. Tridente Libros. Argentina, 1992.
- Cirlot, Juan Eduardo "Diccionario de Símbolos" Ediciones Siruela. España , 1997.
- Chevalier, Jean y Gheerbrant Alain "Diccionario de los Símbolos, versión castellana de Manuel Silvar y Álvaro Rodríguez". Ed. Herder. España, 1986.
- De Bertola, Elena "El Arte Cinético, el movimiento y las transformaciones: análisis perceptivo y funcional". Ed. Nueva Visión. Argentina, 1973.
- De la Casa, Concha , et al. "Anuario de Títeres en Hispanoamérica 2001". Centro de Documentación de Títeres de Bilbao. España 2001.
- Iglesias , Cabrera Sonia, Guillermo Murray Prisant "Piel de Papel, manos de palo: historia de los títeres en México". Ed. Espasa-Calpe. México, 1995.
- Kandinsky , Wasily "De lo Espiritual en el Arte". Ed. Barral. España, 1973.
- Kleist, Heinrich Von "Sobre el teatro de marionetas y otros ensayos de arte y filosofía". Ed. Hiperion. España ,1988.
- Morfakidis, Moschos "Karakiosis: el teatro de sombras griego". Ed. Athos-Pérgamos. España , 1999.
- Porras , Francisco "Titelles, teatro popular". Biblioteca de Visionarios, Heterodoxos y Marginados. Ed. Nacional. España 1986.

- Sánchez, S. Teodoro "*Alma del Teatro quiñol Petul*" Gobierno del Edo. de Chiapas, Instituto Chiapaneco de Cultura. México, 1993.
- Walter Benjamín "*El Berlín demónico: relatos radiofónicos*". Ed. Icaria, España 1987.
- Varios Autores "Introducción General del Arte". Ed. Istmo. España, 1980.

PUBLICACIONES ELECTRÓNICAS.

DEBATS QUADERNS.

- Jurkowski, Henrik "Criterios Literarios en el Teatro de Títeres"
- Cruz Sánchez, Pedro y Hernández Navarro Miguel Ángel "Cartografías del cuerpo: propuestas para una sistematización"

TEATRO MATACANDELAS.

- Cristóbal Peláez González "La Ventaja de ser títere es que no termina uno en calavera"

PÁGINAS ELECTRÓNICAS.

- www.titerenet.com
- www.punchetheatre.com
- www.tatoozone.com.

ANEXO.

EL HOMBRE ILUSTRADO.

RAY BRADBURY.

ADAPTACIÓN LIBRE DE MARIANA TINOCO.

Narrador: En una tarde calurosa de principios de septiembre, me encontré por primera vez con el hombre ilustrado. Había estado todo el día caminando, recorriendo la última etapa de una excursión de quince días por el estado de Wisconsin. Me preparaba a descansar y leer cuando el hombre ilustrado apareció.

(El narrador está y estará siempre fuera de foro, para recalcar la impresión de que estamos penetrando a sus recuerdos)

(El escenario está a oscuras, poco a poco se va iluminando. La escena se va a desarrollar en el campo, en un pequeño claro, es de tarde y debe darse la impresión de que ha sido un día muy caluroso)

(ya no hay luz sobre el narrador, en el escenario entra el hombre ilustrado)

Hombre Ilustrado: Señor, ¿sabe usted donde podría encontrar trabajo?

Hombre: Temo que no.

H.I (suspirando) : Cuarenta años y nunca he tenido un trabajo duradero.

Narrador: Yo no sabía entonces que era ilustrado... aunque hacía mucho calor, aquel hombre no se abría la camisa... las gotas de sudor le corrían por el rostro, pero el no hacía nada por refrescarse un poco.

H.I. Bien, este lugar es bueno para pasar la noche ¿no lo molesto?

H.: No, para nada, es más si usted quiere, me sobra un poco de comida.

(El hombre ilustrado se sienta y lanza un gruñido)

H.I: Se arrepentirá de haberme invitado, todos se arrepienten. Por eso no paro en ningún sitio. Tendría que estar ganando dinero a montones en la feria de cualquier pueblo, pero no, aquí me tiene sin ninguna perspectiva.

(El hombre ilustrado se quita los zapatos)

H.I. Por lo regular conservo un empleo diez días, luego algo pasa y me despiden. Hoy ningún hombre de feria del país se atrevería a tocarme... y mucho menos a contratarme.

H.I. Por qué ¿Qué le pasa?

(El hombre ilustrado se abre la camisa y recorre con los dedos su piel)

H: OH, POR DIOS! (con una mezcla entre admiración y arrobó)

HI: Y así por todas partes, mire... (abre la mano)

Narrador: ¿Cómo podrían describirse las ilustraciones que cubrían ese cuerpo? Si el Greco en lo mejor de su carrera hubiera pintado miniaturas, quizá hubiera utilizado el cuerpo de este hombre como lienzo. Los colores ardían en tres dimensiones. Eran como ventanas abiertas a mundos luminosos. (se van proyectando las imágenes ampliadas) Aquí, reunidas, en este ser, estaban las más hermosas escenas del universo, este era, sin lugar a dudas, el trabajo de un genio; una obra de arte vibrante, clara y hermosa.

(vuelve a iluminarse el escenario)

HI (con rabia contenida): Oh sí, claro, tan hermosas... estoy tan orgulloso y feliz de ellas que he probado quitármelas con ácido, papel de lija, con un cuchillo

(La tarde comienza a caer, la luna se va levantando por el oeste)

H: (incrédulo) ¿Acaso está loco? ¿Por qué quiere quitárselas?

HI: ¿Qué por qué querría destruirlas?... Pues por que estas ilustraciones predicen el futuro... todo está bien en el día, pero de noche... las imágenes se mueven y cambian (añade temerosamente)

H: ¿Desde cuando está usted ilustrado?

HI: Desde 1900, entonces tenía veinte años y un trabajo en la feria; cuando me rompí una pierna y no podía moverme, se me ocurrió convertirme en una atracción para la feria... decidí tatuarme para no perder mi empleo

H: ¡Pero quien lo tatuó? ¿qué pasó con el artista?

HI: Volvió al futuro... vivía en una casita no muy lejos de aquí... era una bruja que en un momento parecía tener cien años y poco después menos de veinte. Ella me dijo que podía viajar en el tiempo, entonces yo no le creí y me reí, pero ahora sé que decía la verdad.

H: ¿Cómo la conoció?

Narrador. El hombre me dijo que había visto un letrero al lado del camino ilustraciones en la piel... ilustraciones y no tatuajes! Y ahí había estado toda la noche, dejando que las agujas trabajaran en él... cuando amaneció tenía el cuerpo brillante y cubierto de figuras.

HI: He buscado a esa bruja todos los veranos durante muchos años, cuando la encuentre la mataré.

(Ha caído la noche, la luna brilla en el cielo, sólo se escucha el canto de los grillos)

HI: Cada una de las ilustraciones es un cuento, si usted las mira atentamente le contarán una historia, y usted oirá voces y pensamientos. Todo está aquí, en mi piel.

H: Aún así, no logro entender por qué perdió su empleo en la feria y no tiene trabajo, estas imágenes son maravillosas, es usted como un libro! ¿qué mejor atracción que ésta?.

(El hombre ilustrado se voltea y señala un punto en su espalda)

HI: ¿Ve usted ese lugar en la espalda donde no hay ningún dibujo, donde solo hay una mancha de color?

H: sí (acercándose)

HI: Cuando he estado algún rato con una persona, ese lugar se llena de sombras y se convierte en un dibujo. Si estú con una mujer, al cabo de una hora su rostro aparece en mi espalda y ella ve toda su vida... como vivirá, como será cuando tenga

ochenta años, como morirá..., la gente ve ahí su destino... inexorable, irredectible... y luego me despiden. (con aire derrotado)

(El hombre ilustrado se acuesta de espaldas)

HL: No mire las ilustraciones, se lo advierto, vuélvame la espalda cuando se vaya a dormir.

Narrador: Las ilustraciones eran tan hermosas, debí de haberme ido lejos, de aquella charla y de aquel hombre... pero las imágenes... dejé que mis ojos se llenaran de ellas...

(El hombre se voltea para quedar frente a la espalda desnuda del hombre ilustrado)

Narrador: Las imágenes se movían, allí a la luz de la luna me quedé inmóvil, fascinado mientras las estrellas giraban en el cielo. Fue entonces cuando la primera ilustración tembló y se animó...

(El escenario queda a oscuras. se proyecta imagen del espacio y explosión)

(Los hombres caen en una suave cascada. como si fueran copos de nieve, en esta primera parte las voces, aun no identificadas, tendrían todas un matiz desesperado y angustiante)

Voz 1. ¡Barkley! ¡Barkley! ¿dónde estás?

Voz 2. ¡Woode, Woode!

Voz 3. ¡Capitán!

Voz 4. ¡Hollis, Hollis! ¿dónde estas?

Hollis: No lo sé... ¿cómo diablos puedo saberlo? ¡Estamos cayendo, dios mío, estamos cayendo!

(Queda solo Hollis en el escenario, los demás han desaparecido)

(gritos... murmullos aterrorizados...)

Hollis: Nos estamos separando.

Voz 1: ¡las unidades de energía! ¿Alguien logró salvarlas? ¡repondan!

Hollis: No hubo tiempo para eso, estamos perdidos... sin ellas ningún plan funcionará.

(El ahora suave murmullos de las voces... Hollis nada en la inmensidad)

(A partir de este momento del resto de los personajes, solo aparecerá su rostro, al terminar su diálogo volverán a desaparecer)

Stone a Hollis... ¡cuánto tiempo podremos hablar?

Hollis: Depende de la velocidad de tu caída y la mía.

Stone: Una hora me parece.

Hollis: Así será, ¿qué pasó?

Stone. (con resignación) El cohete estalló, eso es todo. Los cohetes estallan a veces

Hollis: ¿Hacia dónde vas tú?

Stone: Parece que caeré en la Luna.

Hollis (irónico) Yo en la Tierra. Vuelvo a la vieja madre Tierra a quince mil kilómetros por hora. Voy a arder como una cerilla.

(se hace un corto silencio)

Voz 3. (dramáticamente) ¡Oh, que largo es esto! ¡Qué largo, qué largo! ¡No quiero morir! ¡No quiero morir! ¡qué largo es esto! ¡Qué largo! ¡qué largo!

Stone ¿Quién es?

Hollis: No sé... eh, creo que es Stimson. ¡Stimson! ¿eres tú?

Voz 3. Que largo es esto. No me gusta. Oh Dios, no me gusta nada...

Hollis: Stimson, te habla Hollis. Stimson ¿me escuchas? (pausa)

Voz 3. Sí.

Hollis. *(con un tono tranquilizador)* Tranquilízate. A todos nos pasa lo mismo.

Voz 3. ¡No Quiero estar aquí! *(gimiendo)* Quisiera estar en cualquier otra parte.

Hollis *(esperanzado)* Hay una posibilidad de que nos encuentren.

Voz 3. Tiene que haberla, tiene que haberla. No creo en esto, no creo que esto nos esté pasando.

Applegate: Es una pesadilla *(Burlonamente)*

Hollis *(con rabia)* Cállate.

Applegate: Ven y hazme callar *(desafiante)* ¡Anda, ven y hazme callar! *(termina riéndose)*

H: Cuanto te detesto.

(pasa un hombre callendo y gritando)

H: ¡Cállate!

(Hollis extiende la mano, agarra al hombre, luchan, rompe con su puño el casco del hombre, suelta el cuerpo y este se aleja dando vueltas)

Hollis. De un modo o de otro, lo matarán la luna, la Tierra o los meteoros ¿por qué no morir ahora?

A. Pplegate Hollis ¿Aún estás ahí?, Soy Applegate. *(su tono recuerda a una canción infantil)*

Hollis. *(suspirando)* Sí, Applegater.

Applegate: *(abandonando el tono burlón)* Hablemos, no podemos hacer otra cosa.

Capitán. Basta, silencio, tenemos que buscar una salida.

Applegate: *(fastidiado)* Capitán ¿por qué mejor no se calla?

Capitán: *(sorprendido)* ¿Cómo?

Applegate: *(mas burlón que con Hollis)* Ya me ha oído capitán. No trate de imponerme sus galones. Nos separan diez mil kilómetros por lo menos. No nos engañemos. Y como dijo el buen Stimson...la caída es muy y larga.

Capitán: *(furioso)* ¡Oiga Applegate!

Applegate. ¡Un motín de uno solo capitán! Ja, ya nada puedo perder. Su cohete era un mal cohete y usted era un mal capitán. Espero que se haga pedazos en la Luna.

Capitán: ¡le ordeno que se calle!

Applegate. Muy Bien, ordénemelo otra vez.

(silencio del capitán)

Applegate: *(con saña y un dejo de desprecio)* ¿Dónde estábamos Hollis? Ah sí, ya recuerdo. Te he odiado siempre. Pero eso tú ya lo sabes. Lo sabes desde hace mucho tiempo.

(Hollis se revuelve furioso)

A pplegate: Quiero decirte algo que te hará feliz. Voté contra ti en la compañía Cohete hace cinco años *(risa)*

(un objeto pasa junto a Hollis y lo golpe, da vueltas, forcejea y logra recuperar la normalidad, se hace un silencio, llega primero tenue y después claramente el murmullo de una voz)

Lespere: Bueno al menos he vivido bien, tengo una mujer en Marte, otra en Venus y una más en Júpiter. He bebido momentos felices y he empinado el codo con gusto. ¡Jal la cara que pondrán cuando se enteren! ¡pero he sido feliz! ¡qué diablos!

(la voz vuelve vuelve a transformarse en un murmullo)

Applegate. ¿Estás enojado Hollis?

Hollis. (*sorprendido*) No.

Applegate: Te pasaste la vida tratando de llegar a la cumbre Hollis, te preguntaban constantemente que había pasado. Te hice poner en la lista negra poco antes que me echaran a mí también.

Hollis: No tiene importancia.

(*Hollis otra vez solo*)

Hollis: La vida termina como el resplandor de un film, una chispa en la pantalla. Todos los prejuicios y pasiones se reducen y se encienden por un instante en el espacio, y antes de que se pueda decir -aquel fue un día feliz, aquella tarde era maravillosa, esa cara malvada- solo quedan del film unas pocas cenizas...¿Sentirán Lo mismo, como si no hubieran vivido nunca? ¿les parecerá la vida algo que pasa y termina aún antes de tomar aliento?

Lespere: (*con entusiasmo*) He vivido bien, tengo esposas en Marte, Júpiter y Venus. Todas tienen dinero y me quieren. Me he emborrachado a menudo, y una vez, jugando a las cartas me gané veinte mil dólares.

(*otra vez silencio*)

Hollis: Pero ahora estás aquí. Yo nunca tuve nada de eso (*con amargura*) Siempre tuve celos de ti Lespere. Cuando tenía los días por delante, envidiaba tus mujeres y tus fiestas. Las mujeres me asustaban, yo me lanzaba al espacio, deseándolas siempre y celoso de ti. Tu tenías toda la felicidad que podía caber en tu vida salvaje. Pero ahora que todo termina, estamos y somos iguales. (*esta afirmación le da nuevos bríos*) No nos queda nada, ni a ti ni a mí...es como si nunca hubiese habido nada. (*hacia el infinito*) Todo ha terminado Lespere!

8 de vuelta aparece Lespere)

Hollis: Como si nunca hubiésemos tenido nada, Lespere!

Lespere: (*cauteloso*) ¿quién es?

Hollis: Es Hollis. Se ha acabado, Lespere. Todo ha terminado. Como si nunca hubiera ocurrido nada ¿no es cierto Lespere?

Lespere: No.

Hollis: Cuando todo termina, parece que no hubiese pasado nada. ¿Es ahora tu vida mejor que la mía? ¿Es mejor? ¿Lo es?

Lespere: ¡Sí, es mejor!

Hollis: ¿Cómo? (*risas*)

Lespere: Me quedan mis recuerdos, tú no tienes ni eso.

Hollis: ¿De qué te sirve eso? Lo que se termina ya no sirve. No estás mejor que yo.

Lespere: Descanso en paz. He tenido mi oportunidad. Y ahora que llega el fin, no me vuelvo malvado como tú.

Hollis (*con miedo e incredulidad*) ¿malvado? ¿malvado yo?

Voz 4. Cálmate Hollis.

Lespere: (*con un tono paternal*) Sé como te siente Hollis, no me siento enfadado.

Hollis: ¿Pero no somos iguales? ¿aquí y ahora? Uno muere, de un modo o de otro...pero tú Lespere has vivido plenamente y yo llevo muerto muchos años. Si uno ya ha muerto una vez ¿qué queda por encontrar cuando uno muere para siempre como yo ahora?

(*desaparece Lespere, entre Applegate*)

Applegate: ¿Hollis? Aquí Applegate de nuevo.

Hollis: Sí.

Applegate: He tenido tiempo para pensar. Te he escuchado...No está biejn...no es un buen modo de morir, nos envenena la sangre ¿me escuchas?

Hollis: Sí

Applegate. Mentí, mentí hace un rato, no voté en tu contra...yo tan sólo quería lastimarte...nos hemos peleado tanto...parece que envejezco y me arrepiento más rápidamente. Al escucharte, al sentir como te volvías malvado, me avergoncé...Yo también he sido un tonto.

Hollis: Gracias Applegate.

A: Ni una palabra más. Y arriba la cabeza bastardo.

(entra Stone)

Stone ¡Eyyy!

Hollis: ¿qué pasa?

(música, primero debe ser muy tenue)

Stone. No van a creerlo, me he metido en un enjambre de meteoros.

Hollis: ¿meteoros?

Stone: Sí el grupo de Mirmidón. Cada cinco años pasan cerca de Marte hacia la Tierra. ¡Estoy justo en medio! ¡Es increíble! ¡Es como un gran caleidoscopio! ¡Dios, es hermoso! *(pequeña pausa)* ¡Voy con ellos! ¡voy con ellos! Adiós Hollis, Adiós... *(la voz va haciéndose mas débil)*

Hollis: ¡Buena Suerte!

Stone. No hagas malos chistes.

Applegate.

Adiós Hollis, no pierdas la cabeza.

Hollis: ¿Applegate?

Applegate: Sí, adiós.

(la música va subiendo poco a poco, la luz se concentra en Hollis que va cayendo)

Hollis: Todos estamos solos...las voces de los demás han muerto como los ecos de unas estremecidas palabras de Dios. Allá el capitán hacia la Luna; allá Stone con el enjambre de meteoros...allá Applegate hacia Plutón...Los trozos del caleidoscopio que habían formado una sensata figura, ahora están finalmente dispersos. Y ¿yo?, ¿qué puedo hacer para compensar una existencia vacía y horrible?...Si pudiera hacer algo que compensara la maldad acumulada...pero no hay nadie aquí. Estoy solo ¿y que bien se puede hacer cuando uno está solo? Ninguno. Mañana a la noche chocaré con la atmósfera de la tierra. Arderé, mis cenizas se esparcirán en el viento, seré útil, aunque sea un poco; pero las cenizas son cenizas y volverán al suelo. Cuando choque con la atmósfera, arderé como un meteoro...sin tan solo algo pudiera compensar...¿me verá alguien?

(El escenario queda a oscuras, la proyección de la noche y una estrella fugaz, se ilumina una casa)

Niña: ¡mira mamá! ¡mamá una estrella fugaz! *(la niña señalando hacia lo alto)*

(Entra la madre y abraza a la niña)

Madre: Pide un deseo hija, pide un deseo, ella te lo concederá...

(Hasta que termine la música se baja el telón)