

TÍTERES EN MÉXICO:

ESCENARIO DE AUTÓMATAS, OFICIO DE MANIPULADORES

EZEQUIEL MALDONADO*

*Para Rosario Castellanos, Petul
y los compas de la Zona Norte*

INTRODUCCIÓN

En el presente ensayo se aborda una fase del teatro de títeres en México desde la perspectiva literaria o de autores que incursionaron tanto en títeres como en literatura, cuyo ejemplo principal son los estridentistas; se realiza una crónica parcial de la labor familiar de Rosete Aranda en Huamantla, Tlaxcala, en menesteres titeriles, así como un recorrido panorámico de esta dramaturgia en México y la experiencia del autor en varias comunidades indígenas.

Los títeres mexicanos han alcanzado un elevado nivel de maestría, tanto en su confección como en su representación dramática. Desde mediados del siglo XIX y bajo el magisterio de los Rosete Aranda, deslumbraron a propios y extraños, y el títere logró celebridad por puestas en escenas imaginativas donde la trama, el manejo y la plasticidad de los muñecos adquirieron dimensiones estéticas insospechadas. Los Rosete Aranda nunca sospecharon que su labor pionera trascendería los siglos venideros. A pesar del sofisticado ámbito tecnológico de los medios

* Profesor-investigador, Departamento de Humanidades, Área de Literatura, UAM-A.

masivos como la televisión, los títeres mexicanos se han adecuado a las circunstancias, no compiten con la tele o la computadora, su oficio reside en la representación dramática de temas que rebasan el didactismo o infantilismo. En la mayoría de espectáculos, ya no impera la chabacana y esquemática anécdota de los buenos frente a los malos en eterna pugna o las aventuras intrascendentes. Tampoco se apuesta por los superhéroes o la irracional violencia hoy en las pantallas chicas. Todo lo contrario. Se inventan historias con contenidos profundos y constructivos que propician reflexión sobre problemas vitales y sociales. En el México actual, en pleno siglo XXI, aún subsisten comunidades indígenas en precarias condiciones sociales y los títeres son una apuesta formidable para encauzar imaginación y creatividad en esas poblaciones

EL MUÑECO PETUL: PROMOTOR INDIGENISTA

En su época como periodista, Rosario Castellanos escribió una nota en el periódico *Excelsior* sobre la redacción de textos cívicos y didácticos para su representación en teatro guiñol: “Trabajábamos entonces (en 1955) manejando un teatro ambulante al que habíamos puesto el nombre de su personaje principal: el muñeco Petul. Sus aventuras de indio en trance de aprender los modos de vida de los otros mexicanos servían de diversión y de aleccionamiento a sus compañeros de raza a quienes visitábamos, hasta en sus parajes más remotos, en los Altos de Chiapas”.¹

¹ Rosario Castellanos, “Incidente en Yalentay”, en *El uso de la palabra*. México, *Excelsior*, 1974, pp. 181-184. En el Prólogo de este texto, José Emilio Pacheco destaca: Rosario Castellanos “regaló a quienes las trabajaban las tierras que había heredado y fue a colaborar en el centro coordinador del Instituto Indigenista en Chiapas. Durante mucho tiempo recorrió aquellos territorios de miseria. Escribió obras didácticas de teatro guiñol, un resumen de la Constitución para que los indios conocieran sus derechos y un libro de lectura para los niños recién alfabetizados”, p. 11.

Efectivamente, Rosario Castellanos regresa a su terruño, el estado de Chiapas, donde colabora con el Instituto Nacional Indigenista,² INI, escribiendo breves diálogos, pequeños libretos sobre agricultura y educación, medicina y civismo, insertando en las tramas dosis propagandísticas en tzeltal y en tzotzil para los indígenas de la zona.

La presencia de esos muñecos trascendía los fines que el INI de la época se había propuesto, ya que Petul, una celebridad entre las comunidades indias, desarrollaba una enorme simpatía al grado de que niños y ancianos “se acercaran a ofrecerle una naranja para la sed del camino o lo invitaran a alojarse en algún jacal o le solicitaran el honor de apadrinar a algún recién nacido”.³ Es decir, la relación de Petul con la pequeña tzotzil o el tzeltal se establecía de igual a igual: vestimenta similar, lenguaje idéntico, modos y actitudes muy parecidos. Por ello era posible establecer vasos comunicantes mediante el diálogo, la cordialidad, la simpatía del títere. Sin embargo, no era una labor muy sencilla, a decir de Rosario Castellanos, porque “la mentalidad del indígena en la que la magia tiene un sitio tan especial, se vio conmovida por la repentina aparición de estos nuevos seres, con aspecto y voz humana pero estatura inverosímil, protagonistas de enrevesadas peripecias y reacciones incomprensibles”.⁴

² Óscar Bonifaz. *Rosario*. México, Presencia Latinoamericana, 1984. Para Rosario Castellanos el INI de esa época representaba una opción civilizatoria para el indígena mexicano: “Quienes hemos visto de cerca la labor del INI podemos atestiguar que el mero establecimiento de un Centro Coordinador cambia la fisonomía regional. No sólo porque abre caminos, construye clínicas y escuelas, mejora los cultivos, redistribuye la tierra y asegura su posesión pacífica. Sino, ante todo, porque modifica la conciencia que el indígena y el blanco tienen de sí mismos y de su relación. El doblegamiento servil y el ejercicio del poder arbitrario... se ha resquebrajado...”, R. Castellanos, “Teoría y práctica del indigenismo”, *op. cit.*, pp. 130-134.

³ R. Castellanos, “Incidente en Valentay”, *op. cit.*, p. 182.

⁴ O. Bonifaz, *Rosario*, *op. cit.*, p. 37.

En esas andanzas, al final de una de las funciones del guiñol, una joven de la comunidad chamula Yalentay se acercó a Petul y le preguntó si podría ella ser admitida como alumna en el internado que el INI tenía establecido en San Cristóbal. El muñeco Petul repuso que iba a informarse y pronto respondería. Dicha petición creó múltiples expectativas en Rosario Castellanos y narra cómo volvieron, ella y un escéptico funcionario del INI, a Yalentay, donde la muchacha les esperaba ansiosa y engalanada para ese encuentro pero, un tanto cuanto, decepcionada ante la ausencia de Petul.

El padre de esta joven, un viejo chamula, hostil y desconfiado, argumentó que no daría su hija a unos desconocidos que la pervertirían y la volverían ladina. Hubo la posibilidad de un arreglo: que el INI le pagara unos mil o 500 pesos y se podrían llevar a la chica. “Nos negamos. Todavía se oyeron amenazas del padre y el llanto desconsolado de esta joven que nos increpó: ¿Por qué no trajeron a Petul?, nos reprochaba. El era el único que podía haber convencido a mi padre”.

LOS AUTÓMATAS DE ROSETE ARANDA: ENTRETENIMIENTO PARA GENTE DECENTE

El teatro de títeres mexicano ya se representaba en la época independentista. Fernando Benítez comenta que entre las diversiones modernas resaltaban las sombras chinescas: proyecciones luminosas en un telón hechas mediante el hábil juego de linternas. Los niños-bien juegan al trompo y a las canicas, mientras los hijos de los léperos jugaban rayuela. “Para los primeros existían las funciones de títeres y las horas de juego en La Alameda bajo la vigilancia de sus ayas o *nanas*...”.⁵ Sin embargo,

⁵ Fernando Benítez, *Historia de la Ciudad de México*, vol. 5, México, Salvat Mexicana, 1984, p. 82.

es posible certificar su acta de nacimiento formal en el año de 1835 en Huamantla, estado de Tlaxcala.⁶ Ahí, la familia Aranda impulsa la dramaturgia titeril: confecciona muñecos o monigotes con trapos, pasta y madera y los transforman en marionetas. Crea sencillas obras, cuadros cívicos y dramas religiosos, que se escenifican con vecinos, parientes y en festejos oficiales. Con la celebridad a cuestras se trasladan, con monigotes y teatrino, a San Agustín de las Cuevas, hoy Tlalpan, para estar a un paso de la capital:

“La cosmopolita México, encandilada por la Ciudad Luz, dejó a un lado su exquisitez parisina para disfrutar, ingenua, la gracia y viveza de los títeres de los Aranda. Con el tiempo, la familia fue creciendo tanto en muñecos como en parentela, ya que María de Luz Aranda casó con Antonio Rosete, quien se sumó al arte titeril. Pronto se volvió administrador del negocio, dando nacimiento a la famosísima “Compañía de Automatas Rosete Aranda”. ¿Y por qué “de autómatas”, si los muñecos no se movían solos...? Quizá para aumentar su magia con esta idea, quizá por lo que quedaba aún de la competencia entre el Teatro de Títeres y el Retablo Mecánico...”⁷

En 1880, con un país desmembrado por la intervención norteamericana, asonadas y bandidaje de militares,⁸ turbulencia social, poblaciones hundidas en la miseria económica, moral e intelectual, carentes de luz y servicios básicos, los Rosete Aranda deambulan por ese territorio mexicano con su universo de magia y fantasía. Pero también celebridades como Santa Ana y Benito Juárez, cada uno por su lado, admiran los prodigios de los autómatas: marionetas manejadas por hilos. Para 1990, la compañía cuenta con 5,104⁹ marionetas que la configura como el teatro de

⁶ Jesús Calzada, “La compañía de Títeres de Rosete Aranda. Los orígenes”, en *Títeres. Cia. Rosete Aranda*, México, Ollín Yoliztli, 1989, p. 3.

⁷ *Loc. cit.*

⁸ Véase Julio Guerrero, *La génesis del crimen en México*. México, Conaculta, 1996, pp. 177-179.

⁹ *Títeres Cia. Rosete Aranda, op. cit.*, p. 4.

títeres más notable en la historia de México y en la dramaturgia mundial. Los muñecos pioneros medían de 30 a 40 centímetros de altura, moldeados en pasta, posteriormente “se fueron convirtiendo en prolijas tallas en madera, de 80 cm. o más, magníficamente vestidos por sastres y costureras; en cuanto al tinglado, se adornó con bellos decorados en *trompe l'oeil*, al gusto de la época, y el espectáculo era amenizado por una orquesta en vivo”.¹⁰ Las escenas circenses de equilibristas, acróbatas y pul-sadores seguramente cautivaron a las familias “decentes” que acudían a las tandas de los Rosete Aranda.

En esa época, Manuel Gutiérrez Nájera pretextando una escenificación teatral¹¹ habla de los más diversos temas, de sus aficiones por las pequeñeces mundanas como los ojos y nariz de una dama, el sombrero de ala corta, los poemas breves; también alerta sobre teatros infectos y pésimas representaciones o espectáculos de sainetes y zarzuelas donde “el observador sensato no atinaba a decidir qué era más asqueroso y repugnante, si el descaro y desvergüenza de las que estropeaban el tablado (bailarinas de can-can) o el cinismo y brutalidad de los espectadores”.¹² En su reseña le dedica tres breves párrafos al oficio de títeres “... con escenas toscamente urdidas, y por medio de figuras o muñecos, puede dar idea de las que el tal pueblo tiene para dedicarse a las especulaciones de la fantasía y para la fábrica de estatuas o esculturas”.¹³ Al final de su nota destaca el deterioro de las costumbres populares y la necesidad “de irse a los títeres, que son su último atrincheramiento. Los títeres del Seminario con su paseo en Santa Anita y sus luces de La Merced, son los únicos títeres posibles. Las marionetas de Chiarini y los autómatas que cantaban grandes óperas en un teatro de la Plaza, hace

¹⁰ *Loc. cit.*

¹¹ Manuel Gutiérrez Nájera, “Teatro de títeres”, en *Obras III/ crónicas y artículos sobre teatro-I (1876-1880)*, México, UNAM, 1974, pp. 311-315.

¹² *Ibid.*, p. 313.

¹³ *Ibid.*, p. 314.

nueve años, son falsificaciones de los títeres”.¹⁴ El cosmopolitismo de la época campea junto al resguardo hacia costumbres y valores, así como la descripción de escenas moralizantes del fin de siglo.

En el mismo escenario, el teatrillo de América, en los altos del antiguo seminario, pero tal vez en circunstancias diferentes a las descritas por Gutiérrez Nájera, y posiblemente en contradicción con éste, Ignacio Manuel Altamirano describe poseído las fascinantes escenografías, la prodigiosa actuación de los títeres de la Compañía Rosete Aranda. Con la emoción y el sentimiento de haber contemplado una obra de arte, Altamirano *convoca* a Swif y a Fielding, a Gohete y Byron, a Voltaire y Nodier, admiradores de la dramaturgia títeril, para que acudan al teatrillo de Seminario y se regocijen con los autómatas. Acto seguido reseña la representación de los diversos cuadros: la pelea de gallos, escenas campiranas, la procesión. Esta última le merece una descripción *circunstanciada*: una aldea en las montañas de Puebla, casas rústicas adornadas con plantas y árboles; en una humilde choza un indígena espera la visita de la Purísima Concepción, adorna un altar con ramilletes y candelabros, mientras la mujer riega flores en el camino. Llega la procesión “el indígena no cabe en sí de dicha, se arrodilla, besa la tierra, ayuda a colocar la virgen en el altar y saluda cortésmente al cura y a sus conocidos... Después vuelve a rezar piadosamente delante de la virgen... trae el *popoxcontli* o su sahumador para incensar el altar y enciende las velas, lo cual es admirable en un títere...”.¹⁵

Llegan los músicos entonando sonos populares y aparece en escena una comitiva que persigue al torito, con sus cohetes; con una lumbre, el indígena prende fuego al torito que lanza una variedad de luces coloridas, persigue a niños y jóvenes que gritan y

¹⁴ *Ibid.*, p. 315. Sobre estas “falsificaciones de Títeres”, El Duque Job, tal vez se refiere al teatro de los Rosete Aranda que en una etapa dramatizó las óperas en boga de fin del siglo XIX.

¹⁵ *Títeres Cía. Rosete Aranda, op. cit.*, p. 6.

corretean por el escenario. Finaliza Altamirano: “Baste decir que este cuadro de costumbres mexicanas se representa con tal naturalidad que es difícil sospechar que esté uno viendo autómatas... El que reproduce esta escena con tal propiedad y con un sentimiento estético admirable es un artista: un pintor de género quedaría abajo del asunto, porque sus figuras carecerían de movimiento”.¹⁶ Estos cuadros campiranos escenificados en la naciente metrópoli fascinan y arrebatan a Altamirano: es el asalto a la gran ciudad por artistas, músicos y su *troupe* de autómatas directamente de la provinciana Huamantla: hazaña que glorifica el escritor.

“EL TEATRO DE TÍTERES COMO FACTOR EDUCATIVO”

Una fecha emblemática para el capitalismo es 1929 a escala universal: es la primera crisis en forma generalizada sobre la producción industrial. Las repercusiones inmediatas son la caída de los precios en el mercado mundial y la concentración de capitales. Para América Latina es una de las etapas de mayor autonomía relativa, que le permite organizarse políticamente, producir en el mercado interno y exportar a los centros dominantes. Fue una coyuntura excepcional que favoreció el desarrollo del llamado populismo. En México se manifiestan asonadas militares y se funda el PNR, antecedente del PRI. Martín Luis Guzmán publica la *Sombra del caudillo* y Andrés Henestrosa *Los hombres que dispersó la danza*.

Ese año también es una fecha clave para la dramaturgia titeril mexicana, pues Bernardo Ortiz de Montellanos crea y dirige *El Periquito*, teatro infantil que se escenifica en parques infantiles y jardines ciudadanos. “En pequeños teatros transportables Chupamirto, Mamerto, Mutt y Jeff, nuevos personajes de la farsa infantil,

¹⁶ *Loc. cit.*

acompañados del diablo tramposo y el Perico Decidor, repartieron su alegría entre los niños de la ciudad de México”.¹⁷

Es en el año de 1932 cuando se consolida un grupo de intelectuales y artistas en torno del teatro de títeres. Germán y Lola Cueto logran el milagro al convocar a diversas personalidades de la plástica como a Ramón Alva de la Canal, Leopoldo Méndez, Angelina Beloff y literatos como Liza Arzubide, músicos de la talla de un Silvestre Revueltas y los teatreros Elena Huerta Múzquis, Enrique Assad, Graciela Amador, Roberto Lago que se reunían en “un bodegón húmedo y maloliente a sabandijas, en las calles de Mixcalco número 12, el teatro guignol de figuritas sin pies”.¹⁸ Bernardo Ortiz de Montellano, Acevedo Escobedo (creador de Gorgonio Esparza) son otros intelectuales que escriben guiones para títeres.

En esta época, y con un Estado surgido de la revolución, los titiriteros desarrollan múltiples presentaciones en patios de escuelas primarias, en teatros y se dan tiempo para giras al interior de México y al exterior: han simplificado la parafernalia titeril: títeres de guante, escenografías que se enrollan o que se diseñan *in situ*, teatrinos cada vez más sencillos. Además de las funciones impulsaron una extraordinaria labor docente en jardines de niños y guarderías infantiles: “los niños hacen los muñecos, crean las tramas de sus propias obras y dan las representaciones. Sirve también el guignol para transmitir a los pequeñines y hacerles más objetivas ciertas nociones, e inicia su educación literaria y artística”.¹⁹ Esta actividad fue posible gracias al apoyo gubernamental y al vínculo con el INBA de esa época.

Fue importante la presencia en el extranjero de grupos de titiriteros como Lola Cueto y Roberto Lago por medio del teatro

¹⁷ Revista *Pulgarcito*, junio-julio de 1931, cit. por Roberto Lago. *Teatro Guignol mexicano*. 2a. Ed. México, edición Roberto Lago, 1973.

¹⁸ Roberto Lago, *op. cit.*, p. 35.

¹⁹ *Ibid.*, p. 41. Véase Nadia González Dávila, *El títere un teatro vivo* (Tesis) México, UNAM-Filosofía y Letras, 1993.

guiñol El Nahual. Por ejemplo en una larga gira por Venezuela en 1947 ofrecieron 76 funciones a casi 100 mil espectadores y un curso de guiñol a más de 45 profesores. En una reseña se comenta sobre el significado del arte popular en títeres mexicanos, manejados con una técnica magistral, voces adecuadas y un movimiento escénico espléndido:

“Constituyó una verdadera revelación, de las extraordinarias posibilidades del guignol, la versión dramática del *corrido*; ¡Ya viene Gorgonio Esparza! Es algo de un efecto sencillamente asombroso. El realismo y el color en los diversos momentos de la vida y la muerte del héroe legendario del Bajío; el movimiento escénico de los personajes, la ejecución acabada de los caricaturescos títeres, los decorados modernos, todo en fin, contribuye a hacer de esta pieza una pequeña obra maestra del tabladillo guignolesco [...] (hay una parte especial) Me refiero a la escena de la noche de aquelarre en que las brujas ensalman y presiden el nacimiento del demoníaco Gorgonio. En ella, el efecto logrado al sugerir serpientes con las manos simplemente enfundadas y animadas de movimientos ondulantes, es estupendo”.²⁰

EL NUEVO ESCENARIO TITERIL: GROTESCO Y TRASGRESOR

Una reciente investigación sobre el teatro de títeres²¹ recoge diez puestas en escena durante los años ochenta y los noventa del siglo pasado. Son obras que rebasan el didactismo primario del teatro infantil y se proyectan para la recreación de un público no solamente adulto sino inteligente. Los teatreros reseñados salen del reducido escenario e invaden novedosos espacios o comparten uno u otro escenario con el títere. Los creadores y/o manipuladores ya no se ocultan tras el títere sino que dialogan con él y su relación, no sólo física sino existencial con el muñeco,

²⁰ *Op. cit.*, R. Lago. p. 13. Reseña de Héctor Guillermo Villalobos.

²¹ Luis Martín Solís (selección e introducción), *Teatro para títeres*, México, Ediciones El Milagro, 2004.

trastoca la antigua y tradicional manipulación. Hay un cambio de papeles en esta renovación de la escena: “El titiritero se vio obligado a asumir roles del actor, y el actor los del titiritero. Ambos se dieron cuenta de sus insuficiencias: los titiriteros de la pobreza de su formación actoral, la falta de trabajo físico y de voz, mientras que los actores, de la dificultad para expresarse por medio del objeto, protagonizando de tal forma, que terminan por nulificar la presencia del muñeco”.²² El conocimiento de diversos lenguajes artísticos será vital en esta renovación de la escena.

Un ejemplo de esta genuina revolución dramática es la obra de Hugo Hiriart *Minotastasio* y su familia. La puesta en escena retoma el mito del minotauro de Creta, monstruo que habita en un laberinto donde se hacen ofrendas de carne humana hasta la aparición de Teseo que lo mata. Hiriart transforma el laberinto en una enorme casa que se expande con desmesura, habitada por la familia de *Minotastasio* y un doctor. El personaje del mito se transforma en *Minotastasio*, monstruo niño que vive en la inconsciencia de su condición, resguardado por su madre *Pasifae*. Como en el mito, el destino se cumple en forma cabal: *Ariadna*, hermana del monstruo, introduce a Teseo a la casa y le da una arma para segar la vida del infante. El mito se transforma en fábula. Amén de la alucinante anécdota, la puesta en escena es extraordinaria: Hugo Hiriart emplea títeres de diversos tamaños que a los ojos del espectador le permite percibir tres y hasta cuatro dimensiones en escena. Los animales son miniaturas, la mano de *Minotastasio* es gigantesca, la desmesura campea en los diversos escenarios. Bien señala el creador de la obra:

“El modo más directo, elegante y gozoso de resolver estos problemas escénicos es empleando títeres de diferentes tamaños, de acuerdo con la siguiente convención: el escenario se dividirá en tres planos o rompimientos progresivamente alejados del espectador. En el más distante se emplearán títeres muy pequeños, tan reducidos como sea necesario para transmitir la

²² *Ibid.*, p. 15.

impresión de desmesura y enormidad; en el segundo, medianos, es decir que lleguen hasta la rodilla de un hombre normal, y en el tercero, el más cercano al espectador, representarán los actores. Por supuesto que se trata de los mismos personajes de diferentes tamaños, por lo que el títere se moverá como actor y el actor como títere”.²³

Un acierto de estas puestas en escena o más bien de su expresividad plástica lo constituye la parte demencial, irracional y anárquica de este universo y que de forma excepcional han sabido explotar estos nuevos oficiantes: la trasgresión de esta dramática se manifiesta, por ejemplo, cuando títeres personificando a bandoleros señalan: “No vamos a dejar títere con cabeza” (*La muerte no mata a nadie* de Antonio Avitia); en una escena de guiñoles, la mamá de Tom, un detective privado, lo reprende: “¿Qué pasó con la bufanda que te regalé? Acomódate bien la cachucha, bolea tus zapatos...” a lo que Tom responde: “Pero mamá no tengo pies”. En la misma historia se presenta la acotación: “Entra un cantinero desplegando escenografía de cantina y cargando la barra, la coloca y va por un borracho a quien deja encima de la barra” (*Informe negro* de Francisco Hinojosa); en *Pandemonium* de Carlos Converso, la escenificación es en un cabaret y el strep-tease de una vedette: “Es una muñeca sumamente sensual... Comienza una música apropiada... la vedette irá quitándose las prendas que lleva: un vestido largo y con gran escote, una faldita muy pequeña y un brasier. Sobre los senos tiene las clásicas estrellitas y en la entrepierna un corazón...” Manos enguantadas de diferentes colores la acarician, la tocan, la aprietan y, en el frenesí de la lujuria, terminan desgarrando y destrozando a la vedette.

El camino transitado por estos titiriteros no tiene retorno: un nuevo sendero de exploración, renovación de escena, títeres como humanos y humanos como títeres, trasgresión plena de formas y

²³ Hugo Hiriart, “Minotastasio y su familia. Fantasía para títeres y actores en catorce escenas”, en *Teatro para títeres, op. cit.*, p. 111.

contenidos, enmarca esta dramaturgia. ¿Cuál es el problema? Luis Martín Solís plantea una serie de inquietudes:

“El teatro mexicano actual tiene una deuda con los títeres. Durante años, éstos han sido menospreciados o ignorados, privándolos de un sitio importante en las artes escénicas. Esta actitud se debe, en buena medida, a que se desconoce su historia y sus alcances artísticos. La pernicioso idea de que los títeres están destinados exclusivamente a los niños está muy difundida. Lo cierto es que mediante la historia, los títeres han expresado preocupaciones políticas, sociales, eróticas y religiosas de un universo adulto. Han sido el vehículo para la creación metafórica y han estado cercanos a las vanguardias plásticas del pasado siglo (Dadá, Bauhaus, Futurismo, Surrealismo, etc.). Por ello, cuando aparecen espectáculos que reflejen ese universo adulto, rápidamente encuentran respuestas favorables”.²⁴

PETUL II: DEL ASFALTO A LA TIERRA PRIMORDIAL

El estado de Chiapas se convirtió en un campo de experimentación guiñolero. Roberto Lago comenta varias anécdotas durante 1953 y 1954, cuando Ricardo Pozas era director del INI en San Cristóbal: “se ofreció una función —como experimento y para estudiar sus reacciones— a los habitantes del paraje Amatenango del Valle, todos indígenas tzotziles que no hablan español, con resultados insospechados, porque la población íntegra siguió con vivo e ininterrumpido interés las peripecias de las sencillas far-sas”.²⁵ R. Lago narra el diálogo entre el señor guignol, por supuesto hablante de tzotzil y varios de los espectadores ante el regocijo generalizado del poblado. Ello impulsó la creación de un centro coordinador guiñolero con la producción de teatrinos, la elaboración de muñecos y el montaje de obras como la fábula

²⁴ Luis Martín Solís, *op. cit.*, p. 11.

²⁵ Roberto Lago, *op. cit.*, p. 40. Seguramente R. Lago contó con el apoyo de su célebre grupo “El Nahual”. En Tuxtla Gutiérrez y en San Cristóbal colaboraron los maestros tzeltales José Díaz, Mario García González, María del Refugio Ramírez y Ma. Elena Canessi.

del coyote y el conejo. Ante tal experiencia y otras similares en el campo mexicano, podríamos aseverar que efectivamente los títeres, en este caso el guiñol, no trascienden el espacio rural y que son primordialmente para un público infantil. Por fortuna, los títeres mexicanos han superado tales predicciones.

Hoy tenemos la certeza de que el proyecto de Roberto Lago en Chiapas tuvo una enorme aceptación y que, a dicha iniciativa con el aval del INI, se integró posteriormente Rosario Castellanos en el año de 1955. Rosario relegó momentáneamente su obra literaria y, siendo maestra, preparó pequeñas obras teatrales que llevaban como personaje principal a Petul. Fue su trabajo como dramaturga lo que impulsó nuestras primeras representaciones de teatro guiñol entre los choles de la zona norte de Chiapas, municipio de Tila, los años 1999 y 2000. Para ello contamos con el apoyo y solidaridad del Comité de Apoyo a la Zona Norte del estado de Chiapas, sin este comité no hubiese sido posible tal presencia. Rosario Castellanos fue nuestra guía espiritual en las primeras representaciones²⁶ que realizamos en las comunidades choles.

Posteriormente a la experiencia chol, nos propusimos impulsar un taller guiñol donde la participación de niñas y niños sería esencial. Si bien por medio del curso se les ofrecen instrucciones sobre la hechura de un muñeco, el pintar la escenografía o el representar sus propias historias, los niños decidirán el tipo de obras a escenificar, los muñecos apropiados, la escenografía, etcétera. Es decir, a diferencia del proyecto Castellanos-INI, nuestro taller pretendió orientar a los niños los pasos o secuencias para armar y desarmar un teatrino y decidan, *motu proprio*, el destino de sus obras. Para ello requerimos el concurso de sus maestros, de sus padres. Así, en el pasado mes de mayo impar-

²⁶ En esas primeras representaciones, fue importante el apoyo de Gauguin Cabello en la confección de muñecos guiñoles como el diablo, o shibá entre los choles, un hermoso lagarto y un simio que causaron honda impresión en escena. El teatrino fue una contribución de Víctor Jiménez.

timos²⁷ un taller de teatro guiñol en la comunidad tojolabal: Napité a 30 kilómetros de Comitán, en Chiapas. Aquí reseño esa experiencia artístico-educativa en ámbitos otrora inaccesibles y que, gracias al levantamiento zapatista de 1994, hoy se abren canales que propician el añorado vínculo social campo-ciudad con la presencia de ciudadanos en comunidades chiapanecas.

Estos tojolabales, en forma similar a los que habitan en las Margaritas, Altamirano u Ocosingo, se denominan a sí mismos tojol'winik, hombres legítimos o verdaderos. Por esta denominación se les considera intolerantes "al sentirse superiores a otros grupos indígenas y a los mestizos" No es superioridad, sí una certeza: el tojolabal no nace, se hace. ¿Cuántos indios aprovechan sus circunstancias y cumplen con su vocación de ser genuinos tojolabales? Dice Lenkersdorf: "Lo tojol señala un reto en tiempo determinado y ninguna propiedad disponible o estática. Los que perciben el reto y se comportan en consecuencia van por el camino de los tojol. Es el comportamiento de rectitud que se puede lograr y se puede perder".²⁸ Carlos Lenkersdorf ejemplifica con un objeto-sujeto: una tojol tortilla —o tortilla verdadera— es una tortilla caliente que acabamos de sacar del comal. Es pues, una tortilla como debe ser: suave, sabrosa, apetitosa, olorosa, en su punto para comerse y no en otro.

Con la onda expansiva que provocó el levantamiento zapatista, estos napiteños expropiaron terrenos y la antigua hacienda: después de un tortuoso litigio, se levantó un acta en abril de 1994, fecha con doble símbolo, en que el Tribunal Superior Agrario del estado de Chiapas concedió a la comunidad Napité 531 hectáreas de terrenos. En ese inicio de una nueva historia tojolabal se alzaron voces exigiendo la demolición a marro limpio de la hacienda, cual símbolo opresivo, y su transformación en terreno

²⁷ Los profesores Cuauhtémoc Salgado de Ciencias y Artes para el Diseño de la UAM-A, Daniel López Tobón y quien escribe.

²⁸ Carlos Lenkersdorf, *Los hombres verdaderos. Voces y testimonios tojolabales*, México, Siglo XXI-UNAM, 1996, p. 23.

agrícola. Otras voces pedían medida y reflexión ante el destino de la finca. De ese coro, principalmente masculino, destacó la voz de la profesora Roselia Jiménez, escritora en lengua tojolabal, argumenta la rehabilitación del inmueble y su conversión en un centro cultural:

“Fueron las manos de nuestros abuelos las que cimentaron cada una de las columnas de lo que sería la Casa Grande de los patrones, lugar en donde nuestro pueblo tojolabal vivió la época más cruel del despojo y la humillación de su historia: el Baldío, explotación de la fuerza de trabajo indígena sin pago alguno, con lo cual sometió a los indígenas al grado de servidumbre. Sin embargo, la fuerza espiritual emanada de aquellos principios milenarios, anclados filosófica y cosmogónicamente, hizo que los tojolabales convivieran hermanados en el espacio que les fue arrebatado y que para ellos seguía siendo sagrado, resistiendo profundamente en el silencio sin renunciar a nuestra identidad... la lucha continúa por la reivindicación cultural y social motivándonos a la búsqueda de una nueva vida con justicia y dignidad”.²⁹

En el marco de ese Centro Cultural y sus diversas actividades, la profesora Roselia Jiménez nos invitó con la finalidad de impulsar un Taller de Teatro Guiñol dirigido a las comunidades de Napité y Bajucú. Allí acudimos con un proyecto artístico-cultural. El arribo del teatro guiñol a tierras tojolabales fue un acontecimiento cultural pues niñas y niños leyeron cuentos y relatos en tojolabal y castellano³⁰ y, posteriormente seleccionaron uno por equipo para su adaptación a libreto teatral. En esta tarea, la adaptación, colaboramos directamente los maestros, pues era la fase más complicada del taller. De ahí, confeccionaron muñecos a base de papel maché y vestuario tradicional tojolabal,

²⁹ Roselia Jiménez. “Centro Cultural El retoño de nuestra palabra”, texto manuscrito, octubre de 2002.

³⁰ Efectivamente, se leyeron dos libros de cuentos bilingües de Roselia Jiménez: *Ja yal alaji*. *La milpita*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas-México. Escritores en Lenguas Indígenas, 2000; y *K'ak'choj*, Chiapas-México, Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Chiapas, 2000.

pues son pueblos de bordadoras e iniciaron el diseño de su escenografía, todo acorde al libreto teatral. Por último, ensayaron la obrita y su representación en el teatrino que llevamos desde el Distrito Federal. El último día del taller se representaron dos obras en castellano y otra en tojolabal ante un público de napiteños, madres y padres, que se congregó en la ex finca y ahora centro cultural para aplaudir a los pequeños.

En este taller, constatamos la importancia de vincular saberes académicos con prácticas campesinas, acercar el asfalto al terreno pedregoso, y asumirnos como alumnos profesores y viceversa. Por ejemplo, valorar el bilingüismo de niños que transitan sin problema alguno del tojolabal al castellano, o al revés, y dejar al catedrático, a nosotros, al margen de tonos y cadencias, de inflexiones y modulaciones de una lengua viva como el tojolabal.

Impartimos otro Taller de Guiñol en la Comunidad Monte Sinaí, en el municipio de Las Margaritas, Chiapas, ya sin la presencia de profesores que me acompañaron en Napieté. Sin embargo, la maestra Roselia Jiménez y el profesor Juan Cruz, mentor de esa comunidad, apoyaron de tiempo completo la realización del curso-taller. Un aparente obstáculo lo constituía nuestra presencia en una comunidad evangelista en su totalidad, donde presbiterianos y adventistas, han tenido problemas religiosos muy agudos en Chiapas y el que hombres *blancos y barbados* como yo estuviesen por vez primera en Monte Sinaí. No hubo conflicto de ninguna especie y sí un trabajo gratificante.

En el auténtico Monte Sinaí —montaña donde Moisés recibió de Yahvé las tablas de la ley— el montículo más elevado de esta comunidad tojolabal y donde se ubica la escuela, el maestro Juan Cruz convoca a sus estudiantes, de primero a sexto año, mediante “La culebra”, canción de moda en Chiapas. Un altavoz propaga esta música que hace las veces de campana escolar pero bajo los acordes de la marimba. De acuerdo al humor o gusto del maestro Juan, los estudiantes acudirán a la escuela al escuchar “El rascapetate”, “Las chiapanecas” o hasta “La del moño colorado”, a ritmo de cumbia.

Por medio de una dinámica, similar a la utilizada en Napité, se desarrolló el curso-taller: lectura bilingüe de cuentos, selección de los mismos en equipos, su adaptación a libreto teatral, dibujo de personajes, diseño y caracterización de los mismos a través de la técnica del papel maché, la elaboración de vestimenta tojolabal para los muñecos y la representación, al final, de tres obras, dos en castilla y una en tojolabal. Es importante destacar dos aciertos: la profesora Roselia Jiménez tradujo el libreto teatral *Las víboras* al idioma originario y, además, logró que diecisiete niñas y tres niños, un auténtico coro tojolabal, cantaran K'oyola, La cigarra, o la libélula, como le llaman en Chiapas:

K'oyala k'yola
 k'ela wan ja'
 malauxa k'oyola
 taj ni yatalaxa
 lomb'ioj ch'a kau ja
 k'oya la
 nutsab'aj.

Esta cigarra chiapaneca, cabeza ancha, ojos saltones, cuatro alas membranosas y donde los machos son la voz principal a través de un sonido chirriante, es el elixir de los desheredados. Las pequeñas entonaron k'oyola sin el sonido estridente que produce el macho. Según la melodía, no es una vibración monótona, todo lo contrario, es un canto que acompaña a la hora del descanso y arrulla el dulce sueño de las comunidades. Genuina hazaña en pequeñas que con demasiada timidez, así como dificultades en el manejo del castellano al preguntar por Carmelina, Victoria o Flor de María, se miraran entre sí y la nombrada fuese incapaz de pronunciar el clásico: “presente”, o “aquí” o “yo soy”.

En Monte Sinaí obtuvimos resultados muy satisfactorios: trabajamos en la modulación de voz con niñas cuya entonación era apenas audible en el salón de clases, auspiciamos aspectos sobre el desarrollo de su personalidad en una comunidad cerrada y sumamente religiosa, promovimos la participación de pequeñas

en una novedosa experiencia artística, aludimos a la urgente necesidad de una mayor interacción social de las pequeñas y, entre otras cuestiones, incentivamos el desarrollo de una cultura tojolabal, mediante sus propias historias y el canto *La cigarra*. La creatividad de las pequeñas se manifestó en diversos campos, destacando la elaboración de prendas de vestir para sus muñecos con el sello de la vestimenta tradicional.

En el diseño del rostro de los guiñoles, las niñas utilizaron una variedad de semillas: frijoles, dientes de maíz, habas sustituyeron a ojos y nariz. Para el cabello se acudió al fino pelambre que cubre el elote y las orejas se representaron mediante sopa de pasta de caracol. La tojolabal Roselia Jiménez con su fina intuición promovió la utilización de estas semillas sin tener idea de que similares materiales sirvieron a sus ancestros, campesinos mayas, en la confección de un muñeco guardián de sus milpas: "Después de fabricado el muñeco, se le colocan los ojos, que son dos frijoles; sus dientes son maíces y sus uñas, ibes (frijoles blancos); se viste con holoch (brácteas que cubren las mazorcas)".³¹

Es fundamental destacar la presencia solidaria del maestro tojolabal Juan Cruz, sin cuyo concurso difícilmente habríamos tenido éxito. Juan atiende a 17 niñas y tres varones mediante la educación bilingüe bicultural y se desplaza en su deteriorada camioneta desde Las Margaritas atravesando caminos de terracería hasta Monte Sinaí donde permanece toda la semana y atiende a las niñas en turnos matutino y diurno. En plano similar y con

³¹ Roberto Lago, *El teatro guignol en México*, México, ed. de Roberto Lago, 1973, p. 23. Este muñeco, llamado por los mayas Canacol es un antecedente, afirma Roberto Lago, del guiñol: no sólo contemporáneo sino que se remonta a la época prehispánica: "Esta hermosa leyenda maya ilumina con claridad sorprendente todo el horizonte de nuestro pasado y aún proyecta su luz al presente, pues también nuestros muñecos tienen alma... Desde antes del arribo de los conquistadores se conocían ya los títeres en América. Existen varios ejemplares de estatuillas de barro articuladas, de diversas culturas prehispánicas, en el Museo Nacional de Antropología", p. 24.

otras aptitudes, la presencia de la maestra Roselia como animadora, traductora, cantante y, en suma, una genuina artista de la cultura tojolabal, fue pieza clave en el curso que se impartió.

En esta experiencia nos propusimos una serie de objetivos como la adaptación de cuentos a libreto teatral con diálogos, monólogos, canciones, poesías; la elaboración de muñecos; la confección del vestuario; el diseño de escenografías; los variados ensayos de las obras y la representación final. Lo más difícil fue la adaptación de las obras: tuvimos que apoyar esta tarea que para los tojolabales resultaba muy complicada. Por ejemplo: ya escrito el libreto con diálogos y acotaciones, les parecía de lo más natural dramatizar tanto los diálogos como las acotaciones: éstas se convertían en un apuntador involuntario. La elaboración de muñecos resultó lúdica, pues contamos con un maestro que les enseñó a modelar el guiñol en barro y de ahí la envoltura mediante el maché. Siendo un pueblo de costureras, la confección de trajes fue de lo más sencillo y se lograron trajecitos espléndidos. Únicamente ensayamos dos o tres veces y faltó mucho trabajo de manipulación del muñeco, de ejercicios para sostenerlo y que no se les desmayase en el escenario. Una falla tremenda se verificó en la modulación de la voz: nunca logramos que elevaran sus voces y resultasen claras a la hora de dramatizar la obra. Es decir, faltó compenetración con su personaje, tal vez nunca se apropiaron de la personalidad del muñeco. Por lo tanto, los tiempos y movimientos en escena se trastocaban o no imperaba la sincronización de éstos. Ante este tipo de problemas, la improvisación era una salida, pero para ello también se requiere de mayor experiencia en tablas escénicas.

En otro tipo de objetivos, *culturales*, nos propusimos impulsar tradiciones orales choles y tojolabales; la generación de una conciencia ante la valoración positiva de sus culturas; impulsar el universo imaginativo de promotores y niños para que, posteriormente, ellos pudiesen recrear sus propias historias, de acuerdo a su cosmovisión, sus personajes y sus escenarios e impulsar una memoria testimonial de todos estos eventos, como parte de su

historia reciente. Considero como una gran dificultad la valoración de tales objetivos ante la enorme carga subjetiva que lleva consigo. Sin embargo, un aspecto fundamental fue la lectura de relatos en chol y en castilla, en tojolabal y en castellano. Ello motivó un intercambio de experiencias y el propiciar el que ellos también pudiesen elaborar sus propios relatos, sus testimonios: estas comunidades tienen muchas historias que contar pero son sumamente dolorosas: desplazamientos de sus lugares de origen, muertes y asesinatos, violaciones a sus derechos más elementales, hambre y desnutrición. Tal vez no tuvimos sensibilidad para encauzar ese tipo de testimonio o mostramos incapacidad de crear un ambiente propicio para ello. Es una próxima tarea.

Estos problemas no se adjudican mecánicamente a promotores o a niñas y niños que han puesto su mayor esfuerzo. En primer lugar, está nuestro monolingüismo en comunidades donde los niños se desenvuelven en chol y castilla o tojolabal y castellano. También la ausencia de *profesionalización*: tanto para llevar una o dos obras montadas como el ser un grupo sólido, compenetrado con el teatro guiñol. Un equipo que ensaye, se prepare y ofrezca un teatro de óptima calidad en las comunidades. Como en casi todas las actividades artísticas, el teatro guiñol resulta una actividad secundaria o de entretenimiento: se forma el grupo con jóvenes que no realizan labores sustantivas: educación o primeros auxilios. Los que no poseen estas habilidades son candidatos a formar parte del teatro guiñol. Así, el producto que ofrecemos a las comunidades es obra de la espontaneidad, de la buena voluntad. Son nuestras primeras experiencias en el terreno artístico tan complejo.

OBSERVACIONES FINALES

El teatro de títeres mexicano ha alcanzado una notable madurez en los últimos años. De ser considerado un teatro para menores, se ha perfilado como un teatro de elevados vuelos con tramas

fuera de serie como Minotastasio, otras de corte popular como “La muerte no mata a nadie”, hasta el caso de un *thriller* cómico mexicanizado: “Informe negro”. Este teatro transitó por una niñez y una adolescencia o tres etapas medianamente definidas: Los Rosete Aranda que abarca desde finales del siglo XIX hasta los años veinte y un “segundo aire” por los años cincuenta. Toman la estafeta los teatreros de Mixcalco número 12 bajo la batuta de Lola y Germán Cueto por los años treinta en un fructífero periodo hasta 1954-1955 con variadas giras al extranjero y con la presencia de Roberto Lago. Una última generación de teatreros o lo que se le llama renovación de la escena, un teatro que rompe esquemas y rebasa el didactismo tradicional, hace su aparición a finales de los años setenta hasta 1992-1995.

En una primera etapa, los Rosete Aranda y sus cuadros costumbristas maravillaron por medio de autómatas y delicadas escenografías: títeres para toda la familia: entretenimiento popular en el que todo mundo conocía las farsas o tramas y lo novedoso era la fascinación ante la maestría de titiriteros reiterando hazañas de equilibristas, corridas de toros o peleas de gallos. En otra época y otras circunstancias, los Cueto, Roberto Lago, los estridentistas, y otra pléyade de intelectuales, relegaron los costosos montajes y enormes autómatas y optaron por los pequeños títeres de guante o guiñoles: dramaturgia especializada en espectáculos infantiles que adaptó fábulas y narraciones de la literatura universal. Títeres pedagógicos es la caracterización para una dramaturgia que apostó por un México alfabetizado mediante el recurso del guiñol. También, a diferencia de sus antecesoras, existió una mayor división del trabajo con escenógrafos, creadores de títeres, manipuladores, diseñadores y el grupo de intelectuales que se comprometió en esta tarea creando libretos específicos para este arte.

En otra etapa de esta dramaturgia, los títeres mexicanos trascienden atmósferas familiares e infantiles. El costumbrismo y *didactismo*, apoyados por una cultura estética y dramática, son recreados y dinamizados mediante novedosas propuestas dra-

máticas: lo absurdo y lo grotesco, al ser los títeres remedo de lo humano, serán inherentes al lenguaje de estos seres animados. La metáfora y el símbolo alcanzan una enorme expresividad ante el comportamiento *irracional* de estos muñecos: seres que pierden la cabeza y la recuperan, muñecas que son despedazadas en un frenesí sexual o guiñoles incapaces de bolear *sus zapatos*. Novedosa dramaturgia que avizora la descomposición y deterioro sociales sin complacencias de ninguna especie con un espacioso camino por explorar y/o recrear sus enormes posibilidades expresivas.

Por último, para quienes hemos participado aun de manera precaria en el fabuloso universo de los títeres requerimos el conocimiento de una historia *en miniatura*, que posibilite el tránsito a nuevos retos en el campo de la expresión y que impida el retroceso a prácticas que fueron útiles en tiempo y espacio pero hoy ya resultan obsoletas. Por ejemplo, en la experiencia con comunidades indígenas y mediante el reencuentro con su memoria histórica, sus luchas pasadas y recientes, su presencia como actores ya no objetos, será de gran utilidad el manejo de metáforas y símbolos que la dramaturgia mexicana ha utilizado con enorme éxito. Son campos aún por explorar, muchos de ellos inéditos: genuinos retos para quienes creen posible un universo donde quepan los mundos de fantoches y guiñoles... de transgresores.

BIBLIOGRAFÍA

- ANGOLOTI, Carlos, *Cómics, títeres y teatro de sombras*, España, Madrid, Ediciones de la Torre, 1990.
- ALTAMIRANO, Ignacio Manuel, "Historia de los Rosete Aranda", en *Títeres. Cía. Rosete Aranda*, México, Centro Cultural Ollin Yoliztli, mayo-dic. De 1989.
- BONAZZI, Marisa y Eco, Humberto. *Las verdades que mienten. Un análisis de la ideología represiva de los textos*

- para niños*. Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1974.
- CASTELLANOS, Rosario, *El uso de la palabra*, México, Ediciones Excélsior-Crónicas, 1974.
- CONVERSO, Carlos, *Entrenamiento del titiritero*, México, Escenología, 2000 (Colección El otro teatro).
- CRUZ DÍAZ, Rigoberto, *Muy buenas noches, señoras y señores...*, La Habana, Cuba, Casa de las Américas, 1972.
- GALICH, Manuel (Director), "El arte para niños y jóvenes es una de las más difíciles y exigentes expresiones" en *Conjunto. Teatro Latinoamericano*. La Habana, Cuba, Casa de las Américas, Abril-junio de 1975. No. 24.
- GUTIÉRREZ NÁJERA, Manuel, "Teatro de títeres", en *Obras III/ Crónicas y artículos sobre Teatro-I (1876-1888)*. México, UNAM, 1974, pp. 311-315.
- HINOSTROZA, Aquiles, *El maestro y los títeres*, Lima, Perú, Editora Lima, 1988.
- JIMÉNEZ PÉREZ, María Roselia, *Ja yal alaji' La milpita*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, México, Escritores en Lenguas Indígenas, 2000.
- , *K'ak'choj* San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, México, 2000.
- LAGO, Roberto, *Teatro Guiñol mexicano*, 2a. ed., México, Roberto Lago, 1973.
- MANTILLA, Luis, *Teatro para armar y desarmar*, Barcelona, España, Espasa Calpe, 1988.
- MARCOS (Subcomandante Insurgente) *Relatos del Viejo Antonio*, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, México, Centro de Información y Análisis de Chiapas, 2002.
- , *Cuentos para una soledad desvelada*, México-País Vasco, Espejo-Ekosol, 2000
- MEDINA, Pablo (Biografía y selección literaria), *Javier Villafañe. Antología*. 3a. ed., Buenos Aires, Sudamericana, 2001
- ORTIZ BULLÉ GOYRI, Alejandro. "El teatro indigenista mexicano de los años veinte: ¿Orígenes del teatro popular mexicano actual? En *Latin American Theatre Review*.

- , “Del Café de Nadie al espacio escénico. (El movimiento estridentista y su práctica teatral)”, México, *Documenta Citru*,
- PAUL, Carlos, “Hallazgo de 15 guiones confirma la labor pionera de Rosete Aranda” en *La Jornada*, México 23 de abril de 2004.
- REYES, Carlos José, “La creación colectiva: una nueva organización interna del trabajo teatral”, en *Recopilación de textos sobre El teatro latinoamericano de creación colectiva*, La Habana, Cuba, Casa de las Américas, 1978.
- , *El hombre que escondió el sol y la luna y Globito manual*, La Habana, Cuba, Casa de las Américas, 1975. (Premio Casa de las Américas.)
- SOLÍS, Luis Martín, *Teatro para títeres*, México, El Milagro, 2004.
- S/F. *Títeres. Cía. Rosete Aranda*, México, Conjunto Cultural Allin Yoliztli, 1989.