



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE POSGRADO EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS
FILOSOFÍAS, HISTORIA DE LAS IDEAS E IDEOLOGÍAS EN AMÉRICA LATINA

ESTUDIO HERMENÉUTICO DEL ARTE DE TÍTERES Y SUS EVOCACIONES
SIMBÓLICAS EN AMÉRICA LATINA: MÉXICO Y CUBA

TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE DOCTORA EN ESTUDIOS
LATINOAMERICANOS

PRESENTA

MTRA. MARÍA GRISELDA COSS SOTO

TUTORA PRINCIPAL

DRA. MARÍA ROSA PALAZÓN MAYORAL
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR

DRA. MARGARITA AURORA VARGAS CANALES, (CIALC)
DR. ALEJANDRO GERARDO ORTIZ BULLÉ-GOYRI, (FFyL)

CIUDAD UNIVERSITARIA, ENERO DE 2021



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

A mis padres: Blanca Estela Soto Barrón (+) y Javier Coss Rivera (+), quienes siempre
están en mi corazón

A la oscuridad que le da contorno a las formas y a la luz por su presencia.

A esa luz que nunca se extingue aún en la espesura de las sombras.

Al caos, al miedo e incertidumbre que llegan
para transformar.

Al silencio, siempre al silencio y a la calma,
que develan “el rumbo- mundo”.

A la vida con su luz y sus sombras.

(Griselda Coss, 2016-2020)

Agradecimientos

Agradezco profundamente a la Universidad Nacional Autónoma de México, mi casa de estudios, por acogerme con todos los privilegios que me brindó durante toda mi formación académica y por estos cuatro años de doctorado, de transformación profunda, individual y colectiva.

A todos los que con sus voces y haceres conforman esta investigación, especialmente a Fara Madrigal, Jesús del Castillo, y a José Azcona.

Muchas gracias a la Dra. María Rosa Palazón Mayoral por su dirección, por sus seminarios de filosofía y estética, por su entusiasmo en el arte de títeres, sin menoscabarlo académicamente, muy por el contrario, por su apertura y comprensión a este mundo lúdico, imaginario y creativo.

Muchas gracias al Dr. Alejandro Ortiz Bullé Goyri, por su tutoría y acompañamiento gentil durante mis estudios de posgrado, quien conoce desde un inicio mi proyecto de investigación en este ámbito del arte de los títeres, tan vasto y aún tan desolado dentro de los estudios académicos.

Muchas gracias a la Dra. Margarita Vargas por su amabilidad, sus seminarios y lecturas recomendadas, desde mi investigación de maestría en el Posgrado en Estudios Latinoamericanos.

Muchas gracias al Dr. Mario Magallón Anaya por su gran aliento, por su trato digno y por su entusiasmo en mi tema de investigación. Agradezco también, al Dr. Octavio Rivera Krakowska por su lectura y acompañamiento externo durante todo mi proceso de investigación, en el contexto del Coloquio El Títere y las Artes Escénicas, que organiza y dirige en la Universidad Veracruzana, junto con otras instituciones.

Agradezco:

A la Dra. Laura Vargas por el acompañamiento inicial en el doctorado y por las lecturas recomendadas en materia de filosofía y estética, medulares en esta investigación.

Al igual, a Pablo Barrera por sus atinadas e inteligentes observaciones a mis primeros escritos de tesis y por las lecturas recomendadas.

Gracias:

A mis compañeras y amigas de mi generación de doctorado, por su acompañamiento en algunos momentos de mi investigación:

A María de la Paz Molina Carreño.

A Diana Rodríguez Vértiz, Amarillis Pérez Vera y Malely Linares Sánchez, por su solidario, inteligente y amable acompañamiento en algunas sesiones virtuales durante el encierro por la pandemia del Covid-19. Especialmente a Diana (un ángel en bici) por su compañía constante durante la última etapa de escritura de mi tesis, por su rigor académico y sus comentarios tan cálidos y entusiastas sobre el arte de los títeres.

Gracias a Rosa María Rivas Valdés por su paciente amistad, por sus lecturas y positivos comentarios a este trabajo de investigación.

Agradezco profundamente a la familia Soria Pérez por su cálido recibimiento en su casa de Xococotlán, Oaxaca. Así como por sus aportes a esta investigación como informantes, pero también por su compañía y aliento durante toda mi investigación etnográfica en Oaxaca. Agradezco especialmente a los maestros Luis Soria Catillo (+) y Carmita Pérez. Y a sus hijas: Nely y Nora.

Gracias a la familia Juárez Sánchez, especialmente a Dalia Juárez, por toda la información compartida, incluyendo su tesis doctoral y a su papá Marciano Juárez por gestionar mi entrada a la comunidad de la agencia municipal de Miahuatlán, San Miguel Yogovana, para impartir el taller de construcción de monos de calenda con el grupo de niños que asisten al curso de revitalización de la variante de la lengua Zapoteca, que ambos imparten como parte de las actividades de su colectivo *Tecná Diste* (hablando lengua zapoteca).

Agradezco especialmente, a los niños y niñas, a las jóvenes y a los jóvenes zapotecos que hicieron posible la creación de dos monos gigantes y dos marmotas pequeñas, con su dedicación, trabajo y, sobre todo, con su imaginación, alegría y entusiasmo. Monos que bailaron durante su fiesta de la Virgen de la Asunción, el día 13 de agosto de 2019, en San Miguel Yogovana.

Gracias a la Sra. Amelia Santiago García, por su amoroso trato y por compartirme con alegría y orgullo sus tradiciones oaxaqueñas y los secretos del oficio del empapelado de los

globos. Agradezco también a Meli, su hija, por compartir la técnica del empapelado para hacer las cabezas de los gigantes monos de calenda.

Y a todos los que con sus voces y haceres conformaron esta investigación: Fara Madrigal, Jesús del Castillo, José Azcona, Luis Soria Castillo, Sandra García, Oliver Castellanos, Columba Zárate, Antonia Zárate, por mencionar sólo a algunos de ellos.

Esta investigación fue realizada gracias al apoyo de la beca Conacyt, 2017-2020.

Índice

Introducción	8
Capítulo 1. Un atisbo al arte de títeres y figuras animadas en América Latina desde la hermenéutica	12
1.1 Aspectos teóricos: construyendo una metodología para abordar el arte de títeres	12
1.2 La hermenéutica de Hans- Georg Gadamer	17
1.3 La estética como ciencia del estudio de la sensibilidad: <i>aisthesis</i>	22
1.4 Cultura e identidad	39
1.5 El ritual en el arte de títeres: lo liminal, liminar y liminoide	50
Capítulo 2. El arte de títeres y sus evocaciones simbólicas	54
2.1 El títere, un artefacto cultural liminar	59
2.2 Re-construyendo la noción de títere	60
2.3 El universo poético del arte de títeres y su proceso creativo	65
2.4 La relación del intérprete titiritero con su público: juego y ritual	71
2.4.1 Y los títeres siguen cantando: actividades “no necesarias”, consideradas como ocio	75
2.5 Formas, contenidos y funciones	80
2.6 El nacimiento del arte teatral por la reconfiguración del espacio	82
2.6.1 Espacio, temporalidad y escenarios para los títeres	86
Capítulo 3. Aspectos sociales, simbólicos y rituales de los títeres: monos de calenda, Oaxaca, México	88
3.1 Monos de calenda: cuando los gigantes danzan	96
3.2 Aprendiendo a hacer monos de calenda como experiencia creativa y comunitaria en San Miguel Yogovana, Miahuatlán, Oaxaca	130
Capítulo 4. Teatro Tentempié, Matanzas, Cuba: los títeres en la televisión y en la escena	169
4.1 El Caribe como dimensión estética	172
4.2 Una mirada a la escena cubana de títeres vinculada al teatro para niños, y su presencia en la televisión	181
4.3 Teatro Tentempié, un teatro de figuras y títeres caribeños para la televisión y la escena teatral	189
4.3.1 El capitán de un barquito de papel que zarpó al inmenso mar en busca del conocimiento, Jesús del Castillo	194
4.3.2 Floripondín y Azucena”, una puesta en escena con figuras animadas	218

Conclusiones	232
Anexos	241
1 Guiones para la televisión de Jesús del Castillo	241
2 Semblanzas curriculares	252
Fara Madrigal	252
Jesús del Castillo	260
Fuentes bibliográficas	264
Índice de imágenes	276

Introducción

La presente investigación doctoral aporta conocimiento original y novedoso en un tema poco estudiado en el ámbito académico de América Latina,¹ como lo es el arte de títeres, que cruza por diversos ámbitos humanos, no sólo por la cultura y la tradición sino que atraviesa por otros campos del conocimiento, como: las artes, las humanidades y las ciencias sociales. El arte de títeres presenta una estética con simbólica particular en sus muy variadas formas y expresiones, las que son partícipes dentro de diversos imaginarios culturales. Y aunque este arte se manifiesta en los bordes de la subalternidad, también llega a presentarse como un elemento alterno, e incluso, como un elemento de identidad dentro de la cultura de estos países.

Por lo que propongo realizar un ejercicio teórico interdisciplinario retomando principalmente, conceptos de la filosofía, la estética, la antropología, la sociología, el teatro y los estudios culturales, en torno al lenguaje simbólico y estético de los títeres, reconociendo sus particularidades, contrastes y coincidencias, en sus formas, contenidos, funciones y significados escénicos, en dos casos específicos dentro de su contexto socio-cultural vigente. El primer caso de estudio se ubica en México, con los monos de calenda o “gigantes” en el ámbito festivo de Oaxaca, Centro, y el segundo caso comprende los títeres en la televisión y en la escena teatral de *Teatro Tentempié* de Matanzas, Cuba.

Para demostrar con cada uno de los casos de estudio que este arte está presente y vital con sus diversas formas, funciones y estéticas que convergen en el ámbito temporal actual, revitalizando la cultura y las tradiciones de cada uno de estos países. Y a la vez, mostrar la diversidad estética de estos universos titiriteros con sus problemáticas y particularidades

¹ En mi tesis de maestría titulada: *El arte de títeres y su condición liminal en México y Argentina, una mirada desde Latinoamérica*, abordé el tema realizando una estructuración rigurosa con un marco teórico, historiográfico y metodológico panorámico del arte de títeres en Latinoamérica, que aún no se había realizado en México, mostrando algunos aspectos sobre la problemática que genera su acotada concepción como “un arte popular” dirigido exclusivamente a los niños, discurso que contribuye a su marginación dentro de la escena institucional, que lo incluye de manera subalterna o lo excluye en varios ámbitos, como en el académico. Resultando una problemática compleja que abarca aspectos estructurales y formales para su ejercicio y revitalización.

A pesar de ser un tema poco explorado en el ámbito académico y a la falta de bibliografía en México, tuve la oportunidad de recabar material bibliográfico en España, Argentina, Chile y Cuba. Por lo tanto, el trabajo está sustentado en una amplia bibliografía, estudios especializados, entrevistas a titiriteros y estudiosos en la materia, lo que demuestra un acercamiento al tema, profundo y novedoso. Tesis de maestría en Estudios Latinoamericanos, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), México, 2016. (www.tesis.unam)

específicas, dentro de su propio contexto cultural (crono-topo), desde una interpretación hermenéutica y un enfoque en el arte de los títeres, como investigadora y artista titiritera.

Uno de mis principales objetivos con esta investigación es motivar a pensar este arte como un vasto universo en el que las formas de representación con los títeres y objetos animados como tales, están atravesados por esa complejidad, ubicuidad y riqueza de posibilidades plásticas, estéticas, de funciones y de significados, por lo que lo defino como un artefacto cultural liminar. Pero además me interesa reparar en que esos “seres fantásticos” siguen presentes e incluso, en algunos casos, conviven acompañando la “cotidianidad” de las personas, como en el caso concreto de Oaxaca, con sus monos de calenda.

El arte de títeres, por tomar aspectos de la tradición y las artesanías² o más bien por generarlas y conformar parte de ambas, conviven y se manifiestan en la cotidianidad; cobran vitalidad al ejecutarse dentro de las artes escénicas o representativas, en las fiestas civiles y religiosas, así como en el carnaval y en los espacios de arte y cultura, como son los teatros y foros dirigidos a este fin. En este sentido, los títeres también están inmersos en el ámbito social y dentro de la religiosidad. Por lo tanto, defino a este arte de títeres como liminal;³ noción de Néstor García Canclini, que retomo desde mi tesis de maestría. Pero también, me parece necesario y enriquecedor integrar otros conceptos como: la liminaridad y lo liminoide desde la propuesta del antropólogo Víctor Turner, desarrollados en su antropología de la experiencia y del *performance*, para definir al títere. Además de otras nociones de la antropología, como: la comunalidad, el ritual, la fiesta, entre otros, que se relacionan con el concepto de liminalidad de García Canclini, y que conforman el *holon* desde donde se manifiesta y expresa el arte de títeres.

La investigación se fundamenta en un marco teórico sustentado en las áreas del conocimiento antes mencionadas, pero por otra parte, el contenido se integra también con

² Como las máscaras y los juguetes articulados.

³ “... los artistas liminales son artistas de la ubicuidad, sus trabajos renuevan la función sociocultural del arte y logran representar la heterogeneidad multitemporal de América Latina, al utilizar simultáneamente imágenes de la historia social y de la historia del arte, de las artesanías, de los medios masivos y del abigarramiento urbano”. Néstor García, Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Debolsillo, México, 2009, p. 343.

un trabajo etnográfico realizado mediante entrevistas dirigidas a los artistas titiriteros, creadores, directores y al público, diarios de campo, observación participante o no participativa, entre otras herramientas metodológicas que nos permiten avizorar este acontecimiento vivo, dinámico y en transformación. Como lo muestra el material gráfico que integro a lo largo de la tesis, como son: fotografías y dibujos, que enriquecen y complementan la información documental.

La estructura de la tesis está integrada por cuatro capítulos, en la presente introducción se expone la pertinencia del estudio del arte de los títeres en América Latina, la hipótesis, los objetivos y la justificación del tema. En el primer capítulo propongo el marco teórico y la metodología que se empleará para la investigación y el análisis de los casos de estudio, desde la hermenéutica. El objetivo central del segundo capítulo es mostrar el aspecto simbólico en el arte de títeres que está presente desde su concepción, y para ello será necesario recurrir a la semiótica, que como sabemos es muy amplia y compleja, por lo cual retomaremos las reflexiones muy sintetizadas (en esquemas) de Gilberto Giménez. Además de realizar un ejercicio teórico para definir el arte de títeres como un universo imaginario donde lo “fantástico” convive paralelamente con los actos cotidianos y “extraordinarios” dentro de la fiesta, el juego y el arte. Y para entender los aspectos generales sobre el universo de los títeres, su lenguaje y su naturaleza ontológica, propongo también un ejercicio de re-construcción sobre la noción de lo que es un títere. Así como abordar aspectos sobre el creador e intérprete titiritero, según sea el caso, y problematizar las cuestiones del espacio escénico. Y finalmente, en este capítulo menciono algunas de sus funciones y contenidos.

En los siguientes capítulos (3 y 4), expondré dos casos de estudios como escenarios abiertos para mostrar fragmentos de ese universo “fantástico” que conforma el arte de los títeres, pero a su vez cada uno de estos escenarios títeres constituyen un universo particular. En el tercer capítulo incluyo un escenario general de los títeres dentro de la fiesta, con los monos de calenda o gigantes de Oaxaca, Centro, México. Además de la experiencia participativa como proceso de aprendizaje, enseñanza y creación de los monos de calenda, que se bailaron durante la fiesta de la virgen de la Asunción, en Yagovana, Miahuatlán, el día 13 de Agosto de 2019. Al participar de la comunalidad local en este acto

creativo y actividad festiva, se propone realizar una interpretación narrativa desde la experiencia vivencial y estética sobre el reservorio cultural contenido en los monos de calenda en este caso particular.

En el capítulo cuatro, el caso de estudio comprende el trabajo realizado por *Teatro Tentempié*, de Matanzas, Cuba, conformado por Fara Madrigal y Jesús Del Castillo, creadores y directores del programa televisivo “Barquito de papel”, realizado con títeres y dirigido a los niños. Además incluyo el trabajo escénico con su teatro de títeres, retomando una sola puesta en escena, titulada: “Floripondín y Azucena”, escrita por Jesús del Castillo, para un público de jóvenes y adultos, ganadora del Premio Milanés de Cuba en 1999. Me enfoco en esta compañía por su reconocida trayectoria, aporte artístico y cultural en su país y para mostrar cómo los títeres son incluidos en los medios de comunicación y a la vez, en el sistema hegemónico, dada su difusión y gran audiencia nacional.

Para contextualizar la labor titiritera de *Teatro Tentempié*, presento una breve introducción sobre los aspectos históricos y culturales en el Caribe. Y por otro lado, menciono de manera muy general los antecedentes de los títeres en la televisión.

Finalmente, desarrollo algunas ideas generales a manera de conclusiones. Y en los anexos integro los guiones de Jesús del Castillo y las dos semblanzas curriculares de Fara Madrigal y Jesús del Castillo, que aportan mayor información al capítulo cuatro.

Capítulo 1. Un atisbo al arte de títeres y figuras animadas en América Latina desde la hermenéutica

1.1 Aspectos teóricos: construyendo una metodología para abordar el arte de títeres

La hermenéutica y la estética serán las dos vertientes teóricas para introducirnos al conocimiento de este arte de figuras que cumple con diversas funciones, diversidad que se manifiesta en su estética, determinada también por su contexto histórico. Para la presente investigación me pareció acertado usar el concepto de hermenéutica desde el enfoque de Hans Georg Gadamer, dado que para él, la función interpretativa de la hermenéutica va acompañada de la experiencia sensible, y en este sentido, incluye a la estética y al arte como herramientas. Sin dejar de lado, por supuesto, el contexto desde donde el intérprete realiza su trabajo, así como el del objeto de estudio o suceso a interpretarse, es decir el *crono-topo*. Gadamer menciona en su *Antología* (2001), que mediante la estética, el arte y la intuición se logra un “equilibrio” para llegar a una interpretación más cercana a la verdad,⁴ y lo “verdadero” se relaciona siempre con lo bello. Como lo señala en la siguiente cita.

Platón concibe juntas estas vivencias del amor que despierta con la percepción espiritual de lo bello y del orden verdadero del mundo. Gracias a lo bello se consigue con el tiempo de nuevo el recuerdo del mundo verdadero. Este es el camino de la filosofía. Él llama bello a lo que más brilla, y más nos atrae, por así decirlo, a la visibilidad del ideal. Eso que brilla de tal manera ante todo lo demás, que lleva en sí tal luz de verdad y rectitud, es lo que percibimos como bello en la naturaleza y en el arte, y lo que nos fuerza a afirmar que “eso es lo verdadero”.

⁴ Hans-Georg Gadamer, *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*, traducción de Antonio Gómez Ramos, Paidós, I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona- Buenos Aires-México, Impreso en España, 2010, pp. 55-58.

Gadamer se plantea las siguientes preguntas para encontrar una respuesta desde la estética filosófica: ¿Qué es lo que nos atañe de todo eso? ¿Qué es lo que podemos conocer aquí? ¿Qué tiene esa individualidad aislada de importante y significativo para reivindicar que también ella es verdad, que el “universal”, tal como se formula matemáticamente en las leyes físicas, no es lo único verdadero? Encontrar una respuesta a este interrogante constituye la tarea de la estética filosófica.

¿Qué verdad encontramos en lo bello que se hace comunicable? Con seguridad ninguna verdad y ninguna universalidad en las que podamos emplear la universalidad del concepto o del entendimiento. Y sin embargo, la clase de verdad que nos sale al encuentro en la experiencia de lo bello reivindica de modo inequívoco que su validez no es meramente subjetiva.

... la esencia de lo bello no estriba en su contraposición a la realidad, sino que la belleza, por muy inesperadamente que pueda salirnos al encuentro, es una suerte de garantía de que, en medio de todo el caos de lo real, en medio de todas sus perfecciones, sus maldades, sus finalidades, y parcialidades, en medio de todos sus fatales embrollos, la verdad no está en una lejanía inalcanzable, sino que nos sale al encuentro. La función ontológica de lo bello consiste en cerrar el abismo abierto entre lo ideal y lo real.⁵

El intérprete (en este caso el titiritero) no es ajeno al suceso, por el contrario, está inmerso en él: lo bello “nos sale al encuentro”, “lo que te atrapa, te posee”⁶. Y lo posee justamente desde su experiencia personal determinada por su capital cultural, social y económico, por su *habitus* (Pierre Bourdieu), que le confiere una mirada particular para leer el suceso, es decir, la subjetividad se hace notoria. Y en esta investigación también está presente, dado que quien la realiza está estrechamente vinculada con el arte de los títeres como creadora e intérprete escénica y teórica, en este caso.

Para Gadamer, la razón y la imaginación operan conjuntamente dentro de la “Historia” y la hermenéutica hace uso de la fantasía, de la imaginación y de la intuición para plantearse preguntas. De ahí, la cercanía con el arte y la experiencia estética, que el filósofo incorpora como fuente de conocimiento adquirido mediante la *aisthesis*: las sensaciones, el tacto, las emociones y los sentimientos. Desde donde también se plantean preguntas para llegar a la comprensión, al entendimiento e interpretación mediante el diálogo interno con uno mismo, con lo extraño, “con lo otro”, con lo distinto, para completarse en esa diferencia, e integrarse en el mundo que se revela en el todo, en el *holon* de signos.

Para el ejercicio de una interpretación hermenéutica emplearé las herramientas que aporta la experiencia estética y artística, pero también las derivadas del análisis sobre el contexto socio-cultural donde acontecen mis dos casos de estudio. Para ello, retomo los siguientes conceptos que se vinculan como fundamento teórico a lo largo de esta investigación, en concordancia con la hermenéutica de Gadamer, quien busca a través de la

⁵ *Ibidem*, p.52.

⁶ Hans-Georg Gadamer *Antología*, Traducción de Constantino Ruiz-Garrido y Manuel Olasagasti, Hermeneia, Salamanca, 2001, p.91.

experiencia antropológica justificar la unidad del arte, y lo hace mediante los conceptos del juego, el símbolo y la fiesta, como puentes para vincular y legitimar al arte moderno, después de que Hegel declarara la “muerte del arte” (clásico).

“...que tengamos que poner de manifiesto los fundamentos antropológicos sobre los que descansa el fenómeno del arte y desde los cuales podremos alcanzar una nueva legitimación...¿Cuál es la base antropológica de nuestra experiencia del arte? Esta pregunta tiene que desarrollarse en los conceptos de “juego, símbolo y fiesta”.⁷

El entramado teórico que propongo incluye los conceptos de identidad y cultura, estrechamente relacionados con el *habitus* y el campo de Pierre Bourdieu. Emplearé la definición de símbolo, partiendo del concepto filosófico de la *tessera hospitalis*, lo complemento con la propuesta de Gadamer y de Gilberto Giménez, del segundo también retomo sus conceptos de identidad y cultura desde un enfoque simbólico, construidos por el autor a partir de una sistematización rigurosa de las principales corrientes teóricas para su estudio. Por otro lado, empleo la definición de liminalidad de Néstor García Canclini, enriqueciéndolo con los conceptos sobre la liminaridad y lo *liminoide* que forman parte del ritual, desde la mirada antropológica de Víctor Turner. Entre otros conceptos, como el de comunalidad, propuestos por los antropólogos oaxaqueños Floriberto Díaz y Jaime Martínez Luna, como una modalidad para preservar la identidad mediante la organización comunitaria en su hacer cotidiano y festivo (que retomo en el caso de estudio de los monos de calenda). Y por supuesto, también incluyo las nociones de juego y fiesta, retomando a Gadamer, Bolívar Echeverría y Adolfo Colombres, para ello.

A partir de estos fundamentos teóricos propongo una definición descriptiva de lo que, considero, es el títere: un artefacto cultural liminar, para realizar el análisis e interpretación hermenéutica de algunos contextos titiriteros, a los que llamo escenarios y con los que pretendo comprobar mi hipótesis: El arte de títeres presenta una estética con simbólica particular en sus muy variadas formas y expresiones, las que son partícipes dentro de diversos imaginarios culturales en América Latina.

⁷ Rafael Argullol en la introducción a *La actualidad de lo bello*, menciona que Gadamer es más optimista y, a partir de Kant, encuentra una base estable para defender la unidad del arte. Para confirmar sus argumentos quiere ahondar en la experiencia antropológica del arte a través de tres conceptos: juego, símbolo y fiesta. *Op. Cit.*, pp. 19-20, 33,65-66.

Aunque también emplearé las herramientas derivadas de la investigación etnográfica para mostrar mediante los dos casos de estudio propuestos: los monos de calenda en el ámbito festivo de Oaxaca, México, y los títeres en la televisión y en el teatro, de “Teatro Tentempié”, de Matanzas Cuba, la riqueza pluricultural y estética, así como la función social y humana que realizan estos artistas titiriteros en América Latina.

No sin antes señalar que los títeres son una manifestación artística y estética, que se expresan en diversos ámbitos culturales, pero a la vez, son el resultado de los mismos (*habitus*). Es decir, la cultura desde una mirada simbólica es la matriz donde se crea y se recrea este arte de títeres como una expresión artística, estética y simbólica, que tendrá distintas formas de manifestarse de acuerdo a su función o finalidad, aunque el títere siempre será un recurso simbólico o artefacto cultural empleado en acontecimientos extraordinarios como la fiesta, el juego y el arte. De ahí que también retome los conceptos de Víctor Turner relacionados con el ritual: la liminaridad y lo liminoide, y que siga empleando el concepto de liminalidad de Néstor Canclini, respecto a la complejidad y heterogeneidad en la estética de este arte y en sus formas de manifestarse.

En el caso de los títeres dentro de la televisión en Cuba, el marco teórico sigue funcionando, en tanto que el títere es un artefacto cultural resultado de un *habitus*, aunque el medio de difusión sea la televisión, como lo veremos en el capítulo cuatro de esta tesis, donde operan otros elementos de identidad, ideológicos y del contexto, que le confieren sus particularidades.

La estética como parte de la hermenéutica nos permitirá realizar un análisis más profundo desde la experiencia sensible y creativa, aplicada en mi primer caso de estudio: los monos de calenda en Oaxaca, México en el ámbito festivo. Mientras que en el último caso se analizará el trabajo de “Teatro Tentempié” de Matanzas Cuba, a partir de algunos guiones escritos por Jesús del Castillo, para los segmentos con títeres del programa televisivo “Barquito de Papel”, con un sentido pre eminentemente lúdico y didáctico, así como algunas de las características de los personajes-títeres que participan durante el programa.

Y finalmente, se revisará la puesta en escena unipersonal: “Floripondín y Azucena”, desde su narrativa y técnica de animación de títeres y objetos, para mostrar esta diversidad de técnicas, funciones y estética en cada uno de los casos. No sin antes mencionar algunos aspectos sobre el proceso creativo para su montaje. Y con todas estas herramientas llegar a mis reflexiones finales, que se incluirán como parte de las conclusiones en el capítulo cinco de esta tesis.

Las artes, el ritual y la fiesta son formas sensibles de manifestación del ser, donde el aspecto religioso, *re-ligare*, estrecha los vínculos humanos; el acercamiento con “el otro” y con “lo otro”: lo metafísico, lo sagrado, lo fantástico, haciéndolo tangible mediante la creatividad y la habilidad manual, pero también se manifiesta mediante la palabra, la poesía, el canto, la danza, la música y los títeres. Todos estos elementos se entrelazan como actos “extraordinarios”, haciendo de la fiesta, del ritual y de las artes, una experiencia estética, desde donde también se aprende.

En este sentido, el enfoque de mi investigación se centra en los estudios latinoamericanos. Para Juan Acha y Adolfo Colombes, el estudio de la estética en América Latina tiene sus propias particularidades de acuerdo a las culturas estéticas de cada región. Para Acha estas estéticas se manifiestan a través de la sensibilidad, las emociones y los sentimientos; concretándose en bienes materiales e inmateriales, a los que Pierre Bourdieu denomina como formas objetivadas e interiorizadas, determinadas por su propio *habitus*, otro concepto propuesto por Bourdieu, junto con el de campo social, donde los agentes cobran acción. Para Gilberto Giménez, estos conceptos son fundamentales y funcionan de manera operacional como una estructura o mapa para abordar el acontecer social.

Bourdieu define el *habitus* como estructura estructurada (*opus operadum*) y como estructura estructurante (*modus operandum*), retomando aspectos del estructuralismo y del marxismo, como la división de clases, para su análisis sociológico. También lo define como la disposición y los esquemas de percepción y valoración que están determinados por variables y por un contexto histórico, social y económico, es decir, los agentes sociales están condicionados desde dentro en una lucha de clases. Por tanto, el *habitus* contempla todas las dimensiones humanas: *eidos*, *ethos*, *aisthesis* y *hexis*, e integra tanto el conocimiento objetivado como el subjetivado. El *habitus* es el campo de acción donde los

agentes sociales se identifican y construyen su identidad, haciéndolo a partir de todos estos elementos culturales y variantes condicionantes. De ahí que Gilberto Giménez afirme:

La cultura es la organización social de significados, interiorizados de modo relativamente estable por los sujetos en forma de esquemas o de representaciones compartidas, y objetivados en formas simbólicas, todo ello en contextos históricamente específicos y socialmente estructurados... Y que la cultura es antes que nada *habitus*...⁸

1.2 La hermenéutica de Hans- Georg Gadamer

La hermenéutica como ciencia o método de interpretación de textos religiosos, en la Edad Media, se expande hacia otros ámbitos para desbordarse en todo el conocimiento. Si bien, Gadamer marca un hito en el uso hermenéutico, no sólo como una ciencia o método sino como un “arte”, le anteceden en este campo los trabajos de Friedrich Schleiermacher, Wilhelm Dilthey y Martin Heidegger, de este último, retoma la noción de lo “factual”, el “ser haciendo”. Gadamer interpreta y lleva a la praxis (a la vida) la filosofía de Heidegger. Aunque sus conceptos están sustentados, principalmente, en Platón y Aristóteles, reconoce el valor de la filosofía y el lenguaje de la Grecia clásica que nos llevo al método euclidiano y al desarrollo de la ciencia.

Schleiermacher definió a la hermenéutica como el arte de evitar el malentendido, en concordancia con Dilthey estudiaron las ciencias en su tradicional clasificación, como ciencias de la naturaleza y del espíritu. Aunque Dilthey da un gran salto al imbricar el historicismo a la hermenéutica con su afirmación: “la verdad es histórica”. Mientras que Schleiermacher, propone una interpretación de textos religiosos, de derecho antiguo y jurisprudencia, todavía desde una hermenéutica teológica.

Gadamer también comparte esta clasificación de las ciencias de la naturaleza y del espíritu dentro de sus estudios hermenéuticos, aunque rompe con la idea de la historia como tiempo secuencial y abre un trabajo más profundo sobre filología, iniciado por Dilthey.

⁸ Gilberto Giménez, *Estudios sobre las culturas y las identidades sociales*, Universidad Iberoamericana, Secretaría de Cultura. México, 2016, pp. 44,49.

Además, propone una hermenéutica de la vida, vivencial-práctica, que contempla a la ética, el diálogo, la comprensión y el lenguaje para su *praxis*.

La forma dialógica, la retórica, la lingüística, la estética, la ética y el arte son fundamentales desde la hermenéutica de Gadamer. En tanto que el arte, la intuición y la *phronesis*, también serán herramientas de interpretación para llegar a la “verdad”, sin prescindir de los recursos medibles, de los métodos y de la ciencia, pero no como los únicos y determinantes, porque para Gadamer, la ciencia, el concepto y la intuición como un arte para acercarse al saber, son todos fuentes de conocimiento.

Gadamer señala dos posibilidades distintas para allegarse a las cosas, la primera como un patrón de medida para hacerlas disponibles y dominables (*poson*), que se refiere a la cantidad. Y la segunda manera de medir es que uno mismo dé con la medida acertada de aquello que está midiendo (*poion*), se refiere a la cualidad, como ejemplo menciona, la armonía de los tonos en la música y la salud en el cuerpo, es decir, que haya un equilibrio o intuición para dar con la “medida justa” entre lo que se mide y lo proporcionado.

Cuando Gadamer se refiere al arte para alcanzar “la justa medida”, no está hablando de las artes como tales, sino de la habilidad o “intuición” para saber qué es lo justo y necesario en cada ámbito, por ejemplo, en la medicina, la política y en general, en la vida cotidiana regida por una reglamentación jurídica y moral.

Para este filósofo, la hermenéutica es una intuición fundamental acerca de lo que el pensamiento y el conocimiento significan para el hombre en la vida práctica, aunque se trabaje con métodos científicos. Por lo tanto, el mundo del concepto va acompañado de intuiciones, aunque siga predominando la necesidad del saber científico con la aplicación de métodos puramente históricos. Gadamer insiste en que debe haber un equilibrio entre las dos formas de saber que reúnan la faceta científica y la faceta histórica.

En su *Antología*, obra integrada por varios ensayos, el filósofo hace una introducción con algunos datos autobiográficos, entre los cuales menciona sus orígenes familiares –las conversaciones sobre Historia entre su padre y un tío, estaban muy presentes en su entorno cercano—, aspectos sobre su formación intelectual, su gusto por la literatura, las artes, y en

general, por la estética. Además de su desempeño como profesor y académico durante el contexto de guerra. Todos estos aspectos están presentes en esta obra, escrita en diversos períodos.

En su práctica hermenéutica recurre a sus vivencias, influencias y conocimientos, por lo que no resulta extraño que en cada uno de sus escritos sobre esta materia tome como ejemplos, cuestiones jurídicas y de jurisprudencia, pasando por lo histórico, la literatura, las artes y la estética, pero mostrando una clara inclinación y gusto especial por el arte,⁹ como forma de hacer hermenéutica y como una manifestación sensible de conocimiento, comunicación, verdad y ética. Para Gadamer, la función del arte es una experiencia totalizadora de la propia orientación en el mundo y en la totalidad de la propia autocomprensión de *cada uno*. Y por tanto, el lenguaje del arte significa el exceso de sentido que reside en la obra misma.¹⁰

En su obra *Verdad y Método*, sus reflexiones van dirigidas al arte y no a la ciencia, ya que enuncia: “Es el arte el que hace experimentar singularísimamente las cuestiones fundamentales del ser del hombre, y lo hace de modo que no surge ninguna resistencia u objeción en contra, ya que una obra de arte es como un modelo”.¹¹ Y respecto a la hermenéutica agrega:

Si se considera que la tarea de la hermenéutica consiste en tender un puente sobre la distancia humana o histórica que hay entre la mente de una persona y otra, entonces me parece a mí que la experiencia del arte se sale de su ámbito. Pues el arte, entre todo lo que encontramos en la naturaleza y en la historia, es aquello que nos habla de manera más inmediata y que exhala una familiaridad enigmática que se apodera de todo nuestro ser -como si no existiera en absoluto la distancia y como si todo encuentro con una obra de arte significara un encuentro con nosotros mismos. Para ello podemos apelar a Hegel, que consideró el arte como una de las figuras del espíritu absoluto, es decir, vio en el arte una forma del autoconocimiento del espíritu, en la cual no surge

⁹ “...el arte es lo que puede sensibilizarnos para la recuperación de tal verdad. Hay arte, únicamente, cuando éste es celebrado o realizado. La obra de arte me está hablando o requiriendo... ¡Tú tienes que cambiar tu vida!”. Jean Grondin, *Introducción a Gadamer*. Traducción de Constantino Ruiz-Garrido, Herder, España, 2003, p. 81.

¹⁰ Hans-Georg Gadamer, *Op. Cit*, 2001, p. 158.

¹¹ *Ibidem*, p.142.

nada extraño e irrembolsable, ninguna contingencia de lo real, ninguna incomprendibilidad de lo que existe simplemente. En realidad, entre la obra y su correspondiente observador hay absoluta simultaneidad, que se mantiene inexpugnada, a pesar de que la conciencia histórica va siendo cada vez mayor. La realidad de la obra de arte y de su fuerza expresiva no se deja limitar al horizonte histórico original en el que el observador existía en simultaneidad real con el creador de la obra. No, sino que parece que pertenece a la experiencia del arte el hecho de que la obra artística tenga siempre su propia presencia; el que retenga en sí misma, de manera sólo muy limitada, su origen histórico, y sea especialmente expresión de una verdad que no coincide, ni mucho menos, con lo que pensaba realmente su autor espiritual. Si a esto lo llamamos creación inconsciente del genio, o si desde el observador se contempla la inexhaustividad conceptual de cada enunciado artístico, lo cierto es, en todo caso, que la conciencia estética puede alegrar que la obra artística se comunica a sí misma.¹²

Con los argumentos anteriores sobre arte, estética y hermenéutica, Gadamer deja más que clara la relación e implicación de cada una de estas disciplinas en el *holon* y en la totalidad delimitada por el *crono-topo*. Si bien, el arte es una forma sensible de manifestación del ser, en el que se dialoga con uno mismo y con los otros, la estética junto con la ética también están implicadas en estas manifestaciones humanas, sensibles y bellas que se vinculan con las artes.

Gadamer, toma de las formas sensibles del arte así como de la intuición, elementos para llegar a una comprensión, traducción e interpretación más aproximada a la “verdad”, siempre desde el consenso del diálogo. “En un diálogo como modo efectivo del lenguaje: un «así» como yo me lo presupuse y de «otra manera» con el que voy a aprender otra cosa. Es decir, se intercambia el horizonte, se completa y nos pone a salvo de los relativismos totales”.¹³ Y menciona:

La obra artística nos dice algo, y no lo hace únicamente como un documento histórico que le dice algo al historiador, sino que la obra artística dice algo a cada uno, como si se lo dijera específicamente a él, como si fuera algo presente y simultáneo con él. Y así

¹² *Ibid*, p.151.

¹³ María Rosa Palazón Mayoral, seminario de Estética: sobre la hermenéutica de Gadamer, 22 de noviembre, 2017.

surge la tarea de entender el sentido de lo que la obra de arte dice y de hacerla comprensible –para sí mismo y para los demás–. Por tanto, aun la obra de arte no lingüística cae dentro del ámbito de las tareas de la hermenéutica. Ha de integrarse en la autocomprensión de cada uno. En este sentido amplio, la hermenéutica incluye a la estética. La hermenéutica tiende un puente sobre la distancia que existe entre una mente y otra y hace que sea accesible la extrañeza de la mente extraña. Pero lo de hacer accesible lo extraño no significa una simple reconstrucción histórica del «mundo» en el que una obra artística tuvo su significación y función original, sino que significa también la percepción de lo que se nos dice a nosotros.¹⁴

En este sentido, la ética, la estética, el arte y la hermenéutica, coinciden en varios aspectos, como en la búsqueda de lo bello (*kalos kagathos*), de la bondad, de lo justo o prudente (*phronesis*), y de la verdad (*alétheia*). Todas ellas virtudes éticas. Para Max Scheler, estas características son valores, como lo señala en su ética de los valores, mientras que para Aristóteles, fundador de la ética filosófica, son virtudes y bienes.

Para la hermenéutica de Gadamer, el lenguaje, la palabra y la comprensión son fundamentales, asegura: “la eficacia histórica se realiza dentro del lenguaje, habitamos en la palabra”. Y María Rosa Palazón agrega: “el mundo se llena de cosas porque hay palabras que nos llevan a una acción.”¹⁵

Para el filósofo y hermeneuta, el acontecer moderno requiere urgentemente de la aplicación de la hermenéutica. Gadamer propone la solidaridad, el equilibrio, la justicia, el respeto, el entendimiento y la comprensión de otras culturas y formas sociales para la sobrevivencia de la humanidad, que está en una situación extrema de riesgo. Ya que la eficacia en el desarrollo y aplicación de la tecnología en esta modernidad no implica que el ser humano tenga la capacidad moral y ética para decidir su aplicación, cuando se trata, incluso, de poner en peligro la existencia no sólo humana sino de todos los seres vivos. Los nuevos retos de la modernidad como: la tecnología, las repercusiones ecológicas, el cuidado de la naturaleza y la comprensión entre los seres humanos, demandan urgentemente de una respuesta solidaria.

¹⁴ Hans-Georg Gadamer, *Op. Cit*, 2001, p.157.

¹⁵ María Rosa Palazón Mayoral, seminario de Estética: sobre la hermenéutica de Gadamer, noviembre, 2017.

La solidaridad es el presupuesto desde el cual podemos desarrollar conjuntamente convicciones comunes aunque solo se llegue a ello lentamente ... Crear movimientos compensatorios, la formación de equilibrio y el intercambio de unos con otros. Por lo tanto hay que reconocer todas las formas de la vida humana y la expresión de sus respectivas concepciones del mundo y de la vida. Entonces nos hallamos en el ámbito de la hermenéutica. Así denomino yo el arte de entender.¹⁶

Aunque Gadamer en su *Antología*, no enuncia el conocimiento que proviene del mito como origen, marca un paradigma al integrar y reconocer a la ética, la estética, la literatura y a las artes como otras formas de aprehender el mundo, de conocer, comprender, interpretar y traducirlo. Pero, sobre todo, propone respuestas y prácticas desde la hermenéutica para una convivencia en el diálogo, la libertad, la comprensión,¹⁷ la solidaridad y la empatía como una respuesta vital: “el ser con”.

La comunicación como diálogo, el contacto, la comprensión y el entendimiento de nuestro entorno, de nuestro mundo, de nosotros mismos y de los otros es primordial. El lenguaje, la palabra, el concepto y el enunciado, son los vehículos que nos permiten entender, comprender, interpretar y nombrar. Y la hermenéutica el arte para explicar la “unidad”, el todo de eso que nos “atrapa, posee y contiene”, para completarnos en el diálogo con el otro.

1.3 La estética como ciencia del estudio de la sensibilidad, *aisthesis*

La estética como una rama de la filosofía surge hasta el siglo XVIII, su precursor Alexander Baumgarten, la propone como el estudio del conocimiento sensible, frente al contexto racionalista que imperaba en ese momento y que negaba toda forma subjetiva como fuente de conocimiento. Gadamer afirma al respecto:

La estética es una invención muy tardía, y aproximadamente, coincide –lo que ya es bastante significativo– con la aparición del sentido eminente del arte separado del contexto de la práctica productiva, y con su liberación cuasi-religiosa que tiene para nosotros el concepto de arte y todo lo referido a él.

¹⁶ Hans-Georg Gadamer, *Op. Cit*, 2001, pp. 144,147.

¹⁷ Para Gadamer, el comprender mudo, silente, es el modo supremo e íntimo de comprensión.

Como disciplina filosófica, la estética no surgió hasta el siglo XVIII, es decir, la época del Racionalismo. Lo hizo claramente provocada por ese mismo racionalismo moderno, que se alzaba sobre la base de las ciencias naturales constructivas, conforme éstas se habían desarrollado en el siglo XVII, determinando hasta hoy la faz de nuestro mundo al transformarse en tecnología a una velocidad vertiginosa.

¿Qué fue lo que llevó a la filosofía a reflexionar sobre lo bello? Comparada con la orientación global del Racionalismo hacia la matematización de la regularidad de la naturaleza y con el significado que esto tuvo para el dominio de las fuerzas naturales, la experiencia de lo bello y del arte parece un ámbito de arbitrariedades subjetivas en grado sumo. Pues este había sido el gran avance del siglo XVII. ¿Qué puede reclamar aquí realmente el fenómeno de lo bello? Lo que hemos recordado de la Antigüedad puede, al menos, explicarnos que en lo bello y que en el arte reside una significatividad que va más allá de todo lo conceptual. ¿Cómo se concibe esa verdad? Alexander Baumgarten, el fundador de la estética filosófica, habla de una *cognitio sensitiva*, de un “conocimiento sensible”.¹⁸

Los estudios clásicos sobre la estética dejan de lado algunos aspectos fundamentales de la misma, como lo es su presencia en la manera de relacionarse y vivir de las personas, con ello han omitido su función ética y moral, centrándose sólo en el ámbito del arte, de ahí que se le considere como sinónimo de arte y belleza. En este sentido Gadamer afirma:

Baumgarten definió una vez la estética como el “*ars pulchri cogitandi*”, el arte de pensar bellamente. Quien sepa escuchar habrá advertido enseguida que la definición está formada por analogía con la definición de la retórica como *ars bene dicendi*, como el arte de hablar bien. Esto no es casual. Desde muy antiguo, la retórica y la poética se corresponden mutuamente, teniendo la retórica, en cierto modo, la primacía. Esta es la forma universal de la comunicación humana, e incluso hoy sigue determinando nuestra vida social mucho más profundamente que la ciencia.

También nosotros asociamos todavía, en ciertas circunstancias, el concepto de lo “bello” con algo que esté públicamente reconocido por el uso y la costumbre, o cualquier otra cosa; con algo que —como solemos decir— sea digno de verse y que esté

¹⁸ (...) *cognitio sensitiva*, quiere decir que también en lo que, aparentemente, es sólo lo particular de una experiencia sensible que solemos referir a un universal hay algo que, de pronto, a la vista de la belleza, nos detienen y nos fuerza a demorarnos en eso que se manifiesta individualmente. Gadamer, *Op. Cit.*, 2010, pp.53, 54.

destinado a ser visto. En la memoria de la lengua alemana aún pervive la expresión “*schöne Sittlichkeit*” (bella moralidad), con lo cual el idealismo alemán (Schiller, Hegel) caracterizaba el mundo moral y político griego, contraponiéndolo al mecanicismo sin alma del Estado moderno. “Bella moralidad” no significa aquí una moralidad llena de belleza, en sentido de pompa y magnificencia ornamental, sino una moralidad que se presenta y se vive en todas las formas de la vida comunitaria, según la cual se ordena el todo y que, de ese modo, hace que los hombres se encuentren constantemente consigo mismos en su propio mundo. También para nosotros sigue resultando convincente la determinación de “lo bello” como algo que goza del reconocimiento y aprobación general (...) Sin ninguna referencia a un fin, sin esperar utilidad alguna, lo bello se cumple en una suerte de autodeterminación y transpira el gozo de representarse a sí mismo.¹⁹

Dentro de los estudios de esta rama de la filosofía predomina la concepción “occidentalizada” de interpretación que implica una manera de “mirar” al objeto de estudio. La percepción de la mirada se ha jerarquizado como superior en relación con los otros sentidos, pues es a través de los ojos que se percibe la “realidad” y la “verdad”. No obstante, el olfato es el primer sentido en determinar el gusto naturalmente. La jerarquización del conocimiento incorporado a través de la percepción de los sentidos, de las emociones y del cuerpo se ha subyugado a la razón, que opera mediante el conocimiento dialógico y científico. De hecho en la filosofía clásica griega la sensibilidad es opuesta a la razón. Como lo afirma Gadamer:

En la gran tradición gnoseológica que cultivamos desde los griegos, “conocimiento sensible” es, en principio, una paradoja. Algo sólo es conocimiento cuando ha dejado atrás su dependencia de lo subjetivo y de lo sensible, y comprende la razón, lo universal y la ley de las cosas.²⁰

Esta clasificación jerárquica también aparece dentro del ámbito de la creación artística con el nacimiento del concepto de las “Bellas Artes”, que se traslada a categorizaciones posteriores del arte: como arte legítimo y “superior” frente al vilipendiado arte popular. Justificando la “superioridad” del arte legitimado por la clase burguesa con una serie de

¹⁹ *Ibidem*, pp. 49-56.

²⁰ *Ibid*, p. 53.

características que, supuestamente, este arte legítimo presenta, como son: la universalidad, la trascendencia, la unicidad y el genio. Estos criterios estéticos subsisten en la actualidad en Nuestra América (José Martí).

Juan Acha en *Aproximaciones a la identidad latinoamericana*, propone como punto de partida para nuestra soberanía estética ir en contra del monoesteticismo:

propulsor de la idea de existir una sola estética para el ser humano y, por tanto, la superior es la occidental por más avanzada y teorizada. En realidad, Europa tuvo hasta la fecha varias culturas estéticas distintas. América Latina, por consecuente, cuenta con varias culturas estéticas en sucesión histórica que hoy coexisten y se hallan escindidas en hegemónicas y populares.²¹

En principio, no existe una “estética universal”, sino una pluralidad de culturas estéticas, desde donde se manifiesta el *ethos* de cada grupo humano con las especificidades de su capital cultural: ideologías, tradiciones, conocimientos, sensibilidades, etcétera, determinados por un contexto socio-cultural específico (crono-topo). Y por otra parte, para Gadamer, el juicio estético propuesto por Kant debe incorporar la interpretación activa del artista, del lector y del intérprete científico.

Lo que Kant afirmó con razón acerca del juicio estético, a saber, que para él está exigida la validez universal, aunque su reconocimiento no pueda forzarse por medio de razones, eso se aplica también a toda interpretación de las obras artísticas, a la interpretación activa del artista que reproduce o a la del lector, así como a la del intérprete científico.²²

Hay tantas estéticas como culturas y maneras de vivirla, en este sentido coincido con las propuestas teóricas de Juan Acha y Alfonso Colombres, estudiosos latinoamericanistas en esta materia. Colombres menciona:

Como la gran mayoría de las prácticas simbólicas y concepciones estéticas no alcanzan hasta la fecha una formulación definida, que aún se halla en pleno proceso de

²¹ Juan Acha, *Aproximaciones a la identidad latinoamericana*, Tillas, México, 2013, p.95.

²² Hans-Georg Gadamer, *Op, Cit*, 2001, p. 152.

elaboración, todo intento de plasmar una teoría transcultural del arte debe recurrir, por fuerza, a lo transdisciplinario. Abriendo así el enfoque, esa rama de la filosofía que es la estética se irá enriqueciendo y ampliando con otras disciplinas, provenientes no sólo de la historia y de la crítica del arte, sino también de la antropología (en especial la que estudia el mundo simbólico), la sociología, la psicología, la semiología y la teoría de la comunicación. A menudo estas miradas no se presentan como aisladas y alternativas, sino que se funden en una sola, que reúne así ingredientes de distintas disciplinas a fin de lograr una síntesis reveladora. Lo que se pretende no es seguir mirando al otro desde una estética dominante remozada y más permeable a la diferencia, sino proporcionar a ese otro no una teoría acabada y coherente que deba tomar o dejar, sino las piezas sueltas de este gran mosaico, con las opciones que se puedan ejercer dentro de cada cuestión, pues al resolverlas, ya sea en el plano de lo estético o de lo artístico, irá dando forma a su propia concepción y alcanzando así un pensamiento visual independiente. Si no se propusiera esto, dicho intento se quedaría en el terreno de lo puramente especulativo, por carecer de puentes con la acción. En el plano estético no sólo cabe registrar las teorías ya sintetizadas con alguna claridad, sino también las concepciones de lo bello, lo sublime, lo trágico, lo cómico, lo grotesco, etcétera, que no son aún del todo conscientes en una sociedad, pues hacen al nivel del gusto. Lo artístico, es en cambio, siempre consciente, deliberado, puesto que implica una intencionalidad dirigida a satisfacer las necesidades estéticas de un grupo, y constituye un oficio o profesión, es decir, una especialidad probada por el dominio de una técnica.²³

Juan Acha y Adolfo Colombres proponen partir desde “nuestra” historicidad y cronotopo para su estudio, para lo cual, debíamos en primera instancia, preguntarnos ¿cuál es la función del esteta?, María Rosa Palazón, menciona:

El esteta no es un artista, ni un crítico encargado de enjuiciar valorativamente como bellos o no los estímulos pretendidamente artísticos, o los naturales o de otra índole. Explica, por ejemplo el gusto, la axiología que genera y sus cambios históricos; que va significando en sucesivos cronotopos, expresar y crear realidades, es decir, cómo se van entendiendo las prácticas de la imaginación, o se detiene en los obstáculos de

²³ Adolfo, Colombres, *Teoría transcultural del Arte. Hacia un pensamiento visual independiente*, CONACULTA, México, 2014, p. 24.

índole diversa que enfrentan las potencialmente ricas actividades artísticas. En suma, como establece (Samuel) Ramos, la estética en general es, como la ética y la lógica, un área filosófica central, cuya autonomía fue establecida en 1758.²⁴

Consideraciones de Hans-Georg Gadamer sobre la teoría estética y el arte

Dentro de su planteamiento filosófico para justificar el “sentido” del arte moderno, Gadamer, busca respuestas en la “palabra” “arte”. Aunque no encuentra asidero en la tradición filosófica griega representada por Aristóteles y Platón, quienes definen el arte como mimesis o imitación de la naturaleza, esta concepción no aporta elementos para la justificación filosófica que Gadamer propone: el arte como fuente de conocimiento. Aunque en la enunciación del arte como “Bellas artes”, encuentra la palabra útil para este fin: lo “bello”, en cuanto a su sentido de “verdad”. Su siguiente reflexión va encaminada hacia la estética como una disciplina que surge simultáneamente con el nacimiento del arte moderno en el siglo XVIII, y paradójicamente, propone el conocimiento sensible (*cognitio sensitiva*) dentro de un contexto donde predominaba el pensamiento racionalista.

Gadamer emplea tres conceptos como fundamento antropológico del arte: el juego, el símbolo y la fiesta. Respecto a los dos primeros, menciona la autodeterminación como una característica que ambos poseen, ya que para él, el arte no es el símbolo de algo, es decir, su función no sólo es representar algo, la obra artística o “construcción” (propone este concepto para definir la creación) es en sí autoreferencial.

El juego, fundamentado antropológicamente como un exceso y automovimiento que caracteriza a lo viviente en general y que no tiende a un final o a una meta, le acerca a la *autonomía* y *desinterés* de lo estético precolonizados por Kant. El arte como juego entraña el ejemplo humano más puro de “autonomía de movimiento... Desde este punto de vista la obra de arte nunca *ha sido* sino que *es*, en continua transición, tanto para creadores como para receptores. La obra producto del juego, deja siempre un

²⁴ Palazón Mayoral, María Rosa, *La estética en México, siglo XX. Diálogos entre filósofos*, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras y Fondo de Cultura Económica, México, 2014, p.20.

espacio de juego que hay que *rellenar*. Lo estético que proporciona el arte es, precisamente, esa posibilidad de relleno, nunca acabado del espacio del juego.²⁵

Por otro lado, para definir el símbolo, Gadamer, retoma la *tessera hospitalis*, tablilla que partida por la mitad se compartía entre el anfitrión y el huésped, esta acción “se convierte en una experiencia -la simbólica- mediante la que “lo particular” se presenta como un fragmento de ser que promete complementar en un todo íntegro al que se corresponde con él”.²⁶

La cualidad de lo simbólico, esta capacidad de alimentar lo universal en lo particular (o el orden posible en el fragmento) nos orienta en relación a qué tipo de juego es el arte. El juego artístico a diferencia de los otros juegos de la naturaleza, busca la permanencia. Lo simbólico del arte facilita, heideggerianamente, el *reconocimiento* del origen o, si se quiere, la travesía de la contingencia para emprender aquel *Einhausung* (“ir humano a casa”) expresado por Hegel. Re-conocer en el arte es captar la permanencia de lo fugitivo.²⁷

La fiesta, aunque cumple con la función de reafirmar la jerarquización y la estructura del *estatus quo*, también permite el tiempo de distensión y la posibilidad de que suceda la transformación social y/o individual mediante el ritual.

Este planteamiento de Gadamer para legitimar el arte moderno me parece fundamental, aunque yo retomaré los tres conceptos anteriores: juego, símbolo y fiesta, principalmente, como “acontecimientos extraordinarios” que configuran un “espacio-tiempo extraordinario” donde los títeres participan y se integran a ellos, por su naturaleza simbólica, artística, lúdica y festiva. Aunque el fondo ontológico sea el mismo que plantea el filósofo, dado que estos tres conceptos son inseparables del acto estético.

²⁵ Rafael Argullol en la introducción a *La actualidad de lo bello*, de Gadamer, 2010, p.20.

²⁶ *Ibidem*, p.21. (...) lo simbólico no remite al significado sino que *representa el significado*. Si la esencia del juego es el automovimiento, la de lo simbólico sería el autosignificado... El tema del arte como superación del tiempo (tema genéricamente moderno, de Baudelaire a Proust y de éste a Beckett) ofrece a Gadamer la posibilidad de introducir el carácter de *fiesta* o celebración como ruptura del presente. La experiencia estética es un “tiempo de celebración” que nos despoja del tiempo (lineal o acumulativo) y nos sugiere lo eterno.

²⁷ *Ibid.*

Bolívar Echeverría menciona que dentro de la complejidad de la vida cotidiana son innumerables las figuras que adopta la posibilidad de la “existencia en ruptura”, con ciertos esquemas recurrentes de comportamiento, y entre ellas distingue tres principales: el juego, la fiesta y el arte, que pueden encontrarse en estado puro o en combinación.

El rasgo común de los tres, a partir del cual comienza su diferenciación, consiste en la persecución obsesiva de una sólo experiencia cíclica, la experiencia política fundamental de la anulación y el restablecimiento del sentido del mundo de la vida, de la destrucción y la reconstrucción de la “naturalidad” de lo humano, es decir, de la “necesidad contingente” de su existencia.²⁸

Yo no emplearé el término “existencia en ruptura”, desde mi punto de vista son experiencias extraordinarias que se viven con un exceso de sentido por ser experiencias estéticas (Gadamer). El juego, la fiesta y las artes, se concretan como acontecimientos o actos extraordinarios en “un tiempo-espacio extraordinario” donde existe la “voluntad” y la “presencia plena” de los participantes para “llenarse de sentido” (Gadamer), para significarse mediante el ritual.

En síntesis, las artes comparte con el acto festivo, el juego y el ritual, las siguientes características: tiempo atemporal, presencia, voluntad plena, goce y disfrute, aunque puede ocurrir la catarsis por la intensidad de la experiencia estética: “que te asalta o te sale al encuentro” (Gadamer), hay una voluntad y un conocimiento aproximado de lo que sucederá en el acontecimiento, pero también un grado de incertidumbre y emoción por lo que pueda pasar, en algunos tipos del juego está implícito el azar. Al vivir la experiencia del ritual en la fiesta, el arte y el juego, algo se moverá en ti, lo que Gadamer nombra afectación por el sentido:

Ahora bien, lo que de esta manera se aplica a toda habla, se aplica de manera eminente a la experiencia del arte. Aquí hay más que expectación del sentido; hay lo que a mí me gustaría llamar afectación por el sentido de lo dicho. Toda experiencia del arte entiende no sólo un sentido conocible, tal y como sucede en la función de la hermenéutica histórica y en sus relaciones con los textos. La obra artística que dice

²⁸ *Ibid*, p. 175.

algo nos confronta con nosotros mismos. Esto quiere decir que esa obra enuncia algo que, tal como se dice, es como un descubrimiento, es decir, algo que pone al descubierto lo que se hallaba oculto. En esto se basa la afectación de que hablábamos. «Así de verdadero, así de óptico» no es nada que uno conozca ya de otra manera. Todo lo conocido queda sobrepasado. Por tanto, entender lo que a uno le dice la obra artística es, ciertamente, un encontrarse consigo mismo. Pero, por ser un encuentro con lo auténtico, por ser una familiaridad que incluye la acción de sobrepasar, la experiencia del arte es, en sentido genuino, *experiencia*, y tiene que dominar incesantemente la tarea que la experiencia le plantea: integrarla en la totalidad de la propia orientación en el mundo y en la totalidad de la propia autocomprensión. Lo que constituye precisamente el lenguaje del arte es que habla íntimamente a la propia autocomprensión de *cada uno*.²⁹

En tanto, Adolfo Colombres propone recuperar la dimensión ritual de la cultura para recuperar también su sentido simbólico y comunitario más allá de la estética de la producción. Gadamer apunta en el mismo sentido con su definición de hermenéutica, como el arte de entender, el acto de solidaridad mediante el diálogo con el otro para recuperar la dimensión humana de la estética en su sentido más amplio y ético: “la belleza”, la “bella persona” en el vivir cotidiano.

Esta estética que se ocupa sólo de la producción de la obra y se desinteresa de la dinámica de los sistemas simbólicos arrastró al arte a los pantanos del subjetivismo extremo, tornándolo solo accesible a un pequeño grupo de personas e, incluso, incomprensible. Recuperar la dimensión ritual de la cultura implica cuestionar tal estética de la producción y tomar en cuenta los contextos sociales y procesos históricos como elementos para situar y juzgar la creación simbólica.³⁰

El factor económico y social en la estética y el arte

Xavier Rubert de Ventós con su noción de *puritanismo* engloba y estructura de una manera muy restringida cualquier tendencia y expresión artística. Al parecer, el puritanismo en el arte está anclado al sistema capitalista e incluso al igual que el capitalismo, va adaptándose de acuerdo a las necesidades que demandan las diferentes etapas por las que cursa este

²⁹ *Ibidem*, p. 158.

³⁰ Adolfo Colombres, *Op, Cit*, p.100.

modelo económico. Por tanto, el puritanismo se vincula con el dominio y el poder económico, determinando lo que es arte y cultura de una forma clasista, racista y elitista. Rubert deVentós, señala a la clase hegemónica burguesa como la responsable de sostener este *sistema puritano*, contenido y conservador. Con una estética del “gusto por la zanahoria”, como una forma represiva, simple, contenida y uniforme.

Entre las características del puritanismo en la cultura moderna, que menciona este autor, encontramos la negación del arte por el arte, “el buen gusto”, que significa falta de gusto, la elegancia y distinción. El puritanismo niega el mero juego formal, las emociones libres, la exuberancia en los colores y en las formas, ya que para esta estructura puritana, cualquier forma de “sobre-excitación” es peligrosa. En este “buen gusto” predomina el bien escaso, la seriedad y la sobriedad.

El puritanismo en sus diferentes etapas ha modificando sus criterios, enalteciendo ciertos principios como base de su estética. A partir del Neoclasicismo, se desarrolla la necesidad de *servir*, ser *útil* como una función primordial del arte, con una estética del esfuerzo, que Rubert de Ventós, nombra “la estética del edelweiss”, la que hay que conquistar con un trabajo arduo. Surge el mito del culto irracional por el trabajo (el tiempo vale dinero, todo tiene un valor en dinero y genera crédito), hay que ser previsor, ahorrar y dejar de lado el goce y la abundancia.

Posteriormente con el romanticismo, la estética cambia de principios, ahora se enaltece el “genio y el don”, se busca el vínculo con el cosmos, volver al origen, y se retoma parte del folclor. Xavier Rubert, menciona que en el capitalismo post keynesiano, “la poética del esfuerzo y ahorro fue transformándose y deslizándose hasta culminar en la del gasto y el despilfarro, el dinamismo y el consumo”. En esta etapa se hace uso de la abundancia acumulada por las generaciones anteriores.³¹

Pierre Bourdieu, se pronuncia en el mismo sentido con sus conceptos de *habitus* y distinción, condicionados y determinados por el factor económico y de clase social. Así lo expresa al referirse al gusto estético en estos términos:

³¹ Xavier Rubert de Ventós, *La estética y sus herejías*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1980, p.92.

El gusto, propensión y aptitud para la apropiación (material y/o simbólica) de una clase determinada de objetos o de prácticas enclasadadas y enclasantes, es la fórmula generadora que se encuentra en la base del estilo de vida, conjunto unitario de preferencias distintivas que expresan, en la lógica específica de cada uno de los sub-espacios simbólicos -mobiliario, vestidos, lenguaje o hexis corporal- la misma intención expresiva. Cada dimensión del estilo de vida "simboliza con" los otros, como decía Leibniz, y los simboliza: la visión del mundo de un viejo artesano ebanista, su manera de administrar. Su presupuesto, su tiempo o su cuerpo, su uso del lenguaje y sus elecciones de vestimenta, están enteramente presentes en su ética del trabajo escrupuloso e impecable, de lo cuidado, de lo esmerado, de lo acabado, y en su estética del trabajo por el trabajo que le hace medir la belleza de sus productos por el cuidado y la paciencia que le han exigido.

De esta forma, el gusto es el operador práctico de la transmutación de las cosas en signos distintos y distintivos, de las distribuciones continuas en oposiciones discontinuas; el gusto hace penetrar a las diferencias inscritas en el *orden físico* de los cuerpos en el *orden simbólico* de las distinciones significantes. Transforma unas prácticas objetivamente enclasadadas, en las que una condición se significa a sí misma (por su propia mediación), en prácticas enclasantes, es decir, en expresión simbólica de la posición de clase, por el hecho de percibir las en sus relaciones mutuas y con arreglo a unos esquemas de enclasmiento sociales.³²

Por otro lado, Rubert de Ventós, menciona dos tendencias dentro del arte moderno, la tendencia fría, como laboratorio experimental o documental y la tendencia caliente, a la que describe como fastuosa y exuberante.

De acuerdo a la propuesta de Rubert de Ventós, las artes han transitado por diversas etapas en su historia, primero mediante períodos y estilos (cubismo, informalismo, surrealismo, etcétera, que puntuaban el debate artístico de su momento). Actualmente, sólo hay cambios en la forma y la técnica, es decir, el enfoque se centra en los materiales que se utilizan para la *formalización*³³ de las artes de contenido, que cada vez más rebasan los límites del ámbito artístico para "abarcarse" todos los ámbitos de la vida cotidiana; en una

³² Bourdieu Pierre, *La Distinción, criterios y bases sociales del gusto*, (Ma. Del Carmen Ruiz de Elvira, trans), 1998, España, Taurus, pp. 172, 173.

³³ Es otra de las nociones de Xavier Rubert de Ventós, para referirse a la creación o configuración de la obra, empleando la técnica correspondiente de acuerdo con el tipo de arte que se trate.

cotidianidad absorbida por la tecnología y la invasión de imágenes virtuales, que pueden ser contrarias a lo estético, en tanto que anestesian y adormecen la razón, además de los sentidos.

A través de las artes se vive el gusto, se sacia el ser, y como afirma Adolfo Sánchez Vázquez, “se reivindica lo humano”. El arte es flexible y vasto, se contrapone a la cara negativa del ser humano que ejerce el poder y el dominio mediante actos de violencia. No obstante, a poseer una infinidad de posibilidades y respuestas creativas y solidarias para vivir; restringe, es quién pone los márgenes, las fronteras, amurallándose para asegurar su subsistencia, protección y control, quizá como una necesidad primaria, vital, de sobrevivencia, como lo señala Bolívar Echeverría en su libro *Definición de la cultura*. Y con el capitalismo se acentúa la violencia como respuesta y forma de vida para asegurar la acumulación de “riqueza”, e incluso se anestesia y anula la sensibilidad con este modelo de vida en tensión.

La Estética se concibe como la teoría de la sensibilidad y es poli-abarcante, se ubica en todo acto humano, nace junto con la ética, es verdad bondadosa, comunicación social verdadera, necesaria en toda sociedad, así lo señala María Rosa Palazón, y menciona que no hay nada fuera de la ética, e incluso, las artes son morales. Por lo tanto, la estética lucha contra la dominación política, en cuanto que su condición es la verdad, dirigirse con verdad, sinceridad e inteligencia. Los grandes hombres son considerados como tales, justamente, por su actitud estética y política, como ella también lo señala: la sensibilidad era la condición y clave para gobernar en la antigua Grecia.

Para Platón, la razón es la que nos induce a la verdad, al bien y a la belleza, coincide con Sócrates y Aristóteles, en que belleza y bondad van enlazadas. María Rosa Palazón, afirma que no hay estética que no sea espontánea y en cuanto a su espontaneidad es verdadera. La verdad es bella porque es espontánea y brilla, como lo afirmaban los griegos. Por tanto, la estética tiene que ver con la moral, el sumo bien y la bella persona.

Para Immanuel Kant, lo bello es armonía y justa proporción, mientras que lo sublime es goce moral, donde estética y ética hallan juntura y síntesis. Al referirse al arte, Kant menciona en *La crítica del juicio*, que puede tratar cualquier asunto y promover cualquier

sentimiento, independientemente de su moralidad y del horror que pueda despertar. No obstante, pone como límite y restricción el asco, que rompe cualquier efecto estético.³⁴ En este sentido, para Eugenio Trías, lo siniestro es condición y límite de la belleza, ya que sin su referencia el efecto estético no se produce, la obra de arte carece de vitalidad, pero es también un límite, ya que la potencia y exhibición de lo siniestro, cruda sin mediaciones simbólicas destruye el efecto estético. Lo siniestro debe estar presente bajo forma de ausencia, debe estar velado, no puede ser develado. Trías considera el asco como una especie de lo siniestro y al humor como efecto cómico y contracarga de placer opuesta a la sobrecarga de violencia con la que el sujeto reacciona al objeto que en él suscita el sentimiento de lo asqueroso.

Para el cineasta Andrey Tarkovski, “la fealdad y la belleza están contenidas una en la otra. Esta prodigiosa paradoja, en todo su absurdo, fermenta la vida misma, y en el arte crea esa totalidad en la cual la armonía y la tensión se unifican”.³⁵

La noción de *formalización* que emplea Rubert de Ventós, para referirse a la creación artística integra algunos de estos aspectos, la define como un nuevo lenguaje, con la finalidad no sólo de crear belleza, sino de conformar o formalizar, confirmar, camuflar situaciones, desenmascaramiento, invención de situaciones posibles, proposición de modelos alternativos mediante la técnica y el lenguaje, códigos sociales, ideológicos, lingüísticos y artísticos.

La formalización implica utilizar una técnica definida para el arte que se trate, lo que hace un estilo y se concreta dentro de varios sistemas, si alteras uno, alteras el todo, ya que la obra de arte mira hacia afuera. Si la visualizamos en un esquema concéntrico, la obra formalizada se ubica en el interior y en los círculos externos se localizan otros sistemas, como el contexto social, político, etc.; en el que se crea la obra. Desde la propuesta de Rubert de Ventós, el concepto de formalizar es opuesto a la noción de formalismo.

³⁴ Cita de Eugenio Trías en la introducción de su libro *Lo bello y lo siniestro*, Nuevas Ediciones Debolsillo, Barcelona, 2007.

³⁵ Andrey Tarkovski, *Esculpir en el tiempo*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2013, p. 46.

Mientras que desde la teoría clásica del arte, a la obra se le define como reflejo y se analiza como una estructura en su contenido y forma.³⁶ Para María Rosa Palazón, el arte no es reflejo de nada, ya que no hay juego de espejos, a ella tampoco le parece pertinente definirlo como representación; este término sólo lo considera adecuado para el caso de las artes escénicas, particularmente para el teatro. El arte para ella no es “una cosa entre cosas”. Por otro lado, Palazón menciona que es importante la reacción sensible del espectador frente a la obra, si hay belleza, hay gusto y verdad, y por tanto, una reacción espontánea del público frente a la obra artística.

El sentido de las expresiones u obras artísticas viene definido por el contexto en que se producen, por la segmentación que las segrega como práctica social más o menos estabilizada. La obra artística implica un discurso, un destinatario a quién va dirigida, se realiza mediante juego de palabras, frases, formas, lenguaje, surge una relación de comunicación. En este sentido, Rubert de Ventós, utiliza el concepto de *puntuación*, que se define, principalmente, por el contexto social e histórico, por el emisor y receptor, por los desplazamientos de énfasis de la interpretación.

En tanto, la *formalización* como construcción de la obra, mediante el uso de una técnica con la finalidad de expresar y comunicar un mensaje, el artista formaliza “transformando el máximo de *función* en *forma*, el máximo de *exigencia* en aparente *gratuidad*, el máximo de *necesidad* en juego, el máximo de *ideales* en *imágenes*. En una palabra, *el máximo de Esencia en Apariencia*”.³⁷

Por otro lado, también son posibles los cambios cualitativos en los modos de formalización, en el cómo, que se refiere a estilos, retóricas o discursos, temas o contenidos, en los objetos formalizados. Todos estos elementos son importantes para la comercialización de la obra de arte, utilizando algunas argucias para ello. Por ejemplo, se vende el nombre del artista encumbrado, será importante también la imitación, los gustos de las clases sociales a quien va dirigida la obra, los lugares donde se exhibe y vende.

³⁶ También el estructuralismo se basa en una hermenéutica reduccionista, plantea un análisis estructurado, fijo e inamovible. La estética formalista analiza la estructura de la obra interna, no entiende la estructura externa donde se inscribe y de la que es función. Mientras que la estética metafísica busca la belleza de la obra como manifestación sociológica.

³⁷ Xavie Rubert de Ventós, *Op, Cit*, p. 47.

Aunque Rubert de Ventós, afirma que aún cuando se creaban las obras por encargo, el artista tenía la facultad de aportar una plusvalía estética, por el poder subversivo que puede ejercer el creador por medio de su arte.

Frente a la sobrevaloración de Las Bellas Artes y las últimas tendencias en el arte, que ponen el énfasis en los temas, sentido utilitario, en el qué y cómo, los cambios temáticos, la estilización, el placer reflexivo y menos reflexivo, se marcan paradigmas, un ejemplo de ello, es la propuesta del artista dadaísta Marcel Duchamps, con su famosa exposición en 1917 de un objeto de uso cotidiano, un urinario al revés, titulado *Fuente*.

En este sentido, en tanto que la función del arte es comunicativa, lleva un mensaje, ya que los juegos formales sin tema dentro del arte se convierten en un fastidio: “Las artes pierden vitalidad, contenido, tema y mensaje, al querer golpear a las bellas artes y a la burguesía, se genera un caos y fastidio”.³⁸

Para Andrey Tarkovski, La gran función del arte es comunicar, ya que el mutuo entendimiento es una fuerza que une a la gente, y el espíritu de comunión es uno de los aspectos más importantes de la creación artística. Las obras de arte, a diferencia de las obras científicas, no tienen ningún objetivo práctico, y agrega:

El arte es un metalenguaje a través del cual los hombres tratan de comunicarse entre sí, conocerse, y asimilar sus experiencias. De ningún modo se trata de obtener un provecho práctico, sino de realizar la idea del amor, que no tiene sentido sino en el sacrificio (...) Intentar una relación espiritual con los demás es un proceso agónico, sin ganancia práctica; un sacrificio.³⁹

Por otro lado, el arte como juego puede ser también un sistema de aprendizaje divertido, un momento de distensión, pero además conmover e incluso, llevar a la catarsis. María Rosa Palazón, menciona que “las artes como juego”, pueden tener funciones utilitarias, de aprendizaje y funcionales ya que dejan un mensaje estético que no se disuelve, permanece como una huella en la memoria.

³⁸ María Rosa Palazón Mayoral, seminario de Estética: sobre la hermenéutica de Gadamer, noviembre, 2017.

³⁹ Andrey Tarkovski, *Op, Cit*, p. 47.

Para Marcuse, el arte en sí mismo es un *happy end*, en tanto su poder de purificar la experiencia ordinaria y sus objetos, sólo en esa transfiguración de la realidad, emergen como placenteros, bellos y sublimes el objeto y el universo estético. En donde la forma contradice el contenido y triunfa sobre él. La condición previa del Arte es una mirada radical a la realidad y una renuncia a esta mirada.⁴⁰

Para Andrey Tarkowski, el hombre no sólo descubre, también crea. El arte en sí mismo, es un medio para apropiarse del mundo, símbolo del universo conectado a la verdad espiritual absoluta que las actividades pragmáticas y positivistas nos ocultan (ésta sería una visión romántica, desde la visión de Rubert de Ventós).

Gaston Bachelard comparte esta visión del arte como necesidad de unión con el cosmos:

En el análisis de las imágenes de inmensidad realizaríamos en nosotros el ser puro de la imaginación pura. Aparecería entonces claramente que las obras de arte son los *subproductos* de ese existencialismo del ser imaginante. En esta vía del ensueño de inmensidad, el verdadero *producto* es la conciencia de engrandecimiento. Nos sentimos promovidos a la divinidad del ser admirante (...) La inmensidad está en nosotros. Está adherida a una especie de expansión de ser que la vida reprime, que la prudencia detiene, pero que continúa en la soledad...”⁴¹

En conclusión, en la experiencia artística pueden presentarse algunas de las siguientes condiciones, que comparte con el juego, el ritual y la fiesta:

1. Presente absoluto (tiempo atemporal).
2. “ruptura de lo cotidiano”: acontecimiento extraordinario
3. Devela.
4. Experiencia sensible: estremecimiento gozoso o terrible.
5. Nos dice algo, interpela al otro, “transforma” o invita a la transformación.

⁴⁰ Xavier, Rubert de Ventós, *Op, Cit*, p.88.

⁴¹ Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, México, 2016, p 221.

En comparación con toda otra tradición lingüística y a-lingüística, se dice de esa obra de arte que es presente absoluto para el correspondiente presente y que, al mismo tiempo, mantiene preparada su palabra para todo el futuro. La familiaridad con que nos conmueve la obra artística es al mismo tiempo –de manera enigmática– conmoción y desmoronamiento de lo habitual. Lo que la obra de arte pone al descubierto, en un estremecimiento gozoso y terrible, no es únicamente «tú eres esto»; nos dice también: «tú tienes que cambiar tu vida».⁴²

Finalmente, Tarkovski menciona que uno de los aspectos más tristes de nuestro tiempo es la total destrucción en la mente de los hombres de todo aquello que se relaciona con un sentido consciente de la belleza. La moderna cultura de masas destinada al consumidor, la civilización protésica, está lisiando nuestras almas, poniendo barreras entre el hombre y las cuestiones cruciales de su existencia.⁴³

Diversidad estética en el arte de títeres

El títere juega con la vastedad de las formas del arte y de las artesanías, así mismo transita por los espacios hegemónicos de la cultura, pero también aparece en las calles con las dimensiones de un gigante o como un juguete que se mueve mecánicamente en los juegos de tiro al blanco, de las ferias ambulantes mexicanas. Es así que su estética es tan diversa que pueden asumir el arte clásico (“arte burgués”), representando, por ejemplo, personajes de ópera o ballet, ataviados con las vestimentas más ostentosas, o simplemente, pueden estar conformados por un pedacito de papel o trapo reciclado, y no por ello pierden su sentido, belleza y expresividad.

El títere se crea con las manos, generalmente es una creación totalmente artesanal, esta característica junto con el criterio oficial que lo ha “infantilizado”⁴⁴ puede considerarse como negativo, respecto a lo que demandan los criterios del arte legitimado. Aunque si lo interpretamos en otro sentido, la inocencia y la fantasía, que se relacionan con el mundo imaginario de los niños, es donde radica su riqueza y encanto, por ello es que el títere sigue

⁴² Hans-Georg Gadamer, *Op, Cit*, 2001, p. 160.

⁴³ Andrey Tarkovski, *Op, Cit*, pp. 49-50.

⁴⁴ Con ello me refiero a que se le considera propio y exclusivo del ámbito de los niños, criterio totalmente limitado que lo excluye de otros ámbitos y, desafortunadamente, repercute negativamente en la práctica escénica, dado que se le asocia con lo simple e improvisado.

vivo llegando a todo tipo de público, por contener en sí mismo un resorvorio cultural, simbólico e imaginativo propio.

1.4 Cultura e identidad

Cultura e identidad son dos conceptos de gran complejidad, ampliamente estudiados dentro de las ciencias sociales, el concepto de cultura cobró gran auge con los estudios culturales durante los años 80 del siglo pasado. Y si bien, existen diversas corrientes teóricas que la definen, como: el culturalismo, el funcionalismo y el estructuralismo, yo emplearé el concepto de cultura desde la corriente simbólica. En el cual Clifford Geertz, marcó un paradigma en los años 70 del siglo pasado, desde el campo de la antropología con su definición de cultura como urdimbre de significados y pautas de sentido, que se leen como “textos” en formas simbólicas objetivas y observables: acciones, cosas, etc. Por tanto, excluye la visión subjetiva de la cultura (el mentalismo).

A esta propuesta se sumaron otros estudiosos que abonaron al respecto, aunque también recibió críticas, se consideró ambiguo su concepto simbólico de la cultura. “Para Clifford Geertz el símbolo es el mundo de significados en general, cualquiera sea su soporte, el conjunto de representaciones sociales encarnadas en formas simbólicas es amplio y vago”.⁴⁵ Como lo señala Gilberto Giménez, y agrega:

Geertz no considera el hecho de que los fenómenos culturales también están insertos en relaciones de poder y de conflicto, el contexto histórico y social como operador de sentido. Los fenómenos culturales deben considerarse como expresiones de relaciones de poder. En este sentido, John B. Thompson, apuesta por una concepción “estructural” de la cultura: “el análisis cultural” es el estudio de las formas simbólicas –es decir, las acciones, los objetos y las expresiones significativas de diversos tipos– en relación con los contextos y procesos históricamente específicos y estructurados

⁴⁵ Gilberto Giménez, durante su seminario: “Debates Teóricos-Metodológicos sobre la pareja conceptual: Cultura/Identidad”, 2020-2.

socialmente en los cuales, y por medio de los cuales, se producen, transmiten y reciben tales formas simbólicas”.⁴⁶

Aunque la propuesta de Thompson estudia las formas simbólicas en relación con los contextos y procesos históricamente específicos y estructurados, para comprender cómo se producen, cómo se transmiten y cómo se interpretan, sigue manteniendo únicamente la concepción objetivista de la cultura. Pierre Bourdieu, es quien introduce con su concepto de *habitus*, la cultura interiorizada.

Mientras que William H. Sewell, menciona: “el enfoque de la cultura como sistema de significados efectivamente marginalizaban la consideración de la cultura como práctica si es que no la excluían por completo”.⁴⁷ El pragmatismo americano vincula a la cultura con la acción, por lo que considera a la teoría bourdieusiana como reduccionista materialista.

Para esta investigación retomo el concepto de cultura propuesto por Gilberto Giménez, quien ha estudiado con gran rigor y profundidad todas estas corrientes teóricas, homologándolas y esquematizándolas, haciendo más accesible los conceptos: de cultura e identidad, tan amplios y complejos. Gilberto Giménez, considera que ambos conceptos guardan una estrecha relación como dupla teórica inseparable y necesaria para el análisis de los estudios sociales y culturales. En este sentido, incluyo dos conceptos más del mismo autor, necesarios desde esta perspectiva simbólica de la cultura: símbolo⁴⁸ y significado cultural. Para Giménez:

El tema de la cultura aparece estrechamente entrelazado con el de identidad, porque con el correr del tiempo he llegado a la conclusión, de que ambos son, en realidad, indisociables. En efecto, una “identidad social”, referida a actores concretos, sólo puede resultar de la interiorización selectiva y contrastiva de un determinado repertorio cultural por parte de los actores sociales individuales o colectivos. Por eso, en la literatura internacional contemporánea la dupla “cultura/identidad” no sólo aparece

⁴⁶ Gilberto Giménez, “Epistemología: definiciones de la cultura”, material compartido en su seminario: Debates Teóricos-Metodológicos sobre la pareja conceptual: Cultura/Identidad 2020-2.

⁴⁷ William H. Sewell, Jr., in: Victoria E. Bonnell y Lynn Hunt, Eds., *Beyond the Cultural Turn*, University of California Press, Berkeley y Los Ángeles, California, 1999, pp. 35-61. Traducción de Gilberto Giménez.

⁴⁸ Este concepto lo defino en el tema anterior y lo abordaré con mayor amplitud en el siguiente capítulo. Aunque a grandes rasgos para Gilberto Giménez el símbolo es un signo motivado indicialmente o icónicamente.

cada vez más como uno de los capítulos centrales de la sociología, sino también como uno de los grandes pórticos de entrada a la disciplina en su conjunto, ya que es capaz de funcionar como un eje articulador de los principales conceptos utilizados en las ciencias sociales.⁴⁹

Para la reelaboración del concepto de cultura, Gilberto Giménez, retoma principalmente las consideraciones sociológicas de Pierre Bourdieu, que desarrolla a partir de su teoría del *habitus*, con el gran acierto de incorporar la cultura interiorizada. Aunque enriquece el alcance del concepto con algunas propuestas de la corriente cognitivista, para “superar” el carácter dicotómico del *habitus* bourdieusiano, retomando la corriente americana de Naomí Quinn y Claudia Strauss, quienes proponen como concepto clave para su estudio de la cultura, el esquema, al que definen como redes de elementos cognitivos fuertemente interconectados, que representan conceptos genéricos almacenados en la memoria y responden a un modelo conexionista como el de las neuronas. Por tanto, los esquemas son los principios generadores de los significados culturales. De ahí que Gilberto Giménez, mencione que los significados son interpretaciones compartidas de objetos o eventos. “El significado cultural de un objeto o evento es el resultado típico de las redes cognitivas de personas que comparten historias similares”.⁵⁰

Pierre Bourdieu introduce los conceptos de *habitus* y de campo⁵¹ en sus investigaciones desarrolladas en Argelia, para posteriormente aplicarlos a la sociedad moderna, es decir, siguió complementándolos.

Bourdieu emplea el término de capital cultural para referirse a la cultura, al igual que el capital económico y social, en el sentido de que son recursos convertibles entre sí, mientras que el capital simbólico no representa una cuarta forma, para él es el resultado de los tres anteriores. En su primera propuesta Bourdieu contempla tres estados del capital cultural: el estado incorporado bajo la forma de disposiciones duraderas (*habitus*), el objetivado y el capital cultural en estado institucionalizado, v.g. los títulos académicos, posteriormente

⁴⁹ Gilberto Giménez, *Op, Cit*, 2016, p. 23.

⁵⁰ Gilberto Giménez, “Seminario de Cultura: Quinn y Strauss”, material compartido en su seminario: Debates Teóricos-Metodológicos sobre la pareja conceptual: Cultura/Identidad 2020-2. s/p.

⁵¹ Para Gilberto Giménez, hablamos de campo cuando hay una división social del trabajo y se produce la autonomía de ciertas prácticas. El campo resulta de la especialización de las prácticas, en el arte se radicaliza la autonomía y la autonomización. El campo se subdivide por subcampos, vg. el literario.

propone una clasificación binaria: con el simbolismo objetivado vs. las formas simbólicas, estructuras mentales y sistemas de clasificación.⁵²

La teoría del espacio social bourdieusiana, no sólo estudia las relaciones económicas sino también la distribución del capital social y cultural, es decir, la desigualdad social económica y cultural, sustituye la escala social (Marx), por el espacio social. La teoría del espacio social se aplica en cualquier espacio, en tanto que hay distribuciones diferenciales en todos los lugares.

El *habitus* como disposiciones, esquemas de percepción y valoración, contempla todas las dimensiones humanas: *eidos*, *ethos*, *aisthesis*, *hexis*.⁵³ Las disposiciones o percepciones siguen a los esquemas, el *habitus* integra el ámbito no consciente o pre-consciente como forma interiorizada. Para Gilberto Giménez, ésta es una distinción estratégica que no debe omitirse en los debates sobre la cultura: la distinción entre formas interiorizadas y formas objetivadas de la cultura, para Bourdieu: “formas simbólicas” y estructuras mentales interiorizadas, por un lado, y símbolos objetivados bajo forma de prácticas rituales y de objetos cotidianos, religiosos, artísticos, etc; por otro. Ya que son los actores los que incorporan subjetivamente las formas interiorizadas para objetivarlas en sus prácticas.

“la concepción semiótica de la cultura nos obliga a vincular los modelos simbólicos a los actores que los incorporan subjetivamente (“modelos de”) y los expresan en sus prácticas (“modelos para”), bajo el supuesto que “no existe cultura sin actores ni actores sin cultura”. Más aún nos obliga a considerar la cultura preferentemente desde la perspectiva de los sujetos, y no de las cosas; bajo sus formas interiorizadas y no bajo sus formas objetivadas. O dicho de otro modo: la cultura es antes que nada *habitus*... es decir, la cultura actuada y vivida desde el punto de vista de los actores y de sus prácticas. En conclusión: la cultura realmente existente y operante es la cultura que

⁵²“Diálogo a propósito de la historia cultural” con Roger Chartier y Robert Darton, publicado en *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, (nº 59, 1985), p.91. Tomado del material compartido en el Seminario de Cultura e Identidad, impartido por Gilberto Giménez.

⁵³ *Eidos*, sistema de esquemas lógicos o de estructuras cognitivas que organizan las visiones del mundo, *ethos*, conjunto de disposiciones morales, *aisthesis*, el gusto o la disposición estética y *hexis*, registro de posturas, de gestos y de maneras de ser del cuerpo.

pasa por las experiencias sociales y “los mundos de vida” de los actores en interacción.⁵⁴

Los esquemas interiorizados generan la disposición para actuar de determinada manera, determinando la acción, ya que el *habitus* determina la disposición, el gusto, lo estético y los estilos de vida (la emoción sigue a la percepción). En sus conclusiones sobre la teoría del *habitus*, Gilberto Giménez, señala que:

El concepto de *habitus* da una respuesta coherente a problemáticas muy diversas que se han planteado en el campo de la sociología desde su fundación: 1) permite entender cómo el hombre llega a ser un ser social: sus comportamientos son productos de múltiples adquisiciones sociales interiorizadas; su personalidad individual no es más que una variante de su personalidad social de clase, 2) permite comprender la lógica de las prácticas: el “sentido del juego social”, 3) da cuenta de los mecanismos de reproducción social y 4) al igual que el concepto de campo, tiene el estatuto de un concepto englobante en la teoría de Bourdieu: está presente en todos sus estudios e investigaciones.⁵⁵

Sin embargo, una de las críticas a la teoría del *habitus*, es su carácter dicotómico estructuralista, mientras que la corriente cognitivista abre el análisis y las posibilidades de interpretación mediante su definición de los esquemas, cerrando la brecha a la división dicotómica entre la cultura objetivada y la subjetivada, ya que ambas se interconectan y guardan una relación dialéctica.

Claudia Strauss y Naomí Quinn: sigue con la concepción semiótica de Geertz: la cultura es interpretación de significados, y se distinguen dos formas: public culture y culture in persons. Aquí ya se puede teorizar las formas interiorizadas de la cultura. Y

⁵⁴ ...El paradigma de las representaciones sociales- homologable, como queda dicho, a la teoría del *habitus* de Bourdieu- es una de las vías fructíferas y metodológicamente rentables para el análisis de las formas interiorizadas de la cultura, ya que permite detectar esquemas subjetivos de percepción, de valoración y de acción que son la definición misma del *habitus* bourdieusiano y de lo que nosotros hemos llamado cultura interiorizada. Lo que demuestra, de rebote, la necesidad de que el analista de la cultura trabaje en las fronteras de las diferentes disciplinas sociales, ya que los estudios culturales son y sólo pueden ser por definición, transdisciplinarios. Gilberto Giménez, *Op. Cit.*, 2016, pp.44, 49.

⁵⁵ Gilberto Giménez, “Bourdieu, formas objetivadas e interiorizadas de la cultura”, material compartido en su seminario: Debates Teóricos-Metodológicos sobre la pareja conceptual: Cultura/Identidad 2020-2.

este enfoque sigue en nuestros días en la literatura antropológica cognitivista, que se aferra a la noción de “esquema”, a la manera de Bourdieu.⁵⁶

Bajo este enfoque los esquemas son asociativos y funcionan simultáneamente como las neuronas, en paralelo ante ciertos estímulos, Gilberto Giménez señala que sirven para llenar vacíos, ya que interpretamos en función de los esquemas que tenemos *a priori* (*habitus*). Es decir, los esquemas son medios para procesar la información.

Derivado de todo lo anterior, para Gilberto Giménez “la cultura es la organización social de significados, interiorizados de modo relativamente estable por los sujetos en forma de esquemas o de representaciones compartidas, y objetivados en formas simbólicas, todo ello en contextos históricamente específicos y socialmente estructurados”.⁵⁷

Esta definición ya incorpora la distinción entre formas interiorizadas y formas objetivadas de la cultura. Como sabemos, esta distinción capital ha sido enfatizada y fuertemente argumentada por Pierre Bourdieu (1985:91) en relación con su teoría del *habitus*, introduciendo la dicotomía analítica entre “símbolos objetivados bajo formas de prácticas rituales y de objetos cotidianos, religiosos, artísticos, etc.”, por un lado, y “formas simbólicas y estructuras mentales interiorizadas”, por otra.

Todavía dentro de la concepción simbólica, porque se trata de aspectos parciales del mundo simbólico: v.g., la cultura como conjunto de normas y valores (Parsons), como “frame” o esquemas de percepción (Goffmann, 1974), como “narrativas” (Polletta, 2006), como “fronteras simbólicas” (Lamon y Fournier, 1992), como capital cultural (Bourdieu).⁵⁸

La contribución de Gilberto Giménez con su definición simbólica de cultura, además de incorporar las formas subjetivadas y objetivadas, al igual que su contexto histórico y social

⁵⁶ Gilberto Giménez, “Epistemología: definiciones de la cultura”, material compartido en su seminario: Debates Teóricos-Metodológicos sobre la pareja conceptual: Cultura/Identidad 2020-2.

⁵⁷ Gilberto Giménez, *Op. Cit.*, 2016, p. 49.

⁵⁸ Gilberto Giménez, “Epistemología: definiciones de la cultura”, material compartido en su seminario: Debates Teóricos-Metodológicos sobre la pareja conceptual: Cultura/Identidad 2020-2.

específico, nombra a los actores sociales,⁵⁹ quienes comparten estos significados de manera relativamente estable y son los protagonistas del acontecer cultural.

Respecto a la autonomía de la cultura (entendida como sentido o redes de sentido), Gilberto Giménez señala que se puede interpretar en sí misma desde la perspectiva estructuralista, es decir en sus propios términos. No es sólo porque tiene una lógica propia de significados, va más allá, tienen un peso histórico que la hace autónoma. Al introducir el contexto como operador de sentido para la parte interpretativa (hermenéutica), completa y enriquece el sentido.

Por su parte, la identidad también se construye dentro de un contexto, a partir de un capital cultural, económico y social heredado y aprendido dentro del núcleo familiar, pero se enriquece a lo largo de la vida mediante la sociabilización, adquiriéndose como cultura en estado incorporado, objetivado e institucionalizado siguiendo a Bourdieu.

Si bien el concepto de identidad es también un esquema general para referirnos a la “manera de ser” individual o colectiva, desde un punto de vista teórico dentro de las ciencias sociales, para Juan Acha resulta erróneo usar este concepto y propone como más acertado, el adjetivo: identificarse, ya que la identidad, plantea, no es algo fijo ni una construcción terminada, el sujeto o agente social “está siendo” al identificarse como individuo con una serie de factores y condiciones que de cierta forma “determinan” su personalidad. Y en el caso de la identidad colectiva, ésta también se transforma constantemente y está atravesada por varios ámbitos y circunstancias históricas y sociales. En ambas “construcciones” de identidad: individual y colectiva, las formas interiorizadas son fundamentales, por mencionar un ejemplo, las relacionadas con el concepto filosófico del ser. En este sentido María Rosa Palazón en *La Estética en México, Siglo XX*, señala:

⁵⁹ Según Bassand (1985, 66), los principales parámetros que definen al actor social son los siguientes: 1) el actor social ocupa una o varias posiciones en la estructura social; 2) no se lo concibe sino en interacción permanente con otros actores sociales; 3) está dotado de alguna forma de poder; 4) comporta siempre una identidad o imagen de sí mismo en relación con otros; 5) por lo general posee un proyecto (de vida cotidiana o de sociedad) que fija objetivos y define los medios para lograrlo; 6) se encuentra en permanente proceso de sociabilización. Cita tomada de Gilberto Giménez, *Op, Cit*, 2016, p. 61.

..cuando a modo de un espectador teatral, la conciencia se enfrenta al espíritu, o capacidad transformadora que convierte las afecciones en valores culturales, se topa con un *moi* extranjero o extraño a su prefabricada idea de sí: al ser contra el creer ser. El espíritu inventa un *moi pur*— metáfora dice Valéry, cero matemático que rechaza atributos y es condición de todos—, opuesto a la identidad de la conciencia, o el eterno exterior de las cosas, y esto porque donde piensa, el hombre no es, o es otro de aquello que es. Somos un cúmulo de saberes y reacciones no-conscientes que contienen el otro que es el yo y también el no-yo, esto es somos un poco de la historia universal o macrocosmos que llega al microcosmos de sí mismo, y somos todo aquello oculto del yo u ocultado tras sofisticadas máscaras (...) En relación con el papel o la personalidad que cada uno actúa durante la vigilia, es lo impersonal; es la otredad y la mismidad. *Moi pur* es la metáfora que describe la complejidad del individuo, su imaginación, su fantasía; es aquello que lo describe como el agente de sus transformaciones y como el eterno misterio para sí mismo.⁶⁰

Para Gilberto Giménez “la identidad, concebida como la dimensión subjetiva de los actores sociales, constituye la mediación obligada de la dinámica cultural, ya que todo actor individual o colectivo se comporta necesariamente en función de una cultura más o menos original. Y la ausencia de una cultura específica, es decir, de una identidad, provoca la alienación y la anomia, y conduce finalmente a la desaparición del actor”.⁶¹Y agrega:

Si asumimos el punto de vista de los sujetos individuales, *la identidad puede definirse como un proceso subjetivo (y frecuentemente autorreflexivo) por el que los sujetos definen su diferencia de otros sujetos (y de su entorno social) mediante la autoasignación de un repertorio de atributos culturales frecuentemente valorizados y relativamente estables en el tiempo.* Pero debe añadirse de inmediato una precisión capital: la autoidentificación del sujeto del modo susodicho requiere ser *reconocida* por los demás sujetos con quienes interactúa para que exista social y públicamente. Por eso decimos que la identidad del individuo no es simplemente numérica, sino también una identidad cualitativa que se forma, se mantiene y se manifiesta en y por los procesos de interacción y comunicación social.⁶²

⁶⁰ María Rosa, Palazón Mayoral, *Op, Cit*, pp. 149-150.

⁶¹ Gilberto Giménez, *Op, Cit*, 2016, p.51.

⁶² *Ibidem*, p.61.

En la identidad existe la voluntad de diferenciarse o como la nombra Bourdieu: la “distinción”, que implica el reconocimiento público y social de los otros. La identidad tiene un carácter multidimensional y flexible, al integrar o cambiar gustos, estilos de vida, etc. Pero también, una cierta permanencia o transtemporalidad, que se fija mediante la memoria individual y/o colectiva mediante los simbolismos de la cultura objetivada y subjetivada.

Gilberto Giménez menciona que si aceptamos que la identidad de un sujeto se caracteriza ante todo por la voluntad de distinción, demarcación y autonomía respecto a otros sujetos, se requiere de la incorporación de atributos de pertenencia social y atributos particularizantes.

Por su parte, Pierre Bourdieu, define a la identidad siempre dentro del *habitus* como:

Estructura estructurante, que organiza las prácticas y la percepción de las prácticas, el *habitus* es también estructura estructurada: el principio de división en clases lógicas que organiza la percepción del mundo social es a su vez producto de la incorporación de la división de clases sociales. Cada condición está definida, de modo inseparable, por sus propiedades intrínsecas y por las propiedades relacionales que debe a su posición en el sistema de condiciones, que es también un *sistema de diferencias*, de posiciones diferenciales, es decir, por todo lo que la distingue de todo lo que no es y en particular de todo aquello a que se opone: la identidad social se define y se afirma en la diferencia. Esto es lo mismo que decir que inevitablemente se encuentra inscrita en las disposiciones del *habitus* toda la estructura del sistema de condiciones tal como se realiza en la experiencia de una condición que ocupa una posición determinada en esta estructura: las más fundamentales oposiciones de la estructura de las condiciones (alto/bajo, rico/pobre, etc.) tienden a imponerse como los principios fundamentales de estructuración de las prácticas y de la percepción de las prácticas.⁶³

Para el análisis de la identidad colectiva hay posturas teóricas contrarias, por una parte, las teorías anglosajonas influenciadas por la tradición interaccionista (George Herbert Mead), que abordan a la identidad casi exclusivamente desde el punto de vista de los sujetos individuales. Mientras que los teóricos de los movimientos sociales estudian las

⁶³ Pierre Bourdieu, *Op, Cit*, 1998, p.170.

identidades colectivas desde la tradición durkheimiana, entre ellos: Alain Tourraine, Alessandro Pizzorno y Alberto Melucci.

Gilberto Giménez retoma a Melucci, para definir a la identidad colectiva desde la teoría de la acción colectiva.⁶⁴ Para Melucci la identidad implica: la permanencia en el tiempo de un sujeto de acción concebido como una unidad con límites que lo distinguen de todos los demás sujetos aunque también se requiere del reconocimiento de estos últimos. Las identidades colectivas pueden ser vistas como “sistemas de acción” y no como “sujetos” que actúan con la unidad de propósitos que le atribuyen sus líderes e ideólogos e incluso, sus oponentes.

Pero para paliar de algún modo la aparente contradicción entre la dimensión estática y dinámica implicadas en la identidad colectiva, el autor propone pensarla en términos de acción. En esta perspectiva la identidad colectiva puede concebirse como *la capacidad de un actor colectivo para reconocer los efectos de sus acciones y para atribuir estos efectos así mismo*. Así definida la identidad colectiva: 1) presupone la capacidad autoreflexiva de los actores sociales, ya que la acción colectiva no constituye una simple reacción a las presiones sociales y a las del entorno, sino que produce orientaciones simbólicas y significados que los actores pueden reconocer; 2) implica que los actores sociales tienen la noción de causalidad y pertenencia, es decir, tiene la capacidad de atribuir los efectos de sus acciones así mismos; y 3) comporta la capacidad de percibir la duración, lo que a su vez habilita a los actores a establecer la relación entre pasado y futuro, y a vincular las acciones a sus efectos.⁶⁵

Por tanto, la autodeterminación, la transtemporalidad que se fija mediante la memoria y el reconocimiento de los otros son fundamentales para crear un sentido de pertenencia que implica la identidad. Gilberto Giménez menciona que la cultura se transforma, no así el sistema de diferencias y distinciones que genera la cultura e identidad. Los signos de

⁶⁴ Ésta se concibe como un conjunto de prácticas sociales que: a) involucran simultáneamente a cierto número de individuos o –en un nivel más complejo– de grupos; b) exhiben características morfológicas similares en la contigüidad temporal y espacial; c) implican un campo de relaciones sociales así como también d) la capacidad de la gente involucrada para conferir un sentido a lo que está haciendo o va a hacer. Así entendida la acción colectiva abarca una gran variedad de fenómenos empíricos como movimientos sociales, conflictos étnicos, acciones guerrilleras, manifestaciones de protesta, huelgas, motines callejeros, movilizaciones de masa, etc. Gilberto Giménez, *Op, Cit*, 2016, p. 68.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 70.

distinción cambian, pero no la pretensión de distinción. Por el contacto intercultural, las tradiciones y la cultura no se cristalizan, la cultura es dinámica y transversal, por lo cual suceden continuamente desplazamientos en sus significados, aunado a que los fenómenos culturales están insertos en relaciones de poder y conflicto. Y si bien, las tradiciones tienen aspectos normativos, de usos y costumbres, así como elementos hermenéuticos, presuposiciones del pasado (pre-juicios), una dimensión de justificación y elementos identitarios, los significados se desplazan y cambian, pero nunca desaparecen.

Finalmente y para cerrar el tema, menciono algunos puntos generales sobre cultura e identidad compartidos por Gilberto Giménez en su seminario especializado en estos conceptos:

- a) Las formas simbólicas son, intencionales, convencionales, estructurales, referenciales y contextuales. Los contextos se presentan como: escenarios, campos de interacción, recursos o capitales, reglas, *habitus*, instituciones sociales, es decir, como recursos relativamente estables. El contexto siempre es operador de sentido.
- b) Dentro del enfoque procesual de la cultura todo cambia, lo que no cambia es el sistema de las relaciones de diferenciación (distinción).
- c) La cultura es eficaz porque orienta la acción, es el resultado de una abstracción analítica de toda sociedad, estudia significados, narrativas y contenidos históricos.
- d) La cultura es la dimensión analítica de toda la sociedad, es decir, la superestructura (dimensión de significados), abstracción (operación analítica) y estructuras (mundos de significados compartidos y relativamente “duraderos”).
- e) La identidad tiene dos vertientes: por un lado, distinguirmos (distinción: Bourdieu), y por otro, una dimensión transtemporal, como objetivación de la memoria y referente de la identidad, es decir, el papel de la memoria es fundamental como nutriente de la identidad, vg. el patrimonio cultural (selección valorizada), como objetivación de la memoria y referente de identidad por metonimia (la parte por el todo).
- f) La cultura como significación representativa, cualquiera que sea su valor ético, no salva por sí misma, es ambigua.
- g) Los productos culturales son a la vez materiales e inmateriales en cuanto portadores de significados.

- h) El espacio social es el espacio práctico de la existencia cotidiana.⁶⁶
- i) Los procesos simbólicos producen o reproducen sentidos, por ejemplo en la fiesta religiosa como expresión estética del pueblo, aunque hay una pretensión de libertad también hay una sujeción a los poderes míticos.

1.5 El ritual en el arte de títeres: lo liminal, liminar y liminoide

El universo del títere es muy amplio, desde su origen mágico y sagrado donde “encarna” entidades naturales y deidades, pero también actúa como un personaje dentro del teatro, para desbordarse a otros ámbitos de la cotidianidad, es decir, la figura articulada o no, creada con el fin de representar “la vida” como títeres con ánimo o meros objetos de representación, aparecen paralelamente en distintos contextos y en la actualidad lo siguen haciendo. Como títeres gigantes, de calenda o mojígangas en los desfiles o pasacalles, en las fiestas religiosas, carnavales y en actos cívicos. En el ámbito artístico dentro de los recintos delimitados para la presentación de las artes escénicas, pero también como “juguetes” o muñecos articulados en los juegos de *tiro al blanco*, dentro de las ferias de juegos mecánicos ambulantes en México, o simplemente como parte del espectáculo y entretenimiento en las fiestas infantiles.

Los títeres se integran a la vida moderna como personajes en programas infantiles dentro de los medios audiovisuales, en la televisión y en el cine, alcanzando una manufactura como objetos tecnificados en algunos casos. Sin embargo, los títeres también siguen “apareciendo” como entidades sagradas en danzas y rituales, como es el caso de la danza de los Tejoneros de la región de Totonacapan, Veracruz, México, con sus “sencillos títeres de guante” que “encarnan” deidades. De ahí que lo defina como un arte liminal.

... los artistas liminales son artistas de la ubicuidad, sus trabajos renuevan la función sociocultural del arte y logran representar la heterogeneidad multitemporal de América Latina, al utilizar simultáneamente imágenes de la historia social y de la historia del arte, de las artesanías, de los medios masivos y del abigarramiento urbano”.⁶⁷

⁶⁶ Pierre Bourdieu, *Op, Cit*, p. 169.

⁶⁷ Néstor, García, Canclini, *Op, Cit*, 2009, p. 343.

El concepto de liminalidad, que Néstor García Canclini emplea para definir a algunos artistas en América Latina, abarca varios aspectos que hay que resaltar, por un lado, lo liminal como una condición o característica respecto a la forma, las funciones, los contenidos, los significados y la estética de las obras artísticas, pero también por la diversidad de tradiciones y conocimientos que estos artistas integran a sus artes, que están determinadas por el contexto espacio-temporal desde donde se manifiestan, ya que América Latina, apunta Canclini, se caracteriza por su “heterogeneidad multitemporal”.

Los titiriteros logran representar la multitemporalidad y la diversidad cultural de América Latina con su arte, al conjuntar elementos plásticos y escénicos para cumplir con diferentes funciones: dramáticas, lúdicas, didácticas, terapéuticas e incluso sagradas, de ahí su complejidad y riqueza estética.

Por otro lado, la noción sobre lo liminar que Víctor Turner define como un margen dentro del proceso del ritual, relacionándola con el *performance*, como acto expresivo de un significado, que sucede en la segunda fase de este proceso, al que Turner denomina drama social. El antropólogo propone también el concepto de liminoide, haciendo la siguiente distinción entre ambos conceptos: en la condición liminar debe existir *comunitas* (es decir, un acto ritual que conecta a la comunidad), ausente en los actos liminoides, como lo son las artes, el *performance* y el teatro.

Turner desarrolla la idea de la liminaridad como “reino de la posibilidad”, con base en una metáfora lingüística: la posibilidad como modo subjuntivo. Distinguiendo entre dos modos de la cultura, uno indicativo y otro subjuntivo. La liminaridad junto con *comunitas* es una situación interestructural, es la fase del ritual en la cual se asoma un modelo alternativo de sociedad, aun cuando las acciones rituales se rigen por reglas firmemente establecidas por la tradición y la costumbre.

... La liminaridad puede describirse como un caos fértil, una fuente de posibilidades, un esfuerzo por generar nuevas formas y estructuras, un proceso de gestación [...] La liminaridad aparece como el manantial de un metapoder excesivo, por ejemplo, en la acción simultánea de liberación y disciplinamiento del cuerpo que conduce al trance. El ritual y las artes del *performance* se derivan del núcleo subjuntivo, liminar, reflexivo

y exploratorio del drama social, donde las estructuras dentro de las cuales el grupo vive su mundo social son replicadas, desmembradas, recordadas, remodeladas y convertidas en significativas, de manera verbal o no verbal.⁶⁸

Turner emplea la noción de liminoide especialmente para el performance teatral, y menciona que las actividades liminoides tienen un carácter plural, fragmentario y experimental, además comprenden expresiones artísticas, literarias, científicas y políticas. Lo liminoide se vincula con la protoestructura, para la cual el concepto de *comunitas* se suprime, la disyuntiva entre presencia o ausencia de *comunitas*, marca la distinción entre liminar y liminoide.⁶⁹

Por lo tanto, la dimensión temporal y espacial son dos características que determinan a cada una de estas condiciones. En lo liminar se presenta como un margen en el proceso temporal del ritual (rito de paso), mientras que los acontecimientos liminoides suceden dentro de un margen en el espacio social. Aunque ambos comparten en muchas ocasiones la condición de marginalidad y de ritualidad en la que acontecen estos performances sociales y culturales.

Entre los márgenes del tiempo y del espacio cotidiano surgen los intersticios para la transición, que sucede en acontecimientos extraordinarios que reconectan y dan sentido al tiempo, al espacio, pero también, se da sentido a los actos y al existir de las personas mediante el ritual. La transición y en algunos casos la anagnórisis, por ejemplo, son los momentos más potentes y bellos (pueden contener lo siniestro⁷⁰) dentro de un filme o una obra escénica, porque transforman, determinan la historia. Asimismo, los actos que ocurren durante la transición en estos márgenes temporales y espaciales, que se presentan como actos liminares o liminoides, desde la visión antropológica de Víctor Turner, son acontecimientos “extraordinarios” que construyen el significado o re-significan el sentido

⁶⁸ Ingrid, Geist (comp.); *Antropología del ritual*, Víctor Turner, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 2008, p. 157.

Para Turner, una cultura se hace consciente de sí misma y se expresa plenamente en el *performance* ritual y teatral, que es una dialéctica entre fluir y reflexividad, entre un movimiento espontáneo donde acción y conciencia se funden y un movimiento reflexivo en el cual los significados, valores y objetivos centrales son vistos “en acción”, al poner la conducta en forma y aplicarla.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 173.

⁷⁰ Eugenio Trías, *Op. Cit.*

existencial y social de los seres humanos. “En el ritual se crean las condiciones para una experiencia extática, para luego regresar a la cotidianidad renovada. Se trata de una experiencia liberadora que incluye conciencia y voluntad”.⁷¹

El arte de títeres, por “tomar” aspectos de la tradición y las artesanías o más bien por generarlas o conformar parte de ambas, conviven y se manifiestan en los actos “extraordinarios” ya sea dentro de los rituales, fiestas o en las artes, por lo tanto están vigentes; es decir, se revitalizan al ejecutarse como artes escénicas o representativas en las fiestas civiles y religiosas, así como en el carnaval y en los espacios de arte y cultura, como son los teatros y los foros dirigidos a este fin. En este sentido, los títeres también están inmersos en el ámbito social y dentro de la religiosidad. Por lo que defino a este arte de los títeres como liminal; concepto que he usado desde mi tesis de maestría, retomando a Canclini, por considerar su noción más amplia. Pero también, me parece necesario y enriquecedor integrar los conceptos antes mencionados, desde la propuesta del antropólogo Víctor Turner, desarrollados en su antropología de la experiencia y del *performance*, dado que el ritual y el teatro atraviesan por estos procesos. Brunela Eruli, señala lo siguiente respecto al teatro de títeres:

El teatro de títeres es el espacio del “entre”: entre la vida y la muerte, lo animado y lo inanimado, lo sagrado y lo profano, los hombres y los dioses, actúa como una bisagra entre la realidad y el imaginario, entre el rito y el teatro.⁷² Tiende sus hilos hacia los polos opuestos y crea puentes y lazos milagrosos. Nacido para divertir a los dioses y apartar a los hombres de su ira, es quien asume lo negativo de la creación para reafirmar la persistencia de la vida. Simulacro, es el intermediario de la realidad hacia una dimensión más allá de la experiencia concreta. Libre del peso de la carne, se aproxima a lo intangible, materializando lo invisible.⁷³

⁷¹ Ingrid, Geist, *Op, Cit*, p. 141.

⁷² En este sentido considero que la autora se refiere a la fase liminar desde la concepción turneriana con su expresión: “entre”.

⁷³ Brunela Eruli; “Papeles de tornasol”, Revista Puck No. 3, Centro de Documentación de títeres de Bilbao España (edición española de la edición francesa editada por el Institut International de la Marionnette de Charleville-Mézières), España, 1992, p.10.

Capítulo 2. El arte de títeres y sus evocaciones simbólicas

El objetivo central de este capítulo es mostrar el aspecto simbólico en el arte de títeres que está presente desde su concepción, y para ello será necesario recurrir a la semiótica, que como sabemos es muy amplia y compleja, por lo cual retomaremos las reflexiones muy sintetizadas (en esquemas) de Gilberto Giménez, respecto a la definición de símbolo, que construye homologando la teoría de Saussure y la de Peirce, para llegar a una definición operacional del símbolo aplicable a las ciencias sociales, al arte y a los estudios culturales. De ahí que lo retome para el análisis del arte de títeres y para comprender cómo opera el lenguaje simbólico en él, como lo veremos a lo largo de este capítulo y en los dos casos de estudios, es decir, éste es un aspecto central en toda la investigación.

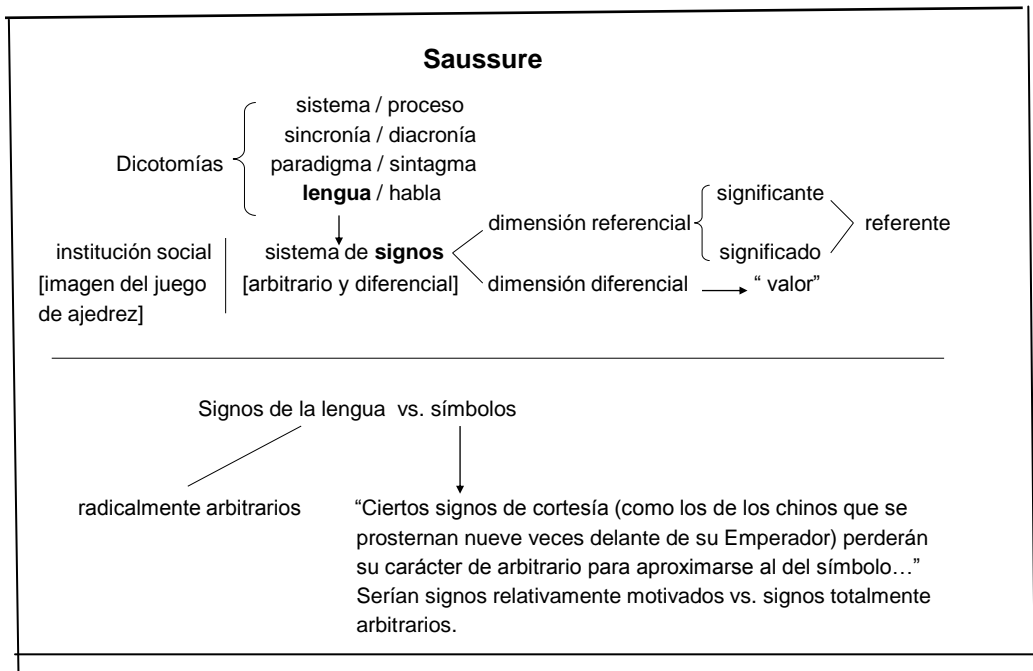
A Gilberto Giménez le parece extraño que la semiótica tenga muy poca presencia como herramienta de análisis en los estudios culturales en México, dado que:

Si aceptamos la idea de Saussure (1916/1997) según la cual la semiótica o semiología sería “la ciencia que estudia la vida de los signos en la vida social”, resulta obvia la importancia capital de los conceptos de signo, símbolo y código para el análisis de la cultura, ya que a partir de Clifford Geertz (1973) ésta suele referirse, en distintas versiones, al “conjunto de los hechos simbólicos presentes en una sociedad”.⁷⁴

Desde la perspectiva saussuriana, los símbolos se definen como signos motivados, según el eje de la semejanza y de la analogía, mientras que los signos son arbitrarios.

Una conclusión general de Gilberto Giménez sobre la concepción saussuriana del signo y del símbolo es que ambos conceptos se inscriben totalmente dentro de una “semiótica de la comunicación”, ya que su producción requiere en todos los casos de un emisor intencional y de un receptor capaz de descodificar los signos, sean éstos arbitrarios o motivados. A continuación presento un esquema del mismo autor que sintetiza esta perspectiva saussuriana dicotómica.

⁷⁴ Gilberto Giménez Montiel, “El signo y el símbolo en las diferentes tradiciones de la semiótica y sus implicaciones para el análisis de la cultura”. Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM. El presente trabajo fue publicado también en el libro colectivo *Miradas Semióticas*, compilado por Monique Vercamer y Consuelo Méndez, UNAM, 1996, s/p.



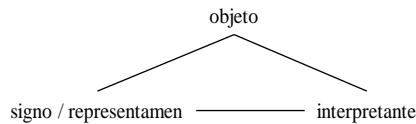
En tanto, Peirce, propone una clasificación tripartita de los signos que comprende a los iconos, indicios y símbolos. “Los primeros pueden ser, a su vez, imágenes, diagramas y metáforas; los indicios comportan alguna conexión real con sus respectivos objetos; mientras que los símbolos son precisamente los signos convencionales”.⁷⁵ Gilberto Giménez lo esquematiza de la siguiente forma:

⁷⁵ *Ibidem.*

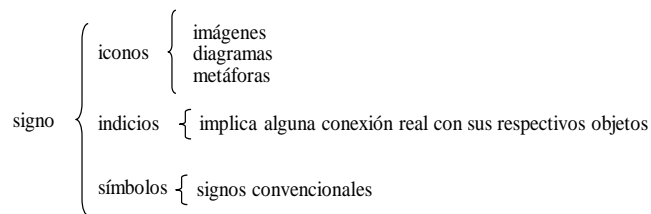
Charles Sanders Peirce

1-

“Un signo o representamen es algo que, para alguien, representa o se refiere a algo bajo algún aspecto o carácter. Se dirige a alguien, esto es, crea en la mente de esa persona un signo equivalente o, tal vez, un signo aún más desarrollado. Este signo creado es lo que yo llamo interpretante del primer signo. El signo está en lugar de algo, su objeto.” (Peirce, *La ciencia de la semiótica*)



2-



Además de mencionar que en la antropología y la sociología se utiliza con mayor frecuencia, aunque sea implícitamente y de modo inconsciente, el concepto de símbolo como signo motivado o más motivado que otros. Como lo señala en la siguiente cita:

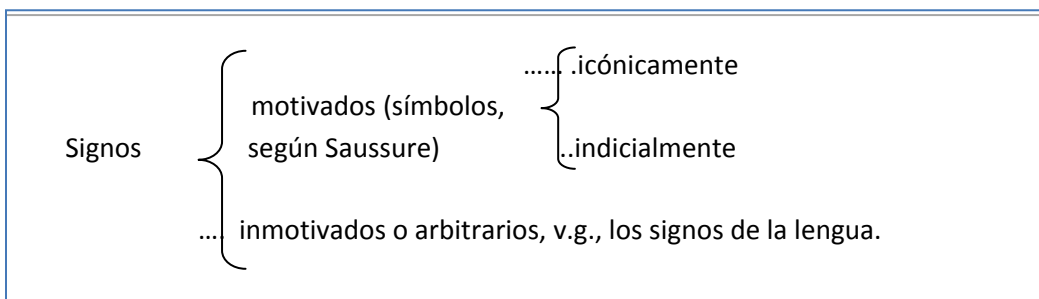
O más precisamente: podemos postular, siguiendo la sugerencia de Saussure, que *todo símbolo es a la vez convencional, motivado* y, en algunos casos –como en los rituales– *eficaz* (realiza lo que significa, aunque sea imaginariamente, como en el caso de los ritos). Es convencional, porque para que funcione como símbolo, aún la motivación icónica o indicial tiene que ser culturalmente reconocida y sistemáticamente codificada (Umberto Eco); es motivado, porque no es totalmente convencional, ya que implica también una relación icónica o indicial entre el significante y el significado; y es socialmente eficaz (propiedad performativa, como en los rituales).⁷⁶

Aunque también para él, es importante incorporar en la noción de símbolo, los iconos y los indicios de Peirce, porque amplían la noción saussuriana de motivación, que en este caso incluiría no solamente la motivación por semejanza, sino también la motivación por contigüidad o metonimia. Además de recuperar la perspectiva peirceana de la semiótica de la significación, que no requiere la presencia de un emisor intencional para la producción

⁷⁶ *Ibid.*

del significado, ya que esta perspectiva puede resultar particularmente útil para ciertas disciplinas de las ciencias sociales como la arqueología.

Finalmente, en el siguiente esquema se muestra la homologación que propone Gilberto Giménez entre la teoría saussuriana y la peirceana del signo y del símbolo. De ahí que defina a los símbolos como “el conjunto de los signos motivados (icónica o indicialmente), que revisten cierta eficacia social (aunque sea imaginariamente, como en los rituales religiosos)”.⁷⁷



En el capítulo anterior definimos el símbolo desde la *tessera hospitalis*, que Gadamer retoma como uno de los fundamentos antropológicos del arte junto con los conceptos de juego y fiesta, y coincide con la definición de signo motivado, convencional y eficaz, propuesta por Gilberto Giménez, al afirmar que: “Lo simbólico no remite al significado sino que *representa el significado*”.⁷⁸ Si la esencia del juego es el automovimiento, la de lo simbólico sería el autosignificado como lo plantea el filósofo.

Veamos ahora cómo operan estos símbolos en el arte de títeres. En general lo que se revisará son algunos símbolos relacionados con formas de representación de origen sagrado, que han tenido un proceso de desacralización, aunque no han perdido del todo su huella sagrada, en el caso de los monos de calenda de Oaxaca, México, en el capítulo 3, y por el otro lado, en el capítulo 4, los discursos expresados a través de los títeres como artefactos culturales liminales, así como el simbolismo contenido en los diálogos de tres guiones escritos para el programa de televisión *Barquito de Papel* y en la puesta en escena

⁷⁷ *Ibidem.*

⁷⁸ Hans- Georg Gadamer, *Op, Cit*, 2010, p.21.

de la obra titulada “Floripondín y Azucena”, realizados por *Teatro Tentempié* de Matanzas, Cuba.

En el caso de los monos de calenda podemos partir de las siguientes preguntas: ¿Por qué crear monos gigantes?, ¿para qué? “Por el ombligo del mono puedes ver la felicidad de los otros”, así lo afirma José Azcona, constructor de monos de calenda. Son los que invitan a entrar al espacio-tiempo extraordinario del ensueño, del ritual, de la fiesta, espacio donde acontece la catarsis y se despliega la imaginación. El títere es (un objeto- espacio) liminar, o en otras palabras, son guardianes del umbral entre lo cotidiano y lo extraordinario que invitan a entrar en el “noúmeno” (Kant). Para Mircea Eliade, el umbral que separa los dos espacios indica al propio tiempo la distancia entre los dos modos de ser: profano y religioso, y agrega:

El umbral es a la vez el hito, la frontera, que distingue y opone dos mundos y el lugar paradójico donde dichos mundos se comunican, donde se puede efectuar el tránsito del mundo profano al mundo sagrado.

...El umbral tiene sus “guardianes”: dioses y espíritus que defienden la entrada, tanto de la malevolencia de los hombres, cuanto de las potencias demoníacas y pestilenciales. Es en el umbral donde se ofrecen sacrificios a las divinidades tutelares... El umbral, la puerta, muestra de un modo inmediato y concreto la solución de continuidad del espacio; de ahí su gran importancia religiosa, pues son a la vez símbolos y vehículos de tránsito.⁷⁹

Los títeres también pueden llegar a poseer en su estética, la potencia evocativa de lo terrible y lo siniestro, como lo hace, por ejemplo, Rangda en su lucha con el Barong, en el teatro tradicional de títeres de sombras (*wayang kulit* balinés). Porque los títeres evocan los fundamentos míticos y provocan su aparición. En este sentido Mircea Eliade menciona:

Cuando no se manifiesta ningún signo en los alrededores, se *provoca* su aparición. Se practica por ejemplo, una especie de *evocatio* sirviéndose de animales: son ellos los que *muestran* qué lugar es susceptible de acoger al santuario o al pueblo. Se trata en suma, de una evocación de fuerzas o figuras sagradas, que tienen como fin inmediato

⁷⁹ Mircea Eliade, *Op, Cit*, pp.29.

la *orientación* en la homogeneidad del espacio. Se pide un *signo* para poner fin a la tensión provocada por la relatividad y a la ansiedad que alimenta la desorientación; en una palabra para encontrar *un punto de apoyo* absoluto.⁸⁰

2.1 El títere, un artefacto cultural liminar

El títere es un artefacto cultural, ya que se manifiesta como una expresión objetivada de la cultura, y en sí mismo, contiene una serie de símbolos o signos motivados icónica e indicialmente (Gilberto Giménez), específicos y determinados por su lugar y tiempo histórico (*crono-topo*), al cual pertenece.

Y es liminar porque el títere “aparece” cumpliendo una función simbólica dentro del “espacio-tiempo extraordinario” del ritual (en su segunda fase). Aunque sus contextos y funciones varían, por lo que incluimos otra categoría conceptual del antropólogo Víctor Turner,⁸¹ cuando se refiere a las artes y otras manifestaciones performáticas como liminoides.

Por mencionar dos ejemplos: el títere aparece dentro de un ritual sagrado, como la danza de los tejoneros, celebrada en Totonacapan Veracruz, donde participa de un rito agrario surgido del mito que narra el origen del maíz. En este contexto, el títere más que representar, “encarna” la dualidad de la deidad en dos títeres: la Virgen María y San José, de la religión católica (imagen 1.)⁸² Y para participar del rito es necesario santificar estas figuras, que han estado celosamente guardadas por un año; se les ponen ofrendas, incienso y se pide permiso a la deidad desde el sincretismo religioso para moverlas o animarlas y quien lo hace es un hombre especialmente designado para ello.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ La liminaridad puede describirse como un caos fértil, una fuente de posibilidades, un esfuerzo por generar nuevas formas y estructuras, un proceso de gestación [...] La liminaridad aparece como el manantial de un metapoder excesivo, por ejemplo, en la acción simultánea de liberación y disciplinamiento del cuerpo que conduce al trance. El ritual y las artes del performance se derivan del núcleo subjuntivo, liminar, reflexivo y exploratorio del drama social, donde las estructuras dentro de las cuales el grupo vive su mundo social son replicadas, desmembradas, remembradas, remodeladas y convertidas en significativas, de manera verbal o no verbal. Geist, Ingrid, *Op, Cit*, p.157.

⁸² Las fuentes de las fotografías se encuentran en el índice de imágenes al final de la tesis.



Imagen 1. María y José, títeres de guante de la danza de los tejneros.

Por otro lado, en el caso de los títeres que actúan dentro del teatro, es un hecho que en este contexto no prima lo sagrado, pero aún está presente el ritual, porque para animarlos se requiere no sólo de una técnica especializada sino de una serie de actos “ritualizados” por los titiriteros, como son: la configuración del espacio escénico requerido, los actos realizados durante la representación y posteriormente al desmontar el espacio escénico configurado únicamente para este acto. En este caso no hablamos de liminaridad sino de otra categoría conceptual que propone Turner, lo liminoide, propia de las artes, de acuerdo con el antropólogo.

2.2 Re-construyendo la noción de títere

Aprehender o capturar al títere en un concepto resulta complejo si se pretende hacerlo a partir de la descripción de sus características físicas; de su forma o de las técnicas empleadas para su construcción, ya que son múltiples y muy variadas en cuanto a sus dimensiones, formas y texturas, por la gran diversidad de los materiales usados para este fin, pero también porque el títere tiene la posibilidad de ser configurado con partes “vivas” del cuerpo humano. El ejemplo más clásico de este tipo de títeres son los guiñoles o los títeres de “mano desnuda”. Así lo reflexiona el maestro argentino titiritero Juan Enrique Acuña, quien despliega en *Aproximaciones al arte de los títeres*,⁸³ una aguda reflexión sobre esta problemáticas para llegar a una definición más acertada, y propone para ello, la

⁸³ Juan Enrique Acuña, *Aproximaciones al arte de los títeres*, Ediciones Juancito y María, Instituto Nacional del Teatro, Argentina, 2013, p.p. 117-135.

de la titiritera polaca Margareta Nicolescu, quien lo define como “una imagen plástica capaz de actuar o representar”.

Enrique Acuña descarta al movimiento, a la forma y a la técnica, como principios para definir al títere, pero señala que es en la “función” para el que fue creado donde se estrechan las posibilidades para encontrar una definición más acertada. Y esta función según el maestro titiritero, es “exhibirse” ante un público. Si bien es cierto, que el títere se crea para ser exhibido, su función no se limita sólo a esto.

Aunque concuerdo en varios aspectos de su análisis y conclusiones respecto a la naturaleza del títere, me parece que puede abrirse más la noción del mismo. Debido a que su sentido, funciones y formas de constituirse son múltiples. Aunque la función central del títere es la representación y la actuación dramática dentro del teatro, también “encarna” al personaje y juega en otros espacios sociales, como en las festividades religiosas y civiles, representando simbólicamente.

El títere junto con la máscara surge en el ámbito de lo sagrado, con un carácter o gesto aparentemente fijo y digo aparentemente fijo porque en el caso de la máscara, la gestualidad corporal del que la porta junto con otros elementos como la luz y la sombra determinarán sus variantes y su organicidad. De igual forma ocurre con el títere, sólo que él en sí mismo “encarna” o representa un personaje, un elemento o “entidad sagrada”, y su gesto “rígido” o “fijo” también cobrará vida y se transformará de acuerdo al tipo de movimiento que le transmita el titiritero, movilista o animador; llámese así, según sea el caso donde se presente el muñeco, la figura articulada o no necesariamente. Y el títere cobre vida, actué, juegue, represente o encarne una entidad sagrada o deidad. En este sentido, Hans R. Purschke, describe el mundo y la naturaleza de los títeres de la siguiente forma:

Misterioso es el mundo en que viven los títeres. Es un mundo de fábula, de misterio, de irrealidad, de sueño. Es el dominio propio de los títeres. Aquí son auténticas y convincentes las criaturas más extrañas de la fantasía, ya sean figuras de fábula, espíritus celestiales o del averno, espectros de la noche, duendes o animales y cosas animadas, apariciones personificadas de la naturaleza, el sol, la luna y las estrellas o

concepciones abstractas. El elemento en que viven los títeres es el reino de la magia, la metamorfosis y la visión”.⁸⁴

Dada su complejidad de funciones y sentidos simbólicos, la definición de títere abarcaría los tres aspectos antes mencionados: encarnar, representar y jugar, pero sobretodo, significar. Además de que el títere puede ser una figura articulada o no, con un gesto expresivo, aparentemente fijo, construida con diversos materiales y técnicas. Entre los principales materiales encontramos los orgánicos, como la madera, el papel, cueros, mecates, etcétera. Y entre los inorgánicos y nuevos materiales: el plástico y sus derivados. Así como los materiales de desecho o reciclados. Es decir, los títeres se pueden construir con cualquier material, desde la piedra hasta los derivados del petróleo, otra característica de su flexibilidad y ubicuidad en su forma.

Por otro lado, en cuanto a las técnicas para su creación son variables y se seleccionan de acuerdo a las características del espectáculo y sus necesidades escénicas, como el movimiento, dimensiones, peso o gestualidad que se requieren para el cumplimiento de sus funciones previstas para la fiesta, en los pasacalles, el ritual y el teatro o espectáculo escénico. Por lo tanto, los títeres “viven” en el mundo de lo pequeño y de lo grande, como títeres o “monos gigantes”,⁸⁵ un ejemplo de ellos son los “monos” usados en la calenda o convite con el que se inicia la fiesta de la Guelaguetza y las fiestas religiosas de los santos patronos en Oaxaca, pero también en otras fiestas cívicas. Por lo tanto, el marco espacial donde se presentan es igualmente flexible y variado, desde la calle, el atrio de una iglesia, el foro de un teatro, un teatrino; construido con las características y dimensiones requeridas para el acto, o simplemente, una pantalla o tela para delimitar el espacio escénico.

Otros elementos que suman a su riqueza estética, son los diferentes estilos que pueden combinarse. Es importante destacar que lo figurativo no es la regla, como puede pensarse comúnmente al títere. Incluso, un material u objeto “animado” por el titiritero en escena, entra dentro de la gran gama de lo que es considerado arte de títeres por la Unión

⁸⁴ Hans R. Purschke, *Títeres y marionetas en Alemania*, Gachet & Co; Francfort, 1957, p.6. En www.takey.com/LivreS_4.pdf, Consultado el 24 Mayo de 2017.

⁸⁵ La inmensidad está en nosotros. Está adherida a una especie de expansión de ser que la vida reprime, que la prudencia detiene, pero que continúa en la soledad...” Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, México, 2016, p. 221.

Internacional de Marionetas (UNIMA),⁸⁶ asociación constituida en Praga, Checoslovaquia en 1929.

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

Aunque, siempre su finalidad principal es que “cobre vida”, la animación-vitalización o simplemente, que tenga movimiento, para que cumpla con sus funciones de encarnar, representar o jugar en escena, cumpliendo así, con su sentido escénico, dramático y simbólico.

Aquí no profundizaré en definir las técnicas comúnmente empleadas en el teatro de títeres, ya que en este sentido existe abundante bibliografía en donde se han elaborado excelentes clasificaciones.⁸⁷ Generalmente estas técnicas se clasifican por los mecanismos

⁸⁶ La organización de teatro más antigua del mundo, la Union Internationale de la Marionnette (UNIMA) es una Organización Internacional No Gubernamental, beneficiaria de un estatuto consultivo en la UNESCO. Provenientes de todo el mundo, sus miembros contribuyen al desarrollo del arte de la marioneta.

Este arte permite [enfaticar] los valores humanos más nobles: la paz y la comprensión mutua entre los pueblos, cualquiera que sea su origen, sus convicciones políticas o religiosas, la diversidad de sus culturas. De conformidad con el respeto de los derechos fundamentales del hombre, tal y como están definidos en la Declaración Universal de los Derechos del Hombre de las Naciones Unidas del 10 Diciembre de 1948. La UNIMA participa a su manera en la diplomacia cultural.

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

La UNIMA, son reuniones, conferencias, festivales, es una oportunidad de descubrir todos los campos de la marioneta (terapia, educación, formación, investigación, documentación, colección, exposición, etc..), pero también publicaciones e información sobre el desarrollo de la marioneta en el mundo, talleres y cursos.

Entre sus objetivos está promover el arte de la marioneta, mantener vivas las tradiciones e impulsar al mismo tiempo la renovación del Arte de la Marioneta y proponerla como medio de educación ética y estética. Para mayor información sobre la UNIMA, consultar la página: www.unima.org/es/unima/historia/.

⁸⁷ Para profundizar en el tema, recomiendo los libros sobre el teatro de títeres de Carlos Converso y Rafael Curci, incluidos en la bibliografía de la presente investigación. Y sobre la definición de títere, el capítulo dos

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

Para la maestra titiritera Margareta Nicolescu, el títere es “una imagen plástica capaz de actuar o representar”,⁸⁸ yo agregaría que el títere es una imagen plástica flexible y ubicua capaz de encarnar, representar y jugar, pero sobre todo, de significar. Sin embargo, considero que al definirlo como un artefacto cultural liminar, se incluyen todos sus aspectos, en cuanto a la forma, función y sentido.⁸⁹

De ahí, que lo defina como un artefacto cultural, es decir, un bien cultural objetivado⁹⁰ con características simbólicas singulares, definición que nos permite abarcar toda su complejidad en un sentido general, aunque su carácter liminar y liminoide es el que determina y termina de explicar su sentido ontológico, que se manifiesta tanto en sus estéticas como en sus funciones. El títere está hecho para los actos extraordinarios, es decir, para participar en las artes, el juego, la fiesta y el ritual. Para jugar, representar personajes en la escena y para encarnar deidades o entidades sagradas. En este sentido, el títere es en sí

de mi tesis de maestría titulada: *El arte de títeres y su condición liminal en México y Argentina, una mirada desde Latinoamérica*. UNAM, 2016.

⁸⁸ Acuña Juan Enrique, *Aproximaciones al arte de los títeres*, Argentina, Ediciones Juancito y María, Instituto Nacional del Teatro, 2013, pp. 105,115. Juan Acuña en sus disertaciones sobre la definición de títere menciona que también ha sido formulado como un artefacto animado, para Acuña, el “artefacto” excluye otras técnicas de títeres como la mano desnuda por lo cual no está de acuerdo con él.

⁸⁹ En este caso entendemos al “artefacto”, no como un artificio o mecanismo, sino como un bien cultural objetivado, es decir, en él se concreta el significado cultural. Por ello incluye cualquier tipo de técnica del arte de los títeres.

⁹⁰ Pierre Bourdieu, *Op, Cit*, 1998.

“...la distinción entre formas interiorizadas y formas objetivadas de la cultura. Como sabemos, esta distinción capital ha sido enfatizada y fuertemente argumentada por Pierre Bourdieu (1985:91) en relación con su teoría del habitus, introduciendo la dicotomía analítica entre “símbolos objetivados bajo formas de prácticas rituales y de objetos cotidianos, religiosos, artísticos, etc.”, por un lado, y “formas simbólicas y estructuras mentales interiorizadas”, por otra”. Giménez Gilberto, “Epistemología: definiciones de la cultura”, material compartido en su seminario: Debates Teóricos-Methodológicos sobre la pareja conceptual: Cultura/Identidad 2020-2.

mismo, el significante del significado, si nos referimos al aspecto simbólico, o como lo señala Gadamer: “la esencia de lo simbólico consiste en que no está referido a un fin con un significado que haya de alcanzarse intelectualmente, sino que detenta en sí su significado”, es decir: “que en la obra de arte no sólo se remite a algo, sino que en ella está propiamente aquello a lo que se remite”.⁹¹

Como vemos, el arte de títeres es complejo lejos de la idea preconcebida que se tiene del títere como un recurso destinado sólo a los espectáculos dirigidos al público de niños, que raya en la simpleza e incluso en la pobreza evocativa, nada más erróneo que eso. Para concretarse, se enriquece de todas las artes y para cobrar sentido, el títere requiere de su “animación” o interpretación en escena, de ahí que sea necesario conocer la técnica propia y su lenguaje particular. Así mismo, ocurre con los elementos escénicos que lo complementan, poseen un lenguaje escénico y simbólico propio.

En suma, el títere es un recurso con una potencia evocativa y simbólica de gran alcance. No se queda en las artes escénicas, las trasciende, dado que se configura de una manera plástica y en la propia figura está contenido todo un reservorio cultural, imaginativo y estético, de ahí que lo defina como un artefacto cultural liminar.

2.3 El universo poético del arte de títeres y su proceso creativo

Habría que empezar por preguntarse: ¿qué es un títere?, ¿para qué construir títeres (“monos”⁹²)?, ¿cómo es el proceso creativo con los títeres?, y ¿cómo se da la relación vital del creador titiritero con su títere?, dado que todo ello conforma este hacer creativo.

Algunos artistas titiriteros coinciden en que los títeres son “seres” del reino de la imaginación,⁹³ seres amorosos que no abandonan ni olvidan, “son lúdicos, proporcionan salud, felicidad, dan alegría, abren caminos, amansan ogros y nos acompañan siempre”, así

⁹¹ Gadamer, *Op, Cit*, 2010, pp.91, 95.

⁹² En el caso de los monos de calenda, de Oaxaca, México, el maestro monero (constructor de monos) José Azcona, menciona que estos “gigantes” son los que abren la fiesta y por el ombligo del mono puedes ver la felicidad de los otros. Coss Soto María Griselda, entrevista a José Azcona, 18 de abril de 2017. Oaxaca, México.

⁹³ Hans R. Porschke, *Op, Cit*.

lo manifestó en su momento el maestro marionetista Alfín.⁹⁴ Pero también han sido descritos como imágenes que hablan. Lo que es un hecho es que estos creadores de “imágenes que hablan” coinciden en que los títeres son “seres” del reino de la imaginación, seres fantásticos, “extraordinarios” con los que se crean vínculos emotivos y empatía. Como lo afirma el artista titiritero Héctor Heinze: “Un títere es un muñeco con el que se tiene un diálogo afectivo, social, personal”.⁹⁵

Antes de materializarse en la forma, se imaginan, se sueñan, aparecen en el ensueño. Después toman forma, se crean con algún material, si es modelable como la madera o el hule espuma, por ejemplo, se talla la forma, se perfilan sus rasgos, gestos y movimientos, hasta que se materializan y concluyen como “seres” únicos con un carácter propio, con un “ánima”, se construyen para ser animados.

Su mirada expresa, así como sus manos y cuerpo entero, cuando de títeres figurativos se trata, pero también expresan los títeres antropomorfos, e incluso, los objetos o materiales animados como tales, por la forma y la intención que el titiritero les transmite mediante el movimiento es que éstos se concretan. Es decir, los títeres pueden tener cualquier forma, dimensión y construirse con casi cualquier material.

Si el títere es considerado como un “ser”, pues tiene ánima, es muy próximo al fetiche y al talismán, ya que se les impregna de ánima, de vitalidad o *mana*.⁹⁶ No es un simple

⁹⁴ Alberto Mejía Barón (*Alfín*), Nació en la Ciudad de México en 1948, maestro marionetista, artista plástico y escénico, además ejerció la odontología y realizó estudios de maestría en criminología. Fue reconocido internacionalmente, trabajó en cine, televisión, teatro y ópera. Tuvo bajo su resguardo una colección de 78 marionetas Rosete Aranda y Espinal, además de algunas figuras prehispánicas articuladas, títeres de diferentes técnicas y países, junto con una gran producción personal, ya que se destacó por ser un prolífico y magnífico constructor y restaurador de marionetas. *Alfín*, continuó trabajando en la construcción de réplicas de las marionetas Rosete Aranda y Espinal, con nuevos materiales, reinterpretando estas técnicas para crear su propio estilo y figuras, siguiendo con esta tradición de marionetas. También incorporó su nombre al de estas dos famosas familias de marionetistas, como: *Alfín los Rosete Aranda y Carlos Espinal*, falleció en el año 2009 en la Ciudad de México.

⁹⁵ Quijas Palapa Fabiola, “El arte y tradición del titiritero en el Museo de Marionetas Alfín”, *La Jornada*, Cultura, México, 28 de febrero de 2016.

Héctor Mendoza Heinze, director del Centro Cultural Alfín Rosete Aranda, además de ser escritor, actor, restaurador y titiritero, es el creador de este espacio único en su género para las marionetas en la Ciudad de México.

⁹⁶ El *mana* o *maná* es una categoría religiosa de la Melanesia introducida en 1878 por Max Mulèr, a la que luego utilizó Durkheim para caracterizar a la religiosidad primitiva. Designa una fuerza anónima y difusa, que ánima a los objetos aunque no a todos de igual manera y se utiliza para llevar a cabo lo que está más allá del poder ordinario del hombre. Se encuentra en la atmósfera, y se adhiere a las personas y a las cosas. Quien lo

objeto, “ni una cosa entre las cosas” (María Rosa Palazón),⁹⁷ adquiere “vitalidad” no sólo por representar o significar, aunque ésta sea su principal función.

En el imaginario del creador titiritero existe la pretensión de crear un “ente” con vida, más que un objeto para representar la vida. Crear al títere como metáfora de vida, con un simbolismo y evocación particular, pues cada títere tiene su propia unicidad, por ejemplo en algunos casos debido a la intencionalidad en su creación para cumplir con una función sagrada, no será sólo un objeto de representación sino que se convertirá en el sujeto mismo, de ahí su complejidad ontológica.

Es muy común escuchar entre los artistas titiriteros la afirmación de que los títeres se vinculan con lo sagrado y que los muñecos cobran vida, ya que se mueven a su antojo, independientemente de la intención del titiritero. La historia y la práctica escénica de estos creadores nos dan algunas respuestas al respecto, como la siguiente experiencia compartida por el titiritero Mariano Dolci:

Hemos de aceptar que los instrumentos que tenemos en las manos no son sólo dóciles emanaciones de nuestra voluntad sino que, por el contrario, tienen un cierto poder para modificar (y a veces trastocar completamente) nuestros proyectos. Con esto no pretendo decir, por supuesto, que los títeres o las manos “piensen”, sino tan sólo que tienen el poder de desencadenar lo que hoy podríamos denominar **feed-back**.

Es probable que tengamos dificultades culturales para comprender bien y para precisar la naturaleza de este tipo de influencias, debido a que nuestra historia ha separado con excesiva nitidez el espíritu de la materia, el alma del cuerpo, la cabeza de la mano, “la inspiración” de la ejecución y así sucesivamente.

Todo esto se pone claramente de manifiesto cuando vemos trabajar a los niños: esa gota de color pardo que se desliza sobre el papel fijada verticalmente al caballete, podría crear una asociación mental inesperada, que hace que el niño abandone entonces

posee, puede emplearlo y dirigirlo... Desde el punto de vista antropológico, debemos verla como una fuerza simbólica, o sea, creada por el hombre, por más que las sociedades tiendan a asignarle un origen divino. Dicha fuerza establece una relación entre la forma y la identidad, proporciona un nombre a cada cosa y un sentido (es decir, un valor), disponiéndola, en una jerarquía que, como vimos, no es universal sino propia de cada cultura, y otorga un fundamento a su racionalidad. Hay una fuerza informante, pero su apropiación solo puede darse por la mediación del símbolo. Colombres Adolfo, *Op, Cit*, pp. 127-129.

⁹⁷ Palazón Mayoral María Rosa, reflexiones expresadas durante el seminario: “Estudios Teóricos Interdisciplinarios. Seminario de Estética. La Estética y sus herejías II”, 2017.

el proyecto que tenía de hacer un oso para pasar a un árbol cuyo tronco acaba de aparecer.

Ese árbol no habría aparecido si el niño hubiese dispuesto de trozos de fieltro o de lápices, o si la hoja hubiera sido colocada horizontalmente sobre la mesa.

Por tanto, lo que se manifiesta en toda su expresión es en realidad el resultado de proyectos más o menos conscientes, pero también de influencias debidas a los materiales, los instrumentos, los procedimientos, el azar, etc.⁹⁸

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

El titiritero, cuya representación nace en otra parte, en la pasión de los materiales apropiados, apreciados por sus usos anteriores, su disponibilidad, su origen, su coste, su peso, su belleza, pueden actuar confiadamente con la ayuda de estas materias primas. Ninguna de estas cualidades es inmediatamente percibida por el público. Su proceso de selección, su importancia real en tanto que fuerzas que participan en el producto final, no son más que una presencia sutil, y sin embargo debe su espectáculo a estos ingredientes invisibles.⁹⁹

Para el director y marionetista francés *Alain Recoing*, los títeres son objetos animados por el hombre y su animación está pensada para un espectáculo. Mientras que para Arminda Vázquez Moreno, titiritera mexicana, fundadora y directora del grupo “Dragón

⁹⁸ Mariano Dolci, “Tener miedo, dar miedo. Juego (con) su identidad”, Revista Puck, el títere y las otras artes, *Títeres y Sociedad*, Bilbao España, Centro de Documentación de títeres de Bilbao España (edición española de la edición francesa editada por el Institut International de la Marionnette de Charleville-Mézières), 1992, No. 3, p.101.

⁹⁹ Peter Schumann, “Hacer Gritar a los Dioses. Por unos títeres radicales”, Bilbao España, publicado en la Revista Puck, titulada *Tendencias actuales*, Editada por el Instituto Internacional de la Marioneta en Francia y el Centro de Documentación de Títeres de Bilbao, 1993, No. 5, p. 34.

Rojo”, los títeres son: “seres representacionales, como si tuvieran sus propias almas en donde uno nada más los acompaña”.¹⁰⁰

El Periférico de Objetos, proyecto escénico argentino, durante su primera década de vida retomó algunas de las propuestas artaudianas para recuperar en su teatro una dimensión mágica. El actor-manipulador se convierte en un médium que da vida a lo inanimado.¹⁰¹ Daniel Veronese cofundador del *Periférico de Objetos*, señala que:

... este desdoblamiento objeto-actor no es sólo un hecho mecánico, producto de una técnica de manipulación, sino un elemento fundamentalmente emotivo. La representación se convierte en un rito que posee en sí misma la virtud de animar lo inanimado. Este efecto mágico de animación de lo inerte no puede atribuirse ni a las palabras pronunciadas, ni a los gestos efectuados, sino a una ilusión emotiva, que se aparta de los procedimientos tradicionales de los titiriteros. Rito mimético, basado en el principio de que lo semejante produce lo semejante, pero también rito en el que la materia que aparece en todas las cosas podrá producir poderes mágicos.¹⁰²

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

Aunque los títeres tienen una esencia como objetos y estos últimos a su vez también pueden cobrar un sentido dramático como personajes, es decir, se resignifican fuera de su

¹⁰⁰ Coss Soto María Griselda, entrevista a Arminda Vázquez Moreno, Veracruz, México, 2013.

¹⁰¹ Pichon Rivière desde su rol de psicoanalista evalúa los motivos internos del creador Di Segni en la creación de sus móviles y retoma la idea de uno de los poemas de Eliot, basada en que “aquello que es vivo es lo que puede morir. Pero aquí se produce el proceso contrario; aquello que es muerto puede ser recreado en la obra artística. Y toda la tarea del creador es la re-creación a través del movimiento del sentimiento de muerte consciente o inconsciente en relación con aspectos determinados. Es decir, entonces, que todo gira alrededor del poder resolver sentimientos de inercia o de impotencia interna o de muerte sobre la base de un movimiento determinado. Esto mismo hace impacto en el espectador, que participa, identificándose con el creador, de los mismos mecanismos y adquiere carácter de vivencia estética o de diversión por el hecho de que resuelve ansiedades muy profundas ligadas a la muerte”. Esta idea de Rivière ha sido retomada como tesis por algunos artistas escénicos y plásticos argentinos, y específicamente por creadores del teatro de objetos como: El Periférico de Objetos, que en sus primeras propuestas mostraban lo obscuro y lo siniestro. Pichon Rivière, *El proceso creador*. Del psicoanálisis a la psicología social (III), Buenos Aires, 2005, p.17.

¹⁰² Trastoy, Beatriz, “La mirada periférica de Ana Alvarado: entre la carnalidad del actor y la cosidad del objeto escénico”, 2006. <http://artesesencicas.uclm.es/index>.

contexto “natural” para los que fueron creados. La diferencia entre un títere y un objeto es que pese a que los títeres también son objetos, están creados con la finalidad de representar personajes en escena, actuar, dramatizar. Sin embargo, la utilidad de un objeto puede ser cualquiera e incluso incorporarse en el mundo creativo de las artes.¹⁰³

Por otro lado, si bien es cierto, que manualmente y técnicamente se puede repetir o reproducir un mismo personaje, nunca será el mismo, cada uno será distinto, adquirirá “vida” o “vitalidad” y fijará su carácter en cada presentación. Esto puede parecer absurdo, pero sólo basta con preguntarle al titiritero tradicional para confirmarlo. Y digo “tradicional” porque en un sistema productivo como el que demanda, por ejemplo, una serie de televisión o un gran espectáculo comercial con títeres, esta percepción puede cambiar. La construcción y apego de los creadores hacia el títere, quizá, será distante. Aunque no será así para su público de niños, para ellos su personaje favorito –la Rana René, Topo Gigo, Juan sin miedo o Caletín con rombos *man*,¹⁰⁴ sólo por mencionar algunos de los más populares, de distintas épocas –siempre será el mismo personaje entrañable, ya que el títere genera empatía.

Sabemos que el lenguaje de las artes se caracteriza por ser simbólico, con grandes posibilidades para su interpretación, en el que cada espectador recibirá el mensaje de la obra artística de diversa forma, decodificándola desde su percepción y experiencia individual. El arte escénico es complejo dado que involucra varias artes en escena. En el caso del títere, además se da la peculiaridad de que este “ente”, a veces objeto de interpretación, otras sujeto “encarnado”, tiene sus características particulares. Y una de ellas es precisamente esta condición ontológica en su esencia o sentido como “sujeto” no sólo como “objeto” o instrumento material de interpretación.

Cada títere es producto de su cultura, de su temporalidad, de una tradición específica, y lo podemos ver en los casos de personajes concretos, como el Valedor o el Vale Coyote, que personifica al vocero popular inconforme durante el siglo XIX, en el México

¹⁰³ Retomo parte de la información escrita en el apartado 2.2 “Diferentes concepciones ontológicas del títere, la materia con alma”, de mi tesis de maestría. Coss Soto María Griselda, *El arte de títeres y su condición liminal en México y Argentina, una mirada desde Latinoamérica*, Ciudad Universitaria, México, 2016, pp. 31-34.

¹⁰⁴ Todos ellos son personajes-títeres de la televisión.

revolucionario. Este personaje fue creado por Leandro Aranda, director artístico de la famosa empresa de marionetas de los Rosete Aranda. Por otro lado, encontramos los monos de calenda en la cotidianidad oaxaqueña actual, como títeres gigantes que representan a las personas del pueblo: a la china oaxaqueña, al hombre indígena, a unos novios, pero también a personajes tan disímiles como los Santos Reyes Magos o a unos súper héroes hollywoodenses. Y dentro de la danza de los tejoneros, aparecen como deidades duales: el padre y la madre, representados como María y José de la religión católica, pero también representan la dualidad sagrada de la cultura prehispánica. En estas entidades u objetos de interpretación se plasman elementos de la interculturalidad y la modernización, así como del contexto espacial. Estas condiciones propias de la modernización también se viven al interior de sus rituales sagrados y dentro de sus fiestas religiosas o cívicas.

2.4 La relación del intérprete titiritero con su público: juego y ritual

La relación del intérprete titiritero con su público mediante el títere, propicia o detona el juego y el ritual por su naturaleza lúdica y fantástica, pero a la vez, por ser un elemento o sujeto de la acción performativa con una complejidad evocativa, representativa y simbólica, que se vive en la escena o en el espacio festivo como una experiencia estética y festiva. Respecto a la experiencia festiva, Bolívar Echeverría menciona:

Tal vez lo más característico y decisivo de la experiencia festiva que tiene lugar en la ceremonia ritual reside en que sólo en ella el ser humano alcanza la percepción verdadera de la objetividad del objeto y la vivencia más radical de la subjetividad del sujeto. Parecería que, para estar plenamente en el mundo –para perderse a sí mismo como sujeto en el uso del objeto y para ganarse a sí mismo al ser puesto por el otro como objeto–, el ser humano de la historia que vivimos requiere de la experiencia de lo “sagrado” o, dicho en otros términos, del traslado al escenario de la imaginación del “paso al otro lado de las cosas”.¹⁰⁵

El títere indudablemente te lleva “al otro lado de las cosas” (cotidianas), te lleva “al escenario de la imaginación”. Cuando de teatro de títeres se trata, hay una convención

¹⁰⁵ Echeverría, Bolívar, *Definición de cultura*, México, Fondo de Cultura Económica, Ítaca, 2010, p. 178.

establecida desde un inicio para que su público, aún sabiendo que la interpretación será con muñecos, acepte que éstos cobrarán vida y autonomía en la escena, se olvidará o pasará a segundo plano el intérprete titiritero aunque esté a la vista o en interacción dramática con el títere. En el caso de los espectáculos dirigidos a los niños, para ellos “el muñeco está vivo”, no distinguen esta convención y las reglas del juego les son familiares, por lo que se involucran e interactúan directamente con estos “seres imaginados” del mundo de lo pequeño con total naturalidad.

Gaston Bachelard en *La poética del espacio*, nos dice que la imaginación miniaturizante es una imaginación natural, que aparece en todos los siglos en el ensueño de los soñadores innatos:

La representación no es más que un cuerpo de expresiones para comunicar a los demás nuestras propias imágenes. En el eje de una filosofía que acepta la imaginación como facultad básica, puede decirse al modo schopenhaueriano: “el mundo es mi imaginación”. Poseo al mundo tanto más cuanto mayor habilidad tenga para miniaturizarlo. Pero de paso hay que comprender que en la miniatura los valores se condensan y se enriquecen. No basta una dialéctica platónica de lo grande y de lo pequeño para conocer las virtudes dinámicas de la miniatura. Hay que rebasar la lógica para vivir lo grande dentro de lo pequeño.¹⁰⁶

Más allá de ser medios para transmitir el conocimiento, los títeres son “seres” o personajes que generan este vínculo directo mediante el juego con su público, especialmente con los niños, quienes aún no distinguen lo “real” de lo “ficticio” o imaginario y en cierto sentido comparten el juego del titiritero, que juega a darle vida a sus personajes, como ellos lo hacen con sus propios juguetes y muñecos, juegan para disfrutar. Respecto a este disfrute lúdico, María Rosa Palazón menciona:

Las observaciones kantianas no dejan de atinar; en la conducta lúdica, tanto esta operación retona –el juego– como su resultado –el juguete o la obra– son tenidos como fin principal: se juega básicamente por jugar, por disfrutar la acción (con o sin

¹⁰⁶ Bachelard Gaston, *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica, 2016. p.186.

juguete), independientemente de los resultados, igual que se disfruta una sinfonía con independencia de los beneficios adicionales que aporta.¹⁰⁷

En este sentido, Xavier Rubert de Ventós, cita a Huzinga quien afirma que: “el arte poético antiguo era al mismo tiempo y en una sola unidad, culto, festividad, juego de sociedad, artesanía, prueba, enigma, lección, convencimiento, predicción, profecía y competición”.¹⁰⁸ Sin duda, el arte de títeres pertenece a este arte poético antiguo por su temporalidad de origen y porque asume todas estas funciones.

La relación directa con el público también sucede en el ámbito sagrado, cuando el títere encarna una deidad, como en la danza de los tejoneros en Totonacapan Veracruz, México, o en el ritual balinés que interpreta la lucha del bien contra el mal, representados por el *Barong* y *Rangda* respectivamente, quienes animan las figuras y los participantes del rito olvidan que son muñecos, la deidad se hace presente bailando junto con las personas que asumen sus personajes ataviados con máscaras y vestimenta especial para el acto ritual. Bolívar Echeverría señala que en la ceremonia ritual la experiencia del trance resulta indispensable para la constitución de la experiencia festiva:

Si este traslado no tiene lugar, si el paso del comportamiento ordinario al extraordinario no se da mediante una sustitución de lo real por lo imaginario, esta experiencia no alcanza a completarse. No parece haber, por ello, sociedad humana que desconozca o prescindiera del disfrute de ciertas sustancias potenciadoras de la percepción, incitadoras de la alucinación. La existencia humana –que implica ella misma una transnaturalización, un violentamiento (bías) que trasciende el orden de lo natural parece necesitar este peculiar “alimento de los dioses” del que habla Georges Bataille. Gracias a él, que violenta su existencia orgánica, obligándola a dar más de sí, a rebasar lo requerido por su simple animalidad, el hombre puede abandonar ocasionalmente el terreno de la “conciencia objetiva” (Sartre), internarse en el ámbito de lo fantástico y percibir algo que, de otra manera, le estaría siempre vedado.¹⁰⁹

¹⁰⁷ Palazón Mayoral María Rosa, *Op, Cit.*

¹⁰⁸ Rubert de Ventós Xavier, *Op, Cit.*p.265.

¹⁰⁹ Echeverría, Bolívar, *Op, Cit.* p.178.

Con ritual me refiero no sólo al aspecto sagrado, también a una serie de actos “extraordinarios” o realizados especialmente para concretar el espacio y el tiempo o momento performativo con los títeres o figuras, como sucede en el teatro, pero también en la calle con los títeres gigantes.

Y en ciertos casos, se participa voluntariamente del juego de destrezas o habilidades para hacer bailar a los títeres o para que cobren “ vida” con su movimiento, como en el tiro al blanco de las ferias ambulantes de juegos mecánicos en México, y de paso, se gana algún premio adicional por acertar en el “blanco”.

El juego puede ser de competencia o no, extremo o no,¹¹⁰ para que suceda se requiere de la libre disposición de estar presente, la presencia atenta y completa para participar dentro de su espacio y tiempo. Participan del juego los que ejecutan la actividad lúdica y el público que observa y se involucra gustosamente en él, existe una disposición al disfrute y una tensión-relajada o distendida. Es decir, hay disposición y voluntad para asistir a un acto que te tocará o atravesará –término empleado por Antonin Artaud, para definir el impacto recibido por el acto teatral, al participar del evento distensante, ya sea un deporte, arte, juego, fiesta o cualquier ritual. Gadamer menciona que: “una determinación semejante del movimiento de juego significa, a la vez, que al jugar exige siempre un “jugar-con”.¹¹¹

Para Bolívar Echeverría el juego, la fiesta y el arte son expresiones de ruptura dentro del tiempo cotidiano –nacido de la escasez y precariedad humana–, que se vive con actos rutinarios para preservar la reproducción social. En contraste, los actos extraordinarios son “momentos imaginarios de ruptura, de antiautomatismo, de libertad; momentos en los que el ser humano afirma lo específico de su animalidad: su politicidad”.¹¹² Y agrega:

El productivismo es la huida hacia adelante, elegida como solución a la escasez, esto es, como remedio a la condición que pesa sobre la propuesta humana de reorganización

¹¹⁰ En la actualidad, juego no designa un mismo tipo de actividades, sino a una familia que se amplía o reduce a lo largo de la historia sin que, analizados en sí mismos, medie una propiedad (o unas propiedades) compartida (s) por el conjunto de los juegos (Wittgenstein): los hay solitarios y sociales; de azar y cálculo o previsivos; los hay de ejercicio físico y sedentarios; de imitación e improvisaciones; de vértigo y coordinación; de destreza musical y poética. Palazón Mayoral María Rosa, *Op, Cit*, 2014, p.172

¹¹¹ Gadamer, Gadamer Hans-Georg, *Op, Cit*, 2010, p.69.

¹¹² Bolívar Echeverría, *Op, cit*, p.163.

de la vida y que hace de ella un hecho contingente y precario; es el intento desesperado de salvarse del carácter artificial y por tanto finito del mundo humano, de negar el hecho de que así como apareció o fue fundado y ahora está ahí en su trans-naturalidad, así también mañana puede desaparecer, ser anulado y ya no estar. Se trata de una solución falsa, ella también precaria, que no alcanza a eliminar la experiencia de esa contingencia y finitud del mundo de la vida humana y que debe buscar, en lugar de ello, la manera de neutralizarla.¹¹³

2.4.1 Y los títeres siguen cantando: actividades “no necesarias”, consideradas como ocio

Contrario a la inercia casi general del transcurrir de la cotidianidad –porque la *poesis* está presente en todos los aspectos de la vida–, que se aleja del acto creativo para fijar las reglas y condiciones de la subsistencia cotidiana, se pierde la flexibilidad del acto creativo, hay una rigidez, incluso racional, se da por sentado que es un fin y una “normalidad”, una regla y condición para la vida honorable en sociedad. Lo cotidiano como condición y “fin”, como necesario para hacer posible la reproducción social y sostener la civilización humana mediante la productividad, se olvidó de su origen “natural”. Y al desvincularse de sus fundamentos, vendrá el aniquilamiento de ellos: la muerte de Dios, del sujeto, del arte, pero también dominará la sensación tensa de ansiedad, vacío y carencia, el anhelo de “completarse” con la unidad, con el todo. El rito, la fiesta, las artes y el juego siguen siendo los espacios para completarse con el símbolo y sus evocaciones.

Cuando la “normalidad cotidiana” se rompe, estos actos extraordinarios son redes que nos sostienen y vinculan con los otros, tan necesarios en plena crisis mundial como la que estamos viviendo, donde los medios de comunicación han saturado las mentes de todos, porque es imposible abstraerse de esta realidad catastrófica y apocalíptica. Ahora no ha sido una elección prender el televisor y oprimir el botón para apagarlo.¹¹⁴ Casi cualquiera que disponga de un teléfono móvil, al sólo prender este aparato de uso cotidiano, desplegará

¹¹³ *Ibid*,154.

¹¹⁴ Lo que hoy llamamos comunicación es el resultado de un gradual maridaje entre lo audiovisual, el teléfono y la informática, universo pluridisciplinario e internacional que se abate sobre los pilares de la cultura entendida como participación solidaria y ritual...Los medios incomunican informando, al suplantar la interacción social por un bombardeo de datos que se presentan como útiles para triunfar en la vida y no persiguen otro fin que adscribir al receptor a determinados patrones de consumo y formas de pensamiento, alejándolo del espacio ritual, de lo compartido. Colombres Adolfo, *Op, Cit* , p.112.

todas esas noticias de alerta, invadiendo nuestra privacidad, libertad y espacio de “seguridad”, que creíamos tener y al que contribuía el poseer este artefacto de comunicación.

En estos momentos, el teléfono móvil es el medio directo que te conecta al miedo global por la incertidumbre que estamos viviendo todos, el contagio masivo del virus Covid-19: “todo se colapsa” o eso parece, todos estamos en peligro de contagiarnos y morir por ahogo”. Lo que es un hecho, es que se trata de una infección viral de fácil y rápido contagio, que en su fase letal ataca los pulmones, contrayendo neumonía, se muere por insuficiencia respiratoria, la función más vital del ser humano, literalmente, el virus te priva del oxígeno, te ahoga.

Aunque llevamos décadas viviendo el ahogamiento metafórico por el estrangulamiento económico y social, por la frustración de no alcanzar el paradigma de una vida de primer mundo, que impone el modelo económico capitalista vigente. Ya casi nos ahogaban, ahora el casi rompió todas sus fronteras, el Covit-19 es una amenaza mundial.¹¹⁵

Volviendo al teléfono móvil, no olvidemos que estos aparatos electrónicos también nos han mantenido productivos, ociosos, distraídos o entretenidos, para sobrellevar estos difíciles momentos. Por ejemplo, por este medio de comunicación podemos ingresar a un sistema en línea (virtual) para tomar o impartir clases y recibir una gran cantidad de información, como videos. Uno de ellos, el *cover* de la canción “Bohemian Rhapsody”¹¹⁶

¹¹⁵ A principios del mes de abril del 2020, el gobierno de Italia anunció que estaban por salir de la peor crisis de la pandemia, después de más de diez mil muertes y millones de contagiados en apenas dos meses, llegaron casi a las treinta mil defunciones, que el pico de muertes y contagios estaba en descenso y que poco a poco reabrirán el país para normalizar su vida productiva y económica. Nuevamente prima lo económico por encima de cualquier otra área. ¿Y qué van a hacer con todo el dolor por las pérdidas humanas?, ¿con todo ese miedo que sigue ahí como el virus Covid-19?, ahora con la amenaza de una segunda fase de la pandemia que ya dio inicio en China (13 abril) y en otros países, y aseguran se quedará por varios años.

Las autoridades de Italia también anunciaron que lo último en abrir serán los espacios y las actividades de ocio; el arte está incluido en este rubro, al igual que otras actividades de entretenimiento, y al parecer, así será en todos los países. Y en México, nunca imaginamos que estaríamos en una situación más difícil por tantas pérdidas humanas (más de cien mil fallecidos contabilizados hasta el mes de diciembre de 2020), y en un confinamiento tan largo al inicio de la pandemia. América Latina ha sido una de las regiones más vulnerables al contagio, debido a que es insostenible mantener el distanciamiento social por largo tiempo, derivado de varios factores, pero el principal sin duda es el económico, con el alto índice de pobreza y empleo informal que presenta la región.

¹¹⁶ La versión con los *Muppets* se realizó en el 2009 y fue publicada en su página electrónica, la adaptación al *cover* es reciente. El video de la letra adaptada (Lyrics by Dana Jay Bein, Vocals by Adrian Grimes, Music by

de la agrupación *Queen*, titulado “Coronavirus Rhapsody”, interpretada por los títeres *Muppets*, empleando el sentido del humor para tratar el tema del distanciamiento social como medida preventiva para contener este virus.



Imagen 2. Muppets.

Y nuevamente los títeres aparecen cantando y llegan a un público masivo, demostrando que son parte de la historia, que no son muñecos cualquiera, que efectivamente son queridos por su público y que siguen vigentes acompañándonos en momentos de diversión y ocio, pero también en medio de la crisis, como lo hicieron, recientemente, en los movimientos sociales que estallaron en Chile, en octubre de 2019, uniéndose a la protesta por el aumento al servicio del transporte subterráneo. Los títeres del programa televisivo chileno “31 minutos” salieron a las calles a protestar junto con las personas. Además sus dirigentes actuaron responsablemente con la decisión de cancelar las presentaciones que tenían programadas en el “Festival Vive Latino”, en México, los días 14 y 15 de marzo de 2020, en pleno inicio de la crisis viral en nuestro país, y al que habrían asistido una gran cantidad de niños, su público cautivo.

Queen) tiene seis millones de vistas, mientras que el video del *cover* que conjunta el éxito de la canción y el sentido del humor de los también famosos títeres *Muppets* tiene 251 mil, 438 vistas. Fecha de consulta, 6 de mayo de 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=KapSEB6qYX8> (video de los *muppets*).
https://www.google.com/search?ei=Tm2zXufvDI66tQb49qeAAQ&q=coronavirus+rhapsody+con+muppets&oq=coronavirus+rhapsody+con+mu&gs_lcp=CgZwc3ktYWlQARgAMggIIRAWEB0QHjoECAAQQzoCCA A6BggAEAoQQzoGCAAQFhAeOgUIIRCgAUoHCBoSAzi3MFDse1i0kQFgyqEBaABwAHgAgAHHB4gB kB6SAQ0wLjIuMi4yLjAuMS4ymAEAoAEBqgEHZ3dzLXdpeg&sclient=psy-ab



Imagen 3. Títeres del programa “31 minutos”.

Todo indica que no todo el “ocio” en tiempo de crisis es una actividad irrelevante y ajena al factor económico que prima en los gobiernos, muy por el contrario, cuando se trata de una actividad que recrea, divierte y relaja, como lo hacen los títeres, es incluso deseable y saludable que estén presentes y así lo han hecho a lo largo de la historia, contribuyendo a mitigar la tensión. En este sentido, María Rosa Palazón Mayoral menciona que la función estética “no está vacía de contenido, no es suprafuncional”:¹¹⁷

La función estética es un valor de uso más dentro de un amplio campo de actividades: satisface necesidades expresivas y deseos, haciendo más efectivas las otras funciones del artefacto o hecho. Donde está presente, los demás usos actuales y potenciales se vuelven más efectivos.¹¹⁸

Otro ejemplo donde los títeres cumplen una función relevante, es en los materiales didácticos dirigidos a los niños para explicarles aspectos generales de este nuevo virus, en estos materiales también se emplean títeres, ilustraciones y dibujos animados, como lo hace *PsicoCartoon*¹¹⁹ México, con lo que ellos llaman “títeres electrónicos”, ya que animan las figuras digitales en presencia de los espectadores (cuando es posible), y con ellos han realizado programas de prevención sobre el abuso infantil, para la Procuraduría General de Justicia (PGJ), de la Ciudad de México.

¹¹⁷ Palazón Mayoral María Rosa, *Op, Cit*, 2014, p.175.

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ Consultar en: <https://pl-pl.facebook.com/PsicocartoonMexico/videos/c%C3%B3mo-abordar-el-coronavirus-en-ni%C3%B1os-y-ni%C3%B1as-y-ni%C3%B1os/208124193587235/>

En tiempos de pandemia los títeres siguen vigentes y presentes en los medios virtuales, los festivales internacionales dedicados a ellos continúan realizándose, los titiriteros y los títeres nos siguen acompañando con temas que nos acercan y nos preocupan, entre ellos, los derechos humanos, como la no discriminación e inclusión, las migraciones masivas derivadas de la pobreza económica, el respeto y cuidado a la naturaleza, entre otros. Todos estos temas tratados desde la sensibilidad e “inocencia” de los títeres, donde los niños y el público en general encuentran un descanso y un momento para abrir su imaginación frente a tanta tensión provocada por la pandemia.

Por ejemplo, el Festival Internacional de Chile, “Candelilla trae los Títeres”, en su edición 21, marcó un hito por sus resultados, derivado de la colaboración y trabajo conjunto. Por un lado, en la planificación y organización del festival, coordinado por Elizabeth Guzmán, como un homenaje a los pilares y fundadores de “Candelilla..”: sus padres: “Tito Guzmán” y “Luchita Flores”, reconocidos en el ámbito de los títeres y en su país, con la distinción de “Patrimonio humano vivo”. Al que se sumaron algunos integrantes de la familia, en la trasmisión en vivo, junto con “Eli” (Elizabeth Guzmán) como conductora principal, su hermano Sergio Guzmán, colaboró en la animación del “Mono tono”, personaje-títere creado por “Tito”. Y en la parte técnica, fundamental en este “nuevo formato” por la contingencia, sus hijos Fernanda y Miguel Ángel, quienes realizaron un excelente trabajo, además de otros familiares que participaron en el diseño de los afiches. Al que se sumaron el equipo integrado desde hace varios años que participa en el festival, cumpliendo diversas funciones, por mencionar una de ellas: los anfitriones o “ángeles”, acompañantes de los grupos artísticos.

Por otro lado, los artistas titiriteros tuvieron una excelente respuesta a la convocatoria en esta edición, que al parecer, cumplió con una de sus temáticas centrales: la inclusión, las otras dos fueron el patrimonio cultural (la memoria) y el cuidado al medio ambiente. En la programación se incluyeron grupos de distintos países de América Latina y de otras latitudes: Chile, Argentina, Uruguay, Perú, Ecuador, Cuba, Colombia, Costa Rica, El Salvador, Guatemala, Venezuela, Brasil, México, Italia, Alemania e Indonesia, con la diversidad de técnicas, formatos, temáticas y estéticas que el títere permite. Pero principalmente, todas ellas pensando en su público de niños. El festival alcanzó una gran

audiencia en todos estos países y en otros. No sólo los niños lo disfrutaron, también los adultos estuvimos expectantes durante las dos semanas que duró el festival, realizado del 15 al 29 de octubre de 2020.¹²⁰

Además, dentro de la programación se incluyeron diversas actividades como: talleres, charlas y la participación de los artistas titiriteros para comentar en vivo algunas cuestiones sobre sus obras. Se contó también con la colaboración de traductores al español de los idiomas portugués, alemán, inglés y bahasa Indonesia. Todo ello realizado sin un presupuesto económico, esto fue posible gracias a la riqueza humana y a los recursos que sumaron cada uno de los colaboradores al festival. De ahí que mencione que esta edición 21 del “Festival Internacional Candelilla trae los títeres” fue un hito, que revela nuevamente que la colaboración y el amor al arte de los títeres sigue vigente, los titiriteros con sus títeres siguen creando para tocar los corazones y la imaginación de sus espectadores, demostrando que nosotros somos los creadores de la “nueva realidad”. Y sembrando en los más pequeños la alegría y los valores para seguir cuidando nuestro planeta y hacer posible una “mejor realidad”. Haciendo uso de la tecnología para acercarnos, porque el teatro y el títere siempre tendrá esa función: crear lazos y generar empatía.

2.5 Formas, contenidos y funciones

Como lo muestran los ejemplos antes señalados, las formas, contenidos y funciones del arte de títeres son múltiples y diversas, entre ellas las más sobresalientes son las didácticas, el juego y, sobre todo, se emplea como un elemento representativo y simbólico, incluso, como una herramienta terapéutica dentro de la terapia psicológica.

Aunque son más conocidos por “ser” personajes o representar personajes en el teatro y la televisión. Cabe señalar que la dramaturgia escrita para los títeres no es muy abundante y una buena parte de la que existe se caracteriza por tener una estructura muy simple, ya que su finalidad es “entretener” a los niños, aleccionándolos en temas nada simples,

¹²⁰ El número total de las compañías participantes, nacionales e internacionales integradas por quince países fueron 48, con un total de 99 integrantes, además de 17 asistentes externos que participaron como vínculo con el festival. Alcanzando un público de espectadores de 44,480 personas y 44.612 beneficiarios directos. Información tomada del informe oficial de Elizabeth Guzmán Flores, Coordinadora General del Festival Internacional de Chile: “Candelilla trae los títeres”, Lo Espejo, Santiago de Chile, 25 de Noviembre de 2020.

relacionados con los valores humanos, como: la amistad, el respeto, la solidaridad, sus derechos como niños y el cuidado de la naturaleza.

Por otra parte, en el teatro de títeres es muy frecuente la improvisación, se emplea el lenguaje de acciones, e incluso, es común que algunos titiriteros afirmen que los títeres no hablan, sino que más bien, su lenguaje está basado en acciones, es decir, sintetizan una historia en acciones mediante dinámicas de movimiento clásicas, ya establecidas por la tradición titiritera, un ejemplo de ello es la técnica de los títeres brasileños, mamulengo.

Por su parte, los muñecos en la escena teatral tienen un gran alcance social como medios didácticos y pedagógicos. Los titiriteros con sus títeres se presentan en teatros oficiales, en espacios alternativos, en programas culturales y sociales destinados a las poblaciones más vulnerables como: reclusorios, hospitales, orfanatos, asilos, frente a poblaciones en situación de desastre, en comunidades indígenas, poblaciones marginadas, y ante un público sin acceso a actividades culturales. Indudablemente, esta función social la cumple en toda América Latina. De ahí que los temas y formas de representación deban ser flexibles, “sencillas”, y directas, para llegar a estos públicos, aunque las temáticas sean complejas y diversas.

El titiritero argentino Federico Abaca, director del grupo “Chincho Poroto”, de Catamarca, menciona que en Argentina hay festivales que trabajan más lo social y en zonas rurales, en comunidades nativas o en las ciudades grandes en los cordones de barrios bajos, y en general, el teatro de títeres siempre asume ese rol de cubrir los lugares donde no llega el teatro, eso es lo que lo hace más fuerte en el aspecto popular, concluye.¹²¹

Otro elemento que caracteriza a la generalidad de las propuestas de teatro de títeres en América Latina, es su carácter autogestivo, es un teatro muy modesto, que se genera con pocos recursos económicos, las propuestas escénicas son producidas casi por completo por los titiriteros (el titiritero construye los elementos escénicos: títeres, espacio escénico, utilería, etcétera.) y escritas, dirigidas e interpretadas por ellos. Generalmente, las obras representadas son adaptaciones de cuentos clásicos, historias locales, populares y

¹²¹ Griselda Coss, entrevista a Federico Abaca, Cosquín, Córdoba, Argentina, Noviembre de 2011.

regionales, en las que abordan valores humanos. Pero también hay dramaturgos de teatro de títeres reconocidos y llevados a la escena en gran parte de América Latina, en especial en Sudamérica —como en Chile, Uruguay, Paraguay, obviando Argentina, por ser escritores de esa nacionalidad. Las obras más interpretadas son de Javier Villafañe y Roberto Espina.

Aunque cabe destacar su función pedagógica, ya que han sido usados dentro de los programas sociales y misiones culturales de los gobiernos en América Latina y en el mundo entero, para promover cuestiones de salud, higiene, educación, alfabetización, entre otros programas sociales. Pero también son conocidos por parodiar el acontecer político, mediante la sátira presentada en breves capsulas¹²² o programas de televisión y como personajes que participan en las manifestaciones y movimientos sociales.

2.6 El nacimiento del arte teatral por la reconfiguración del espacio

“Para vivir en el mundo hay que fundarlo”.

Mircea Eleade.

Xavier Rubert de Ventós, en *La estética y sus herejías*, presenta un análisis sobre los orígenes y nacimiento del teatro, donde sostiene que nace a partir de la ordenación del espacio, que devela la jerarquización burguesa. De Ventós afirma: “No obstante, a esta estructura de “poder”, “quizá en ninguna parte como en el mundo del espectáculo se manifiesta la ruptura de las barreras que separaban el arte de aquello que convencionalmente se había llamado vida o realidad”.¹²³ Y agrega:

La clase burguesa “construyo” estas jerarquías espaciales, un adentro y un afuera, la ciudad, el campo y los espacios para “el arte”, lo culto y lo vulgar. “No puede considerarse la “organización del campo” de la sociedad burguesa como un orden natural, sino como una artificiosa acotación convencional entre sectores [...] de aquél cosmos burgués que generó la segregación”.¹²⁴

El mundo del espectáculo teatral nacido del mito, del relajo antiguo, con un carácter sagrado y religioso, como una actividad comunitaria, da cuenta con la construcción de sus

¹²² En pequeñas capsulas en las redes sociales, por mencionar un ejemplo actual: “Política Piñata” de México.

¹²³ Xavier Rubert de Ventós, *Op, cit*, p.261.

¹²⁴ *Ibidem*, p.264.

espacios físicos, de ese ir y venir del teatro, como lo diría Rubert de Ventós: por las tendencias estéticas “de lo frío, tibio y caliente”, requerido por la jerarquización burguesa.

La “construcción” del espacio como ordenamiento jerárquico se vincula con la creación, construcción o reconstrucción e imposición de mentalidades. “Construir siempre implica abrir espacios y esto, muchas veces, supone una destrucción”, así lo afirma el arquitecto y académico colombiano Carlos Mario Yory.¹²⁵ Sin embargo, esta destrucción implica una transformación de los espacios o construcciones, ya sean físicas o mentales, que no son ajenos al ejercicio del poder, por el contrario; se impone el poder hegemónico, fácticamente, en la construcción de los espacios públicos y de la vida privada, por un lado. Y por el otro, en la construcción e imposición del conocimiento “occidental” europeo y sus diversas mentalidades, como el más “avanzado” o congruente con la modernidad, que sostiene el modelo económico capitalista vigente a nivel mundial. Por ejemplo, el pensamiento teórico positivista, niega otras formas de construcción del conocimiento, que también se construye a partir de los actos cotidianos, de las formas rituales y festivas, vigentes en los países de América Latina y del mundo entero.

Por otro lado, no se construye a partir de la nada, siempre existe un espacio natural, se crea o diseña desde lo que existe, de sus contornos, dimensiones y posibilidades espaciales y naturales –en el caso de los espacios físicos–. Mientras que para la construcción de ideas y haceres, éstos tienen sus bases en los referentes históricos y socioculturales: horizontes desde donde se reconstruyen las mentalidades y las prácticas cotidianas.

Continuando en este sentido metafórico, no sólo el acto de construcción de espacios será una estrategia de configuración y reafirmación de poder, y por lo tanto, un acto de jerarquización para cubrir los requerimientos que demandan “los clases hegemónicas” dentro de la vida social. La segregación e imposición de muros, así como la apropiación y reapropiación de los espacios también constituyen esta “arquitectura del poder”, como la nombra Carlos Yory. “La configuración de los espacios, su distribución, sus márgenes

¹²⁵ Carlos Mario Yory, *Novi orbis nova descriptio*, Seminario sobre interdisciplina, impartido durante el semestre 2017-2. Ciudad Universitaria.

dentro de los márgenes, y la concepción espacial con salidas y muros: cimentan, refuerzan y sostienen las estructuras de poder y dominio”.¹²⁶

Sin embargo, existen otras realidades y respuestas frente a este sistema económico imperial “excluyente”. El pensamiento crítico o los movimientos sociales, por poner dos ejemplos, son fundamentales para esta transformación más humana de existencia social, así como la potencia y resistencia cultural, llevada a la práctica con otros discursos y respuestas alternas a esta “realidad dominante”, propiciada por el modelo económico global.

El arte, la cultura y la estética, al estar presentes en todo ámbito humano, son una respuesta y posibilidad poderosa para sacar al ser humano de la inanición y vaciamiento moral que genera esta “realidad social”. A través de las artes se vive el gusto, se sacia el ser, y como lo afirma Adolfo Sánchez Vázquez, “se reivindica lo humano”.

En este sentido, María Rosa Palazón Mayoral, menciona: “Lo sagrado sigue abrazándonos”, los pueblos latinoamericanos –al igual que otros– somos pueblos fundados en mitos. Los seguimos viviendo, creamos mitos, los “cambiamos” y otras veces los sustituimos por otros. Y es aquí donde aparece nuevamente la relevancia del acto “religioso” del teatro. Que nace como acto festivo ritual en el ámbito de lo sagrado, en un tiempo y espacio ritualizado para encarnar el mito, vivido en colectividad.

Antonin Artaud, piensa al teatro como un intento por aprehender a los Dioses y contener las fuerzas descomunales a partir de los ritos colectivos. “El hombre se adueña de aquello que le sobrepasa, digiere lentamente aquello que durante tanto tiempo había visto fuera de su alcance y trata de recuperar su existencia perdida en el cielo”.¹²⁷

María Rosa Palazón menciona que el mito se daba en sus formas originarias con un carácter de verdad, era vivencial, pero se degeneró y fue perdiendo veracidad. Con Platón se enaltece el *logos* por encima del mito, al que considera “pueril”. Aunque sólo se

¹²⁶ *Ibidem.*

¹²⁷ Xavier Rubert de Ventos, *Op, Cit*, p.106.

“decodifique” el mito para encontrar la “respuesta” de todo lo que no tiene explicación. A los poetas que retoman el mito se les consideró como pre-filósofos.

El mito es un relato que habla una verdad sagrada, metamundana, lo sagrado toma un carácter festivo que con el paso del tiempo se va separando o fragmentando en distintos espacios, debido al ordenamiento del espacio que provoca que el mito tome un carácter más rígido. Incluso, los cuentos fantásticos clásicos que se consideran infantiles, como *Hansel y Gretel*, tienen un origen mítico con un trasfondo en un ritual de iniciación.

La separación se radicalizó con el positivismo que niega al arte y a la literatura como referentes. Por la reconfiguración del espacio nació un arte: el teatro, aunque lo sagrado sigue abrazándonos.¹²⁸

El rito festivo como acontecimiento para “encarnar”, repetir y vivir el mito como referente de verdad se diluye con la tragedia, que en sus inicio lo recuperaba al decodificarlo y “representarlo” de manera ritual, conservando el *pathos* colectivo con la función del coro que cumplía con un papel central, que incluso, determinaba la configuración espacial en el escenario por el lugar que ocupaba. En este sentido, de Ventós define a la tragedia como un metaespectáculo (ordenación del acontecimiento en su conjunto: actores y espectadores), que con el paso del tiempo pierde su función social e integradora, que tiene su origen en el espacio y tiempo ritual de la fiesta colectiva.

Posteriormente, este *pathos* colectivo se pierde totalmente con el teatro como arte e instrumento de evasión en el “espectáculo” de consumo.¹²⁹ De manera que este acto ritual deja de ser un acontecimiento que “encarna” el mito para transformarse en un espectáculo que “representa”. Como dice de Ventós: “Espectáculos de doble entrada: unos van a ver [actitud pasiva] y otros a actuar, ¿unos a sentir y otros a representar?”¹³⁰ Dentro de un

¹²⁸ Reflexiones de la Dra. María Rosa Palazón Mayoral, expresadas durante el seminario: *Estudios Teóricos Interdisciplinarios. Seminario de Estética. La Estética y sus herejías II*, 5 de mayo, 2017.

¹²⁹ El espectáculo teatral es un fenómeno que nace sólo en la ciudad, por dos razones independientes: porque sólo en la ciudad pierden las acciones y relaciones su dimensión ritual, su carácter excitante o peligroso, y se hacen usos banales, a los que el arte trata entonces de devolver el interés mediante la “estilización” teatral. En segundo lugar porque: parece que no es posible una “representación teatral sin la separación entre *escenario* y *espectadores*. Xavier Rubert de Ventós, *Op, cit*, pp. 261-262.

¹³⁰ *Ibidem*. p. 274.

espacio acotado y ordenado para tal función. No será más un relajo, una mancha desordenada en el espacio ritualizado para vivir el mito.

Sin embargo, en pleno siglo XX, durante los años 70's, se intentó recuperar la "unidad entre arte y vida" en el teatro, que se encontraba en crisis debido al sistema capitalista, por lo que surgieron estas "nuevas" propuestas. De Ventós menciona que aunque estos artistas no lograron su objetivo, ya que este propósito es imposible de alcanzar en la modernidad, pues hemos dejado atrás el mito, afirma que algunas de estas propuestas escénicas tuvieron aciertos, como las de Bertolt Brecht y Piscantor,

En suma: La "construcción" del espacio escénico, reubico el acto ritual en diversos escenarios. Durante la Edad Media, el teatro entra a la Iglesia, recuperando la conexión con lo sagrado, posteriormente sale al atrio y se desborda a otros espacios. El teatro irá de la Iglesia al atrio, de los locales construidos para acogerlo a los mercados, corrales, espacios sacralizados o no, representando temáticas diversas: verosímiles o no, con la separación de público y escenario. Como actividad "cultural" o de espectáculo, recreativa, para el ocio, alejándose del ritual y del tiempo religioso, marcado por el solsticio, el equinoccio, la navidad, es decir, los tiempos relacionados con el ciclo agrícola.

2.6.1 Espacio, temporalidad y escenarios para los títeres

En el caso del arte de títeres, generalmente, el espacio se configura temporalmente para la representación, ya que existen muy pocos teatros fijos destinados al teatro de títeres. Esta adaptabilidad y flexibilidad se ha convertido en una de sus características, primero porque ha sido un espectáculo popular, y también quizá, debido a su segregación y a que se le sigue vinculado con la llamada "cultura popular" y con las tradiciones. A lo largo de su historia este teatro de muñecos ha sido mayormente permeable a estas manifestaciones culturales que de cierta forma lo han excluido de los espacios hegemónicos, pero que lo enriquece y lo mantiene vigente.

Para crear su escenario se requiere de un espacio "cualquiera", el requisito es configurarlo, delimitarlo, significarlo o resignificarlo, en algunos casos debido al formato y a las dimensiones del espectáculo puede ser pequeño o grande. Debido a que el marco

espacial donde se presentan es igualmente flexible y variado, desde la calle, el atrio de una iglesia, el foro de un teatro, un teatrino construido con las características y dimensiones requeridas para el acto o, simplemente, una pantalla o tela para delimitar el espacio escénico. Es decir, el títere requiere de un tiempo y espacio “extraordinario” para existir en la fisura del tiempo lineal que da paso al atemporal. Ya que lo cotidiano y lo “extraordinario” convergen en dos temporalidades distintas, la primera lineal y la segunda como “ruptura” de esta temporalidad, de acuerdo con varios autores que tratan este tema, desde la antropología, la filosofía y la estética, como: Víctor Turner, Bolívar Echeverría, Gadamer, Bachelard, entre otros.

El títere sigue cumpliendo la función como vínculo con lo sagrado dentro del ritual festivo, en él están contenidos una serie de símbolos fundantes que dan acomodo al “mundo”, evocando el centro, lo alto, lo “fantástico o imaginario”. Como lo vemos por ejemplo, en los gigantes monos de calenda de Oaxaca, México, que abren el camino y vuelven a “fundar” el espacio sagrado durante el tiempo festivo. En este sentido Mircea Eliade afirma:

Para vivir en el mundo hay que fundarlo, y ningún mundo puede nacer en el “caos” de la homogeneidad y de la relatividad del espacio profano. El descubrimiento o la proyección de un punto fijo -el Centro- equivale a la Creación del Mundo.

Todo espacio sagrado implica una hierofanía, una irrupción de lo sagrado que tiene por efecto destacar un territorio del medio cósmico circundante y el de hacerlo cualitativamente diferente.¹³¹

¹³¹ Mircea Eliade, *Op, Cit.* pp. 26, 29.

**Capítulo 3. Aspectos sociales, simbólicos y rituales de los títeres: monos de calenda,
Oaxaca, México**



Imagen 4. Fotografía de Tina Modotti.

Después del análisis sobre la noción de títere, donde se mencionaron algunas características, funciones y significados, que lo hacen un elemento complejo, de ahí que lo defina como un artefacto cultural liminar. En este capítulo quiero mostrar lo antes expuesto de manera teórica, mediante este primer caso de estudio: los monos gigantes de calenda, de Oaxaca, México.

Estos monos se constituyen como personajes con características singulares que “significan” la cultura y la tradición de estos pueblos oaxaqueños, principalmente los de la región de los Valles Centrales. Además de expresar algunas prácticas respecto a cómo ellos viven su cotidianidad y religiosidad en un hacer colectivo, particularmente en los pueblos indígenas, al que han definido con el concepto de “comunalidad”. De ahí, que la configuración y estética de estos monos de calenda se determinen con estos elementos de identidad colectiva, y aunque con algunas variantes siguen presentes en la capital del Estado.

Considero necesario introducir el tema desde el aspecto ritual donde los muñecos gigantes se manifiestan. Y con la información obtenida durante el trabajo de campo, en el que realicé observación no participante, entrevistas y diarios de campo, en la Ciudad de Oaxaca, en el municipio de Xoxocotlán, muy cercano a la capital y en Miahuatlán de Porfirio Díaz, durante los años 2017, 2018 y 2019, en la primera parte de este capítulo identifiqué los aspectos generales de las calendas y de los monos. Además de abordar la noción de “comunalidad” para vincular los dos apartados del capítulo, y comprender este concepto desde la diversidad festiva donde participan los monos de calenda, tanto en la capital como en otros contextos más tradicionales.

La segunda parte del capítulo contiene el resultado del trabajo creativo, participativo y comunitario que se realizó durante el año 2019, en San Miguel Yogovana, perteneciente a la cabecera municipal de Miahuatlán de Porfirio Díaz, aunque ésta no es una localidad de los Valles Centrales, pertenece a la Sierra Sur, es muy cercana a ellos, su población es zapoteca y comparte la tradición festiva de los monos de calenda.



Imagen 5. Convite, Oaxaca, Centro.

El mito, el rito y los títeres

En las mitologías y leyendas fundantes de las civilizaciones humanas se narran historias de sus orígenes, que nacen a partir del caos para después reordenarse y así dar sentido al cosmos. Es decir, se resignifica lo existente para dar un sentido de orden a la existencia del ser humano y de pertenencia u orientación espacial, buscando su propio centro. Y en estos mitos intervienen deidades y personajes que se representan o “encarnan” en personas u objetos de la naturaleza, o en artificios creados por el ser humano para este fin: la expresión mediante el rito. Entre esos objetos encontramos, invariablemente, en las diversas culturas, atuendos especiales, pintura corporal, máscaras y muñecos animados o títeres.

Mircea Eliade considera que el mito se hace rito al escenificar estos relatos de la creación y reordenación del caos. “El mito no es más que el rito en acción”.¹³² Aunque hay opiniones opuestas al respecto, para Freud y los helenistas de Cambridge, sucede al revés, es decir, de las acciones surge el discurso que contiene el mito. Mientras que para Franz Boas, el proceso sucede en ambos sentidos.

La configuración del espacio y tiempo sagrado

El espacio sagrado no es homogéneo, para que exista se debe configurar, sacralizar, en este mundo existen rupturas, escisiones, sucede la hierofanía (Mircea Eliade),¹³³ y en el espacio tiempo liminar, también hay escisiones o rupturas respecto al tiempo-espacio cotidiano (Víctor Turner).

Mircea Eliade y Adolfo Colombres coinciden respecto a la distinción entre la configuración del “tiempo y espacio sagrado” en oposición al “tiempo y espacio profano” o cotidiano. El espacio y tiempo sagrado se configura dentro del universo mítico, el tiempo será el *in illo tempore* y el espacio estará delimitado y lleno de sentido (Gadamer), es decir, el tiempo y espacio sagrado pertenecen a la dimensión mítica, mientras que los rituales que los accionan, acontecen en el “tiempo real”, aunque en un espacio-tiempo extraordinario porque sus acciones trascienden lo cotidiano para vincular a los individuos en comunidad,

¹³² Adolfo Colombres, *Op. Cit*, pp. 2014:93-95.

¹³³ Mircea Eliade, *Op. Cit*, p. 25.

cohesionándolos y resignificando sus fundamentos. En este sentido, Gilberto Giménez agrega que mediante estos acontecimientos, también se fija la memoria y la identidad colectiva. Y Mircea Eliade afirma:

El deseo del hombre religioso de vivir en lo *sagrado* equivale, de hecho, a su afán de situarse en la realidad objetiva, de no dejarse paralizar por la realidad sin fin de las experiencias puramente objetivas, de vivir en el mundo real y eficiente y no en una ilusión. Tal comportamiento se verifica en todos los planos de su existencia, pero se evidencia sobre todo en el deseo del hombre religioso de moverse en un mundo santificado, es decir en un espacio sagrado. Esta es la razón que ha conducido a elaborar técnicas de *orientación*, las cuales, propiamente hablando, son técnicas de *construcción* del espacio sagrado. Más no se debe creer que se trata de un trabajo humano, que es su propio espacio lo que permite al hombre consagrar un espacio. En realidad, el ritual por el cual construye un espacio sagrado es eficiente en la medida que reproduce la obra de los dioses. Pero para comprender mejor la necesidad de construir ritualmente el espacio sagrado hay que hacer cierto hincapié en la concepción tradicional del “Mundo”. Inmediatamente se adquirirá conciencia de que todo “mundo” es para el hombre religioso un “mundo sagrado”.¹³⁴

La revelación del espacio sagrado, tiene un valor existencial para el hombre religioso: nada puede comenzar, hacerse, sin una orientación previa, y toda orientación implica la adquisición de un punto fijo. En la cita anterior Mircea Eliade distingue al hombre sagrado del profano. El hombre sagrado buscará como fundamento principal orientarse en el mundo, buscando un lugar central, donde él mismo será el centro de ese espacio. Es decir, creará su mundo: “Para vivir en el mundo hay que fundarlo”.¹³⁵ Mientras que el hombre profano ha desacralizado su mundo, aunque no llega a borrarse del todo el rasgo sagrado dentro de la cotidianidad profana de ser humano moderno. Eliade afirma:

Un Universo toma origen de su Centro, se extiende desde un punto central que le es como el “ombligo”. Así es, según el *Rig Veda* (X, 149), como nace y se desarrolla el Universo: a partir de un núcleo, de un punto central. La tradición judía es todavía más explícita: “El Santísimo ha creado el mundo como un embrión. Así como el embrión

¹³⁴ *Ibidem*, pp.31-32.

¹³⁵ *Ibid*, p.26.

crece a partir del ombligo, Dios ha empezado a crear el mundo por el ombligo, y de ahí que se ha extendido en todas las direcciones” (...) el Centro es precisamente el lugar en el que se efectúa una ruptura de nivel, donde el espacio se hace sagrado, *real*, por excelencia. Una creación implica superabundancia de realidad; dicho de otro modo: la irrupción de lo sagrado en el mundo.¹³⁶

Calenda: religiosidad y ritual

Jorge Bueno Sánchez, cronista de la ciudad de Oaxaca señala que la palabra calenda, proviene del nombre *kal*, que quiere decir resonar, del latín *calare* que significa convocar, y del griego *kalein*, llamar.

Para él, la calenda es una convocatoria, una predicación viva y un motivo de regocijo popular. Un preámbulo riguroso de las fiestas titulares de los Templos de la Ciudad y de las iglesias patronales de los pueblos oaxaqueños.

Bueno Sánchez señala que el origen de la calenda está ligado a los misioneros dominicos del siglo XVI.

Oaxaca fue evangelizada por frailes dominicos, atentos a su misión apostólica aprovecharon las experiencias de la evangelización de Europa para solucionar el problema de la cristianización de un territorio densamente poblado por indígenas.

Los frailes formaron enormes esferas de carrizo, forradas de manta en donde se pintaban misterios religiosos relacionados con la fiesta que se celebraría al día siguiente. Estas esferas que el pueblo conocía como “marmotas”, llevaban dentro velas encendidas para que cuando cayera la noche, simularan estrellas y vistosos globos.

Las marmotas, predicación viva de la doctrina (católica), salían por la tarde del barrio, recorrían las calles de la Ciudad o del pueblo y a media noche se entregaban en la iglesia parroquial acompañadas por la muchedumbre del pueblo portando velas, faroles, flores y carrizos engalanados con banderitas de papel.

A mediados del siglo XVIII (1741), Tomás Montaña y Aarón, dispuso que abrieran la procesión, unos monigotes de estructura ligera y forrados de papel o manta, de enorme tamaño, dentro de los cuales accionaba un hombre, representando tipos de diversas razas, como un símbolo del imperio de Jesús sobre la humanidad.

¹³⁶ *Ibidem*, p.44.

La novedosa idea, fue copiada y trasladada a los paseos de las marmotas y de las carretas llenas de actores de vistosos trajes que desde entonces se vieron precedidos por los “gigantes”, nombre con que el pueblo designó a los monigotes. Se añadió a esta procesión popular la costumbre de las canastas enfloradas. Las cuales no fueron otra cosa sino mandas o actos de penitencia pública.¹³⁷

Los títeres gigantes siguen vigentes en Italia, Francia y España, por sólo mencionar algunas referencias muy cercanas de su procedencia y arribo a México, donde continuaron su proceso de sincretización, conservando rastros de la cosmovisión local, como sucedió con los monos gigantes de Oaxaca, que en la actualidad participan como personajes principales en sus calendas y convites,¹³⁸ ya que anticipan, anuncian e invitan a la fiesta patronal y abren con su recorrido la fiesta de la Guelaquetza. Pero también se han desbordado a otros espacios festivos civiles, como: bodas, fiestas de cumpleaños, graduaciones, actos oficiales, además participan en movimientos sociales como manifestaciones o protestas políticas. Respecto al origen y presencia actual de los títeres gigantes europeos, Marie-France Gueusquin menciona:



Imagen 6. Títeres gigantes europeos.

¹³⁷ www.nvinoticias.com/nota/59374/calendas-tradiciones-vivas-de-oaxaca, Givanna Martínez, 18 de mayo, 2017, Oaxaca, Capital.

¹³⁸ La diferencia entre el convite y la calenda, es que el convite da inicio al festejo, nueve días antes de la novena, mientras que dos días antes de la fiesta es la calenda del santo patrón (en ambos actos participan los monos gigantes). Griselda Coss, entrevista a José Azcona, 10 de junio de 2020.

Aún hoy se puede ver, en el norte de Francia, por las calles de muchas ciudades de Flandes, Picardía o el Hainaut, el despliegue de las impresionantes puestas en escena profanas en las que intervienen una o varias efigies gigantescas de aspecto humano, cuyos adornos evocan un momento particular de la historia local.

Previamente legitimado por una ceremonia municipal en forma de bautismo o matrimonio paródicos, estos maniqués, admitidos desde entonces en la comunidad de los humanos por haber sido “sociabilizados”, pueden ya ofrecer un modelo de armonía social en el que predomina la seriedad y el valor.

Sus exhibiciones llenas de colorido incluyen a veces movimientos (pasos danzados, por ejemplo), provocados por los propios portadores o por un dispositivo mecánico interno, que suscitan en el público reacciones de emoción y simpatía.

Por el contrario, en algunas ciudades del sur de Francia existe una gran afición a la confección de los maniqués de animales salvajes o domésticos, siempre gigantescos.

No obstante, a diferencia de las formas nórdicas, estas efigies intervienen en espectáculos que, aunque siempre profanos, tienen una connotación lúdica y terrorífica más evidente. En efecto, las sugerentes actitudes de estos monstruos de tela, parecen trasladarnos, en el transcurso de la fiesta, a una brutalidad anterior; los actores y los participantes muestran su familiaridad con el mundo de la naturaleza y una actitud de apertura hacia la diferencia, pero también su pronunciada afición por la violencia ligera o dramática y por el bullicio.

Ahora bien, esta diferencia emblemática en el campo simbólico, de la utilización de un objeto provocador de temor (en este caso un maniquí, humano o animal), nos lleva a proponer de entrada dos formas de emoción colectiva: una de ellas planteada en una relación de **verticalidad**, por estar ligada al antropomorfismo de la efigie, y la segunda en una relación de **horizontalidad**, por estar vinculada a su aspecto animal.

Esta oposición estructural nos remite a creencias y mentalidades diferentes, cada una de las cuales valora un sistema de instituciones y un tipo de moral particulares.

Dichas formas, así como la función que se les quiera otorgar, nos llevan a definir, en el interior de dos contextos sociales opuestos, relaciones más contradictorias en relación, con lo grotesco, la violencia, la naturaleza, la familia, el poder y las instituciones.

Estas dos representaciones y los pavores que suscitan forman parte de los **temores ritualizados**, en el sentido de que son previstas, esperadas, y por tanto, organizadas por la comunidad territorial cuya preocupación principal es reavivar públicamente la memoria colectiva. Pues no hay que olvidar que la mayoría de estas efigies tienen que

ver a menudo con una antigua narración. Por otra parte siempre han sido -y siguen siendo- producto exclusivo de contextos urbanos.¹³⁹

3.1 Monos de calenda: cuando los gigantes danzan

“Lo que nos capta, nos posee”.¹⁴⁰

Hans-Georg Gadamer

Lo que nos capta nos posee, ¿cómo somos poseídos? Mediante los sentidos, las sensaciones, las emociones,¹⁴¹ el pensamiento y el lenguaje, en un acto de “libertad”. Aprehendiendo el mundo –nuestro entorno próximo–, interpretándolo desde nuestro horizonte histórico (*crono-topo*), como entes situados.

Para Hans-Georg Gadamer, “la experiencia hermenéutica no consiste en que algo esté fuera y tienda a entrar dentro. Más bien, somos captados por algo y, justamente en virtud de lo que nos capta y posee, estamos abiertos a lo nuevo, a lo distinto, a lo verdadero”.¹⁴² Y agrega:

Por su definición original, la hermenéutica es el arte de explicar y comunicar por nuestro propio esfuerzo de interpretación lo que ha sido dicho por otros y lo que hallamos en la tradición.

¹³⁹ El origen de algunas ciudades flamencas está frecuentemente ligado a narraciones en las que predomina la violencia. Estas leyendas, en su conjunto, nos hablan efectivamente de seres de estatura colosal, de ascendencia más bien noble, presas de una necesidad cotidiana de sangre fresca, preferentemente joven y femenina, surgidos de estos espacios siniestros y amenazadores de la sombra, que son el mar, el bosque, los pantanos o el páramo. Pero la llegada de un defensor, bajo el aspecto de un clérigo (santo pecador) o de un noble (señor), que desembarca de improviso en el territorio del ogro, provoca siempre un terrible combate en el que la fiera es definitivamente aniquilada o sometida. La hazaña así realizada favorece el nacimiento y la organización de una ciudad, composición más concreta, coherente y equilibrada en el espacio primitivo. Esto pasa por múltiples episodios que, en cierto modo, serán reactivados por la expresión ritual, con lo que se concede al muñeco callejero una función conmemorativa de primer grado.

Ante todo, lo que de la leyenda se reproduce en el rito afecta principalmente a ese aspecto desmesurado de una criatura que puede llegar hasta los ocho metros de altura. En cuanto a la efigie, está dotada de atributos muy impregnados del valor guerrero, subrayado en la presencia de ciertos accesorios, como la lanza, el casco o el caballo. Marie-France Gueusquin, “Guerreros de mimbre y animales de tela”, Revista Puck, el títere y las otras artes, *Títeres y Sociedad*, Bilbao España, Centro de Documentación de títeres de Bilbao España (edición española de la edición francesa editada por el Institut International de la Marionnette de Charleville-Mézières), No. 3, 1992, p.95-98.

¹⁴⁰ Hans-Georg Gadamer, *Op, Cit*, 2001, p.97.

¹⁴¹ Todos estos materia de la Estética, ciencia del conocimiento adquirido a través de la sensibilidad (Alexander Baumgarten).

¹⁴² Hans-Georg Gadamer, *Op, Cit*, 2001, p.97.

...el aspecto hermenéutico es tan amplio que incluye también necesariamente la experiencia de lo bello en la naturaleza y en el arte. Si la constitución fundamental de la historicidad del existir humano consiste en comunicarse consigo mismo, entendiéndose, y esto significa necesariamente con el conjunto de la propia experiencia del mundo, entonces entre ello se cuenta también toda la tradición. Ésta no significa solamente textos, sino también instituciones y formas de vida. Pero, sobre todo, el encuentro con el arte forma parte del proceso de integración que ha sido impuesto como una tarea a la vida humana que se halla inmersa en tradiciones.¹⁴³

En este sentido amplio, la hermenéutica incluye a la estética, como arte o “método” para explicar la “unidad, el *holon*”, el todo de eso que nos “atrapa, posee y contiene”, para completarnos en el diálogo con el otro, como lo menciona Gadamer:

La hermenéutica tiende un puente sobre la distancia que existe entre una mente y otra y hace que sea accesible la extrañeza de la mente extraña. Pero lo de hacer accesible lo extraño no significa una simple reconstrucción histórica del “mundo” en el que una obra artística tuvo su significación y función original, sino que significa también la percepción de lo que se nos dice a nosotros.¹⁴⁴

La estética –estrechamente vinculada con la ética– estudia las manifestaciones humanas sensibles y bellas, que se vinculan con las artes. Mientras que la hermenéutica propuesta por Gadamer, quien toma de las formas sensibles del arte, así como de la intuición, elementos para llegar a una comprensión, traducción e interpretación más aproximada a la “verdad”, siempre desde el consenso del diálogo, son los ejes de interpretación en esta investigación.

En este caso, en las fiestas religiosas –con gran vitalidad en nuestros pueblos–, como acontecimientos o rituales comunitarios, solidarios y revitalizadores de la tradición, donde se “llena el tiempo”,¹⁴⁵ se significa, se hacen presentes las artes, la estética, la ética y el ritual, durante este tiempo lleno de acontecimientos y significados para perpetuar el ciclo de

¹⁴³ *Ibidem*, pp. 151-154.

¹⁴⁴ *Ibid*, pp.156-157.

¹⁴⁵ Gadamer, 2010, p.104.

la vida, como un lazo solidario con el otro, para significarse dentro de este círculo vital en comunidad.

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

Los muñecos cobran fuerza y sentido dentro de estas expresiones carnavalescas y fiestas religiosas; que contienen el crisol cultural surgido a partir del colonialismo.¹⁴⁶ La lucha del bien contra el mal se sigue representando a través de máscaras o muñecos. Diablos, ángeles, deidades, capataces, *huehues* (ancianos o viejos), hombres vestidos de mujeres, payasos, animales y un sin fin de personajes, danzan en estas fiestas religiosas, en México, Guatemala, Perú, Bolivia, Chile, Ecuador y en otros países de Latinoamérica y el mundo.

El calendario festivo religioso católico tiene sus días para celebrar a sus santos patronos y santas, durante este tiempo festivo se despliegan en una serie de actos la cultura local de cada región de México, que con sus matices aún conserva su herencia indígena prehispánica, sobresalen las “representaciones” que siempre van acompañadas por música y danza. Y en algunas ocasiones los danzantes portan máscaras y en otras, como en el caso

¹⁴⁶ Entre las primeras formas escénicas que llegaron a América durante el período colonial, vinieron los títeres y el circo, junto con jugadores de manos, saltimbanquis y acróbatas. Estas tradiciones estaban vinculadas, en el circo se presentaban ventrílocuos, muñecos de barra con poco movimiento, entre otras técnicas como las sombras chinescas.

específico de las calendas oaxaqueñas, están presentes los muñecos o títeres gigantes como parte fundamental de sus fiestas.

El dramaturgo y académico Miguel Sabido, en su libro: *Teatro sagrado. Los “coloquios” de México*,¹⁴⁷ sostiene que paralelamente al teatro occidental de origen griego, en México y en algunos pueblos de América Latina, con una herencia indígena prehispánica, subsiste el “teatro sagrado”, con su tiempo circular y cíclico en sus “representaciones” vivenciales durante sus días de fiesta. Quien danza y porta alguna máscara, en “realidad”, encarna ese “ente” o “personaje”. Sabido muestra cómo este teatro sagrado está contenido en los “coloquios”: documentos donde se describen las formas para la celebración e incluso se mencionan las palabras que deben pronunciarse durante el acto sagrado, que es leído por la figura del sabio o anciano de la comunidad en ese tiempo ritual.

A estos actos festivos donde hay danza, música, color, máscaras y títeres, entre otros elementos, Bolívar Echeverría los designa como “proto-artes”. En cambio, para Miguel Sabido, todos estos elementos en juego conforman otra forma de hacer teatro, a la que no duda en llamar: “teatro sagrado”.

No es mi intención entrar en esta polémica –sobre si las representaciones y actos festivos son teatro o no–. Lo que es un hecho es que el teatro nace a partir de “acontecimientos” rituales comunitarios en donde se “encarnaba” y se vivía el mito en un espacio sagrado, y poco a poco se acotó, reordenó y restringió en un local delimitado para “representar” espectáculos (a partir de la reorganización del espacio), “donde los espectadores iban a mirar y no a participar del acontecimiento”, entonces nace el teatro como arte, ya en el siglo XVIII; como una más de las bellas artes, con rasgos clasistas, racistas y elitistas. Desapareciendo con ello la vivencia del mito “encarnado”.¹⁴⁸ No obstante, en algunos pueblos de América Latina, se sigue viviendo la fiesta en un tiempo cíclico y ritual donde se “representa” el mito. Aparecen diversos personajes, bailan, interpretan y juegan, como es el caso de los “gigantes” o “monos de calenda”, que forman parte del universo de los títeres.

¹⁴⁷ Miguel Sabido, *Teatro sagrado. Los coloquios de México*, Siglo XXI Editores, México, 2014.

¹⁴⁸ Xavier Rubert de Ventós, *Op, Cit*, p. 264.

Si afirmo que los gigantes o monos de calenda son títeres es porque están hechos para moverse, su finalidad principal es que “cobren vida”, la animación o vitalización para que cumplan su función en escena. En este caso, juegan y participan de manera protagónica dentro del acto festivo, no sólo son movidos como “monos” o muñecos, sino que bailan en el centro del espacio festivo, pero antes abren con su baile el recorrido del convite invitando a la fiesta y re-fundan el espacio-tiempo sagrado.

Las calendas¹⁴⁹ celebradas en un contexto religioso, como parte de las fiestas patronales de cada localidad en el centro de Oaxaca y en los municipios cercanos, se celebran conservando algunas de las formas tradicionales aunque con adaptaciones de acuerdo a su contexto socio-económico y cultural. Por ejemplo, la figura del mayordomo que es fundamental dentro de la organización y soporte económico para la realización de las fiestas de sus santos patronos, se ha perdido en varias de estas localidades cercanas a la capital, y esta función la toma un comité formado por los feligreses del templo católico, llamado: “Comité de festejos”, se integra por algunas personas que se comprometen a pagar la comida y parte de los gastos que la calenda requiere, como son la “comparsa” de músicos, las chinas oaxaqueñas (bailadoras), los monos de calenda, entre otros gastos. A estas personas se les llaman: “madrinas”.

¹⁴⁹ Se le llama calenda al paseo que se realiza dos días antes de la fiesta principal para anunciar e invitar a la comunidad. En las siguientes páginas lo describo con mayor detalle.



Imagen 7. China oaxaqueña adornando su canasta.

La iglesia católica celebra un “Novenario” y durante esos nueve días se suman a las actividades religiosas diversas actividades culturales, y por supuesto, se llevan a cabo los convites y calendas para invitar a los feligreses a participar de sus fiestas. Durante estos días se bendicen diferentes figuras sagradas (santos), se celebran comidas, se hacen representaciones de algunas de sus tradiciones más importantes como el día de los santos difuntos, entre otras, y el último día se quema el tradicional castillo pirotécnico y los toritos, a este evento lo antecede las danzas de las chinas oaxaqueñas que bailan con sus canastas, para esta ocasión no están adornadas con flores ni portan la figura religiosa festejada (como en el convite) –en el caso del municipio de Xoxocotlán, su virgen patrona es Santa Elena de la Cruz –, ahora las canastas llevan un juego de pirotecnia distinto y cada vez más llamativo en cada una de las bailarinas, que bailan una a una con arrojo y valentía dentro del círculo festivo, inundadas por el colorido, la luz y el fuego.¹⁵⁰

¹⁵⁰ El joven Juan Josué Giménez Félix, del grupo cultural “San Sebastián”, originario de Santa Cruz Xoxocotlán, señala que “la herencia de los monos gigantes es de la evangelización de los frailes dominicos y de cada una de las órdenes que llegaron a Oaxaca. Y que la dimensión de los monos se debe a que así se representa la fe de las personas que es muy grande”. Aunque, menciona que “en los convites de Xoxocotlán (Xoxo), no se usan mucho los monos, ya que la tradición son las canastas enfloradas y las canastas con



Imagen 8. Virgen Santa Elena de la Cruz, Xoxocotlán, Oaxaca.

A todas estas actividades se suman las organizadas por otros comités locales, por ejemplo el comité organizado por los comerciantes de los mercados, el de instituciones escolares, entre otros, que también realizan convites para unirse a la celebración de su santa

imágenes religiosas junto con los carrizos adornados”. Griselda Coss, entrevista personal, 17 de agosto de 2017, Xoxocotlán, Oaxaca. Sin embargo la señora Columba Zárate de 56 años de edad, también originaria de “Xoxo”, menciona: “Desde niña yo he visto en las calendas que hay una pareja de monitos, pero a veces hay un personaje que ellos quieren hacer, hacen su personaje y nada más es uno, porque en una ocasión aquí en “Xoxo”, le hicieron su mono, ahora sí que su doble, al padre. Yo me acuerdo desde niña de los monitos que no llevaban su pareja, hacían la figura de Cantinflas, más personajes de hombre he visto, por ejemplo un personaje de la marina. Los monitos es para que se vea más alegre, más llamativo. La calenda de la virgen de la Soledad en el centro es de las más grandes y cómo dura esa calenda, cada quien lleva su botellita de mezcal y gritan, pero hay más orden y no van gritando groserías, es una de las calendas con más gente que hay en la ciudad. Empiezan como a las tres o cuatro de la tarde y llegan como a las siete, ocho, llegan al atrio y queman los toritos y el castillo.

El convite se hace para invitar porque se acerca la festividad de algún santo, aquí en Xoxo, la de Santa Elena y la del Señor de la Ascensión, las más de veces, pero siempre aunque sea dos monitos, siempre hay quien consigue para que sea un poco más completo y vistoso, bueno eso es lo que yo he visto. Por eso es que mi hermano nos apuró (con la confección del vestuario) porque sí le urgía ese monito, pero ya con esto que pasó ya no se celebró ni la fiesta de mayo de la virgen de la Ascensión, tampoco se va a festejar a Santa Elena de la Cruz (en agosto) porque ya ve cómo está” (se refiere a la pandemia del covid-19). Griselda Coss, entrevista a Columba Zárate, 6 de junio de 2020.

patrona. Pero antes realizan una comida previa al convite principal, en donde se invita a toda la comunidad, es usual que los invitados lleven algún regalo, como mezcal o refrescos.



Imagen 9. Comida previa al convite.

Durante la calenda las personas mayores, principalmente mujeres, comentan con decepción la “representación” de las fiestas patronales que realizan la comparsa de bailarines y actores (jóvenes estudiantes de estas disciplinas) en el atrio del templo católico, de la siguiente forma: “Están jugando, están jugando...”, repiten esta expresión constantemente. Y entonces me surge la siguiente pregunta: ¿cómo se celebraban estas fiestas tradicionalmente? En la segunda parte del capítulo veremos un contexto más tradicional.

Lo que no cabe duda es que durante las fiestas patronales “se juega” y se disfruta; representando, bailando, comiendo, bebiendo y mirando toda la riqueza cultural de cada localidad de Oaxaca, que se despliega en este espacio-tiempo festivo.¹⁵¹

¹⁵¹ Impresiones de la observación, no participante, durante la fiesta patronal de Xoxocotlán, Oaxaca, 15-19 de Agosto de 2017.

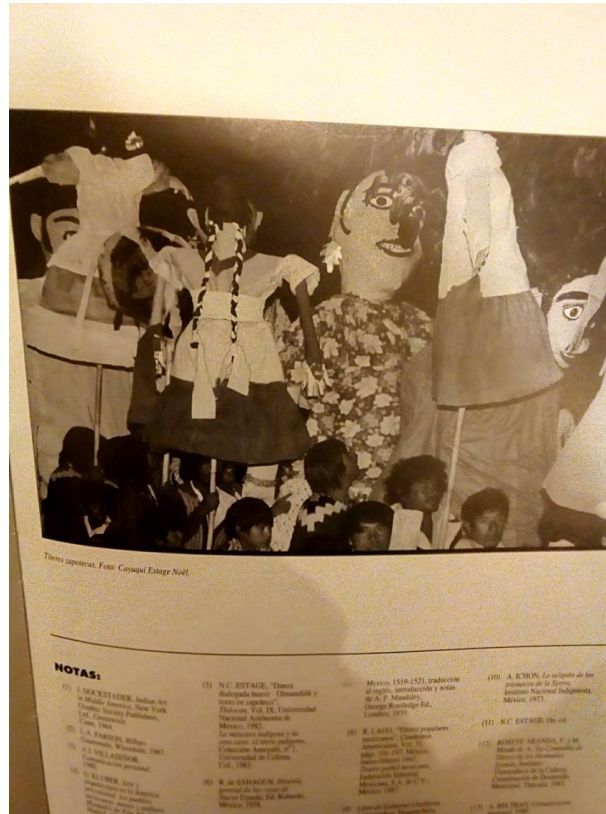


Imagen 10. Títeres zapotecos.

La Guelaguetza

La Guelaguetza también es una “invención” o representación de las tradiciones oaxaqueñas, para atraer al turismo, así lo afirman académicos y lugareños. Es una “invención” de larga data, lleva celebrándose oficialmente 85 años.¹⁵² Es otra “representación” y readaptación de lo ya representado y bailado en las ocho regiones de Oaxaca, en donde se resignifica el espacio. Julio, es el mes de la Guelaguetza: la fiesta donde se comparte y los “Lunes del Cerro”, son los días marcados por actividades especiales. Así se les llama porque se realizan en el Cerro del Fortín, lugar ubicado en el centro de la capital de Oaxaca. Anteriormente ocupado por un importante templo religioso (*teocalli*), en el que ahora se ubica el auditorio donde se celebra el magno evento oficial oaxaqueño.

¹⁵² Jorge A. Pérez Alfonso, *Jornada* diario, Sección de Estados, martes 18 de julio de 2017.



Imagen 11. Las ocho regiones de Oaxaca..

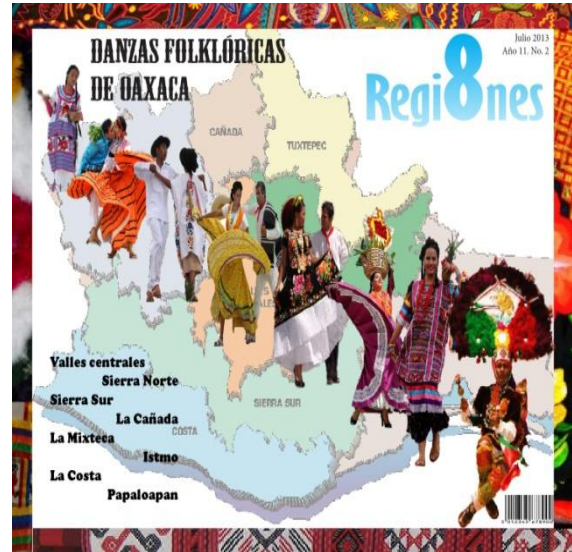


Imagen 12. Las ocho regiones de Oaxaca y sus danzas.

No abundo más en esta festividad por no ser el tema central de la presente investigación, pero era necesario mencionarla por su relevancia y porque de una manera u otra está vinculada con toda la tradición festiva de Oaxaca, por tratarse de unas de sus fiestas oficiales más importantes donde también se celebran los convites o calendas, precedidas por las marmotas y los títeres gigantes o monos de calenda, estos últimos son mi objeto de estudio.



Imagen 13. Marmotas y gigantes, Guelagueta 2018, Oaxaca, Centro.

Los monos de calenda tan visibles por sus dimensiones así como por los diversos espacios que ocupan bailando y por la función simbólica que realizan, conviven en la religiosidad, pero también se desbordan a otros espacios públicos y privados, por lo que están continuamente presentes en la cotidianidad de los oaxaqueños, configurando un elemento principal dentro de la imagen oficial y turística de su entidad, es decir, el mono de calenda es un elemento que retoma el poder hegemónico del Estado para mostrarse al exterior, hasta cierto punto se “institucionaliza”, sin embargo no goza de los privilegios que se pensaría por esta institucionalización. El mono de calenda, sigue siendo un títere al margen de los ámbitos académicos y de los espacios hegemónicos de la cultura, no obstante a sus grandes dimensiones, estos títeres nombrados por los lugareños: gigantes o gigantones, son ignorados y relegados a sólo una estampa turística para “resaltar” la identidad oficial del Estado.

El constructor de monos, las personas que los bailan y quienes los miran, como parte de su cotidianidad o en los actos festivos, e incluso los titiriteros, olvidamos que son títeres, pues cobran vida y sentido: significan en el espacio social, acompañándonos como seres “fantásticos”, que concretan lo imaginario y que contienen un reservorio cultural específico.



Imagen 14. Guelaguetza 2018.

Como ya lo señalé, los monos de calenda también participan en algunos actos cívicos y entre los más visibles y “cotidianos” en el centro de Oaxaca, durante los fines de semana, podemos ver los convites de las bodas¹⁵³ que pasean por las principales calles del centro, “representando” el convite de la celebración de la fiesta por la unión religiosa católica, y casi siempre parten de la Iglesia de Santo Domingo y de la Catedral, donde celebran su matrimonio las personas con un mayor nivel económico, que pueden pagar el gasto de la calenda, pero también hay calendas durante algunos actos políticos. Aunque tienen su origen en las fiestas patronales.



Imagen 15. Convite de un acto oficial, Oaxaca Centro.

En estas últimas festividades, el ritual se despliega en un hacer comunitario, ya que cada actividad tiene una forma y tiempo para realizarse, y participan varias personas, pero en algunos casos hay “alguien especial” al que se le ha designado el encargo mediante consenso en asamblea, cargo ganado por sus habilidades y por su desempeño social en otras

¹⁵³ José Azcona menciona que lo de los monos en las bodas es reciente, “tendrá veinte, 30 años, realmente los monos de calenda son para la Guelaguetza, son los que dan inicio al festejo de guelaguetza junto con las chinias oaxaqueñas, lo de los novios es una costumbre que se ha ido dando, se agregaron los monos de calenda, porque realmente en las bodas (tradicionales) bailan los guajolotes, el metate, el ropero. (Griselda Coss, entrevista a José Azcona, 10 de junio de 2020). Mientras que la señora Columba Zárate, originaria de Xoxocotlán menciona que ésta es una costumbre que trajeron los istmeños a la ciudad de Oaxaca, que es reciente porque la gente lo ve y lo quiere igualar. Griselda Coss, entrevista, 6 de junio, 2020. Y la constructora de monos, Sandra García, también originaria de Xoxocotlán, señala que los abuelos se enojan porque dicen que los monos son para celebrar a los santos y ahora se toman como un juego, ya que se incluyen hasta en las fiestas de cumpleaños y en las bodas como fandangos. Griselda Coss, entrevista, 13 de junio de 2020.

actividades cumplidas previamente, así como por el buen ejemplo en su comportamiento y en la ética de la persona designada, como en el caso de la mayordomía.¹⁵⁴



Imagen 16. Monos de calenda en boda.



Imagen 17. Calenda en el Templo católico de Santo Domingo, Oaxaca, Centro.

Derivado de lo anterior me parece pertinente formular las siguientes preguntas: ¿qué son los monos de calenda?, ¿cuáles son algunas de sus características?, ¿cuál es su función?, ¿por qué están tan presentes en las fiestas oaxaqueñas, tanto en las religiosas como en las cívicas y en otros eventos sociales, como: cumpleaños, graduaciones o cualquier otro acto cultural o político?

Desde una primera mirada, podría afirmar que los monos de calenda son parte de la cultura oaxaqueña y están tan presentes que aparecen como un elemento importante dentro

¹⁵⁴ A través de la comunalidad los indios expresan su voluntad de ser parte de la comunidad, y hacerlo no es sólo una obligación, es una sensación de pertenencia: cumplir es pertenecer a lo propio, de manera que formar parte real y simbólica de una comunidad implica ser parte de la comunalidad como expresión y reconocimiento de la pertenencia a lo colectivo. Por lo mismo, quienes se niegan al trabajo comunal mediante el tequio o la ayuda mutua interfamiliar, o rechazan los cargos en que son nombrados o dejan de asistir a las fiestas, expresan con ello que no desean ser o sentirse parte de la comunidad, y por ello llegan a perder sus derechos e incluso a ser expulsados. Se puede llegar a ser monolingüe en español, no usar la vestimenta tradicional, dejar de practicar rituales, pero no se puede dejar de servir a la comunidad. Más aún, quienes han migrado y viven en otros lugares obviamente no pueden trabajar cotidianamente en la comunidad, pero sí expresan su voluntad de ser parte de ella a través de enviar dinero para las fiestas, buscar personas que cubran sus servicios o regresar cuando son electos en cargos; así, la comunidad los sigue identificando como parte de ella. Juan José Rendón Monzón, *La comunalidad. Modos de vida en los pueblos indios*, Tomo I, CONACULTA, México, 2003; p.15.

de la fotografía o imagen turística oficial para difundir la cultura de este Estado, tan visitado por nacionales y extranjeros. ¿Entonces, por qué estos monos o títeres, a pesar de sus grandes dimensiones, en este caso como títeres gigantes, son invisibles o están ausentes dentro del ámbito “formal” o académico como tema de estudio?

El arte de títeres por “tomar” aspectos de la tradición y de la cultura popular o más bien por “generarlas o conformar” parte de ambas, conviven y se manifiestan en la cotidianidad. Es así como este arte de muñecos se vitaliza al ejecutarse dentro de las artes escénicas o representativas y dentro de las fiestas civiles y religiosas. En este sentido, los títeres también están inmersos en el ámbito social y dentro de la religiosidad. Aunque paradójicamente esta condición como “arte popular”, que lo enriquece y revitaliza, es también la que los excluye de los espacios hegemónicos de la cultura oficial, manteniéndolos en la subalternidad.

A estos monos de calenda gigantes o no, los mueven y bailan, hombres y niños que miran por el ombligo del mono. El monero José Octavio Azcona dice: “Miras por el ombligo del mono la felicidad de los otros”.¹⁵⁵

Estos monos bailan porque hay alguien dispuesto a hacerlos bailar, por juego, gusto o porque es un trabajo pagado, en el caso de las comparsas contratadas para el evento festivo, ya sea durante una calenda de un santo patrono, para una boda u otro acto cívico. Pero también hay niños, jóvenes o adultos que “bailan el mono” por gusto o devoción,¹⁵⁶ sin obtener un sueldo a cambio, que han comprado o construido su “gigante” para bailarlo durante las fiestas.

¹⁵⁵ Griselda Coss, entrevista personal a José Azcona, Oaxaca, Centro, Abril de 2012.

¹⁵⁶ El joven Leonardo, de San Felipe, Oaxaca, Centro, menciona que por bailar los monos reciben un pago de 200 pesos, pero que muchas veces los bailan sólo por devoción. Él construyó dos gigantes de seis metros con estructura de metal, que pesan cada uno, aproximadamente 40 kilogramos. Griselda Coss, entrevista personal, 23 de Julio de 2019, Oaxaca, Centro.

Escenario festivo en el que aparecen los Monos de calenda o gigantes bailando

Los monos de calenda son los que le dan el nombre a este convite, “no hay calenda sin monos”, afirma el monero — constructor de monos— José Octavio Azcona Juárez. “Los monos dan felicidad, son parte de la fiesta”.¹⁵⁷



Imagen 18. Marmota.

Los gigantes de casi cuatro metros abren el desfile junto con la marmota: esfera de grandes dimensiones; aproximadamente cinco metros de diámetro, construida con carrizo y cubierta con tela blanca, generalmente con “manta” —ahora también se utiliza el plástico—, adornada con coloridas banderas de papel picado, la cual se sostiene por un mástil y tiene la función de anunciar el acto o evento que se festeja, a la que le siguen los monos de calenda o gigantes que van precedidos por las chinas oaxaqueñas: bailarinas que danzan los sones y jarabes que toca la banda musical con instrumentos de viento que también los acompaña. Estas mujeres bailan con su traje típico de la región central de Oaxaca y cargan canastas adornadas con flores e imágenes religiosas, en el caso del municipio de Xoxocotlán,

¹⁵⁷ Griselda Coss, entrevista personal a José Azcona, Oaxaca, Centro, Abril de 2012.

aledaño al centro de la capital. Pero además de la alegre música, suenan cohetes que anuncian la fiesta y convidan al pueblo a celebrarla. De esta manera, quienes conforman la calenda recorren bailando junto con los convidados que se van integrando durante el recorrido que dura horas, hasta reunirse en el lugar de la fiesta, en el caso de las fiestas patronales, este lugar será el atrio de la iglesia. También se reparten dulces a los que miran, y durante el recorrido algunos vecinos reciben a los participantes del convite con bebidas refrescantes, principalmente con aguas de sabores y comida.



Imagen 19. Templo católico de la Virgen de Santa Elena de la Cruz, Xoxocotlán, Oaxaca.

Ya en el atrio del templo católico los esperan más personas para integrarse a la fiesta. Ahí se acomoda la banda en un espacio fijo para tocar los jarabes y sones tradicionales para la fiesta. Y al ritmo alegre de esta música baila la marmota (el hombre que la lleva la mueve al ritmo de la música), los gigantes monos de calenda y las chinas oaxaqueñas que ocupan el centro del lugar, pero también los asistentes bailan porque es imposible no hacerlo con la potente alegría festiva de la música.



Imagen 20. Banda de música.

Especialmente, los niños son los más entusiastas; podemos ver niños y niñas con sus marmotas, canastas y monos, iniciándose en su tradición. Los pequeños son quienes “arrastran” a sus padres para que los lleven al “¡tundi tundi!”: fiesta de cohetes y música, como la llamaba cuando era pequeño Iván (ahora artista plástico), el hijo de la maestra Nora Soria Pérez, del municipio de Xoxocotlán.¹⁵⁸

¹⁵⁸ María Griselda Coss Soto, entrevista personal a Nora Soria, Xoxocotlán, Oaxaca, 17 de agosto de 2017.



Imagen 21. Niño con marmota pequeña.



Imagen 22. Niño con su mono de calenda.

¿Cómo son los monos gigantes de calenda?

Los monos de calenda por sus dimensiones son gigantes, generalmente miden de tres a seis metros de altura y por la técnica con la que son construidos, en este caso podría decirse que son títeres habitables, porque hay una persona dentro de ellos que los mueve, siempre son hombres, adultos, jóvenes o niños, no hay mujeres que los bailen. Y ante la pregunta de ¿por qué no hay mujeres que bailen al gigante?, la respuesta es que son bailados por hombres por el peso del muñeco, pero esta respuesta no es convincente, ya que un niño pequeño puede habitar el gigante que pesa aproximadamente ocho kilos, pero también en muchos casos se construyen muñecos de menor peso y mucho más pequeños para que los niños los “jueguen” durante las fiestas patronales, que pesan entre tres y cuatro kilogramos.

La respuesta es que hay una división de funciones por género en estos actos tradicionales, mientras que a los hombres les corresponde bailar los monos, las mujeres bailan sus canastas, aunque puede haber cierta flexibilidad para que una niña baile el mono.

Para construir los monos de calenda se hace una estructura de carrizo que forma parte del torso del gigante, y el titiritero mete su cabeza en ella y la coloca encima de sus hombros para cargarlo. El cuello y la cabeza del mono se construyen con papel maché, posteriormente se pinta y decora con cabello de estambre o papel y se viste con traje de tela, esto lo explicaré con mayor detalle en la segunda parte de este capítulo.

El monero o constructor de monos, José Octavio Azcona,¹⁵⁹ menciona que los monos de calenda son distintos a las mojigangas –también títeres gigantes–, que se construyen en el centro y el bajío de México. Ya que según él, el mono de calenda es más artesanal, con sus brazos sueltos hechos de tela y rellenos con estopa, para que con el movimiento del muñeco se muevan solos, además de que siempre se deja un espacio abierto que coincide con el ombligo del gigante, espacio por donde mira el movilista el entorno. Este ombligo u hoyo queda a la altura de la cabeza de la persona que baila el muñeco. Ésta es una característica muy particular de los monos de calenda oaxaqueños, que tienen “su propio ombligo”.

Mientras que los brazos de las mojigangas son movidos por dos largas varillas y las estructuras son de otros materiales mucho más pesados. Además de no tener ombligo, pues el espacio por donde mira el titiritero está oculto con una tela.

Tradicionalmente son tres personajes gigantes los que acompañan las calendas o convites en las fiestas tradicionales, que representan los tipos raciales: al blanco, al indio y al negro. Aunque actualmente pueden aparecer uno o más de tres monos en estos convites, personajes de mujeres u hombres, como chinas oaxaqueñas, indígenas, entre otros, casi siempre son dos parejas conformadas por un mono y una mona que bailan juntas al llegar al atrio del templo católico. Aunque también puede construirse un mono solo, para parodiar a algún personaje no grato del pueblo, por ejemplo.

¹⁵⁹ José Azcona, reconocido por su trabajo como creador de monos de calenda en Oaxaca y en el ámbito internacional, destaca su participación con sus monos de calenda, en el año 2004, en una exposición de títeres gigantes en el aeropuerto de San Francisco.



Imagen 23. Mona de calenda.

El borracho

El borracho siempre está presente en la fiesta, y si digo “el borracho” es porque se hace visible en el centro del “espacio festivo” junto con los otros personajes y elementos principales de la celebración: la marmota, los monos de calenda, las chinas oaxaqueñas y la banda musical. Durante la fiesta muchos beben y se emborrachan, pero “el borracho” se expresa bailando incansable y feliz con total libertad. Pareciera que la música y la danza liberarán su ser, él es quien reclama que no pare la música, la fiesta y la danza.

Los otros participantes y espectadores saben que está ahí, pero parecen no darle mayor importancia, sólo cuando las chinas oaxaqueñas bailan en el centro del espacio festivo con sus canastas repletas de fuegos artificiales que son prendidos durante su danza, rodeándolas con sonoros colores, pero también por el fuego que arde sobre sus cabezas. Al borracho no le importa acercarse tanto a la bailarina rodeada de fuego y quemarse, al contrario, pareciera que en su danza catártica es atraído como un imán a este peligro. Entonces aparece alguien prudente para retirarlo del lugar y ponerlo a salvo.

Otros elementos para la fiesta

Algunos de los elementos más importantes para celebrar la fiesta son los fuegos pirotécnicos que marcan, dan colorido, forma y luz al tiempo festivo, con sus cohetes, toritos y castillos pirotécnicos. Pero también la comida y la bebida, principalmente, las embriagantes: el mezcal es infaltable en los días de fiesta. Y la guelagetza, en su sentido y significado original de compartir y dar comida o dulces, también es un acto constante durante estos días. Aunque la danza y la música son los dos elementos clave que marcan el ritmo y movimiento del “espacio-temporal extraordinario” durante estos días, al que se suma el repique de las campanas de la iglesia anunciando la fiesta con vibrante alegría.

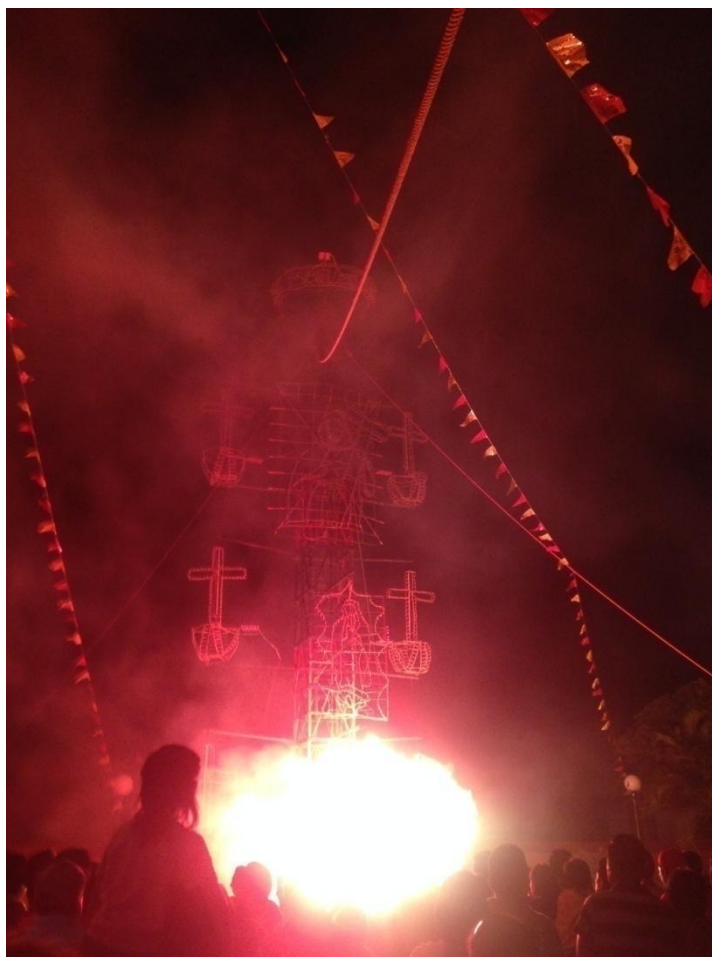


Imagen 24. Castillo pirotécnico, Xoxocotlán, Oaxaca, 2017.

Creación y difusión de los monos de calenda

Por otro lado, después de mi primera etapa de trabajo de campo identifiqué diferentes concepciones en la creación o producción de los monos de calenda, así como en su uso o difusión, de ahí me surgieron las siguientes preguntas: ¿quién construye los monos de calenda?, ¿cómo lo hacen? y ¿para qué?

El primer acercamiento con los monos lo tuve durante la fiesta patronal de la virgen de Santa Elena de la Cruz, en el municipio de Xoxocotlán en el 2017, y pude percatarme que los monos eran rentados para el “acto”, también miré el recorrido del convite, “animado” por una comparsa de jóvenes del “Grupo Cultural San Sebastián”, quien invitaba a la fiesta; no obtuve información precisa si fueron contratados para animar el convite mediante un pago o simplemente participaron de manera voluntaria y gratuita, lo que es un hecho es que existen negocios familiares que se dedican a rentar sus servicios para animar los convites, que incluyen a manera de paquetes: la marmota, los monos, las bailadoras chinas oaxaqueñas que llevan sus canastas adornadas con flores, la banda musical, y algunas veces incluyen una botella de mezcal y dulces (es decir la guelaguetza, en su sentido original de compartir) para repartir entre los participantes, tanto a los que hacen el recorrido dentro del convite como a los que miran.

Estos negocios familiares o grupos culturales se rentan por algunas horas, que varían de acuerdo al costo, al igual que los elementos del convite, los precios oscilan entre quince mil pesos cuando se trata de la calenda más grande, con un servicio por tres horas que incluye: dos marmotas, dos monos gigantes, quince chinas oaxaqueñas, la banda de música, una botella de mezcal y dulces. Y como regalo, un torito con cohetes. Otra de ocho mil pesos y la más sencilla, cuesta cinco mil pesos, y sólo incluye una marmota, dos monos, cinco chinas oaxaqueñas y la banda musical.¹⁶⁰

A continuación se muestra un ejemplo de estos servicios para el convite, en la imagen 25 se puede ver a los integrantes que esperan fuera del templo católico a que termine la ceremonia religiosa para iniciar con el recorrido festivo del convite, por las principales calles del Centro, en este caso se trata de la Catedral de la Ciudad de Oaxaca.

¹⁶⁰ Griselda Coss, entrevista personal a Alejandro García de “Vida Color y Tradición”, Col. Reforma, Oaxaca, Centro, 24 de Julio de 2019.



Imagen 25. Calenda, Catedral, Oaxaca, Centro.

Estos elementos principales de la calenda, como son la marmota, los monos, las chinas oaxaqueñas (bailarinas) y la banda musical, están estrechamente vinculados. Aunque, también hay bandas de músicos integradas por familiares o como agrupaciones musicales, que prestan sus servicios independientemente, así como bailadores de monos y marmotas, que cobran 200 pesos por bailarlos durante un convite. Algunos han construido sus monos, pero otros sólo son contratados para bailarlos, ya sea porque los muñecos son prestados o se han rentado aparte. Pero también hay quien los baila por gusto propio, sin un pago de por medio, como los niños que tienen su mono listo para bailar durante las fiestas.



Imagen 26. Niño dentro de mona de calenda.



Imagen 27. Niños con mona de calenda.

Por su parte, existen talleres especializados en hacer monos de calenda en la Ciudad de Oaxaca, por poner un ejemplo, el del maestro monero José Azcona, al que nombra: “Espacio cultural”, más adelante explicaré el motivo. Y hay otros maestros constructores, en algunos municipios cercanos a la ciudad de Oaxaca, conocidos por hacer monos, entre ellos: San Martín Tilcajete, Ocotlán y Cuilápam, a los que se les clasifica en el rubro de artesanos, como lo podemos ver en un libro (catálogo de lujo) coeditado por Banamex, sobre las artesanías de Oaxaca, en el que se incluye dentro de la sección de cartonería al maestro monero, Manuel Enrique Zamora Aguilar,¹⁶¹ originario de Ocotlán.

¹⁶¹ *Grandes maestros del arte popular de Oaxaca*, Gobierno de Oaxaca, Banamex, Fomento Cultural Banamex y Fundación Harp Helú, Oaxaca, 2012. Consultado en la Biblioteca de la Fundación Alfredo Harp Helú, Oaxaca.



Imagen 28. Manuel Zamora, maestro constructor de monos.

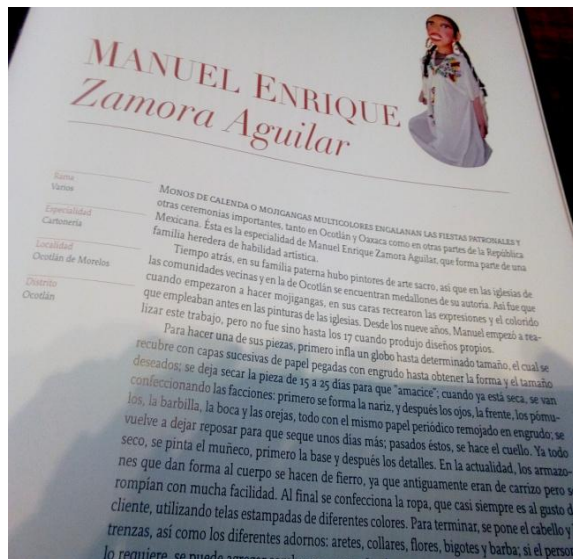


Imagen 29. Semblanza.

Otro ejemplo dentro de esta diversidad en su creación es el taller de Miahuatlán de Porfirio Díaz, donde se construyen monos junto con juegos pirotécnicos, toritos, canastas y faroles para las calendas, como lo muestran las imágenes 36, 37 y 38. E incluso, hay maestros que imparten talleres para que los niños, jóvenes y adultos aprendan a hacerlos, como en Cuilápam de Guerrero, localidad perteneciente a los Valles Centrales, donde se baila la “Danza de la Pluma” y se trabaja en el campo, en la cestería y en la creación de los penachos para esta danza, además se hacen monos de calenda en talleres al interior de las casas.¹⁶²

El niño Oliver Castellanos Guzmán de 12 años, nieto de la señora Evodia Castellanos Ramírez, originario de Cuilápam, aprendió con uno de estos maestros a hacer monos y pidió permiso a su familia para bailar como regalo en el cumpleaños número 80 de su abuelita, el día 26 de Julio de 2019, al que también se sumó otra de sus nietas pequeñas bailando su canasta y repartiendo dulces, celebrando con una pequeña calenda a su abuelita. “El niño fue impulsado por su abuelo materno para iniciarse en la construcción de los monos, ya que es empírico, tiene una gran facilidad y habilidades artísticas como lo ha demostrado con la creación de sus monos que exhibe y vende en el Restaurante “El

¹⁶² Es muy común que las personas trabajen su obra artesanal dentro de su casa, debido a que en muchas ocasiones lo realizan como un trabajo alterno al doméstico o cualquier otro. Además de que no es redituable pagar un permiso para un negocio.

Convento” de su abuelo, ubicado a un costado del Ex convento, en Cuilápam de Guerrero, Oaxaca”, como lo narra su tía Antonia Zárate Castellanos.¹⁶³



Imagen 30. Oliver Castellanos Guzmán.



Imagen 31. Mono de calenda danza de la Pluma.



Imagen 32. Creaciones del niño Oliver Castellanos.

¹⁶³ Griselda Coss, entrevista a Antonia Zárate Castellanos, 11 de junio de 2020.

Pero también hay mujeres creadoras de monos, aunque son menos, como pude constatarlo al final de mi trabajo de campo, una de ellas: Sonia, la compañera del maestro Azcona, que aprendió la técnica con él, y que ahora es una experta en la técnica de papel maché, ella colabora en esta parte del trabajo.



Imagen 33. Sandra Fabiola García Nancy.

Por su parte, Sandra Fabiola García Nancy, de Xoxocotlán, quien ha construido monos de calenda desde hace casi tres décadas, ella se inició en la construcción de faroles para las “posaditas”, en donde han innovado con sus farolitos de calabaza para una de las fiestas más importantes celebradas en día de muertos, junto con su esposo, César Zárate (de profesión abogado), quien aprendió a trabajar el carrizo con su abuelo y posteriormente le enseñó a su esposa, ella trabaja actualmente sola, aunque involucra a otras mujeres en la confección de la ropa para los monos, entre ellas a su cuñada Columba Zárate, quien menciona lo siguiente:

Los monos miden entre tres a cuatro metros, de los que yo he ayudado a vestir fue una mona con traje típico y ahorita una pareja, un mono y una mona. Al mono se le hizo un pantalón de manta y una camisa de satín de manga larga, al pantalón se le tiene que

hacer una ventanita, eso sí es un poco laborioso, la primera vez no quedó, y ya se le fue a medir, como ya estaba la estructura se le midió. La camisa es normal, porque quien se lo pone para bailarlo puede hacerla a un lado de la parte de abajo, donde termina el último botón, la camisa se puede abrir. El detalle del pantalón es que la parte de abajo, las piernas se hacen cortas y anchas y en la cintura se le pone resorte para que se ajuste a la estructura. En una calenda no lo baila solamente uno, se turnan a los muchachos, sobre todo, les encanta bailarlo, entonces se tiene que quitar el pantalón otra vez y ponérselo el siguiente que lo va a bailar. Los brazos se hacen con tela parecida al color de la piel en el caso de la mona que va a llevar una blusa de manga corta o si no puede ser de la misma tela y se rellenan con huata (relleno que no pesa) porque la estopa pesa más y para que el mono no ande con las manos caídas, de por sí el mono ya pesa, por eso buscamos material que no pese. Han hecho monos (su hermano y su cuñada) para venderlos y actualmente están haciendo una pareja para rentarlos.

No siempre se hacen parejas, también se hacen monos para los niños, hay pendiente de hacer una mona chica, porque los papás de los niños y niñas van a encargarse su monito.

De hecho le hicimos uno (vestuario) a una mona que se la habían encargado, que querían un vestuario del baile de “Flor de Piña”, un grupo de personas que bailan ese baile le encargaron esa mona a mi cuñada y entonces ella la hizo, con la ayuda de mi hermano (César Zárate) y ella le decoró su cara, le hizo sus trenzas, sus aretes.

Ya tienen muchos años haciendo los monos, pero primero aprendieron a hacer el farol, que se hacen para las posaditas, ellos empezaron a vender¹⁶⁴ poco a poco fueron inventando, por ejemplo, no se vendía el farol de las calaveritas especiales para el día de la velada de muertos aquí en Xoxo, que es el día 31 de octubre, entonces ellos inventaron hacer los farolitos de papel de crepe color naranja como calabaza y calaveras. Mi hermano es abogado, pero como tuvimos un abuelito que era muy curioso, él hacía cosas de madera y de carrizo, entonces con él aprendió cuando era chico a trenzar el carrizo y le enseñó a mi cuñada, ella ya tiene muchos años que hace el farol y ha hecho figuras por encargo, por ejemplo, hay flores que son de papel china pero con carrizo que las utilizan las chinas oaxaqueñas al bailar en la Guelagueta, que es en julio y agosto, entonces ha hecho muchas cosas ella de su invención y aparte tradicionales, pues.

¹⁶⁴ Actualmente, Sandra García distribuye sus faroles en el Mercado Benito Juárez de la ciudad de Oaxaca y en la Central de abastos, ella comenta en entrevista que con el incendio ocurrido en la central de abastos durante la pandemia de covid, el día 28 de mayo de 2020, perdió toda su mercancía, pues no tuvo retribución alguna por ella. Coss, 13 de junio 2020.

Ellos trabajan en su casa, mi hermano le consigue el carrizo en sus tiempos libres y en sus vacaciones lo van a cortar, lo acumulan, lo limpian y también últimamente, empezaron a manejar el alambre recocido para hacer figuras. También hacen las marmotas de varios tamaños, desde chiquitas hasta grandotas de esas que usan para bailar que a duras penas las pueden cargar.¹⁶⁵



Imagen. 34. Sandra García trabajando los farolitos.

Sandra García menciona que hay muchas mujeres haciendo monos porque es una actividad que requiere de la curiosidad de las mujeres. Ella también ha realizado figuras de papel y carrizo originales para las danzas de las chinas oaxaqueñas durante la Guelaguetza y junto con su esposo enseñaron su técnica de construcción de faroles a varias personas, que actualmente los realizan y se sostienen económicamente de ese oficio.

¹⁶⁵ Griselda Coss, entrevista a Columba Zárate, 6 de junio de 2020.

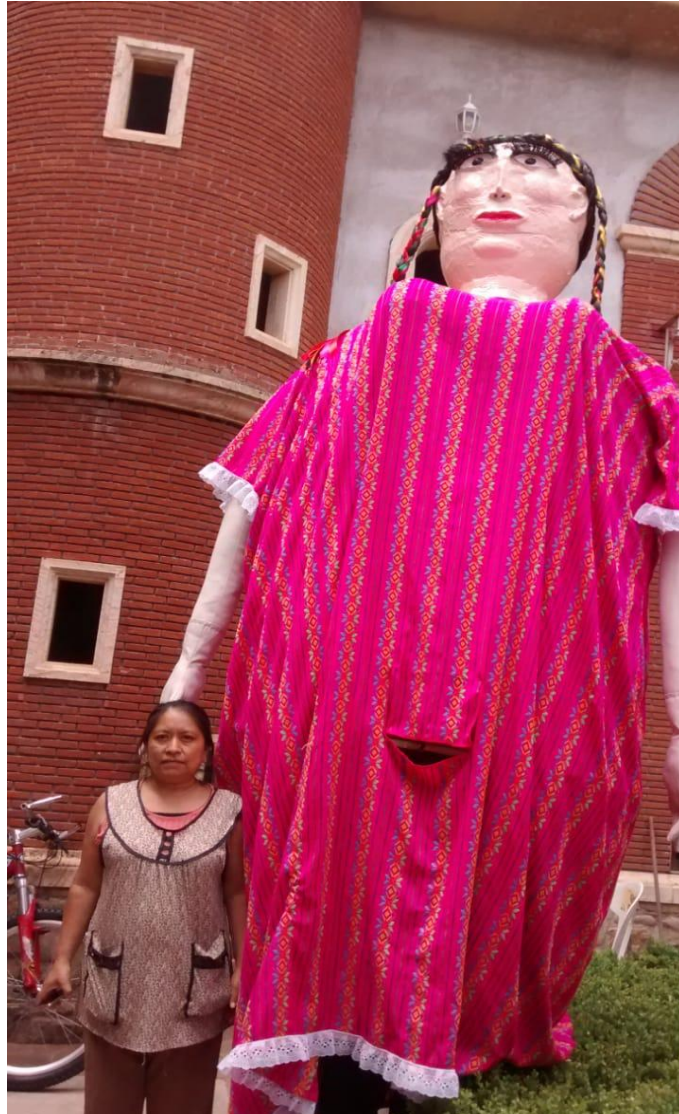


Imagen 35. Mona de calenda de Sandra Fabiola García.

Como pudimos constatar durante el trabajo de campo, la información es abundante porque los monos de calenda son una tradición viva y dinámica, en transformación. Sin embargo, no encontré información específica sobre ellos en otros documentos académicos relacionados con la cultura y las tradiciones de Oaxaca, o por lo menos no son rastreables por tema o título en las principales bibliotecas de la capital oaxaqueña.



Imagen 36. Tienda-taller, Miahuatlán de Porfirio Díaz, Oaxaca.



Imagen 37. Mono de calenda y canastas.



Imagen 38. Estructura de mono de calenda.

La noción de “comunalidad” como una forma de organización y del hacer cotidiano y festivo en Oaxaca

Otro aspecto notable en esta cotidianidad y comunalidad oaxaqueña es la participación e inclusión de los niños y las mujeres en este hacer colectivo, que puede verse claramente durante las fiestas religiosas; los niños participan jugando a bailar el gigante mono de calenda, mientras que las niñas llevan sus canastas adornadas, ataviadas con su traje de chinas oaxaqueñas para participar de su fiesta bailando, y no falta quien lleve pequeñas marmotas para llenar de color y juego el espacio festivo de la fiesta religiosa. Y en este acto tan lúdico, los pequeños participan mediante el juego y se integran a su religiosidad, fijándose así la tradición.



Imagen 39. Niñas chinas oaxaqueñas en la fiesta de la virgen del Rosario, Miahuatlán, 2018.



Imagen. 40. Niño en la fiesta de Santa Elena de la Cruz, Xoxocotlán, Oaxaca, 2017.

Podemos decir que la comunalidad es una estrategia para fortalecer la identidad, que se preserva mediante un hacer colectivo y consensado, fortaleciendo sus tradiciones y religiosidad, así como la memoria colectiva. Esta forma de organización se hace visible incluso en la capital del Estado, durante sus fiestas religiosas.

El concepto de comunalidad contempla cuatro factores importantes visualizados metafóricamente como “la flor de la comunalidad”,¹⁶⁶ conformada por: la tierra, el trabajo, su forma de organización y su religión. Benjamín Maldonado señala:

Tal es en síntesis la idea de la comunalidad: cuatro elementos centrales (territorio, trabajo, poder y fiestas comunales) que son atravesados por los demás elementos de la cultura (lengua, cosmovisión, religiosidad, conocimientos, tecnologías, etcétera) en un proceso cíclico permanente.¹⁶⁷

Los principales exponentes del concepto de comunalidad son los antropólogos oaxaqueños: Floriberto Díaz,¹⁶⁸ y Jaime Martínez Luna, entre otros pensadores locales que lo han retomado y que lo siguen desarrollando.

Jaime Martínez Luna, en su ensayo: “Comunalidad fuente del futuro”, esboza algunas ideas clave sobre la comunalidad y su repercusión en la vida cotidiana de estos pueblos. Y define al concepto de comunalidad como fuente principal de identidad para todos sus pueblos, donde menciona que como zapotecos los destruyeron, al igual que a los chinantecos o a los mixes, por lo cual la integración de cada uno de estos pueblos es más que imposible: “atomizaron nuestras comunidades, con esto se ha logrado crear un modelo de resistencia natural que permite menos control del poder central”.¹⁶⁹

Y por su parte Juan José Rendón menciona:

El ámbito comunitario es el consenso y como tal es la participación fruto del trabajo. Desde esta perspectiva, comunalidad es una actitud que se lleva a todas las dimensiones de la vida, que van desde el sacrificio hasta la festividad. El concepto nos

¹⁶⁶ “...cuya imagen actual fue soñada (y bautizada) por un compañero wurrárica (huichol), participante en las actividades del diálogo cultural, y realizada en términos gráficos por varios artistas plásticos, indios algunos de ellos son: Delfino Marcial Cerqueda, Víctor Manuel y Adrian Gómez, Fernando Botas y Juan José Rendón”. Juan José Rendón Monzón, *La comunalidad. Modos de vida en los pueblos indios*, Tomo I, CONACULTA, México, 2003; p. 11-12.

¹⁶⁷ Benjamín Maldonado Alvarado; “La comunalidad como una perspectiva antropológica india”, *Op, Cit*, p. 15.

¹⁶⁸ Floriberto Díaz en su ponencia titulada “Principios comunitarios y derechos indios”, incluida en este primer tomo como Anexo 2, menciona que hay tres grandes principios dentro de sus comunidades mixes: la Tierra, como principio y fin de vida, la comunidad como creación máxima de *Jää* y (del ser humano) para vivir y disfrutar de nuestra madre Tierra y el trabajo comunal, tequio, como energía transformadora que mantiene a *Jää* y en constante contacto creativo con la naturaleza. *Ibidem*, p. 116.

¹⁶⁹ Jaime Martínez Luna, “Comunalidad, fuente del futuro”, *Op, cit*, p. 144.

permite entender un concepto de resistencia más amplio (...) La interpretación de la vida tiene que ser de la propia gente para ella misma. Los observadores externos no niego que han aportado conceptos tan importantes como aculturación, colonialismo interno, y muchos más que han permitido someternos al marasmo o a la mediocridad. Nosotros tenemos que hacer nuestra propia conceptualización. De entrada está la participación, con un fruto concreto que es el trabajo y en tercer lugar una actividad cotidiana que es la comunalidad.¹⁷⁰

Y contrario a lo que puede pensarse sobre la atomización como un factor negativo para el “desarrollo”, en el caso de la comunalidad funciona cohesionando a las personas. Jaime Martínez, menciona que ha sido un factor decisivo para la realización de un pensamiento comunitario que permita la relación cara a cara, en la integración de ideas que pueden ser discutidas, sopesadas y consensadas por un núcleo pequeño que toma sus decisiones con un respaldo comunitario. Además de ser una forma de organización de antaño que se debe tomar en cuenta para actividades futuras.¹⁷¹

Floriberto Díaz señala que la comunalidad da razón al tequio, ese trabajo colectivo necesario que expresa la capacidad de *Jää* y (ser humano) para combinar sus intereses individuales y familiares con los de la comunalidad, en el cual no hay retribución monetaria y que es obligatorio. La participación en el tequio es precisamente la forma de trabajar de un individuo para la comunalidad, la que le da respetabilidad ante los demás comuneros. Y como parte de las actividades del tequio señala las de atender a los invitados en una fiesta comunitaria, denominadas fiestas patronales de santos católicos, para que los huéspedes no pasen hambre ni sed, y también la práctica del tequio a través de las bandas de músicos entre una comunidad a otra. Una comunidad puede invitar a la banda de otra a su fiesta, haciendo el compromiso de corresponder de igual forma para cuando se le invite. Se aplica también en el préstamo de los monos de calenda.

¹⁷⁰ Juan Rendón, *Op, Cit*, p.155.

¹⁷¹ Jaime Martínez Luna, *Op, Cit*, p.145.

3.2. Aprendiendo a hacer monos de calenda como experiencia creativa y comunitaria en San Miguel Yogovana, Miahuatlán, Oaxaca



Imagen 41. Mapa de San Miguel Yogovana.¹⁷²

En el año 2019, propuse un taller de monos de calenda para realizarlo con la comunidad de San Miguel Yogovana,¹⁷³ como una de las actividades previas a la fiesta de la virgen de la Asunción, debido a que no tenían monos para bailar durante sus fiestas patronales y representa un gasto rentarlos o comprarlos, y con el propósito principal de aprender a hacerlos en comunidad, es decir, compartir el saber y las habilidades de cada participante para su creación. Y por mi parte, colaborar con ellos difundiendo la técnica tradicional del

¹⁷² <https://www.google.com/maps/place/San+Miguel+Yogovana,+Oaxaca/@16.27972,-96.6346764,16z/data=!3m1!4b1!4m5!3m4!1s0x85b8a4fa81209677:0x10f6afe67a55dfd7!8m2!3d16.2806609!4d-96.6314805>, consulta: 14 de junio de 2020.

¹⁷³ La localidad de San Miguel Yogovana está situado en el Municipio de Miahuatlán de Porfirio Díaz (en el Estado de Oaxaca), a 6.5 kilómetros (en dirección Noroeste) de esta la localidad y a 1758 metros de altitud. Hay 644 habitantes, es el pueblo más poblado en la posición número 6 de todo el municipio.

En la localidad hay 315 hombres y 329 mujeres. El ratio mujeres/hombres es de 1,044, y el índice de fecundidad es de 2.96 hijos por mujer. Del total de la población, el 0,62% proviene de fuera del Estado de Oaxaca. El 8,23% de la población es analfabeta (el 5,71% de los hombres y el 10,64% de las mujeres). El grado de escolaridad es del 5.20 (5.34 en hombres y 5.07 en mujeres).

El 57,92% de la población es indígena, y el 29,66% de los habitantes habla una lengua indígena. El 0,00% de la población habla una lengua indígena y no habla español. El 31,83% de la población mayor de 12 años está ocupada laboralmente (el 53,65% de los hombres y el 10,94% de las mujeres).

En San Miguel Yogovana hay 205 viviendas. De ellas, el 94,20% cuentan con electricidad, el 19,57% tienen agua entubada, el 97,10% tiene excusado o sanitario, el 67,39% radio, el 73,91% televisión, el 45,65% refrigerador, el 14,49% lavadora, el 7,25% automóvil, el 2,17% una computadora personal, el 2,90% teléfono fijo, el 34,06% teléfono celular, y el 0,00% Internet.

<https://mexico.pueblosamerica.com/i/san-miguel-yogovana/> (13 de junio de 2020)

maestro monero, José Azcona. Por lo que la invitación fue abierta a toda la comunidad, el vínculo fue a través de Dalia Juárez, la alumbradora de la Virgen de la Asunción para ese año (2019).



Imagen 42. Virgen de la Asunción, San Miguel Yogovana, Miahuatlán, Oaxaca.

Aunque la participación principal fue de niños y jóvenes, asistieron entre diez y veinte participantes de edades variables entre los 5 a 15 años, todos ellos forman parte del taller sabatino de revitalización de la variante de la lengua zapoteca de la región (zapoteco de la sierra del sur o zapoteco miahuateco), que imparte el Colectivo *Tedna Disté* (hablando en zapoteco), conformado por el maestro Marciano Juárez, originario de Yogovana, hablante de esa variante de la lengua zapoteca y actual Comisariado de la localidad, designado en el 2019, quien imparte las clases de la lengua.¹⁷⁴ Mientras su hija Dalia Juárez, doctora en antropología por la UNAM, dirige las actividades lúdicas, y algunas veces, participa también su prima Ofelia Cruz como instructora, ya que ella es hablante de la lengua.

¹⁷⁴ En el caso de las autoridades administrativas que se integran por el agente municipal con su cabildo, alcalde y policías, el cargo dura un año, mientras que la duración del cargo de las autoridades agrarias, es decir, del Comisariado de Bienes Comunales es de 3 años, para este último período del 2019-2021.

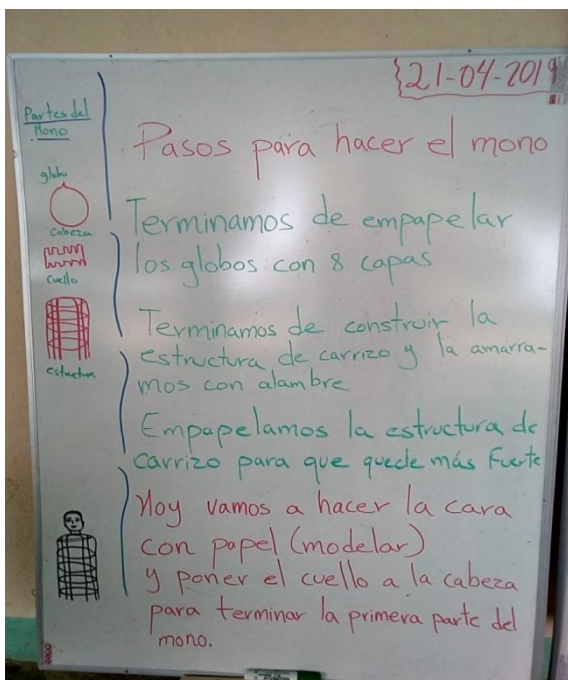


Imagen 43. Pasos para hacer el mono.

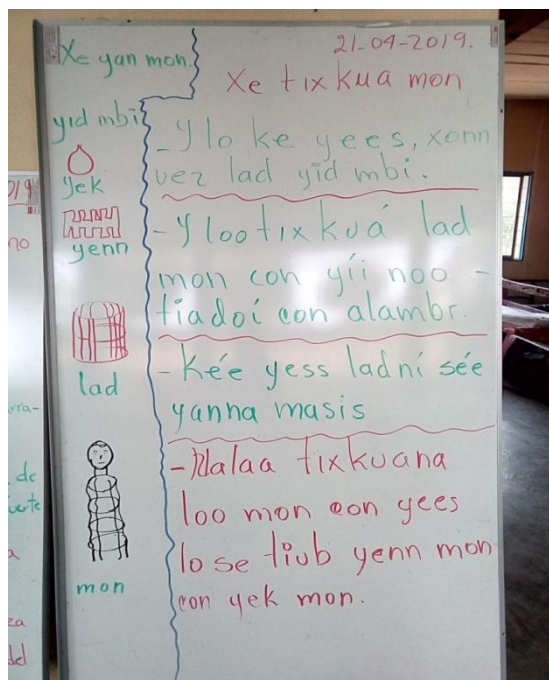


Imagen 44. Aprendiendo a hacer monos de calenda, instrucciones en lengua zapoteca.

Durante las primeras sesiones, asistieron dos profesoras de educación básica del municipio de Miahuatlán de Juárez, al que pertenece Yogovana, y se sumaron: el maestro Marciano, Dalia y su esposo Renato, quienes colaboraron con la realización de los monos en cuanto a su estructura y construcción. Mientras que la señora María Sánchez, mamá de Dalia, confeccionó los trajes de los dos monos gigantes que se construyeron, un mono y una mona. El taller se impartió de manera gratuita y los materiales los proporcionó *Tedna Disté*.¹⁷⁵

A grandes rasgos, mi participación consistió en lo siguiente: como artista me involucré en el trabajo creativo aplicando mis conocimientos como constructora titiritera. Primero aprendí la técnica de construcción de monos de calenda con el maestro monero José

¹⁷⁵ Este proyecto ha sido beneficiado por un programa de gobierno estatal, con el apoyo de algunos materiales de papelería. En el año 2017, el colectivo atendía hasta 40 asistentes en el taller de zapoteco, con edades variables, desde niños pequeños de tres años hasta adultos. Griselda Coss, entrevista a Dalia Juárez, 10 de junio, 2020.

Azcona.¹⁷⁶ Me enfoqué principalmente en la construcción de la estructura de los monos con carrizos, que desconocía, ya que la técnica de papel maché con la que se realiza la cabeza y se cubre la estructura, la conozco. Para posteriormente, compartir esta técnica en San Miguel Yogovana, Miahuatlán.

Las tareas del taller de construcción fueron realizadas en dos etapas, durante los meses de abril y julio del 2019. Trabajé conjuntamente con la comunidad de San Miguel Yogovana, incluyendo a adultos, jóvenes y niños, en la creación y construcción de dos monos de calenda y dos marmotas pequeñas (“marmotitas”), durante una semana, del 17 al 21 de Abril, se diseñaron y se construyeron las cabezas y la estructura de un mono gigante en esta primera etapa, y en la segunda se trabajó del 17 al 20 de julio, para terminar la cabeza de la mona, se construyó su estructura, se confeccionó el vestuario y se terminaron de armar los dos cuerpos (estructuras) de los gigantes para ser bailados durante la fiesta patronal de la Virgen de la Asunción de San Miguel Yogovana, celebrada el 13 de Agosto de 2019. Y quienes lo bailaron fueron los niños y las niñas más grandes del taller, este suceso es una excepción a la regla, ya que los monos tradicionalmente son bailados por hombres.

Las mujeres también pueden bailar a los gigantes monos de calenda y en San Miguel Yogovana, sus jóvenes mujeres no sólo construyeron sus gigantes, también los bailaron junto con sus compañeros. Mientras que las niñas y los niños más pequeños que participaron en la construcción de sus monos y marmotitas, bailaron sus canastas y movieron las marmotitas durante el convite.

¹⁷⁶ José Azcona, monero de la Ciudad de Oaxaca, reconocido en el ámbito internacional, me enseñó a construir los monos de calenda con los materiales y las formas tradicionales, durante la última semana del mes de marzo, del 25 al 31 de 2019.



Imagen 45. Participantes del taller de monos de calenda con marmotitas y cabezas en proceso de construcción.

A continuación relataré con mayor detalle cómo se dio este proceso y cuál fue el resultado, lo haré en tres apartados, titulados: “Aprendiendo a hacer monos de calenda con la técnica tradicional”, “Compartiendo lo aprendido en comunidad, taller de monos de calenda”, y “La fiesta de la Virgen de la Asunción, los monos de calenda bailan”. Con la información obtenida durante el trabajo de campo, como son: entrevistas, apuntes, diarios de campo y material gráfico, que incluye dibujos personales sobre la técnica de construcción de los monos y fotografías tomadas durante todo el proceso, que nos dan otros datos visuales o estéticos para el análisis de este acontecimiento. Al que se suma el material videográfico que incluiré en el análisis final.

A casi un año de la fiesta, entrevisté a la Alumbradora vía internet, esta información también la incluyo junto con la respuesta de uno de los niños que participaron en la construcción de sus monos y bailándolos durante la fiesta de la virgen de la Asunción. Nuevamente el vínculo con los niños fue Dalia Juárez, debido a que ellos tienen muy poco

acceso a los medios de comunicación y así fue como se establecieron, tácitamente, las condiciones de la comunicación con la comunidad desde un inicio.¹⁷⁷

Aprendiendo a hacer monos de calenda con la técnica tradicional

En la primera parte de este capítulo cité varias veces al maestro monero José Azcona (“Pepe”), a quien tuve la oportunidad de entrevistar personalmente, gracias al contacto del maestro Luis Soria Castillo, autor de la sección “En vida hermano, en vida”,¹⁷⁸ y de la columna humorística titulada “Miscelánea del Humor”, firmada con el pseudónimo de Luzbel, para el diario oaxaqueño, *El Imparcial*. Y quien me introdujo en el trabajo del maestro monero, con su labor periodística, como lo muestra la siguiente cita:

Cuando se tiene una amarga experiencia, si se actúa con mentalidad positiva, es posible sacar provecho de lo que en un principio considerábamos como negativo. Esto es precisamente lo que le sucedió a José Octavio Azcona Juárez quien cuando adolescente, en la fiesta titular de San Agustín pedía a gritos que le permitieran bailar un mono de calenda y aunque le decían que sí jamás le permitieron ese gusto y consecuentemente quedó frustrado.

Pero como dice el adagio “No hay mal que por bien no venga”, un buen día, de eso hace aproximadamente quince años, la espinita que traía clavada en su conciencia surtió efecto y fue entonces cuando el popular Pepe Azcona surge como creador de los monos de calenda cuya fama ha traspasado nuestras fronteras. Aunque en otros lugares se les conozcan con nombres distintos, como mojjigangas, títeres o marionetas gigantes, para los oaxaqueños siempre serán monos de calenda.

Las fantásticas creaciones de “El Monero Oaxaqueño” como también se conoce a José Azcona las encontramos en las siete regiones del estado y en ciudades importantes del norte del país, como Tijuana, Ensenada, San Quintín, entre otras.

¹⁷⁷ Esto me permitió formular preguntas más concretas y objetivas a los participantes sobre la fiesta de la virgen de la Asunción, desde la distancia del tiempo transcurrido.

¹⁷⁸ El maestro Luis Soria Castillo, en su colaboración semanal: “En vida hermano, en vida” del diario *El Imparcial*, entrevistó a más de mil personalidades de Oaxaca y personas vinculadas con el hacer oaxaqueño (1113, exactamente), entre ellas, a José Azcona maestro monero, con quien formó un largo vínculo de amistad. Después de 44 años de trabajo (desde 1986) en este diario y múltiples reconocimientos por su labor periodística y literaria, se retiró en el mes del marzo del presente año (2020) y falleció a finales de octubre del mismo año.

También los encontramos en ciudades del sur de los Estados Unidos, principalmente en Los Ángeles y San Francisco, California, donde trabajan miles y miles de oaxaqueños que no olvidan sus raíces culturales.

Dos monos con el sello inconfundible de su creador, Azcona Juárez, participaron en la Muestra Internacional de Marionetas Gigantes, en el aeropuerto de San Francisco, allí se reunieron marionetas de todo el mundo, con dragones de China, gigantes y cabezones de España, un gallo de cinco metros de Vietnam, entre otros.

En el Museo Infantil de Dennis, Massachusetts se encuentran dos monos diseñados con características especiales, es decir, con fisonomía infantil, con referencia a las etnias mixteco-zapotecas.

En la región donde nace el río Mississippi, en USA, al llegar la primavera hacen un festejo grandioso, como especie de calenda oaxaqueña, hasta allá, una persona llevó a bailar a dos monos oaxaqueños que hicieron las delicias de los asistentes.

En el arte popular oaxaqueño, la obra creativa de Pepe Azcona es digna de tomarse en cuenta porque fortalece la identidad de todos aquellos que orgullosamente se sienten oaxaqueños.¹⁷⁹

Por su parte, el maestro Azcona tuvo la disposición de compartirme generosamente la técnica tradicional para hacer monos de calenda, aunque quiero aclarar que la técnica que él emplea es el resultado de su experiencia de casi cuarenta años de construirlos. Es decir, aunque lo hace de la manera tradicional, los monos tienen su estética y técnica propia: “sus secretos”, como él lo dice. Durante los días que estuve aprendiendo en su taller (“Espacio cultural”) me compartió su experiencia como bailaror de monos y me dio un panorama completo sobre este universo festivo donde participan.

El maestro Pepe nombra a su taller un “Espacio cultural”, y durante mi aprendizaje en este espacio entendí el motivo. Su taller está ubicado muy cerca de la terminal de autobuses ADO, sobre una avenida muy transitada (la Calzada Héroes de Chapultepec) tanto por oaxaqueños como por visitantes de diversos lugares, entre ellos varios extranjeros que se acercan curiosos a mirar los grandes monos exhibidos para su venta o alquiler. En la entrada del lugar tiene carteles e información de las calendas y otras actividades culturales

¹⁷⁹ Luis Soria Castillo, *El Imparcial*, “En vida hermano, en vida, José Octavio, Azcona Juárez”, sábado 2 de agosto de 2008, Oaxaca de Juárez, Oaxaca.

y recreativas pegadas en la pared. Éste también es un lugar de reunión y encuentro para sus amigos más cercanos; que son muchos, entre ellos: niños que lo aprecian y admiran, a los que les ha construido su mono, e incluso lo recomiendan con otras personas para que el maestro les haga su mono.

Así mismo, estuve presente durante sus largas charlas con dos de sus amigos: un abogado y catedrático de la universidad oaxaqueña y otro poeta-teatrero. Al que se suman un sin fin de personas que se acercan a saludarlo, pero también lo saludan desde la avenida con un grito o con el sonido del claxon desde el auto. Esto pone en evidencia que el maestro “Pepe” es querido y reconocido por cercanos y extranjeros, y no es para menos, ya que su trato es amable y generoso, él disfruta compartir su cultura oaxaqueña.

Durante estos días obtuve mucha información, e incluso, estuve presente en la venta y renta de sus monos, siendo testigo de cómo aplica su criterio para cobrar al cliente. En sus palabras: “de acuerdo el sapo, la pedrada”.



Imagen 46. Espacio cultural, taller del maestro José Azcona.



Imagen 47. Monos gigantes.

El maestro Azcona no sólo construye monos gigantes de calenda, los hace más pequeños para los niños, y aunque él defiende la tradición de los personajes tradicionales, algunas veces realiza monos a solicitud de los clientes, por ejemplo, ha construido personajes de súper héroes y algún “chavo del ocho”, aunque también construyó mazorcas gigantes de maíz, como un pedido especial del maestro Francisco Toledo, para ser bailados durante sus protestas contra la introducción del maíz transgénico en el país.

Por otro lado, también crea guajolotes de papel y carrizo en defensa de estos animales, para suplir simbólicamente a los reales que se usan en un baile durante las fiestas tradicionales en las bodas oaxaqueñas. Y por supuesto, construye las enormes marmotas que anuncian los actos.



Imagen 48. Maestro monero José Azcona (“Pepe”) trabajando.



Imagen 49. Maestro Azcona con monito de calenda en proceso en la entrada de su taller.

Y para entrar en la materia de construcción de los monos de calenda, quiero mencionar que en este apartado voy a explicar el proceso a grandes rasgos, ya que la información se vincula con el siguiente tema, que la complementa con datos escritos y con imágenes.

En primer lugar, considero que la estructura del mono es la base principal, ésta se teje con carrizo fresco aunque no verde, ni tierno, para su mejor manejo,¹⁸⁰ como puede verse en la imagen 51 que presento abajo. Aunque el carrizo es un material disponible en la región (crece naturalmente) y muy noble, en cuanto a que es flexible, pero es peligroso de trabajar porque al cortarlo sus bordes quedan tan filosos como una navaja de afeitar, por lo cual es necesario lijarlos o pulirlos con un cuchillo. Además es preciso conocer el material y la técnica para cortarlos “exactamente” por la mitad, para aprovechar el material, y aún el experto falla.

Para los monos gigantes se requieren de varas de carrizo de hasta tres metros de altura, estas generalmente tienen un diámetro que nos permite cortarlos por mitades a lo largo y con estas mitades se forma la parte principal de la estructura, haciendo un dobléz en “U”, como lo muestra la imagen 50. La base incluye dos varas que se amarran en “U” para dejarlas secar durante uno o dos días. El amarrado y estructura final se muestra en las siguientes imágenes 51 y 52

¹⁸⁰ Sandra García, constructora de monos menciona que: “En las riberas hay mucho carrizal, el carrizo tiene su chiste, no nomás ve uno un carrizo y lo corta uno, hay que primero ver que sea carrizo macizo, que sea carrizo maduro, cuando es carrizo tierno, se chupa, se seca y se pica bien rápido, no sirve. Entonces hay que ir y ver que el carrizo sea macizo y se tiene que cortar en luna llena, ¿por qué?, bueno dicen los viejos que cuando se corta en luna llena no se pica porque me parece algo tiene que ver con la polillita que tiene el carrizo y en luna llena no sé si no se reproduce la polillita, por eso es que se corta en luna llena para que aguante más, se fían de la luna para poder cortar el carrizo”. Griselda Coss, entrevista a Sandra García, 13 de junio de 2020.

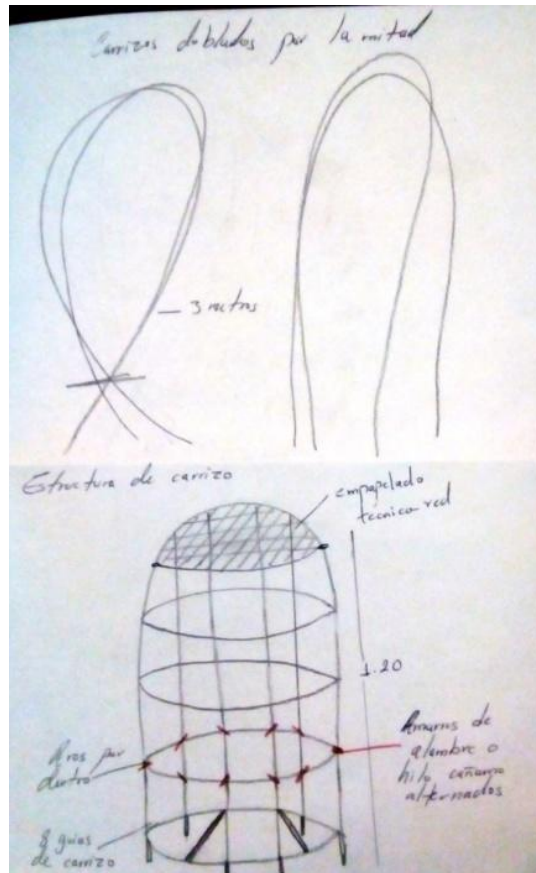


Imagen 50. Apuntes de diario de campo (dibujo 1).



Imagen 51. Carrizo y estructura empapelada con cuello y cabeza.



Imagen 52. Estructuras en proceso de secado bajo el sol.

El amarrado también tiene su propia técnica, se utiliza hilo encerado o alambre recocido, la técnica que usa el maestro Azcona, es un amarrado transversal y lo va alternando, es decir, si de un lado ata hacia la izquierda, el siguiente amarrado será hacia la derecha, esto con la finalidad de que la estructura no quede chueca. Esta estructura lleva por dentro unos aros o circunferencias que la sostienen, en los monos gigantes son cuatro o más y en los pequeños uno o dos, estos aros se forman con el mismo carrizo partido a lo largo en cuatro partes (uno para cada circunferencia o aro).

En el aro de abajo que corresponde a la cintura del mono se amarran dos carrizos enteros, a manera de sostén o tirantes para que el bailarín meta su cabeza en medio y cargue el mono sobre sus hombros. Cuando la estructura está completa, se deja secar un par de días para continuar con el proceso de empapelado, esto se hace con papel periódico cortado en tiras a lo largo, es decir, siguiendo el hilo del papel, como lo llama el maestro Pepe, con la finalidad de que la estructura quede más resistente. Podría decirse técnicamente, que “el alma” de la estructura se hace con el carrizo y el papel le da el cuerpo o soporte final.

Las tiras de papel periódico se pegan con engrudo, de manera que se va haciendo un tejido en cruces con el papel, como un petate, sin dejar burbujas de aire entre una capa y otra. El maestro Azcona utiliza ocho capas de periódico y una última para el terminado, en la capa nueve usa papel bond blanco reciclado.¹⁸¹ Posteriormente se deja secar perfectamente bajo el sol.

Otra parte importante es el cuello que conecta la estructura con la cabeza del mono, la base del cuello podemos verla en el primer plano de la imagen 48 y 53, para engrosar esta pieza se sigue el mismo proceso de empapelado, sólo que para la base se usa el cartón mina gris y se emplean más capas de periódico porque tiene que quedar resistente para sostener el peso de la cabeza del mono. El maestro Pepe, me comentó que ha visto monos que pierden la cabeza en pleno baile por este tipo de fallas técnicas en la construcción, o que

¹⁸¹ Con un tono humorístico, el maestro Pepe me comenta que sus monos están hechos con los trabajos de los alumnos de la Benemérita Universidad de Oaxaca, que reciclan el papel en ellos.

miran siempre hacia el cielo, para resolver este problema él propone unir la cabeza con una inclinación hacia abajo.

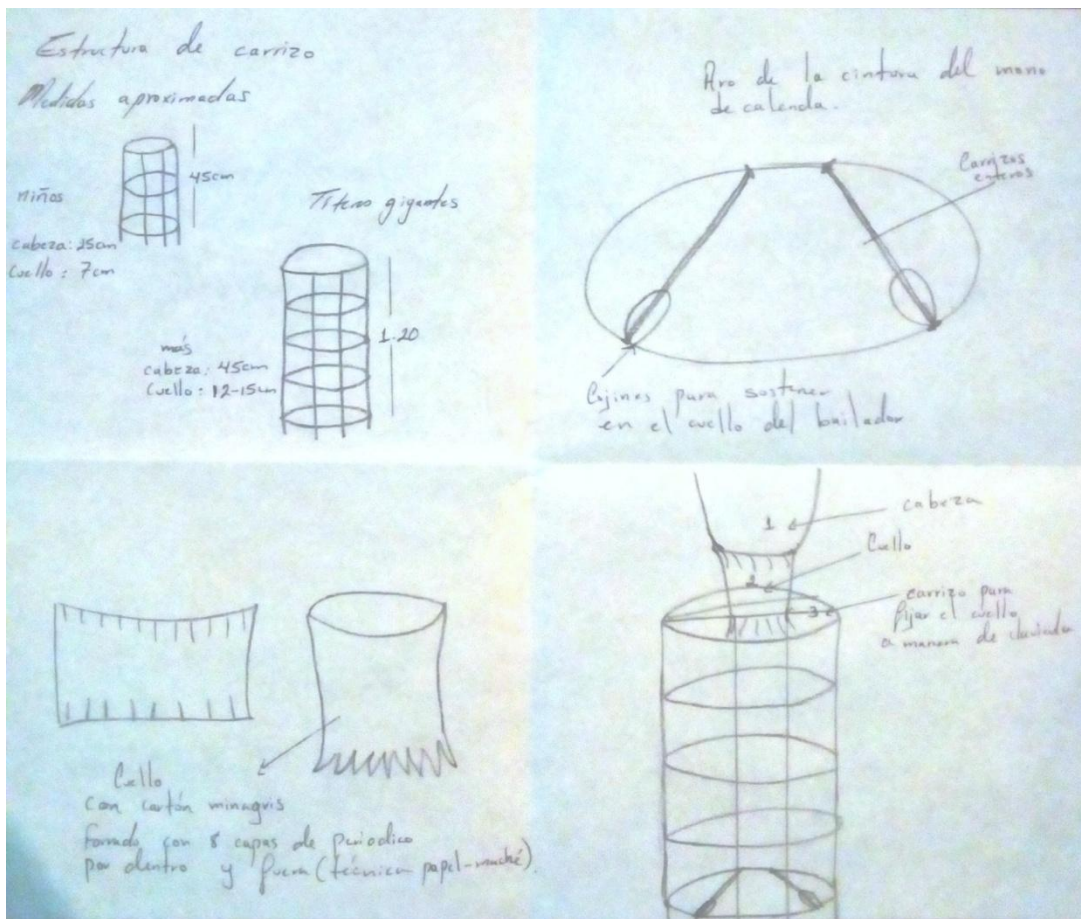


Imagen 53. Dibujo 2, apuntes de diario de campo.

Por su parte, para la creación de la cabeza se emplea la técnica del globo del papel maché, en este caso los globos que se requieren son grandes, del número 22. El globo inflado se empapela de la misma manera que ya describí; ocho capas entretrejidas de papel periódico y la capa nueve con papel bond blanco, para no usar pintura blanca como base, antes de dar el acabado final a los rostros. El secado siempre es muy importante para el siguiente proceso.

La pintura que el maestro Pepe utiliza para los rostros es a base de aceite porque es impermeable al agua; recordemos que los monos bailan a la intemperie todo el año. Para el cabello de los monos usa pintura y a veces plástico negro. En el caso de las monas utiliza

rafia para confeccionar sus largas trenzas o melena suelta, a las que también añade implementos como: aretes, collares y listones, entre otros vistosos adornos.

El proceso antes descrito constituye la base final del mono, que se completa con los brazos de tela rellenos de huata (material sintético muy ligero), unidos a la estructura del mono, amarrándolos. Y adquiere su corporalidad completa con el vestuario y con el “movilista” humano que lo anima dentro. Son monos habitables porque una persona cabe dentro de ellos, es decir los habita, pero a la vez la persona es habitada por ellos, como lo narran los bailadores, cuando mencionan su gusto por bailarlos como una experiencia de devoción y libertad absoluta que no puede describirse.

Compartiendo lo aprendido en comunidad, taller de monos de calenda



Imagen 54. Cartel de Monos de calenda 1.



Imagen 55. Cartel de monos de calenda 2.

Al involucrarme en el proceso creativo de los monos de calenda para la fiesta de la virgen de la Asunción, en San Miguel Yogovana, mi objetivo central era vivir la experiencia de la

fiesta “completa”. Primero, conocer cómo es el proceso técnico para la creación de los monos, pero también, cómo se involucran otros aspectos culturales y sociales en este proceso, para posteriormente participar con la comunidad en la construcción de los monos para su fiesta y finalmente, estar presente durante la festividad y realizar una interpretación desde mi experiencia participante,¹⁸² aunque ésta última parte no fue posible y haré el análisis desde la narración de la alumbradora, Dalia Juárez, quien fue un agente principal en esta festividad.

En este sentido, quiero reiterar que mis herramientas teóricas fueron consolidándose a lo largo del proceso de investigación de campo, por ejemplo, el concepto de comunalidad que guarda una estrecha relación con el de identidad y cultura, se manifestó con mayor fuerza en este proceso. Desde el aspecto teórico tenía una cierta idealización sobre este concepto, pero el trabajo de campo me aclaró algunas cuestiones de estas otras “realidades” sociales, que tienen un sentido de colectividad, pero también una jerarquización tradicional de orden y organización muy cerrada, con un grado de violencia interna (endógeno) y hasta cierto punto, de rechazo a lo externo (exógeno), en el caso de esta experiencia particular. Más adelante, en palabras de Dalia Juárez, veremos cómo sucede esta relación de violencia, machismo e individualismo al interior de la comunidad.

Esta circunstancia, pienso, fue una de las razones para que las personas adultas no quisieran involucrarse en este proceso de creación de los monos, aunado a la falta de tiempo y a su tradicional jerarquización por género en sus labores, e incluso por estos roces internos.

Mi primer objetivo era propiciar una charla desde algunas técnicas de expresión y sociabilización del teatro, para que los abuelos y las personas adultas narraran sus vivencias y memorias sobre los monos gigantes en sus fiestas, pero esto no fue posible, ya que en su mayoría sólo participaron niños, aunque ellos compartieron algunos de sus recuerdos, en un principio muy tímidamente, pero a lo largo del proceso fueron integrándose con mayor

¹⁸² Como titiritera tenía el deseo de bailar con ellos los monos gigantes, lo expresé desde un inicio a Dalia y estuvo de acuerdo, pero los hechos me excluyeron de esta festividad.

interés y cercanía, no sólo en la construcción de sus monos también tuvieron mayor contacto y confianza conmigo.

El grupo era muy heterogéneo en cuanto a las edades de los niños, por ello decidí agruparlos en pequeños grupos de tres o cinco, con un/una integrante de mayor edad que estuvo a cargo, mientras yo coordinaba, dirigía y supervisaba el trabajo conjunto, apoyándolos con la técnica, generando y detonando algunas ideas respecto al uso de los materiales y a la estética: formas, color, etcétera.

Se lograron empapelar seis globos en la primera etapa del taller, trabajamos del 17 al 21 de abril de 2019. La petición e intención era hacer cuatro monos y dos pequeñas marmotas con ellos, si se lograba integrar a más miembros de la comunidad ya que no es una labor sencilla hacer monos gigantes de calenda, se requiere de mucho tiempo y manos que colaboren, o si los organizadores se comprometían a construir las estructuras de carrizo con ayuda de la comunidad, para terminar los muñecos durante la segunda parte del taller, había dos meses para ello, la segunda parte se realizó hasta el mes de julio.¹⁸³

En esta primera etapa me preocupé por cuestiones de la técnica para la creación de los monos gigantes, no me pareció conveniente trabajar con niños tan pequeños con materiales y herramientas que los pusieran en riesgo, por eso decidí trabajar sólo el empapelado de los globos con papel maché y no creí que se pudiera construir monos gigantes sólo con ellos, pensé en proponer otras técnicas, pero el propósito era hacer monos de calenda, por eso pedí la participación de personas adultas, pero los niños superaron mis expectativas y ellos mismos también se sorprendieron de lo que logramos al final: dos monos gigantes de calenda y dos pequeñas marmotas.

¹⁸³ Casi siempre hay alguien en la comunidad que sabe construir los monos o que trabaja el carrizo, dado que están familiarizados con ellos, les es muy cercano y hasta cierto punto sencillo de realizarlos si está dentro de sus intereses hacerlo.



Imagen 56. Los niños pequeños participando en la construcción de sus monos.



Imagen 57. Empapelando los globos.



Imagen 58. Técnica de papel maché.



Imagen 59. Tomás, empapelando el cuello del mono.

Debido al poco tiempo destinado al taller, sólo avanzamos en el empapelado de los globos y en la construcción de la primera estructura con carrizo, que fue armada con la ayuda del papá de Dalia y su esposo. Desde mi percepción (en ese momento), para los organizadores y la comunidad no era algo “tan relevante”, por ello no le dieron ni el tiempo ni el trabajo para poder lograr lo que se pretendía, aunque con el paso de un año considero que lo que se logró fue excepcional.



Imagen 60. Cabeza de mono de calenda en proceso.



Imagen 61. Mtra. Griselda Coss con algunos de los participantes del Taller de Monos de Calenda.



Imagen 62. Estructura y cabeza del mono.



Imagen 63. Tejiendo la estructura de carrizo para el mono.



Imagen 64. Explicación para el armado de la estructura de carrizo.

En la segunda parte del taller que se llevó a cabo del 17 al 20 de Julio de 2019, llegué a trabajar con los niños desde lo último que se había realizado, debido a que no se avanzó en

nada, ni se construyeron las estructuras. Aunado a que las condiciones del trabajo de campo se complicaron en esta etapa, por lo que sólo me comprometí a terminar el mono y la cabeza de la mona, que era fundamental para que ellos la terminaran posteriormente, si así lo decidían, pues ya conocían el proceso completo. Aunque también, hicimos una revisión minuciosa durante la última sesión, con un ejercicio donde ellos mismos (los niños) explicaban los procesos, además de tomar notas. Y en casi todas las sesiones estuvo presente Dalia, algunas veces colaborando en el proceso de construcción.



Imagen 65. Tomando notas finales sobre el proceso de construcción del mono de calenda.

En esta segunda parte del taller comprendí que mi trabajo había concluido en la comunidad y que no estaba en mis manos terminar los monos con ellos y mucho menos bailarlos aunque puse todo de mi parte para que los terminaran, era una decisión y labor de los organizadores. Para mi sorpresa ellos junto con los niños terminaron el proceso de la construcción de los monos y montaron las marmotas pequeñas en carrizo para poder moverlas. Los monos se bailaron durante la fiesta, la que a continuación relato desde distintas voces, principalmente, desde la de los participantes protagónicos.



Imagen 66. Última sesión de la segunda parte del taller de monos de calenda.



Imagen 67. Habitando la mona con vestuario.



Imagen 68. Proceso de decoración de marmotas pequeñas.



Imagen 69. Niños trabajando en equipo.

La fiesta de la virgen Asunción, los monos de calenda bailan

En San Miguel Yogovana se celebran a varios santos, pero su Santo Patrón es San Miguel Arcángel, Dalia Juárez menciona las fechas en que se realizan estas festividades:

Hay un Santo Patrón que es San Miguel Arcángel y su festividad son los días 6, 7 y 8 de mayo, así como el 28 y 29 de septiembre. Existen otras festividades donde participan distintos grupos de mayordomos y son (enunciadas en orden de prioridad): la Virgen de la Asunción los días 13, 14 y 15 de agosto; la virgen de la Juquilita los días 6, 7 y 8 de diciembre; la Trinidad (Padre, Hijo y Espíritu Santo) los días 12 y 13 de septiembre; y por último la Santa Cruz durante la semana santa. (Coss, entrevistas vía internet, marzo-abril, 2020)

La Virgen de la Asunción se celebra durante el mes de agosto, su fiesta principal es el día 15 y la calenda y convite tradicionalmente se realizan dos días antes. Son muchos los preparativos para la fiesta¹⁸⁴ y también los gastos económicos que solventan los mayordomos, especialmente para la alumbradora, que cubrió la totalidad de los gastos de la comida principal previa al convite realizado el día 13 de Agosto de 2019, además de otros gastos que mencionaré más adelante. Dalia Juárez, quien asumió este cargo durante el año 2019, relata:

...el equipo estuvo compuesto por cuatro mayordomos y mayordomas (es decir, 4 matrimonios) y yo como alumbradora. Las obligaciones eran repartidas en un inicio de manera igualitaria, sin embargo, cuando se celebró la fiesta de la virgen tuve que asumir sola los gastos del almuerzo, comida y cena del día 13 de agosto. Esta actividad tradicionalmente la asume solamente la alumbradora pues los demás mayordomos pueden cooperar entre sí para los gastos de los días 14 y 15 de agosto.¹⁸⁵

La señora María Sánchez mamá de Dalia, explica la función de la alumbradora:

¹⁸⁴ En este contexto la realización de un taller de monos de calenda en San Miguel Yogovana, Miahuatlán, fue un acontecimiento especial para la comunidad, ya que distrajo, de cierta forma, de las labores cotidianas a los organizadores (recordemos que el maestro Marciano es el Comisariado actual y tiene muchas actividades junto con su esposa María y Dalia no podía estar presente en varias sesiones debido a su horario de trabajo), mientras que los participantes, niños en su mayoría, cumplen con laboriosas actividades como el pastoreo de cabras entre otras.

¹⁸⁵ Griselda Coss, entrevista a Dalia Juárez, 15, 21 de abril de 2020.

La alumbradora siempre es una mujer, que tiene la función de llevar las velas, se le nombra así porque va adelante abriendo el camino, alumbrando con sus velas. La tradición original era que esta mujer tenía la función de elaborarlas con los residuos de las velas prendidas el año anterior.¹⁸⁶

A mi pregunta sobre cuáles fueron los motivos por los que ella (Dalia) participó como alumbradora de esta fiesta, su respuesta es muy enriquecedora puesto que inicia explicando el contexto sobre el cargo y menciona varios aspectos de la organización comunitaria, entre ellos el factor económico para ser designado.

Quisiera comenzar con contextualización del cargo como Alumbradora de la virgen de la Asunción. Tradicionalmente las autoridades comunitarias son quienes eligen a las personas que han de ocupar estos cargos, el proceso inicia cuando la autoridad te cita para hablar contigo respecto al tema y en dicha cita te expone que te han nombrado Alumbradora o mayordoma según sea el caso. Posteriormente debes dar una respuesta y si es positiva en ese momento aceptas el cargo con todas las responsabilidades que ello implica. Yo tenía conocimiento de que me iban a nombrar alumbradora debido a que poseo terrenos en la comunidad y eso es motivo para que obligatoriamente participe en dichas festividades ocupando un cargo. Sin embargo, ya tenía pensado realizar mi servicio comunitario debido a que realicé trabajo de campo de la tesis doctoral¹⁸⁷ en la comunidad y me sentía comprometida para devolver de alguna forma todo el conocimiento y facilidades de la comunidad con la investigación. Otro de los motivos fue personal, pues en forma de agradecimiento por algunas cuestiones en torno a mis creencias religiosas decidí aceptar el cargo que me confirieron las autoridades comunitarias.¹⁸⁸

Es importante hacer una distinción respecto a la diferencia entre el cargo como alumbradora y mayordomo. En primer lugar, como ya se mencionó anteriormente, el cargo de alumbradora siempre lo asumirá una mujer, que puede estar acompañada por su

¹⁸⁶ Coss, entrevista personal a María Sánchez, 18 julio, 2019, Miahuatlán, Oaxaca.

¹⁸⁷ El trabajo de investigación de doctorado que realizó Dalia Juárez Sánchez, para obtener el grado de doctora en Antropología por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), se titula: *El impacto de la institución escolar en el grado de vitalidad lingüística en tres comunidades zapotecas de la Sierra Sur de Oaxaca: Un estudio comparativo de San Miguel Yogovana, San José Lachiguiri y San Miguel Suchixtepec*, Ciudad Universitaria, noviembre 2017, (tesis.unam.mx/).

¹⁸⁸ Griselda Coss, entrevista a Dalia Juárez, 15 de abril de 2020.

compañero o por algún familiar hombre o mujer, en el caso de los mayordomos, siempre serán parejas, ya que tienen funciones tradicionalmente establecidas por género, como lo explica más ampliamente Dalia.

La alumbradora o *mar* en zapoteco de San Miguel Yogovana, históricamente ocupa uno de los lugares principales en todas las celebraciones católicas. Este nombre (alumbradora) deviene de las actividades que realizaba en las festividades hace muchos años en la comunidad, ella debía ser mujer porque era quien cargaba la vela y alumbraba el camino en las peregrinaciones de ahí el nombre de alumbradora. En la actualidad continúa siendo un elemento importante en la dinámica comunitaria, la alumbradora es la que compra unas velas especiales que se colocan en el altar durante los días de fiesta de la virgen de la Asunción (así ocurre con todas las alumbradoras de las festividades). La diferencia con los mayordomos radica en estas responsabilidades además de que la alumbradora absorbe mayores gastos pues el grupo de mayordomos junto con sus esposas se reparte dichos egresos.

Cabe señalar que el número de mayordomos depende de la importancia, gasto y dimensión de la festividad. En general son cuatro mayordomos con sus esposas, cuando nombran un mayordomo soltero quien lo acompaña en el servicio es su madre u otra familiar pero debe ser mujer. En el caso de la alumbradora si es casada ella es quien preside las festividades y solo es acompañada por su pareja, si es soltera puede ser auxiliada por algún familiar ya sea hombre o mujer. Para la celebración del patrón San Miguel y de la virgen de la Asunción deben ser grupos de cuatro mayordomos y su alumbradora; con respecto a la virgen de Juquilita son 3 mayordomos (y sus parejas) y una alumbradora; en el caso de las demás santos solo son 2 mayordomos (y sus parejas) y una alumbradora.¹⁸⁹

Por otro lado, las responsabilidades de la alumbradora son muchas, no se centran solamente en el gasto económico sino que involucra distintas actividades a lo largo de un año y tienen una connotación simbólica específica. Como las enumera y explica Dalia, en la siguiente cita.

¹⁸⁹ Griselda Coss, entrevista a Dalia Juárez, 21 de abril de 2020.

El cargo dura un año lo recibes a finales de agosto y entregas a los siguientes mayordomos en las mismas fechas un año después. La alumbradora tiene a su cargo las siguientes actividades:

- 1. Recibir el cargo el día en que las autoridades citan al grupo de mayordomas. En dicha reunión la alumbradora saliente entrega el dinero que ha tenido a su cargo mediante un recibo sencillo y del cual la alumbradora que recibe debe cuidar hasta entregar el cargo.¹⁹⁰
- 2. Colocar flores a la virgen de la asunción y a los santos peregrinos los sábados o domingos durante tres meses seguidos.
- 3. Participar en todas las celebraciones religiosas de los días domingos y en cada una de las fiestas patronales.
- 4. Participar con una canasta de flores en cada convite patronal realizado.
- 5. Acudir con los compañeros mayordomos para buscar a las madrinas del niño dios que cargaran a los santos peregrinos durante las 8 posadas que se llevan a cabo en la comunidad a partir del día 16 de diciembre.
- 6. Participar en todas las posadas durante la época decembrina así como la convivencia que implica cada una de ellas.
- 7. En las festividades del 24 de diciembre dar una pequeña cena (tamales y atole) a la comunidad que acude al nacimiento del niño Dios.
- 8. Cooperar con los compañeros mayordomos en la contratación del grupo que ameniza el baile del 24 de diciembre por la noche.
- 9. El 31 de diciembre cooperar con los compañeros mayordomos para dar tamales y atole a la comunidad que acude a la víspera del año nuevo, así como regalar una piñata para la convivencia.
- 10. El 6 de enero realizar una convivencia con la comunidad para celebrar la parada del niño, es decir, cuando el niño dios lo sientan en su sillita. Esa celebración implica la aportación monetaria para dar de cenar a todos los asistentes.

¹⁹⁰ En el caso de la alumbradora específicamente recibe el dinero de la que sale del cargo, mientras que en el caso del grupo de mayordomos quien administra el dinero y puede o no repartirlo entre los integrantes será el primer mayordomo (existe un primer, segundo, tercer y cuarto mayordomo, así se le conoce al cargo). El dinero que reciben proviene de actividades realizadas por los mayordomos y alumbradora salientes, que se recabó a través de ganancias de los bailes, de kermes u otras actividades. Este dinero se emplea para costear una parte de la fiesta, dotar a la capilla de elementos que requiera o para prestárselo a personas de la comunidad. Si se les presta a las personas se les cobra un interés del 20% anual, al término del año deben recabar este dinero y entregarlo a los mayordomos y alumbradora entrantes para que se repita la dinámica antes señalada. *Ibidem*.

- 11. La alumbradora debe buscar un mes antes de la festividad a cinco parejas para que ayuden durante la celebración pues en esos días el trabajo es demasiado arduo.
- 12. Durante la fiesta patronal de la virgen de la asunción la Alumbradora tiene la obligación de pagar la misa del día 13 de agosto (y todo lo que ello implica: flores, velas, ofrenda, etc.) y dar la comida para la convivencia que debe ser en la casa de la alumbradora. Ese mismo día por la tarde sale de esta casa el convite para el centro de la comunidad, y por la noche nuevamente se le ofrece a los asistentes pan y café, dulces o algún otro alimento. La convivencia nocturna se denomina calenda donde bailan hasta la madrugada.
- 13. El día 14 y 15 de agosto debe participar en las misas y las convivencias derivadas de la celebración patronal.
- 14. Por último, cuando se entrega el cargo la alumbradora debe señalar los gastos realizados con el dinero recibido al inicio de su cargo y los entrega a la alumbradora entrante.

Como vemos la alumbradora tiene un papel fundamental, dado que es quien preside la fiesta, pero también es medular en la organización, así como en el cuidado de los recursos económicos recibidos al inicio del cargo, aunque la administración de ellos está a cargo del primer mayordomo, como lo menciona Dalia, además de su colaboración a lo largo de todo un ciclo anual de fiestas religiosas que se celebran en la comunidad, es decir, su participación no se limita sólo durante la fiesta de la Virgen de la Asunción.

Otra de las obligaciones de los mayordomos en turno y de la alumbradora es asistir antes de la fiesta a la “Hora Santa”, celebrada durante todo el año los días jueves, esta misa se realiza en honor al “Santísimo” a las ocho de la noche. En el mes de julio tuve la oportunidad de asistir a una de ellas y durante esta misa se hizo un llamado a los feligreses para fortalecer la familia, enalteciendo esta institución y la dignidad humana, explícitamente se mencionó que: “la dignidad y la identidad se fortalecen dentro de la familia”. Y el discurso religioso también se centró en pedir perdón, insistentemente, por la violencia que prevalece en el Estado de Oaxaca. A esta misa acudieron en su mayoría mujeres, algunos niños y un número mínimo de hombres.¹⁹¹

¹⁹¹ Griselda Coss, Apuntes de diario de campo, Yogovana, Miahuatlán, Oaxaca, 18 de Julio de 2019.

Previamente a la fiesta, la alumbradora avisa a la banda municipal para que toque el día de la calenda. Una de las formas de participación dentro de la comunalidad, que cobra gran importancia durante este período es el tequio o “dar la mano”, esto es: “se le pide a las personas que participen ayudando, por ejemplo, en la elaboración de la comida y las tortillas. “A las personas que ayudan a hacer las tortillas se les da un *almud* o tanto de maíz (cuatro kilogramos) y se le retribuye con algunos regalos y mole de guajolote”.¹⁹²

La señora María Sánchez menciona que cuando “se les pide el favor” a las personas, se lleva bebidas o alimentos y que generalmente son parejas porque ellos representan socialmente a la familia integrada. De ahí que sea tan insistente en que los monos bailan siempre en pareja, y afirma: “¡Si sólo hay un mono, no baila!”.¹⁹³

Las cinco parejas que busca la alumbradora antes de la fiesta principal para que le asistan con las actividades durante la celebración son distintas a las cuatro parejas de mayordomos, como lo señala Dalia:

Sí son distintas a los mayordomos, recordemos que la alumbradora debe costear y organizar sola la festividad del 13 de agosto (es la diferencia de la que hablo anteriormente) y por tanto requiere la ayuda de la familia y otras personas para poder llevar a cabo las actividades correspondientes. Pueden ser solteros pero es preferible que sean parejas pues en la comunidad hay una marcada división de actividades por género de ahí que se requiera que sean casados. Por ejemplo, para la comida es imprescindible que las mujeres estén en la cocina ayudando mientras sus parejas auxilian en matar los pollos o la res, a traer leña o limpiar la casa. En el caso de que sea soltera o soltero no hay un contrapeso de su pareja para que ayude en las actividades, por eso es preferible que asistan las parejas.¹⁹⁴

La calenda se realiza dos días antes de la fiesta patronal, pero antes hay un programa de actividades religiosas. El día inicia con la misa religiosa, pagada previamente por la alumbradora y durante la misa se hace la invitación a los presentes para que asistan a la fiesta y a la comida, para posteriormente hacer el recorrido del convite con los monos, las

¹⁹² Griselda Coss, entrevista personal a Dalia Juárez, Yogovana, Miahuatlán, Oaxaca 20 de julio de 2019.

¹⁹³ Griselda Coss, entrevista personal a María Sánchez, Miahuatlán, Oaxaca, 17 de Julio de 2019.

¹⁹⁴ Griselda Coss, entrevista a Dalia Juárez, 21 de abril de 2020.

canastas y todos los invitados, en la noche se celebra la calenda en el atrio de la iglesia y en este caso, en las canchas deportivas, que es otro espacio central de la localidad, donde también bailan los monos gigantes junto con todos los asistentes y convidados, como lo menciona Dalia, dentro del listado de responsabilidades como alumbradora.

Invitación a la Comunidad Católica para participar en la festividad en honor a nuestra Señora de La Asunción, del 7 al 15 de agosto del presente año, conforme al siguiente:

PROGRAMA

- 
- ❖ **Día Miércoles 7 de agosto.**
 - 06:00 A.M. Mañanitas en honor a nuestra Señora de la Asunción.
 - 07:00 A.M. Rezo del santo rosario.
 - 07:00 P.M. Rezo del santo rosario.
 - ❖ **Día Jueves 8 de agosto.**
 - 07:00 P.M. Rezo del santo rosario.
 - ❖ **Días Viernes 9 y sábado 10 de agosto.**
 - 07:00 P.M. Rezo del santo rosario.
 - ❖ **Día Domingo 11 de agosto.**
 - 09:00 A.M. Celebración de la palabra.
 - 07:00 P.M. Rezo del santo rosario.
 - ❖ **Día Lunes 12 de agosto.**
 - 07:00 P.M. Rezo del santo rosario.
 - ❖ **Día Martes 13 de agosto.**
 - 11:30 A.M. Celebración Eucarística.
 - 02:00 P.M. Comida en la casa de la Alumbradora Dalia Juárez Sánchez.
 - 05:00 P.M. Convite, recorriendo las principales calles de la comunidad.
 - 07:00 P.M. Rezo del santo rosario.
 - 08:00 P.M. Calenda en la explanada de la Agencia Municipal.
 - 09:00 P.M. Baile amenizado por la banda "RIO VANNA" en la explanada de la Agencia Municipal.
 - ❖ **Día Miércoles 14 de agosto.**
 - 07:00 P.M. Rezo del santo rosario.
 - ❖ **Día Jueves 15 de agosto.**
 - 06:00 A.M. Mañanitas en honor a nuestra Señora de la Asunción.
 - 11:30 A.M. Celebración Eucarística.
 - 01:30 P.M. Procesión con la Santa imagen hacia la estación "El Calvario".
 - 03:00 P.M. Convivio en la explanada de la Agencia Municipal.
 - 08:00 P.M. Baile en la explanada de la Agencia Municipal, amenizado por la banda "ATARDECER".
- Convoca:**
- ✓ La Mayordomía de Nuestra Señora de la Asunción "2018-2019".
- Citación particular:**
- ✓ Al señor Ministro católico de la comunidad.
 - ✓ A la Autoridad Municipal.

San Miguel Yogovana, Miahuatlán, Oax., a 5 de agosto de 2019.

Imagen 70. Programa religioso de actividades para celebrar a la Virgen de la Asunción.

El programa católico marca nueve días (novenario) para celebrar la fiesta de la virgen de la Asunción, del 7 al 15 de Agosto, se realizan varias actividades religiosas, y es así en todas las fiestas patronales. Yo me enfoco sólo en el día 13, cuando se realiza el gran convite y la calenda con los monos gigantes, que hacen su recorrido danzando desde la tarde hasta caer la noche, aunque es necesario narrar las actividades previas para su realización.

En una entrevista personal previa a la fiesta del día 13 de agosto, Dalia menciona que para esa ocasión, la comida que se ofrecerá será ternera de res, mole y arroz y que se acostumbra que la comida termine alrededor de las cinco de la tarde para que la banda dé inicio a tocar su música para que las personas invitadas bailen, y es entonces cuando los monos y canastas (las mujeres con canastas) salen a hacer el recorrido, haciendo algunas paradas y repartiendo dulces. El recorrido dura varias horas para después llegar a la iglesia y bailar en el atrio junto con los invitados y la gente que se vaya integrando.¹⁹⁵



Imagen 71. Población de la comunidad de Yogovana participando del convite.

En una entrevista realizada a casi un año de la fiesta, le pedí a Dalia narrar cómo fueron los preparativos y mencionar los detalles de cómo transcurrió el día 13 de Agosto de 2019.

Días antes del 13 de agosto mi familia y yo cumplimos con la tradición de realizar las compras para el día de la fiesta. Acudimos a Miahuatlán junto con la persona que me acompañó en todas las festividades (mi prima) y un topil (ayudante de los mayordomos),¹⁹⁶ realizamos la compra de todo lo que se ocuparía y después nos dirigimos a la comunidad. Se realizó una parada obligada en la Cruz donde se

¹⁹⁵ Griselda Coss, entrevista personal a Dalia Juárez, Yogovana, Miahuatlán. Oaxaca, 19 de Julio de 2019.

¹⁹⁶ Los nombre de ellos son: Ofelia Cruz Mijangos mi prima y el topil Marcelino Ramírez Juárez. Quiero mencionar que este topil junto con otro compañero también fueron nombrados por la autoridad para acompañar a los mayordomos y a la alumbradora durante el encargo. Ellos siempre deben estar en todas las actividades que se realicen durante el periodo que dura el cargo. Griselda Coss, entrevista a Dalia Juárez, 15 de abril de 2020.

encuentra el Patrón del pueblo, San Miguel Arcángel, ahí se prendió una vela, se quemaron cohetes y se tomó mezcal para pedir por que la fiesta se celebrara sin contratiempos. Llegando a la casa nos esperaban algunos familiares con la comida preparada para convivir y dar inicio formalmente a las festividades de la virgen.

El día 12 de agosto se llevó a cabo la matanza de la res que se degustaría el 13 de agosto. Durante esa actividad se debe dar de comer y cenar a todas las personas que nos auxilian. El día de la celebración (13 de agosto) se inició con un almuerzo para todos los que se encontraban ayudando. Posteriormente tuve que trasladarme a la misa con mi prima, dicha misa duró una hora. Al salir de la misa tuve que invitar a todos los asistentes a que me acompañaran a la casa para que conviviéramos. A los compañeros mayordomos de todos los santos les pedí que me acompañaran bailando con sus canastas hasta la casa, la banda de la comunidad nos siguió en todo el recorrido. Al llegar bailamos algunas canciones como forma de dar gracias a que estábamos en la casa de la alumbradora.

En seguida se comenzó a invitar a los asistentes a sentarse a la mesa para que pudieran comer, mientras la banda amenizaba la comida. Aproximadamente la comida duró 3 horas, al término invité a los compañeros mayordomos a bailar para esperar la hora de salir de la casa para iniciar el convite. Previamente las niñas y niños comenzaron a prepararse para bailar los monos, esto implicó que se cambiaran de ropa (ponerse faldas, huaraches y blusas típicas, los niños pantalón de manta y huaraches). A las 4:30 de la tarde comenzamos a señalarles a los asistentes que estábamos próximos a salir de la casa por lo que pedíamos que nos acompañaran con un último baile y en ese momento los niños iniciaron el baile con los monos de calenda, algunas niñas con canastas pequeñas adornadas de flores, otros niños con máscaras que es una tradición en la comunidad y otros pequeños con las marmotas que realizaron ellos.

Salimos de la casa, en primer lugar iban los monos de calenda junto con las marmotas, en seguida las canastas y máscaras, después la alumbradora con sus compañeras mayordomas y detrás todas las demás canastas de los mayordomas. Se realizó una parada que tradicionalmente se lleva a cabo frente a la primaria de la comunidad, ahí se inició el baile con todos los participantes. Los niños bailaron los monos turnándose niñas para bailar la mona y niños para bailar el mono. En ese lugar cada grupo de mayordomos aventó dulces para los asistentes, mientras tanto adultos como niños bailaban al ritmo de la banda de la comunidad.

Cuando el sol comenzó a ocultarse las compañeras mayordomas y yo invitamos a las otras mayordomas a tomar sus canastas para iniciar el recorrido hacia la capilla en el centro de la comunidad (la cruz). En ese instante todos los niños comenzaron a tomar sus lugares e iniciaron el baile recorriendo las principales calles de San Miguel Yogovana. Al llegar a la capilla bailamos un momento y después dejamos las canastas en la iglesia para invitar a la comunidad a asistir a la calenda al término del rosario. Dicho rosario se llevó a cabo de 8 a 9 de la noche.

Entre 9 y 9:30 de la noche iniciamos el baile con los monos de calenda y las canastas de todas las mayordomas. Ahí convivieron muchas personas de la comunidad y se integraron al baile varias niñas y niños no solo del taller de zapoteco sino de toda la comunidad. Las parejas que nos auxiliaron en la comida, comenzaron a repartir pan y refresco, así como unos chicharrones que se prepararon en la casa. La convivencia en la cancha de la comunidad duró hasta pasada la media noche. En seguida la banda anunció que sería la última canción que tocaban y nos dispusimos a bailar con las canastas y los monos de calenda para despedir la velada, fuimos a bailar frente a la iglesia y posteriormente guardamos los monos. Agradecí la participación de los niños y nos trasladamos a casa para descansar.¹⁹⁷

En cuanto al recorrido del convite, me pareció importante preguntarle a la alumbradora algunos aspectos relevantes sobre los espacios donde hicieron parada, dado que en este contexto de fiesta, el tiempo y el espacio se resignifica ritualmente. ¿Son lugares principales en Yogovana?, cuando te refieres a la cruz o la capilla en el centro de Yogovana, ¿es la iglesia o hay otra capilla?

Sí son lugares representativos, sobre todo en la esquina que está cerca de la escuela pues es una especie de “centro” de la comunidad. Siempre ha sido así según cuentan los abuelos, ese espacio ha sido designado para bailar y convivir durante todos los convites. La cruz o cruces porque hay varias son pequeños altares donde justamente se encuentra una cruz y en diversas peregrinaciones son paradas obligatorias para el rezo a los santos. Existe una casi llegando a la comunidad donde está San Miguel Arcángel y es donde siempre se debe hacer una reverencia cuando realizas distintos tipos de festividades, ahí beben mezcal, queman cohetes y prender veladoras para pedir para que la fiesta se lleve a cabo sin contratiempos. Las otras cruces se encuentran en el

¹⁹⁷ *Ibidem.*

pueblo bajo el encino y la otra frente al preescolar. En estas dos últimas cuando acudes al panteón a visitar a tus familiares difuntos es una tradición que coloques flores, recuerdo que la abuela decía que cuando haces eso es para pedir permiso a las ánimas y también para honrar a quienes no los visitan o no les llevan flores (sobre todo en las festividades de muertos). Con respecto a la capilla solo hay una y es la que se encuentra en el centro.¹⁹⁸

Los espacios de parada durante el convite fueron: la escuela, la capilla, las canchas y el atrio de la iglesia, ¿por qué crees que las paradas se hacen en estos lugares?, ¿el recorrido general fue por un camino especial o principal de Yogovana?

Efectivamente fueron los lugares donde paramos a bailar un rato. En el caso de la esquina de la escuela anteriormente ya expliqué; con respecto a la capilla o atrio de ésta es debido a que ahí se encuentra la virgen y los demás santos por ende tenemos que hacer reverencia y honrarlos con las canastas y el baile; las canchas es porque es el “otro centro” de la comunidad y porque ahí se reúnen -desde que tengo memoria- para cualquier tipo de festividad.

El recorrido es por las calles principales de la comunidad, al salir de la casa de la alumbradora deben ir rumbo a la esquina de la escuela y de ahí tomar toda la calle Morelos que baja hasta el puente y subir a la iglesia. La línea amarilla indica el recorrido realizado (del siguiente mapa).¹⁹⁹

¹⁹⁸ Griselda Coss, entrevista a Dalia Juárez, 21 de Abril de 2020.

¹⁹⁹ *Ibidem.*

Imagen 72. Mapa del recorrido del convite en San Miguel Yogovana.



- Casa de la alumbradora donde inicia el recorrido
- ▲ Primera parada: esquina de la escuela primaria Benito Juárez
- Segunda parada: primero en el atrio de la capilla y después en las canchas

Debido a la importancia del convite en esta celebración principal, donde tradicionalmente los adultos son los que bailan a los monos y abren el convite, le pregunto a Dalia Juárez, por qué le pareció importante integrar a los niños en la creación de los monos de calenda y durante el recorrido del convite, donde ellos los bailaron. A lo que ella responde:

Dado que estuvimos trabajando en el taller de zapoteco y ello implicaba la recuperación de las tradiciones y costumbres de la comunidad, me pareció necesario que los niños participaran de manera activa en algunas actividades de esta festividad. No solo para que conocieran de fondo este capital cultural sino para que fueran el centro de la misma pues generalmente no se les considera en las festividades y son ellos quienes las alegran. De tal manera que los incentivé para que ellas y ellos lideraran el convite y así se dieran cuenta de lo imprescindible que es su participación en las actividades comunitarias. Finalmente también fue una manera de que perdieran

el miedo a bailar en público lo cual incide en su seguridad para realizar diversas actividades.²⁰⁰



Imagen 73. Niñas ayudando a habitar al mono.



Imagen 74. Convite.

²⁰⁰ *Ibid.*



Imagen 75. La gran fiesta de los monos, recorrido durante el convite.

No cabe duda que los habitantes de Yogovana reconocen al mono de calenda como parte de sus tradiciones y “sus artesanías”, en este sentido me pregunto por qué ellos asumen que lo que crean son artesanías y no arte, se ha difundido de manera continua y oficial esta aseveración, que ha quedado como una “verdad”. Incluso los artistas plásticos de Oaxaca, consideran que los monos son eso, una artesanía, aunque pocos de ellos han retomado al mono dentro de su obra, quizá esto se deba a que en la estampa oficial y popular de su entidad, el mono de calenda siempre está presente como arte popular o tradicional. Y los artistas locales de “vanguardia”, tratan de alejarse de estos temas, aunque resulta paradójico porque justo estos artistas han generado movimientos de “rescate” de lo popular cuando

migran, por ejemplo, a los Estados Unidos de Norteamérica. Y en este contexto su gran colorido y tradiciones plasmados en su obra plástica es considerado arte.

Coincido con Adolfo Colombres, quien describe a la fiesta como el espacio donde convergen las tradiciones y las artes como una forma total del arte que le da coherencia y sentido a toda la producción simbólica de una comunidad:

La fiesta es el tiempo del simulacro, de la escenificación, de la poesía y, sobre todo, del arte, llegando al extremo de querer ver en ella una forma de arte total, capaz de ensamblar con cierta coherencia toda la producción simbólica de una comunidad... los objetos y el cuerpo se estetizan al máximo para ingresar en ella, y las artes de la representación alcanzan allí su apogeo. La música, la danza, la narración oral, los juegos, combates y destrezas corporales de todo tipo. Esa gran convergencia permite al tiempo especial de la fiesta recuperar el gran tiempo primordial, donde el mito traza sus signos luminosos.²⁰¹

En la siguiente imagen (76), presento las respuestas de Emanuel Sánchez, de trece años de edad, uno de los niños que participaron activamente en la creación de los monos de calenda y como bailarín de sus monos en la fiesta de la virgen de la Asunción, el 13 de agosto de 2019. Quién describe su experiencia de la siguiente manera: “Uf, me sentí no se libre al poder bailar el mono, aunque que si pesaba, pero lo bailé un montón de veces”.²⁰²

La experiencia de Emanuel muestra que el objetivo del taller se cumplió, ellos no sólo aprendieron “a hacer una de las artesanías que en su estado se usa para animar las fiestas”, como él lo señala en sus respuestas, sino que también se divirtieron y participaron de la libertad que el gigante mono de calenda les significa, además de participar activamente de sus tradiciones y obtener el merecido reconocimiento de sus familiares y abuelos, “por hacerlo muy bien”.

²⁰¹ Adolfo Colombres, *Op, Cit*, p.p. 116-117.

²⁰² Griselda Coss, Entrevista a los niños participantes del taller de monos de calenda en Yogovana, Miahuatlán, marzo de 2020.



Imagen 76. Experiencia de Emanuel como participante en el taller de Monos de calenda y como habitante del mono.

Finalmente, cierro con las siguientes preguntas que le hice a Dalia Juárez, a casi un año de la fiesta: ¿Cómo evalúas tu experiencia como alumbradora en el aspecto personal y en el social?, ¿consideras que incidiste, de alguna manera, en generar nuevas propuestas para el acontecer festivo y el cotidiano de la localidad?, de ser así, ¿por qué y cuáles fueron esas nuevas propuestas?

Fue una experiencia fructífera para mi desarrollo personal pues aprendí muchas cosas, sobre todo a organizar de manera adecuada ciertas actividades. Sin embargo, también tuve la mala fortuna de enfrentarme al machismo imperante en la comunidad donde se cuestiona el hecho de que una mujer mande o guíe un evento. Este tipo de actitudes las enfrenté con un compañero mayordomo que no estaba de acuerdo en mi proceder y me atacaba verbalmente cuando me encontraba sola sin ningún acompañante, obviamente

eso fue muy molesto para mí y frustrante pues nunca pensé en pasar por dicha situación. Sin embargo, esa experiencia me ha servido para fortalecer mi carácter.

Con respecto a la incidencia en la localidad pienso que sí tuvo un impacto pues por primera vez los niños fueron el centro de atención de la festividad y sobre todo demostraron que ellos son capaces de elaborar con sus propias manos un mono de calenda y bailarlo, cuestión que nunca se ha visto en la comunidad. De alguna manera sentamos precedente para que en futuras generaciones se considere a la infancia como un elemento indispensable en las festividades pero no solo como observadores sino como actores clave en el desarrollo de las mismas. He de mencionar que el trabajo del taller de zapoteco tuvo mucha relevancia en que estas actividades fueran posibles pues desde ese lugar se diseñaron los monos de calenda y se incentivó a los niños y niñas a bailar, a dejar de lado el miedo a aparecer en público y ser el centro de atención.

Debo señalar que todas las actividades realizadas en el taller de zapoteco han tenido un impacto en el desarrollo personal de los asistentes, cuestión que se ha logrado a través de diversas estrategias, una de ellas fue precisamente el diseño de los monos de calenda donde adquirieron conocimientos que no son objeto de la educación formal, pero que son igual de importantes que lo enseñado en clase. Mediante esta otra educación pueden fortalecerse la lengua y cultura de la comunidad, de ahí su importancia y relevancia en la dinámica comunitaria.

A un año de mi servicio en la comunidad me siento contenta pero también muy defraudada, sobre todo por las actuales autoridades comunitarias quienes nos han bloqueado las actividades del taller de zapoteco y no han buscado la manera de que continúe. Estas acciones representan un gran retroceso en todo el camino que hemos ido construyendo con las niñas y niños de la comunidad para revitalizar la lengua y cultura zapoteca. He reflexionado que servir en la comunidad no garantiza el apoyo de las autoridades para diversos proyectos, pese a que hemos contribuido de manera positiva en la dinámica comunitaria siempre van a imperar las creencias negativas hacia los proyectos culturales y también el individualismo.²⁰³

²⁰³ Griselda Coss, entrevista a Dalia Juárez, 21 de abril de 2020.



Imagen 77. Los niños zapotecas de Yogovana acompañando y dando vida a sus monos gigantes de calenda.

Capítulo 4. *Teatro Tentempié*, Matanzas, Cuba: los títeres en la televisión y en la escena

Cuando de teatro de títeres se trata, su infraestructura está sostenida, la mayoría de las veces, por el trabajo de los artistas titiriteros que organizan festivales, fundan escuelas, museos, centros de documentación, escriben y publican al respecto, en casos excepcionales en coordinación y con el apoyo de alguna institución. Otra actividad que realizan estos titiriteros, son los programas didácticos para la televisión dirigidos a los niños. No hay duda que muchas generaciones hemos crecido acompañados por la magia y las enseñanzas de estos personajes-títeres.

No obstante, a la subalternidad en la que se ejerce este arte, los títeres siguen vigentes y su gran presencia en la televisión da testimonio de ello. Es así como se integran a la vida moderna con sus personajes en programas dirigidos a los niños y al público en general, dentro de los medios audiovisuales como la televisión y el cine, alcanzando una manufactura como objetos tecnificados en algunos casos y en otros haciendo valer el conocimiento, la gran creatividad y técnica al máximo para crear a partir de la escasez de los recursos materiales disponibles, títeres sencillo, pero totalmente vitales y funcionales, como lo veremos en este capítulo con el trabajo de *Teatro Tentempié* de Matanzas, Cuba, conformado por Fara Madrigal y Jesús del Castillo, este último: creador, director y guionista del programa televisivo “Barquito de papel”, dirigido a los niños, donde hacen del títere un personaje principal. Este programa multipremiado en varias ocasiones, se transmite desde el año 2002 por cadena nacional y por la televisión matancera, *T.V Yumurí*, cuenta con una gran audiencia y aceptación por todo tipo de público, no sólo por los niños.

Otros recursos empleados en el trabajo de *Teatro Tentempié* son el juguete y el juego, ya que los inventan y los construyen, además organizan juegos con estos objetos que forman parte fundamental del contenido de sus programas televisivos, no sólo como entretenimiento, también enseñan y detonan la creatividad y las destrezas de los niños. Estos recursos lúdicos están presentes durante sus peñas, donde las conductoras hacen partícipes a los espectadores, además se emplean los juegos en equipo para fortalecer la colectividad y estimular al infante no sólo a ganar, en todo caso, lo más importante es jugar,

como lo afirman en una de sus frases más conocidas por su público: ¡Todos ganamos porque jugamos!

Por otro lado, también incluyo el trabajo que realiza *Teatro Tentempié* con su teatro de títeres dirigido a los jóvenes y adultos, para lo cual he seleccionado una sola puesta en escena, titulada “Floripondín y Azucena”, basada en la historia de amor del poeta matancero, José Jacinto Milanés y de su prima Isa. Obra de Jesús del Castillo, ganadora del Premio Milanés en el año 1997.

Me enfoco en esta compañía por su reconocida trayectoria, aporte artístico y cultural en su país, pero principalmente por la labor multifacética y creativa de sus dos fundadores: la reconocida actriz Fara Madrigal y el dramaturgo Jesús del Castillo. Y para mostrar cómo los títeres también son incluidos en los medios de comunicación, y a su vez, en el sistema hegemónico, en este caso cumpliendo una función lúdica, pedagógica, ideológica y cultural.

Y si bien me interesa mostrar las funciones, la estética y la simbólica de los títeres en el trabajo del proyecto *Teatro Tentempié*, también abordaré aspectos más íntimos, sobre el creador titiritero y su relación vital con el títere. Mostrando este universo fantástico creado por Fara Madrigal y Jesús del Castillo, dentro de su propio contexto histórico y socio-cultural. Partiendo de la siguiente premisa: debido al bloqueo económico impuesto por los Estados Unidos de Norteamérica a Cuba, que ha sido un factor determinante para su acontecer social en sus diferentes ámbitos, particularmente en el ámbito cultural, ¿podríamos pensar que esta condición contribuye a la vigencia y al gusto por el teatro de títeres en los creadores y en el público cubano? Y de ser así, ¿cuáles son las razones específicas?

Por otro lado, las herramientas metodológicas que me permitieron el acercamiento directo a mi objeto de estudio, ha sido el trabajo etnográfico realizado mediante entrevistas dirigidas, diarios de campo y observación, principalmente. Además del acceso al archivo personal de *Teatro Tentempié*.

Aunque previamente tuve comunicación con los fundadores de *Teatro Tentempié*, quienes me enviaron información sobre su trayectoria artística, complementada con fotografías y algunos videos, y con esta información pude formular algunas entrevistas previas a mi trabajo de campo. Además tuve la oportunidad de ver su trabajo escénico con títeres,²⁰⁴ durante la edición XXIX del Festival Internacional de Títeres de Bilbao, España en el año 2010, al que asistí como participante.

Durante el mes de octubre de 2018, realicé mi trabajo de campo en Matanzas, Cuba, donde asistí a varios eventos organizados dentro de la *Jornada cultural cubana*, a los que se integraron los celebrados por la conmemoración del 325 aniversario de Matanzas. Destacan los siguientes: el 10mo. Evento de realizadores de “Barquito de papel”,²⁰⁵ organizado por *Teatro Tentempié*, dedicado en esta edición a las niñas y niños locutores, que se llevó a cabo el día 13 de Octubre, además de asistir a *T.V Yumurí* al ensayo para la grabación del programa *Barquito de papel*, a la peña de *Barquito de Ilusiones*, que se presenta al público todos los días domingos y a otras presentaciones del mismo espectáculo en algunas escuelas, como la Escuela Primaria René Fraga Moreno. Acudí también, a la presentación y donación del libro *Deporte nacional* de Jesús del Castillo, en la biblioteca de la Escuela de Formadoras de Maestros, en donde presenté una ponencia sobre el arte de títeres y sus urdimbres en el ritual, el teatro y el juego.

Derivado de esta breve experiencia, pero muy productiva, puedo adelantar una primera observación muy general sobre el trabajo con los títeres de *Teatro Tentempié*, que a lo largo de este capítulo desarrollaré:

Fara Madrigal y Jesús del Castillo, creadores y productores del proyecto artístico *Teatro Tentempié*, hacen de su cotidianidad un incansable hacer creativo y los títeres forman parte de ese “acontecer extraordinario” de enseñar y aprender jugando. Antes presentaré un atisbo sobre la dimensión espacio- temporal del Caribe y parte de su historia, con la finalidad de contextualizar esta manifestación artística en la isla.

²⁰⁴ Su espectáculo unipersonal *Pueblito de Cuentos*, guión y dirección de Fara Madrigal, incluye el texto “El Gato Currutaco” de Jesús del Castillo.

²⁰⁵ En el año 2009 Jesús y Fara fundan el Evento de Realizadores para las niñas y los niños “Barquito de Papel”, espacio de intercambio y reconocimiento con destacados realizadores de la Televisión Nacional y matancera.

4.1 El Caribe como dimensión estética

El espacio caribeño en sí mismo representa un ámbito estético y simbólico por su geografía y contornos acuáticos –el mar con su gama de verdes y azules bordea sus islas. Además de ser un espacio marítimo de entradas y salidas constantes, sus islas, lugares de caos, de encuentros, de mixturación de culturas, indudablemente poseen su propia estética o estéticas.

Y entendemos por estética no sólo la ciencia de lo bello, que estudia las artes, si no cualquier expresión o forma expresada a través de una manera de ser y de estar, en este caso en el Caribe. Entendiendo por estética, la *aisthesis*, la ciencia del estudio de los sentidos, por medio de los cuales también se llega al conocimiento.

Este conocimiento obtenido a través de la experiencia sensible se aprende y genera a partir de la cultura o culturas que conviven en un espacio y tiempo determinado, mediante expresiones que se manifiestan no sólo a través de la razón y el pensamiento, sino también se expresan con el cuerpo y el ritmo. La danza, el teatro, la música y la poesía dan testimonio de ello.

Y partiendo de esta idea muy general de estética, que en este caso estaría determinada por el espacio caribeño, podemos mencionar entre los elementos que han conformado esta estética en el Caribe, los siguientes: su espacio geográfico, su historia común de colonialismo, plantaciones y esclavitud, sus procesos políticos y económicos, y sobre todo, el resultado de la mixturación o criollización de diversas culturas, etnias y razas.

Aquí retomo el concepto de criollización, de Benítez Rojo, que define como un estado inestable que presenta una situación discontinua de recurrencias, cuya única ley es el cambio. Y para el caso de las mezclas culturales, la definimos como la actividad renovadora y en movimiento en donde ambas partes son trasmisoras y receptoras a la vez de estos intercambios culturales. A los que Antonio Gramsci llama “asedios culturales mutuos”.

Por otro lado, se hacen visibles dos miradas opuestas sobre el Caribe, una mirada teórica que lo define como espacio estático y la otra, que lo concibe como una dimensión en

movimiento, que se reitera constantemente, como lo señala Benítez Rojo, en *La isla que se repite*.

El Caribe, espacio geográfico

Regresando al espacio geográfico caribeño, su característica de insularidad lo sitúa en una dimensión de liminalidad, de umbral, según lo apuntan varios autores, como el escritor cubano Benítez Rojo en su obra *La isla que se repite*, o el mexicano Antonio García de León, en su libro *El mar de los deseos*, este último señala que el Caribe colonial español funcionó como vaso comunicante del tráfico del llamado tesoro americano y,

...le dio a la región un doble carácter de umbral: por una parte en el sentido de ser una estación de paso, de entrada y salida hacia el continente, por el otro, el de haberse convertido en una situación de preludio y avanzada, que prefiguró muchas veces con gran antelación las formas posteriores de lo que llamamos globalización. El Caribe es en ese sentido el umbral de la vida moderna, el quicio de una integración inconclusa a la economía mundial, pero que, al hacerla posible, aseguro también su posterior marginación.²⁰⁶

Otros autores, denominan esta condición como *outsiders*, ya que el Caribe ha sido precisamente, el umbral donde se han dado estos cruces históricos, y el primer sitio del “Nuevo Mundo” al que penetraron los colonizadores. Donde se ensayó el colonialismo, modificándose el paisaje original de estas islas, que fueron saqueadas y explotadas. Explotando y exterminando en muchos casos a su población, para después hacerlo con los esclavos, principalmente africanos, traídos de manera forzada a las plantaciones.

Las plantaciones y el saqueo de los recursos naturales y los metales preciosos fueron la principal fuente de enriquecimiento de las metrópolis coloniales, que en medio de un escenario de guerras y disputas entre las principales potencias se repartieron el Nuevo Mundo.

²⁰⁶ Antonio, García de León Griego, *El mar de los deseos. El caribe hispano musical, historia y contrapunto*, Ed. Siglo XXI, México, D.F, 2002.

George Beckford dividió el crecimiento de la producción del sistema de plantaciones dentro de tres fases: Las plantaciones del nuevo mundo creadas por la colonización europea del hemisferio occidental; las plantaciones de Asia y de África que la colonización europea estableció a mediados del siglo XIX y durante las primeras décadas del siglo XX. Y las plantaciones establecidas en el Caribe y Centro América como colonialismo español que fueron remplazadas por el neocolonialismo americano en países como el Salvador, Colombia, Cuba y Puerto Rico.²⁰⁷ Y el mismo autor afirma que hoy en día, los sistemas de plantación que acompañaron al crecimiento global del capitalismo son realidades de un pasado mercantil, que pueden verse claramente en el Caribe contemporáneo en las relaciones raciales y en los patrones de política y desarrollo económico.

La ubicación del Caribe, ha sido determinante para convertirse en un espacio codiciado por los países imperiales. El dominicano, Juan Bosch lo concibe como un espacio geoestratégico durante el colonialismo y que cobra relevancia en el Siglo XX, ya que su posición geográfica es de vital importancia durante la segunda Guerra Mundial, para los Estados Unidos de Norteamérica, que acentuó su expansión y poder regional e influyó en todos los territorios bajo control militar de las potencias europeas. Así el Caribe se convirtió en uno de los escenarios del conflicto global. Al respecto Bosch menciona que:

La historia del Caribe es la historia de las luchas de los imperios contra los pueblos de la región para arrebatarles sus ricas tierras; es también la historia de las luchas y de los imperios, unos contra otros, para arrebatarse porciones de lo que cada uno de ellos había conquistado; y es por último la historia de los pueblos del Caribe para liberarse de sus amos imperiales.²⁰⁸

Es notable el orden de la cita en su última parte: "... por último la historia de los pueblos del Caribe para liberarse de sus amos imperiales", pero real y atinada, ya que los intereses de los imperios han primado sobre el de los pueblos sojuzgados (Frantz Fanon).

Esta opresión originó y dio lugar al nacimiento y desarrollo del pensamiento anticolonial de los luchadores caribeños, dando paso al surgimiento de corrientes intelectuales como la

²⁰⁷ George Beckford, *Persistent Poverty* (London: Oxford University Press, 1972), p.84. Citado por Paget Henry en *The Caribbean Plantation. Its Contemporary Significance*, p. 157.

²⁰⁸ Juan Bosch, *De Cristóbal Colón a Fidel Castro*, Fundación Juan Bosch, Santo Domingo, 2005, p.12.

de la negritud, los movimientos campesinos, obreros y de los estibadores portuarios, ya en el siglo XX, pero que tienen sus antecedentes en las distintas formas de resistencia colonial de los esclavos negros, desde los barcos negreros, los ingenios azucareros y dentro de los diferentes espacios de explotación.

España, Inglaterra, Francia, Portugal, Holanda, Estados Unidos de Norteamérica, han sido las principales potencias, los actores protagónicos en esta repartición del Continente Americano, variando su poder y protagonismo durante la historia. Actualmente el Caribe sigue siendo un punto geográficamente estratégico de gran importancia geopolítica por ser la entrada al Continente Americano para los Estados Unidos de Norteamérica y para otras potencias como Francia y las Naciones Unidas, que tienen sus bases militares en el Caribe.²⁰⁹

Por otro lado, si hablamos de los elementos naturales comunes en el espacio geográfico caribeño, podríamos incluir el mar, el calor tropical, la flora y la fauna, así como lo fueron en su momento los espacios de trabajo que ocuparon los cultivos de café, el tabaco y el azúcar, situándose en tres dimensiones espaciales distintas, por su altura: el café; en lo bajo plantaciones de caña y los manglares fueron los espacios donde habitaron los esclavos para no “invadir” las plantaciones. Mientras que la montaña fue el espacio de libertad para los negros cimarrones que huían de esta explotación.

Por otro lado, los desastres naturales son otro sello particular de la región, a la que Antonio García de León definió como el “Ojo del huracán”, ya que los huracanes, las erupciones, los sismos y las inundaciones han sido parte de su historia.

Como parte de las huellas que permanecen en esta geografía caribeña encontramos las ruinas de plantaciones, factorías azucareras, así como sus fuertes y murallas que nos recuerdan ese pasado de disputas y explotación.

Conformación de las nuevas sociedades implantadas en el Caribe

Como lo mencioné anteriormente, la población originaria de estas islas fue casi exterminada, poblando estos lugares con la mano de obra esclava importada por los

²⁰⁹ Estados Unidos tiene en la actualidad 761 lugares militares fuera de sus fronteras, 38 bases militares entre Centroamérica y el Caribe, y al menos 80 bases militares en países latinoamericanos.

colonizadores, básicamente negros traídos del continente africano, por ser “físicamente más resistentes”.²¹⁰ Estos hombres y mujeres eran comprados por los comerciantes negreros: portugueses, ingleses, franceses y holandeses, y traídos al continente americano por el mar en condiciones infrahumanas, los que sobrevivían al embarque les esperaba, en la mayoría de los casos, una vida inhumana en las plantaciones. Habían sido separados abruptamente de sus lugares, familias y culturas, pero de acuerdo a los criterios morales y religiosos de la época no era mal visto este maltrato, pues los negros no eran considerados hombres sino cosas, mercancía que podían venderse, intercambiarse e incluso aplicar la tortura y el homicidio sin ningún peso moral ni restricción alguna sobre ellos.

Los inversores, los folletistas económicos y los políticos, en Francia y en Inglaterra, no pensaban en las miserias implícitas en el comercio de los esclavos, pues nunca las veían. Únicamente los agentes de la Costa y las compañías de barcos negreros eran testigos de las brutalidades al juntarlos en las barracas y al apiñarlos en los barcos durante el viaje por mar. Estos testigos eran hombres que ya se habían endurecido ante esos cuadros y a los cuales se pagaba para ejercer ese tráfico. El europeo común veía solamente las ganancias.²¹¹

A la población afrodescendiente se sumaron posteriormente asiáticos traídos como contratistas para su explotación en las plantaciones, y aunque habían cambiado las formas de explotación la brutalidad fue constante. Sin embargo, los esclavos respondieron con una adaptación férrea, encontrando la forma para perpetuar sus tradiciones y culturas, derivado de ello surgieron nuevas expresiones y formas culturales producto de la mezcla multirracial y multicultural.

En el ahora llamado Caribe se da el encuentro no sólo de las dos tradiciones: la indígena y la española. Durante los siglos virreinales, indígenas, españoles y otros europeos, junto con criollos y mestizos, compartieron un mosaico cultural multirracial, al que también se integraron los africanos y orientales.

²¹⁰ Fue en las colonias francesas (Haití, Martinica, etc.) y en las inglesas (Jamaica, Virginia, Carolina, Georgia y en general en el Sur de las Trece Colonias) donde el empleo de esclavos alcanzó mayor densidad. Consulta: www.bicenteniodelasamericas.org/index.php?...esclavos...

²¹¹ Parry, Philip Sherlock. *Historia de las Antillas*, “La trata de los esclavos y los Asientos”, traducción de Viviana S. de Ghio, Editorial Kapelusz S.A., Buenos Aires, 1976, p.122.

Por otro lado, me parece pertinente citar a la Dra. Margarita Vargas, cuando se refiere al origen de estas sociedades caribeñas que: “Nacen a partir de contradicciones y negaciones”, pues no sólo los blancos negaban la humanidad de los negros o afrodescendientes, si no que estos mismos llegaron a negar su propia humanidad. Y en un inicio cuando obtuvieron su libertad no supieron qué hacer con ella. Por otro lado, aunque era muy común que los europeos blancos se mezclaban con mujeres afrodescendientes y engendraban hijos, era una verdad callada por una sociedad con doble moral cimentada en la idea de superioridad de los colonizadores.

Es así como estas sociedades nuevas se fundan con negaciones y contradicciones y no es sino hasta finales del siglo XVIII y principios del XIX, que las sociedades creoles comienzan a aceptarse, y ya para el siglo XX en los años 60's se intenta teorizar y hacer una reescritura de su propia historia. El Movimiento de Artistas Caribeños, del que Edward Kamau Brathwaite fue fundador en Londres en 1966, tuvo un papel determinante al respecto.

Por su otra parte, Édouard Glissant también hace referencia a las culturas nacidas de la criollización, como los llamados pueblos caribeños que estuvieron marcados en sus orígenes por la esclavitud, el barco negrero y el antro de la plantación, se implantó una cultura de la negación, dominación e imposición. Y, por tanto, surgieron los procesos de deculturación, aculturación y quizá recientemente la configuración de una cultura propia: de un *ethos* caribeño.

En relación a lo anterior, se habla de la *cultura auténtica* y la *cultura espuria*. Darcy Ribeiro²¹² retoma a E. Sapir, y define a las *culturas auténticas* como aquellas que internamente presentan un elevado grado de integración y una mayor autonomía respecto de la dirección de su desarrollo. Por oposición: las *culturas espurias* serán las correspondientes a sociedades sometidas, dependientes a decisiones ajenas y cuyos miembros están más expuestos a la alienación cultural, al nutrirse de ideas ajenas que no se adecuan a su propia existencia y sí a los propósitos del dominio colonial, frustrando toda posibilidad de mantener el *ethos* original o definirlo mediante la libre selección e

²¹² Darcy, Ribeiro, Configuraciones, SEP (SepSetentas, 38), México 1972.

incorporación en el contexto cultural propio de las innovaciones procedentes de la entidad colonialista.

Los pueblos modernos nacidos de las viejas civilizaciones avasalladas por el colonialismo europeo y los que se originaron a partir de factorías tropicales compuestas por indígenas y africanos sufrieron compresiones alienantes que según Ribeiro, apenas comienzan a superar. En estos casos, la cultura naciente en lo que concierne al *ethos*, se configuró por la acción de dos modeladores: primero, por la anulación provocada por la *deculturación* compulsiva de aquellas concepciones etnocéntricas originales que les permitían tomar su propia imagen como prototipo de lo humano y segundo, por la admisión de una nueva y degradante concepción de sí mismos, reflejo de las ideas de sus dominadores que, al considerarlos criaturas grotescas, intrínsecamente inferiores e incapaces de progresar, vedaba toda posibilidad de aceptar con orgullo su imagen real. Y como consecuencia estos procesos generaron culturas espurias.

Aunque como lo mencioné al principio de este apartado, coincido con la idea de que no sólo estas nuevas sociedades provocadas por la implantación colonialista en el Caribe sufrieron procesos de aculturación y deculturación, indudablemente se dieron estos “asedios culturales mutuos” entre todas las culturas involucradas en menor o mayor medida.

Procesos independentistas en el Caribe

No podemos separar la historia de los procesos independentistas de las metrópolis coloniales de las de sus colonias. Y en pleno siglo XXI algunas islas aún no han logrado o “buscado” su independencia.

Paradójicamente, Haití, conformado principalmente por una población de afrodescendientes que dignamente lucharon por su libertad, siendo el pueblo pionero en independizarse en América, que proclamó su independencia en 1804, actualmente es uno de los lugares más pobres y devastados de este Continente, en oposición a algunas islas tardíamente independientes que vivieron bajo la colonia de Inglaterra -*common wealth*-, o que siguen perteneciendo a Francia como departamentos de ultramar: Guadalupe,

Martinica, Guayana Francesa, Reunión y Mayotte, ya que tienen una economía privilegiada y un nivel de vida económico más elevado.

Los procesos de independencia, la situación política y económica en el Caribe, indudablemente, tienen otra lectura que los procesos independentistas de América Latina, aunque sus historias también se imbrican, los tiempos y procesos históricos son otros. Estos tiempos “discontinuos” entre el Caribe y Latinoamérica son también una característica muy propia de la región, por ejemplo: convive la modernidad con “el atraso”; por lo tanto, podría pensarse que el ritmo de la vida cotidiana en el Caribe es flexible y lento, aunque no siempre es así.

La pobreza se manifiesta también con sus tintes más dramáticos. Eric Williams en su libro *Esclavitud, De Colón a Castro. La historia del Caribe 1492-1969*, cita a Macmillan, quien sostiene que al hacer un estudio social y económico de las indias de las Islas Occidentales es necesario “hacer un estudio de la pobreza”.²¹³

Criollización cultural en el Caribe

Quisiera terminar este esbozo sobre la estética caribeña, recuperando alguno de los puntos que me parecen más relevantes en este ejercicio teórico sobre la interpretación del espacio caribeño como un elemento cultural. Aspectos que retomo de los seminarios sobre el Caribe Insular, impartidos por la Dra. Margarita Vargas durante el año 2017.

Como primer punto, la porosidad como un factor determinante para este intercambio de culturas, en un medio naturalmente abierto y permisivo en donde conviven y se mezclan diversas lenguas, religiones y formas de cultura en general, como parte de una primera estética que llamaría del caos, fundamentada sobre todo, en el pensamiento de Édouard Glissant y Benítez Rojo. En este caso, el caos como desorden sería el preámbulo del nuevo

²¹³ Eric, Williams, *Esclavitud, De Colón a Castro. La historia del Caribe 1492-1969*, Instituto Mora, México, 2009, p. 554.

orden, de lo nuevo que está en constante transformación, en el umbral, dentro de sus islas y contornos marítimos.²¹⁴

La permisividad, la apertura y la tolerancia como factores para la mixturación cultural, características, que quizá, se desarrollaron por la necesidad eminente de sobrevivir frente a las metrópolis como potencias dominadoras y por la subalternidad vivida como pobladores, en un principio, “implantados” en estas islas saqueadas y explotadas.

Por otro lado, los fenómenos naturales como los huracanes, erupciones, tsunamis, temblores e inundaciones, interiorizados como experiencias en el imaginario caribeño, que conforman parte de sus memorias que también se criollizan en el pensamiento religioso, en las narraciones y en los saberes orales de estos pueblo, son determinantes dentro de sus procesos culturales.

El territorio o paisaje se convierte en los espacios de trabajo, en el referente de altura y bajura. Los manglares o pantanos se asociaron a la explotación y esclavitud, mientras que la altura o el monte significaron la libertad, ya que permitieron los procesos de rebelión de los cimarrones. En el siglo XX se da la reinterpretación de estos elementos en la literatura caribeña, retomando al paisaje como un elemento estético que asocia a la mujer con la tierra, por mencionar un solo ejemplo.

Por otro lado, la religiosidad es una clave para entender el pensamiento caribeño, imbricado a su manera de vivir y entender el mundo (cosmovisión). Religiosidad expresada quizá más visiblemente en el ritmo, que se manifiesta a través de sus formas artísticas: en la música, en la danza y en el teatro, principalmente. Y actualmente en el *performance* y en su obra literaria, esta última ha cobrado una especial fuerza como expresión de la nueva estética caribeña.

En este sentido coincido con la Dra. Margarita Vargas respecto a que las formas o expresiones estéticas en el Caribe, se derivan de este caos, generado a partir de todos estos rasgos, a los que se suman la multiculturalidad, multirracialidad y la discriminación, herederos también de la explotación y dominio colonial. Estética que se hace visible a

²¹⁴ Que se complementa con la propuesta de Víctor Turner, respecto al espacio liminar como un “caos fértil”.

través de la pobreza, del paisaje, de la negritud, del cuerpo, de la sexualidad y de la religiosidad caribeña, expresada mediante la corporalidad y el ritmo de sus pueblos.

Finalmente, en su “Manifiesto sobre la Creólité”, Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau y Raphaël Confiant toman una postura incluyente al sumar todas las culturas: la africana, la amerindia, la asiática y la europea como parte de su propia cultura, y manifiestan que en el Caribe se da la anticipación del contacto de las culturas, del mundo futuro que ya se anuncia.

4.2 Una mirada a la escena cubana de títeres vinculada al teatro para niños, y su presencia en la televisión

En su libro *Niños, títeres y actores en el siglo XX*, el investigador y dramaturgo cubano, Freddy Artiles,²¹⁵ enaltece el sentido humano y para el desarrollo “espiritual” del títere, al que describe como personaje de madera y tela que posee una identidad única,²¹⁶ y lo integra para su estudio junto con el teatro para niños, aunque el títere no es exclusivo de este público.

Respecto a la función humanística que los títeres cumplen, Freddy Artiles menciona que durante la Primera y Segunda Guerra Mundial, los títeres estuvieron presentes en la escena del conflicto como voceros y mensajeros para infundir valor a los ciudadanos de los países implicados. Los personajes clásicos como Puch (Inglaterra), Policcínela (Italia), Guiñol (Francia), Petrouchka (Rusia), dejaron de lado, por un momento, sus principales características que los definían y portaron el traje de guerra durante estos períodos. Y posteriormente, continuaron en la escena de posguerra como un aliciente y mensajeros de la paz para la reconstrucción humana, apuntalando la recuperación de sus valores, de su

²¹⁵ Freddy Artiles Machado, dramaturgo, profesor investigador, sin dudas el más importante estudioso del teatro de niños y títeres en Cuba. Doctor en Ciencias sobre Arte y Licenciado en Artes Escénicas por el ISA, Universidad de las Artes de Cuba. Participó en varios eventos internacionales de teatro en Europa y América. Ganó el Premio Gorgorito, que otorga la (Unión Internacional de la Marioneta) de Madrid. Falleció el 24 de diciembre de 2009 en su país. https://www.ecured.cu/Freddy_Artiles, Consulta, 9 de Noviembre de 2018.

²¹⁶ Freddy Artiles Machado, Artiles, Freddy, *Niños, Títeres y Actores en el siglo XX*, Ediciones Matanzas, Cuba, 2008. p.p. 16-17, (...) mientras que el actor –con sus vivencias y pensamientos– tiene una identidad propia y en determinado momento incorpora un personaje, el títere es un objeto sólo capaz de tomar vida cuando es animado en la escena, por lo que tiene una identidad única, y es siempre y solamente el personaje. El títere sería, por tanto, el actor ideal, y eso debía inspirar al actor humano, según Craig.

vitalidad y de su alegría. Esa función tan grande era la fuerza con la que los titiriteros animaban a los pequeños títeres desde sus retablos.

En el libro de Freddy Artiles, escrito en múltiples apartados por países, en el que cada uno con su título indica un evento transcendental dentro de la historia del teatro para niños y del teatro de títeres, el autor selecciona estos eventos que van hilándose para mostrarnos una historia integrada por acontecimientos casi secuenciales que están ligados unos con otros. Por ejemplo, la fundación de la Compañía de Teatro Infantil en Moscú, que posteriormente tendría una gran repercusión mundial, y en Cuba tuvo gran influencia en su teatro. Entre otros de los grandes acontecimientos dentro de la historia de los títeres, menciona las giras internacionales que realizó la compañía italiana de marionetas *Teatro dei Piccoli* de Vittorio Podrecca. Quien visitó la Habana en dos ocasiones, la primera en 1925 y la segunda en 1939, mientras realizaba su gira por América, sin duda dejó huella en estos países.

En este libro el autor muestra una historia integrada del mundo (utópica), donde pareciera que no existen las jerarquizaciones ni las exclusiones y que el teatro de títeres (utopías hechas realidad) da testimonio de esta universalidad y transcendencia histórica. Y si en algo encontramos la universalidad y la transcendencia de este arte, es justamente en su carácter imaginativo y simbólico: no se queda en la forma, siempre la trasciende, va encaminado a la función desde la diversidad socio-cultural y estética a la que pertenece.

Por otro lado, la presencia de los títeres en la televisión ha sido prolífica, entre los casos más sobresalientes encontramos programas de títeres o con títeres dirigidos a los niños, con temáticas de entretenimiento, pero sobretodo, se han empleado como un recurso didáctico. De ahí, que afirme que el títere vive no sólo en el teatro, es decir, que sólo a través del contacto directo con el público logra un impacto; la barrera o distancia de la televisión como medio no impide esta empatía que se genera irremediamente en el público de los niños hacia los muñecos.

Desde los inicios de la pantalla chica los títeres se incorporaron con un excelente resultado. ¿Cuántas generaciones hemos crecido desde entonces aprendiendo y jugando con nuestros personajes- títeres preferidos? Uno de los más conocidos y queridos por el público

de niños es Topo Gigio, creado en 1958 por María Perego para la televisión italiana, su primera aparición en la televisión fue en 1959, alcanzó fama mundial al presentarse en Estados Unidos durante los años 60. Posteriormente, se crearon historietas y una película que generaron toda una mercadotecnia en torno al personaje, actualmente es un ícono de la cultura pop de Italia.

Sin duda, uno de los programas de títeres que ha tenido una gran audiencia en América, transmitido durante varias décadas es *The Sesame Street* (Plaza Sésamo), originalmente transmitido en Estados Unidos de Norteamérica y posteriormente difundido en versiones al español por cadenas nacionales en América Latina, entre los primeros países que lo hicieron se encuentra México.

Por su parte, Fredy Artiles en su obra citada anteriormente, hace un recorrido por la historia del títere en el mundo, en la que incluye a países de Europa y de Asia, pero también integra a Cuba y a otros países de América Latina, como: México, Argentina, Costa Rica, Ecuador y Venezuela. Artiles narra una historia secuencial mediante algunos datos que muestran el desarrollo de la actividad teatral en materia de niños y títeres, así como algunas de las teorías emergentes en la especialidad, algunos métodos, tendencias, movimientos artísticos y culturales donde el teatro de niños y títeres cumple con una función didáctica y lúdica, pero sobretodo, humanística.

En este ejercicio histórico sobre los títeres en el mundo, además de integrar a Cuba y a otros países de América Latina, con los casos que seleccionó, pareciera que la actividad teatral con títeres no presentará un “atraso” respecto a las grandes potencias europeas con una fuerte tradición en esta materia, y que en Cuba y en otros pueblos de Nuestra América el teatro de títeres se desarrollara a la par, “casi” de una manera “natural” sobreponiéndose a la falta de tradición y, en dado caso, de conocimiento de las técnicas; haciendo valer su gran creatividad y adaptando sus condiciones culturales, recursos materiales y tecnológicos disponibles a esta actividad. Y para demostrarlo, Artiles señala un ejemplo que hace visible esta situación: la constante presencia de los títeres en la televisión cubana.

Ya en los años cincuenta del siglo pasado, los títeres habían entrado en la pantalla chica, no sólo en el continente europeo, también en Cuba estuvieron presentes desde entonces,

entre estos programas destacan los *Títeres criollos* de sátira política producidos por *Unión Radio-TV* en 1951, uno de los primeros espacios televisivos en el mundo según el autor. Otro de ellos fue el de Dora Carvajal, quien fundó la compañía teatral la Carreta en 1948, y a lo largo de casi una década mantuvo un espacio de títeres para niños en la televisión cubana. En 1953, María Antonia Fariña inauguró en el Canal 11 de la televisión cubana su *Jardín de Maravillas*. Éstos fueron sólo los inicios, porque desde entonces en Cuba ha florecido el teatro de títeres tanto en la escena como en la televisión.

También en México los títeres estuvieron presentes dentro de la pantalla chica desde su fundación, las marionetas Rosete Aranda dieron testimonio de ello en los años 50 del siglo pasado. Carlos Espinal, quien fundó tres carpas que estuvieron ubicadas en los barrios de Tepito, La Lagunilla, Mixcalco y San Juan de Letrán, gracias al prestigio de sus espectáculos de marionetas, incursionaron en la televisión que estaba en sus inicios.

En 1954 se inauguró el canal 4 de televisión y Carlos V. Espinal fue invitado por Rómulo O’Farril a ser uno de los pioneros. Estrenan el programa semanal La ópera en miniatura, dirigido por Cristian Caballero, con obras como *La traviata*, *El barbero de Sevilla*, *Payasos*, *Tosca*, *Aída*, *Rey por un día*, *Carmen*, *Turandot*, *La bohemia*, *Fausto*, *Caballería Rusticana*, entre otras, y las operetas *Los molinos del viento*, *Marina* y muchas más. Llegó a grabar con sus muñecos veintidós óperas, además de operetas y zarzuelas, y el cuento *Hansel y Gretel*, para un programa piloto.²¹⁷

Otro de los casos paradigmáticos de títeres en la televisión que Freddy Artilles menciona, es la transmisión en “vivo” en los programas televisivos de las principales cadenas norteamericanas, de la octava expedición a la luna que realizaron los astronautas norteamericanos Alan Shepard y Edgard Mitchell en el Apolo XIV, lanzado el 31 de enero de 1971, realizado con el propósito de dejar una huella de la “realidad histórica” en la memoria colectiva.

Artilles menciona que durante las transmisiones, gracias a las cámaras instaladas en la nave se pudieron mostrar imágenes reales de un hecho que estaba sucediendo, pero al no

²¹⁷ Sonia Iglesias, Cabrera, Guillermo Murray Prisant, *Piel de papel, manos de palo*, FONCA y ESPASA CALPE, México, 1995, p.145.

existir las condiciones idóneas para mostrarlo en su totalidad se empleó el recurso de lo fantástico. En la NBC se había emplazado un enorme set que reproducía la superficie lunar a partir de las fotos suministradas por la NASA. Bil Baird, famoso titiritero norteamericano y tres de sus colaboradores se encontraban ahí, los titiriteros con sus títeres representaron el gran acontecimiento “supliendo o completando” el hecho histórico y esta representación con títeres quedó en la memoria de los televidentes como algo real y verdadero. En este caso la televisión cubrió el artificio y los muñecos se convirtieron por un momento en los dos hombres que pisaban nuevamente durante esta octava expedición nuestro satélite lunar.²¹⁸

Durante los años 70’s y 80’s, uno de los programas televisivos con mayor audiencia en Latinoamérica fue el programa educativo estadounidense de *Sesame Street*, dirigido a los niños en edad preescolar, que combinó la educación y el entretenimiento. Del creador Joan Ganz Cooney, programa realizado con muñecos de Jim Henson, quien hizo innovaciones en la técnica de construcción y animación de títeres para ser presentados “especialmente” en la televisión, de donde surgieron los *muppets*, títeres bocones: técnica combinada de mano y varilla,²¹⁹ programa que alcanzó gran fama en todo el mundo, fue estrenado en la televisión pública de los Estados Unidos de Norteamérica en 1969 y transmitido durante 44 años. Las primeras adaptaciones y versiones con sus propios personajes fueron la brasileña y la mexicana en 1972.

Otro programa que tuvo resonancia es el del granadino, Manuel de la Rosa Ucles, “Don Redondón”, creador de la serie de Televisión Española “Las Aventuras de Juan sin Miedo” en 1977. Y más tarde, en 1981 con la compañía teatral *Sol y Tierra* grabó 80 capítulos de “Juan sin Miedo” con títeres bocones, basados en los personajes del cuento del mismo nombre de los hermanos Grimm. La grabación se realizó en los estudios de Pronarte para

²¹⁸ Una de las figuras más notables del teatro de títeres norteamericano fue Bil Baird (1904-1987). Considerado uno de los pioneros del títere en la televisión... Se trató, en suma, de un espléndido espectáculo titiritero que fue considerado como un hecho cierto por millones de televidentes. Artiles, *Op. cit.*, pp.171-173.

²¹⁹ Es innegable la influencia de las tendencias marcadas por los programas televisivos como Plaza Sésamo y los *muppets* en cuanto a las técnicas empleadas en el teatro de títeres. Aunque son muy variadas en casi toda América Latina se utilizan: el guante, la varilla, los hilos, los bocones, la máscara, las técnicas combinadas, entre otras. Además de usarse para su construcción, una infinidad de materiales, entre éstos: los reciclados o de desecho, pero por cuestiones de tradición, influencias y tendencias pueden usarse unas técnicas más que otras.

Canal 13, en ese entonces Imevisión y Televisión Rural Mexicana. Por esos años, la compañía realizó giras en España y México, alcanzando alrededor de 900 presentaciones.

Actualmente uno de los más destacados proyectos televisivos con títeres dirigido a los niños, que se ha posicionado como un referente en América Latina es el programa chileno *31 minutos*, creado en el 2003 por Álvaro Díaz y Pedro Peirano. El primer país en transmitirlo por televisión abierta fue México, por *Once TV*, en su programación de *Once Niños*, también se trasmite en Colombia, Argentina, Uruguay y España. Y debido a su éxito ha tenido presentaciones en el teatro (recientemente durante el 2018 en México).²²⁰ Además de realizarse en el 2008 una película basada en este programa televisivo.

Por su parte, destaca el trabajo del grupo *Teatro Tentempié* de Matanzas, Cuba, conformado por Fara Madrigal y Jesús del Castillo, creadores y directores del programa televisivo *Barquito de papel*, dirigido a los niños, donde hacen del títere un elemento principal. Este programa ha sido multipremiado y se transmite desde el 2002 por cadena nacional y por *T.V Yumurí* de Matanzas, con una gran audiencia y aceptación por todo tipo de público, no sólo por los niños. Aunque debido a sus políticas no ha tenido una mayor difusión fuera de la isla.

Otro caso notable en México es el programa: *La Covacha*, transmitido durante tres años al aire, del 2009 al 2011, por *Radiotelevisión* del Estado de Veracruz, sureste del país. Contó con 78 programas, transmitidos en tres temporadas y con la creación de más de 80 títeres, fue producido y dirigido por *Merequetengue Teatro*, a cargo de Arón Estrada y Lorenzo Portilla, con residencia en Xalapa, Veracruz.

Este programa se realizó como un formato de noticiero que relatava las buenas noticias y recuperaba los valores, las tradiciones, el respeto y el cuidado ambiental, la convivencia y comunicación familiar, temas sobre las escuelas rurales y la marginación, entre otras temáticas dirigidas especialmente a los niños. Concluyó debido a la falta de presupuesto e interés en la programación especializada y dirigida al público de los niños.

²²⁰ *31 minutos* sigue vigente en el gusto del público mexicano, y ha sido invitado a participar en festival *Vive Latino 2020*, uno de los festivales más importantes de rock en México, en <http://monterreyrock.com/2020/01/31-minutos-en-vive-latino-2020/>, última fecha de consulta: 28 de febrero de 2020.

Algunas de las coincidencias entre ambos programas televisivos de México y Cuba, aunque también con el programa chileno, *31 minutos*, es que recuperan aspectos de la identidad e incluyen temáticas que buscan fortalecer los valores y las tradiciones. Además, fomentan la conciencia del cuidado ambiental y presentan temas relacionados con los derechos de los niños.

Pero por otro lado, también los títeres han sido empleados dentro de la pantalla chica como un recurso de sátira y crítica, en breves cápsulas dentro de programas con tendencia política y en algunos noticieros alrededor del mundo.²²¹

Con una estructura más libre se ha utilizado en programas de televisión como *Le Bebe Show* en Francia, *Le Teste di Gomma* en Italia o *Spitting Images* en Inglaterra. Particularmente, *Spitting Images* retoma la vieja tradición de la sátira política inspirada en el sistema parlamentario británico, los muñecos de esta serie están diseñados por grandes caricaturistas, Fluck y Law.

Spitting Images hace burla de todos los personajes públicos: políticos, personalidades del mundo artístico, estrellas de cine y de la canción, pero también de la familia real, que hasta entonces había sido tema tabú.

Margaret Thatcher ha sido también objeto de violentas críticas, presentada como un tirano de sexo indefinido, que cría cocodrilos en el número 10 de Downing Street y los alimenta con los miembros del Gobierno que se atreven a expresar su desacuerdo. Después de las elecciones de 1987, apareció cantando en compañía de sus ministros la canción fascista *El mañana nos pertenece*.²²²

En este sentido concluyo con otro caso paradigmático en México, Los “Hechos de Peluche”, este segmento del noticiero: “Hechos”, salió al aire el 4 de noviembre de 1996, transmitido por el Canal 11 de la televisión mexicana, bajo la dirección de la productora ejecutiva Hilda Soriano.

²²¹ ¿Dónde están, en el periodismo, las sanciones, positivas o negativas? El único embrión de crítica son los programas satíricos, como Guignols (Guiñol es el títere emblemático francés). Pierre Bourdieu, *Sobre la televisión*, Traducción de Thomas Kauf, Anagrama, Barcelona, 1996 p. 77, 81.

²²² Henryk Jurkowi, 1992, “Sátira, alegoría y compromiso político”, Revista Puck No. 3, Centro de Documentación de títeres de Bilbao España (edición española de la edición francesa editada por el Institut International de la Marionnette de Charleville-Mézières), pp.18-23.

... la visita que había hecho Ricardo Salinas Pliego a Colombia, quien interesado en lo que ofrecían las televisoras de aquel país, le llamó la atención un programa de los “Muppets para Adultos”, y a su regreso a la televisora habló sobre la posibilidad de crear unos muñecos que pudieran representar personajes de la política que en esa época estuvieran de moda, poco a poco fue consolidándose el proyecto hasta que nació el segmento del noticiero titulado: “Hechos de Peluche”. Así, el elenco de peluches fue creciendo, pero quedaron en la memoria de los televidentes: “El Jefe Ciego”, que era la imagen de cartón, del destacado panista Diego Fernández de Ceballos, a quien se le conocía como “El Jefe Diego”; estaba el que personificaba a Carlos Salinas de Gortari, llamado “Carlos Orejas de Portari”, y el mismísimo Cuauhtémoc Cárdenas Solórzano, al que le pusieron “El Cuautemochas”. Nació también “Joserra”, para imitar al gran conductor deportivo José Ramón Fernández; también, la indígena conocida como “Tecla”; igualmente, estaban dos ex presidentes de nuestro país: “Pepe López Colmillo” y “Huicho Excharrerrías”, siendo la referencia de José López Portillo y Luis Echeverría Álvarez. Un detalle interesante es que en sus charlas noticiosas nunca realizaron críticas directas al entonces presidente Ernesto Zedillo. En este tenor, los diálogos de los personajes, los Peluches, era casi en su totalidad de tinte político, y eran bastante coloquiales, (...) La esencia era dar la noticia del día de forma chusca y con humorismo. En gran medida el éxito de los guiones se debió a la participación de Marco Antonio Flota, escritor especializado en la comedia, Antonio Garci, experto en cartón político, Alejandro Sánchez y Ricardo Guzmán. En los primeros años el equipo de “Hechos de Peluche” —incluidos actores, guionistas, ambientadores, directores de arte, equipo de producción— constaba de 35 personas y se calcula que los segmentos de “Hechos de Peluche”, dentro de Hechos, son vistos por 12 millones de personas en todo el país. Como se dijo, los peluches tenían un espacio dentro del noticiario estelar de la televisora “Hechos”, pero en 2003 tuvieron su propio espacio en la barra nocturna de Azteca 7. Los últimos programas de “Los Peluches” fueron transmitidos en 2012 y sus críticas se concentraron directamente en el entonces Instituto Federal Electoral (IFE); y recientemente se abrió otro espacio para los Peluches.²²³

²²³ Colaboración especial de Flavio “El Checo” Ramos, para “Tiempo de Michoacán”. “Hechos de Peluches”,

Es prolífica la participación de los títeres en los programas de televisión, aquí sólo mencioné algunos ejemplos para constatar su permanencia e impacto en el público, no sólo en los niños sino en el público en general.

4.3 Teatro Tentempié, un teatro de figuras y títeres caribeños para la televisión y la escena teatral

A Chuchi, al hombre creador,
hacedor incansable, con ojos,
imaginación y corazón de niño.
Griselda Coss

Jarabe de Tentempié

Para triunfar en la vida
hay que tener mucha fe
y tomar todos los días
jarabe de Tentempié.

Cuando estés pegado al suelo
verás el mundo al revés
y volverás a pararte
si tomaste Tentempié.

Uno, dos y tres
jarabe de Tentempié.
Una vez y otra vez
jarabe de Tentempié.

El Tentempié es un jarabe
que te alegra el corazón
es bueno para el cansancio
la tristeza y el dolor.

Una época de libertad de expresión dentro de la comedia mexicana, Información general, 8 de noviembre de 2018. <https://www.tiempodemichoacan.com/hechos-de-peluches-una-epo...>

En otra noticia más reciente publicada por el Universal el 25 de noviembre de 2016 en la sección de espectáculos, se puede leer: El programa de sátira política regresa a Azteca, este lunes, a 20 años de su desaparición con EPN, Trump, Clinton y otros líderes.

“Para el actor Santiago Alonso, quien dará vida al peluche del conductor del programa de noticias, Teddy la nota, no hay mejor opción para hacer crítica política que estos personajes.

“Son la caricatura ideal para comunicar y transmitir; lo que sale de los títeres es muy bien recibido por el público, son un medio muy claro y muy preciso para hacer comedia y crítica social que, además, tanto nos hace falta de forma inteligente en México y es ahora la propuesta que se está haciendo con *Los Peluches*. (Janet Mérida, *Los peluches contra censura*, Diario Universal, Sección de Espectáculos, 25 de noviembre de 2016, <https://www.eluniversal.com.mx/articulo/espectaculos/television/2016/11/25/los>), última fecha de consulta: 3 de abril de 2019.

La receta es muy sencilla
trabaja duro y con fe
en la cabeza los sueños
y serás un Tentempié.

Una, dos y tres
jarabe de Tentempié.
Una vez y otra vez
jarabe de Tentempié.

Con sueños en la cabeza
y lo pesado a tus pies.
Nunca llegarás al suelo,
tú eres un tentempié.
Una vez y otra vez
jarabe de Tentempié (bis.)²²⁴

La formación profesional de los creadores de *Teatro Tentempié* y su prolífica labor creativa han sido fundamentales para su desarrollo, logrando un merecido reconocimiento nacional e internacional en múltiples ocasiones. Por un lado, las actividades multifacéticas y el talento de Fara Madrigal como actriz, locutora, conductora, productora, titiritera, directora de escena, creadora y constructora de títeres, y de algunas de sus producciones escénicas, entre otras actividades, unido al talento de su compañero Jesús del Castillo, reconocido dramaturgo en Cuba, director, productor, guionista para la radio y la televisión, creador y constructor de sus títeres y producciones como: escenografías, utilería y maquetas para programas televisivos y de teatro, al que sumó su experiencia y formación como ingeniero dentro de sus actividades artísticas.

Cada uno de ellos, desde su labor incansable, sostuvieron conjuntamente no sólo su proyecto de *Teatro Tentempié*, paralelamente realizaron otros trabajos de manera individual.²²⁵ En el caso de Fara como locutora y conductora en programas de televisión,

²²⁴ Canción *Jarabe de Tentempié* que canta el Gato en la obra del “Burro Caturro Perimpimplujo”, escrita por Jesús del Castillo, *Teatro*, Colección Ismaelillo, Ediciones Unión, La Habana, Cuba, 2011, pp.108,109.

²²⁵ Como puede constatarse en su semblanza curricular respectiva, incluidas como anexos al final de esta tesis. Me pareció importante anexar las fichas curriculares debido a la gran trayectoria de ambas personalidades de la cultura en Cuba y porque mediante esta información se aclaran varios aspectos del trabajo realizado por *Teatro Tentempié*.

además de actriz, mientras que Jesús del Castillo ejerció como ingeniero electrónico aportando innovaciones con sus proyectos e invenciones en la materia.

La unión de Fara y Jesús por casi cuatro décadas, no sólo se dio en el aspecto privado y amoroso consolidado en su matrimonio. Aunque Jesús del Castillo antes de conocer a Fara Madrigal ya era un asiduo espectador de teatro y fue ahí donde se encontraron (en el Teatro Mirón), fue ella quien logró integrarlo a este mundo de tal manera que él decidió hacerse escritor, y curiosamente, sus inicios fueron en el *Primer Taller Internacional de Teatro de Títeres* en 1994, a sus 46 años de edad, logrando un ascenso extraordinario en esta área, ya que en sólo un par de años obtuvo sus primeros reconocimientos, coronados con el premio Casa de las Américas, por su obra titulada *Pipepa* en 1998.

En cierta medida, los títeres fortalecieron el vínculo amoroso y creativo entre Fara y Jesús, en ese *Primer Taller Internacional de Títeres*, Jesús incursionó en el teatro y los títeres, y para Fara fue su acercamiento formal en el mundo de los muñecos, con los que no ha perdido contacto desde entonces.

Actualmente, Fara Madrigal es la directora general y artística del proyecto *Teatro Tentempié*, aunque desde su creación hasta diciembre de 2019 caminó dirigido conjuntamente por Jesús y Fara al frente, al que sumaron un equipo de trabajo,²²⁶ además de formar a varias generaciones de niños y jóvenes en el área de la conducción y animación de títeres para la televisión en sus programas *Soy Feliz* y *Barquito de papel*, y para el teatro en su peña *Barquito de Ilusiones*.²²⁷

Por cuestiones de espacio y por la temática de esta tesis, retomo únicamente dos proyectos de *Teatro Tentempié*, para mostrar el trabajo de estos dos grandes creadores: El programa televisivo “Barquito de papel”, en donde haré mayor énfasis en el trabajo de Jesús del Castillo como director, guionista, diseñador y constructor de escenografías, utilería y títeres, aunque Fara también tiene un papel fundamental dentro de él como

²²⁶.Por mencionar a algunos de sus integrantes: Sarahí de Armas, Mareylis Torriente, Yanetsis Sánchez, Carlos Alberto Arango y Darián Pérez.

²²⁷ En 1999 funda el programa *Soy Feliz*, trabaja con niñas y niños, muchos de ellos se inician así en el campo del Arte y hoy estudian en el ISA o son graduados de alguna especialidad relacionada con el Arte y las Letras (información incluida dentro de la ficha curricular de Jesús del Castillo).

conductora con su personaje de la payasita Maravilla.²²⁸ Y en la puesta en escena de “Floripondín y Azucena”, obra escrita por Jesús del Castillo, ganadora del premio Milanés en 1997, adaptada por Fara Madrigal para ser presentada de manera unipersonal. En esta segunda parte me centro en el trabajo creativo de Fara como directora, adaptadora, diseñadora y constructora de la producción escenográfica y de las figuras animadas, así como en su excelente trabajo como intérprete narradora y animadora de figuras dentro de esta puesta escénica.

En Cuba se le conoce como *tentempié* a un muñeco que por su forma ovalada siempre mantiene el equilibrio. Este juguete representa justamente eso: el balance, el mantenerse de pie, a pesar de los vaivenes y contratiempos, de los empujones y traspies de la vida, como lo menciona Fara Madrigal. Y en este caso, más que un nombre es una metáfora de la persistencia e ideología que caracteriza el trabajo y el contexto en el que se desenvuelve *Teatro Tentempié*, con sede en la capital cultural de Matanzas, aunque su audiencia televisiva abarca al público nacional.

Fara Madrigal en entrevista, narra el momento en el que decidieron nombrar a su proyecto artístico, de la siguiente forma:

Seis años después de haber comenzado nuestra historia dentro del mundo de las manos y las sombras (se refiere a las técnicas de títeres), en el año 2000, Jesús decide dirigir una de sus obras para presentarla en el *IV Taller Internacional de títeres* (celebrado en Matanzas, Cuba, por Teatro de las Estaciones), “El Burro Caturro Perimpimpujo”, propuesta para títeres de mesa combinado con otras técnicas. El diseño y la realización

²²⁸ Maravilla nació en el período especial: “... la actriz que desde 1995 da vida a la payasita Maravilla, personaje de nació para el teatro. Sobre ese nacimiento difícil rememora: “nuestro país estaba sumergido en una crisis económica muy compleja. Yo hacía teatro para adultos y me di a la tarea de hacer un espectáculo para niños, que se llamó “Maravilla Contín Contando”.

En ese mismo año y como parte del proyecto Teatro Tentempié, realizó por primera vez “La Peña de Maravilla”, durante los meses de verano, en la sede matancera de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba. Al espacio asistieron actores invitados y niños, quienes pudieron disfrutar de las obras “La Montaña” y “La rana burlona”, de Jesús del Castillo.

Entre los asistentes estuvo René Guiróz, director que invitó a la actriz a animar el espectáculo “Cantándole al Sol”. Tal experiencia le valió a ella para descubrir otra faceta del personaje: la conducción”. *Toda la Maravilla de un Barquito de Papel*, Televisión Cubana, Sección Entre tú y yo, 26 Marzo 2014. <http://www.tvcubana.icrt.cu/seccion-entre-tu-y-yo/1153-toda-la-maravilla-de-un-barquito-de-papel>, última fecha de consulta: 6 de enero de 2020.

también fueron de él, al igual que la letra de las canciones. Actuamos René Money y yo, ambos graduados de la Universidad de las Artes (ISA) en 1981. Se trabajó durante seis meses en el montaje que se hizo en la casa y lo terminamos en el Museo Farmacéutico donde se estrenó, se hicieron funciones en el *Teatro Mirón* y en el Papalote. Todo el trabajo sin remuneración alguna. Es en ese momento cuando Jesús nombra al grupo *Teatro Tentempié*, para reafirmar la idea de que no importan los empujones que te pueda dar la vida, si quieres algo siempre tienes que incorporarte como lo hace el tentempié que aunque lo empujen siempre se levanta.²²⁹



Imagen 78. Muñecos tentempié.



Imagen 79. Tentempié construido por Jesús del Castillo.

²²⁹ Griselda Coss, entrevista personal a Fara Madrigal, Matanzas, Cuba, 2018.

El trabajo de *Teatro Tentempié* con los títeres no sólo ha incursionado en el teatro, se ha desarrollado en mayor escala dentro de la televisión, como lo menciona el dramaturgo y titiritero Rubén Darío Salazar.

Fara Madrigal y Jesús del Castillo, alumnos del I Taller Internacional de Títeres celebrado en Matanzas en 1994, han realizado desde entonces una carrera en el campo de la dramaturgia, montajes teatrales y encuentran el espacio propicio para su unión creativa dentro de la televisión.

Fundadores de TV Yumurí, en 1999 comienzan a trabajar para las niñas y los niños en el programa Soy feliz. En abril del 2002 sale al aire para toda Cuba el programa Barquito de Papel. Valorando la aceptación del público televidente y los premios obtenidos, su director y la conductora principal deciden en el 2007 crear la Peña Barco de Ilusiones.

La experiencia constituye no solo un motivo de reunión divertida y sana para los niños y jóvenes de la comunidad, sino un espacio de permanente divulgación de talentos y proyectos comunitarios.²³⁰

4.3.1 El capitán de un barquito de papel que zarpó al inmenso mar en busca del conocimiento, Jesús del Castillo

Jesús del Castillo conocido como “Chuchi” por todos sus amigos y compañeros cercanos, cubano y matancero de nacimiento, determinado por su tiempo y espacio insular, hasta su deceso el día 11 de diciembre de 2019, trabajó en pro de su país, primero como ingeniero electricista y posteriormente como artista literario y plástico. Sembrando ideales en los más pequeños, con su trabajo realizado para la televisión cubana, tanto la matancera como la televisión nacional, siempre trabajó congruente con la ideología de su país socialista. Con su disciplina y ardua labor en el ejercicio de la imaginación y de la creación superó la falta de elementos materiales y tecnológicos, haciendo tangible lo “intangible” o dicho de otra forma: “posible lo que para otros sería imposible.”²³¹

²³⁰ Rubén Darío Salazar, programa de mano de *Teatro Tentempié*, Matanzas, Cuba, 2018.

²³¹ “Todo el diseño escenográfico y de muñecos lo realiza Jesús del Castillo desde su hogar y con los medios que puede proporcionarse”. Información obtenida del *Curriculum Vite* de Jesús del Castillo, incluido como anexo al final de la tesis.

Respecto a los inicios del programa televisivo *Barquito de papel*, la productora Liliana Pereira menciona: “todo fue hecho a pulmón, a necesidad y amor, a necesidad del equipo, con toda la entereza, con toda la creatividad. Fueron años muy lindos porque todo lo que se hacía sin recursos, se hacía, se le ponía el doble de

El ser humano busca expandirse “navegando en las aguas del saber” y Jesús del Castillo así lo hizo a lo largo de su vida, aplicó sus conocimientos lógicos y científicos adquiridos durante su formación y ejercicio como ingeniero durante casi tres décadas, donde obtuvo grandes logros y a sus cuarenta y seis años de edad decidió incursionar en el trabajo creativo como escritor, aprendiendo la formación técnica en algunos talleres al que sumó su conocimiento adquirido por sus bastas lecturas, para desbordar su talento innato, su creatividad y su gran imaginación en sus escritos. Y así, al conjuntar sus conocimientos de ingeniería a su hacer imaginativo y creativo desarrolló algunos proyectos para el teatro y la televisión, pero también, sus obras literarias fueron llevadas a la pantalla chica y al teatro por otros artistas en Cuba.

...Jesús del Castillo marca su hacer teatral de manera contundente desde sus comienzos con inteligentes apropiaciones de construcción escénica, sobre todo si hablamos del títere.

De la aureola Matancera, del Taller Internacional de Títeres, las presentaciones de lo mejor de Cuba y presencias fundamentales extranjeras, talleres, diálogos, intercambios, confrontaciones, libros e indagaciones sobre el teatro y el títere se calza la inteligencia y artesanía de Jesús del Castillo para la escena. Desde el diseño y realización de muñecos y escenografías para el teatro y la televisión, la dirección artística y la escritura donde cada una contiene a las demás. Porque cuando Del Castillo se entrega, se entrega en serio y a todo dar.²³²

Aunque aquí sólo me enfoco en sus proyectos dirigidos a los niños, específicamente a su programa *Barquito de papel*, el que fue como él mismo lo mencionó: su proyecto cumbre, ha estado al aire con guiones originales por 17 años consecutivos, logrando gran fama y audiencia, por lo que ha obtenido múltiples reconocimientos a lo largo de estos años. Entre estos premios podemos mencionar los siguientes:

Premio Festival Nacional de Telecentros 2003, 2004 y 2005, reconocido como el programa más popular de la televisión cubana y por la oficina de la UNICEF en Cuba en el año 2006,

amor, de sacrificio”. Realización documental dedicada al Programa Barquito de papel, el cual fue creado por nuestro Chuchi, TV Yumurí, 2015. <http://www.tvyumuri.icrt.cu/chuchi-por-siempre/>, última consulta: 12 de enero de 2020.

²³² Blanca Felipe en el prólogo del libro titulado: *Teatro* de Jesús del Castillo, *Op, Cit*, p.7.

Premio Festival Nacional de la Televisión Cubana 2008 y 2009. Mejor guión, mejor programa y dirección 2008. Recientemente, su programa fue reconocido por el Centro de Ciencia, Tecnología y Medio Ambiente (CITMA) de Santiago de Cuba.

Jesús del Castillo fue uno de los realizadores más reconocidos y premiados de su país en las últimas dos décadas. Logró conjuntar todos sus conocimientos en *Barquito de papel*, haciendo posible un programa de ingeniosa manufactura y un gran contenido en sus guiones, de ahí que abarcara al público en general, pero principalmente se dirigió a los niños.

A través de sus guiones donde desbordaba su imaginación así como en sus creaciones escenográficas con sus títeres, Jesús compartió con su público en cada programa la posibilidad de soñar, de salir y recorrer el mundo, recreando este sueño en un pequeño set de apenas unos cuantos metros, que él creaba y recreaba en cada grabación para hacer posible ese sueño. Con su programa enseñó la importancia del trabajo en equipo, pero sobretodo, fomentaba la habilidad del pensamiento por medio de la lectura, de los juegos, de la diversión y de la imaginación.

Jesús del Castillo logró crear una prolífica producción literaria, pero también un universo maravilloso con los títeres para la televisión, que él mismo imaginó y construyó. Por sólo mencionar algunos de ellos: la Rana tontina, Felito, el profesor Tubisterry, el Gato narrador, el coro de las muchachitas (las esponjas) y todas sus lombrices de tierra, entre muchos más. Que permanecieron inertes ante la triste noticia de su partida como lo describe Armando Mirabal:

Como esas personas que aman mucho a un ser querido y esperan el momento oportuno para decir adiós, así sucedió con Jesús del Castillo, nuestro querido Chuchi, quien partiera de este mundo un día después de celebrar los 20 años de este telecentro (TV Yumurí). Justo el lunes aparecía ante nuestras cámaras para festejar la ocasión.

Desde horas bien tempranas, la noticia de su arribo al hospital y un posible desenlace nada halagüeño, mantenía a todos en vilo, y de golpe se hizo el silencio.

Un silencio que abarca cada rincón de TV Yumurí, como en silencio permanecen sus compañeros tratando de asimilar el suceso.

Como algo irreal, piezas de cartón y madera, descansa la escenografía de Barquito de papel, que él lograba convertir en un universo mágico donde los niños reían y jugaban navegando el mundo.

Uno llega a creer que sus títeres, esos que nacieron de su luz e ingenio, muestran la tristeza que a todos embargan.

La alegría de Chuchi ya no estará entre nosotros, sus ganas de conversar de cualquier tema, en cualquier lugar y con cualquier persona, son de las tantas cosas que desde ya se echan de menos.

Uno pudiera enumerar sus logros y premios, sus miles de guiones sin repetirse nunca más, de Chuchi hay que enaltecer primero que todo, sus ganas de instruir y hacer reír a los más pequeños.

Eso sin dudas lo convirtió en un ser especial, por tal motivo desde este 11 de diciembre lo imaginamos surcando nuestras aguas en un gran barco de papel fuerte y perdurable, como esos recuerdos que siempre permanecen. (Arnaldo Mirabal Hernández)²³³

Jesús nunca perdió la oportunidad de expresar su agradecimiento a la que fue su casa de trabajo:

Yo encontré en el telecentro de Matanzas el lugar de asentamiento de mi profesionalismo y de mis intereses...la sede de Teatro Tentempié es la televisión de Matanzas, *TV Yumurí*, a la cual le agradezco todo el cariño que me ha profesado y a los compañeros que trabajan conmigo. Y agradezco las posibilidades que me han dado de hacer este programa complejo, pero que ya tiene en el aire 17 años de existencia.

Elaboré un programa donde los niños no solamente jugaran sino que aprendieran de ecología, de la naturaleza, de todas las ramas del saber, de la evolución de la humanidad. Para que los niños se divirtieran y no solamente aprendieran. Aunque aprender divirtiéndose es la mejor forma de aprender.

Se han colmado mis expectativas, es decir, mis expectativas mediante el programa se han cubierto.²³⁴

²³³ Arnaldo Mirabal Hernández, *Tristeza en Matanzas Fallece creador de Barquito de Papel*, Cubaescena, Portal de las Artes Escénicas Cubanas, 13 de diciembre de 2019. Tomado de <http://www.tvyumuri.icrt.cu/> (<http://cubaescena.cult.cu/tristeza-en-matanzas-fallece-reador-de-barquito-de-papel/>). Fecha de consulta: 14 de diciembre de 2019.

²³⁴ Programa *Atenas Cultural*, TV Yumurí, 2019. En: <http://www.tvyumuri.icrt.cu/chuchi-por-siempre/>, última consulta: 12 de enero de 2020. Programa *Atenas Cultural*, conductora Anaylé Pérez Batista, TV Yumurí, 2019.

Barquito de Papel



Imagen 80. Set del programa Barquito de Papel, Jesús del Castillo, Fara Madrigal (Maravilla) y equipo.²³⁵

El programa *Soy feliz*, realizado por Jesús del Castillo en 1999, fue el programa televisivo que antecedió a *Barquito de papel*. Al respecto, Fara Madrigal menciona que Maravilla, una payasita, conductora y personaje central de este programa tiene un jardín, ella se duerme y sueña que está en un malecón. Y afirma: “y del sueño de *Soy feliz* caemos al malecón de *Barquito de papel*”.²³⁶

Barquito de papel surge en una época de creación del telecentro, estábamos en ese tiempo en el que se buscaba insertar espacios televisivos de provincia en la televisión nacional y llamaron de la producción de programas infantiles y juveniles buscando un programa que tuviese participación. Ya ellos sabían cómo era el telecentro, habíamos tenido algunos triunfos. Por lo tanto, se buscaba calidad, se buscaba dinamismo. Y yo les dije: sí tenemos

²³⁵ Todas las fotografías presentadas en este capítulo son del archivo personal de *Teatro Tentempié*, excepto la imagen 78.

²³⁶ Realización documental dedicada al Programa *Barquito de papel*, el cual fue creado por nuestro Chuchi, *TV Yumurí*, 2015. <http://www.tvyumuri.icrt.cu/chuchi-por-siempre/>, última consulta: 12 de enero de 2020. Gracias a la llegada de la televisión a Matanzas, en 1999, el director Jesús del Castillo la llamó para incorporarse al elenco del programa *Soy feliz*, donde él quería contar con la payasita Maravilla. Tiempo después, en 2002, Barquito de papel zarpo del puerto del telecentro TV Yumurí, “repleto de ilusiones”, según significó Fara en entrevista exclusiva con este Portal. <http://www.tvcubana.icrt.cu/seccion-entre-tu-y-yo/1153-toda-la-maravilla-de-un-barquito-de-papel> (6 de enero de 2020)

uno, no teníamos ninguno, teníamos de quince minutos, pero en ese momento si tú dices que no, buscan a otro. Y por lo tanto, yo dije que sí, que nosotros garantizábamos la producción.²³⁷

La directora de *TV Yumurí*, María Elena Bayón, se refiere al programa *Soy Feliz* de Jesús del Castillo, que fue el primer programa realizado en la televisora para niños. Bayón no dudó en pedirle a Jesús del Castillo, la realización de este nuevo proyecto, él respondió afirmativamente y propuso el nombre de *Barquito de papel* para el programa, argumentando: “Como hemos oído tanto la canción de barquito de papel, ya la tenemos en el subconciencia colectivo”²³⁸.

Barquito de papel
mi amigo fiel
llévame a navegar
por el ancho mar.

Yo quiero conocer
a niños de aquí y allá
y a todos llevar
mi flor de amistad

Abajo la guerra
arriba la paz
los niños queremos
reír y cantar.²³⁹

²³⁷ *Ibidem*. María Elena Bayón, directora de TV Yumurí, 2002.

²³⁸ *Ibid.*

²³⁹ Vladia, Rubio, *Cubanos por el ancho mar*, CubaSí, 13 de mayo de 2015. Ha transcurrido más de medio siglo y esa canción infantil ha sobrevivido a todos los embates. En la casa, en el círculo, en la televisión, la radio y en muchos otros espacios, el barquito de papel sigue siendo «mi amigo fiel».

Los que rebasan la cincuentena y empiezan a estrenarse como abuelos, sus hijos y ahora sus nietos, es decir, tres generaciones, han bogado «por el ancho mar» a bordo de esa inefable melodía. Pero, paradójicamente, pocos conocen quién es la autora de la canción.

(...) En un emotivo documental de Julio Cordero dedicado a Celia y a Enriqueta, el director de cine Juan Carlos Cremata evoca: «Celia tuvo que ver con todas esas canciones que nosotros cantábamos sin saber quién las componía. Incluso yo ni sé físicamente quién fue ella. Pero es de esos héroes anónimos en la educación de los niños y que han marcado a generaciones porque todo el mundo canta canciones de Celia y de Enriqueta Almanza sin saber que son de ellas». <http://cubasi.cu/cubasi-noticias-cuba-mundo-ultima-hora/item/39299-cubanos-por-el-ancho-mar>, última consulta: 6 de enero de 2020.

Felix Contreras en una entrevista inédita a la pianista y compositora, titulada *Enriqueta Almanza, “La gloria es acompañar”*, 5 de septiembre de 2016. Le hace la siguiente pregunta: Barquito de papel ¿Qué significa para ti? Ya perdí cuántas generaciones de muchachos la han cantado. Eso fue gracias a Celia Torriente que me dijo: “Enriqueta, vamos a hacer canciones para los niños, los muchachos no tienen nada”. Y un día me manda una letra Barquito de papel, le pongo música y ya ves, es un himno de los círculos infantiles, fiestas, cumpleaños. Es tan popular que ya nadie sabe quién la compuso y a mí eso me hace tan feliz.

En otra entrevista para la televisión yumurina Fara Madrigal menciona:

Ya conocíamos un poquito el medio televisivo, durante dos años habíamos hecho Soy feliz y Jesús inventó nuestro barquito de papel. Un día, conversando en la casa, porque somos un matrimonio, le comenté: tú has dignificado esa canción que es un clásico de la música infantil cubana, de las autoras Celia Torriente y Enriqueta Almanza.

Él preguntó por qué. Respondí que había hecho lo que planteaba el tema musical: *llévame a navegar por el ancho mar*. Hemos conocido, navegando en este barquito, muchos lugares del mundo y nos quedan otros tantos por recorrer”, avizó.

Igual apuntó que las travesías memorables de esta singular embarcación comenzaron por las rutas de Cuba. Así, las niñas y los niños pudieron visitar lugares de gran interés histórico, cultural, geográfico, ecológico. Después, la pericia de los marinos yumurinos los adentró en otros mares de conocimientos, transportándolos imaginariamente hasta disímiles tierras del mundo.²⁴⁰

María Elena Bayón continúa con la historia sobre el origen de *Barquito de papel*:

A los pocos días se apareció (se refiere a Jesús) con un proyecto genial, porque *Barquito de papel* tiene la característica, y yo creo se mantiene, que es el único programa de esta temática en Latinoamérica, por lo menos cuando surgió y durante muchos años fue el único programa que estuvo tratando la geografía desde el punto de vista infantil con un estilo didáctico, pero a la vez recreativo.

...Tanto la participación de las marionetas y de los títeres que son tan importantes para el lenguaje con los niños, como los juegos que también contribuyen para su formación, creó un programa mágico, creó un programa que verdaderamente ha sabido mantenerse durante quince años en la preferencia de nuestros niños.²⁴¹

En otro programa dedicado a *Barquito de papel* como un homenaje a Jesús del Castillo por su deceso, el día 11 de diciembre de 2020, que lleva el nombre de *Atenas Cultural*, producido por la misma televisora matancera, la conductora Anaylé Pérez abre el programa con la siguiente introducción:

<http://www.uneac.org.cu/noticias/enriqueta-almanza-la-gloria-es-acompanar>, última consulta: 7 de enero de 2020.

²⁴⁰ *Toda la Maravilla de un Barquito de Papel*, Televisión Cubana, Sección Entre tú y yo, 26 Marzo 2014.

²⁴¹ TV Yumurí, 2015. <http://www.tvyumuri.icrt.cu/chuchi-por-siempre/>, última consulta: 12 de enero de 2020.

Los títeres revelan un recurso didáctico para la promoción de valores culturales. Así en cada escenario el proyecto *Tentempié* despliega su obra más trascendente: *Barquito de papel*, un programa televisivo que con sus títeres y juegos llevan un canto a la vida.²⁴²

El programa *Barquito de papel*, tiene una duración de 27 minutos y se transmite los días martes a las cinco de la tarde por *T.V Yumurí*, de Matanzas, y los días jueves en el mismo horario en cadena nacional, con una gran aceptación y audiencia en Cuba.

Jesús del Castillo, menciona en una entrevista personal, algunos de los aspectos más relevantes del programa *Barquito de papel*:

Un niño además de conocer temas sobre la historia de la humanidad que son interesantes, en el programa conoce temas atípicos, como por ejemplo, información sobre ciertos síndromes poco conocidos, temas que motivan al intelecto a buscar e investigar el por qué de esas cosas.

Por otro lado, la idea central de *Barquito de papel* es la siguiente: en el malecón las lombrices de tierra inteligentes daban sus clases y un buen día se apareció Maravilla (personaje de una payasita, que interpreta Fara Madrigal). Ella traía a los niños a jugar ahí, buscando una tripulación para ir a un destino geográfico del mundo, se encuentra con las lombrices y ellas como son inteligentes se dan cuenta de que no deben obstaculizar el juego de los niños y hacen un receso. Tú ves que las lombrices empiezan dando clases en el programa, luego llegan los niños y ellas interrumpen sus clases hasta el receso de ellos, para continuar con sus clases, las terminan y los niños siguen jugando hasta que se acaba el programa.²⁴³

El objetivo de *Barquito de papel* es buscar el bando ganador que irá a un punto de la geografía universal, es muy sencilla la idea. Son dos bandos compitiendo, la tripulación es de un bando cada una, mientras que el capitán puede ser de cualquiera de los dos bandos, eso permite que en definitiva se mantenga la expectativa de quién va a ganar totalmente hasta el último juego, porque en el último juego los niños juegan juntos. Todos los demás juegos son individuales, pero éste es colectivo porque tres o cuatro niños jalan el barco y hay uno sentado en él (el capitán). Y el que gane dará el

²⁴² Anaylé Pérez Batista conductora, Programa Atenas Cultural, TV Yumurí, 2019, Matanzas, Cuba. En: <http://www.tvyumuri.icrt.cu/chuchi-por-siempre/>, última consulta 12 de enero de 2010.

²⁴³ Estos niños son traídos de distintas escuelas de Matanzas, especialmente para jugar durante el programa, la producción se encarga de esta logística.

triumfo a su tripulación que puede ser de su bando o del bando contrario, este es el objetivo de *Barquito de papel*.²⁴⁴

Los personajes títeres de Barquito de Papel

A mi pregunta sobre por qué son lombrices los personajes protagónicos del segmento con títeres, Jesús del Castillo, señala que:

La idea surge a partir de la teoría de algunos científicos europeos sobre el eslabón perdido de los humanos, no se ha encontrado porque sencillamente ese eslabón está bajo del mar, no se han encontrado evidencias, no hay fósiles porque el agua los destruyó.

Los *Anphioxus*, cefalocordados, son los antecesores de las lombrices de tierra según mi historia, cuando estos empiezan a evolucionar se separan en dos grandes familias: las lombrices de tierra inteligentes y los batracios orejones cachetes de boyas, que se quedaron en el agua y son enemigos de los de tierra. Estos quieren que el mundo se sumerja en el agua, que se destruyan los continentes y por lo tanto, la vida en la tierra. Y de esta gran teoría parte la idea de la cual yo escribí toda una pila de programas en el 2007. La idea la cogí después de empezar a escribir para *Barquito de papel* (2002), porque yo soy muy estudioso de la evolución de la humanidad.

Y entonces yo uso lombrices de tierra como personajes en el programa, no personas porque son títeres fáciles de hacer y además porque la lombriz de tierra es un animal que no le hace daño a nadie, ella come tierra y produce *humus*, mejora lo que come, por lo tanto es una gran idea. Además, son como los obreros: explotados, viven pegados al suelo comiendo tierra y a pesar de eso producen cosas buenas. En Cuba se usa mucho la expresión: ¡Estoy hecho tierra!, que quiere decir, por ejemplo: que no tengo trabajo, que gano poco, que tengo problemas, es un dicho muy cubano. Bueno, estás comiendo tierra y pegado al suelo y, sin embargo, producen cosas materiales interesantes. Entonces a partir de ahí, fue que yo elaboré esta teoría de la evolución de las lombrices de tierra inteligentes.

El caso es que esas lombrices inteligentes del programa viven sobre el suelo en *Villa humus*, pero un día uno de ellos se encuentra con una lombriz gigante aguantando (cargando) una piedra y él le dice que para poder pasar hasta el mundo subterráneo de

²⁴⁴ María Griselda Coss, Entrevista personal a Jesús del Castillo, Matanzas, Cuba, 15 de Octubre de 2018.

las lombrices tiene que adivinar un acertijo. Ese personaje se llama Longaniza Angulo Mendigutía; ya no trabaja en el programa porque el actor que le ponía la voz se fue de Cuba para Venezuela. Los títeres y los titiriteros han cambiado durante los 17 años que *Barquito de papel* ha estado al aire.

Angulo, baja y se queda atónito con las ciudades que ve debajo del subsuelo de Matanzas, ya que encuentra construcciones de civilizaciones antiguas, como las lombrices egipcias, de Mesopotamia, lombrices que viven en Grecia, en Roma, hace un recorrido por toda la civilización de estas lombrices inteligentes. Un personaje de una viejita muy primitiva, le dice que los Batracios orejones están tratando que los polos se derritan, para que el mundo junto con todos los continentes se cubran de agua. Lo hacen por medio de una gema que cambia de colores, emitiendo muchas frecuencias que actúan sobre el hielo para que se derrita.²⁴⁵

Jesús del Castillo afirma que de esta ficción se puede hacer una película o un serial:

Es una ficción que trata de la historia de la humanidad porque, insisto, a mí me interesa mucho la historia de la humanidad, hacia a dónde vamos. Entonces hay muchos programas en donde yo explico las teorías de la evolución a partir del *homo sapiens* (lo hace durante los segmentos en el aula con los títeres- lombrices inteligentes), ésta es una teoría paralela que trata de explicar el origen de las lombrices de tierra inteligentes porque con ello se motiva a la gente a pensar.

Yo me pasé tres años realizando las construcciones para grabar los programas sobre esta historia.²⁴⁶

²⁴⁵ *Ibidem.*

²⁴⁶ *Ibid.* Más de trescientos títeres ha diseñado y realizado Jesús, con igual número de maquetas para dar a conocer a los niños la Historia Universal. (*curriculum vitae*, Jesús del Castillo).



Imagen 81. Coliseo de Roma con las lombrices inteligentes.



Imagen 82. Algunas lombrices inteligentes-títeres.

Aunque Jesús menciona que el programa está dirigido a los niños de entre ocho y once años, él tuvo muy claro su propósito: llegar a todo público e indudablemente lo logró.

Hay algunos niños que van a entender cosas y algunas veces no lo van a entender y es que la idea central de *Barquito* es que la familia; como bien pasa y está pasando, el

abuelo o el padre siguen el programa porque les interesan las lombrices, lo que dicen, los conceptos que usan.²⁴⁷

Mientras que Fara Madrigal menciona que el objetivo es divertir, por eso Jesús creó los juegos y a las lombrices que son divertidas, pero además siempre tuvieron un mensaje. Aunque, también incluyen en el programa televisivo una sección de cartas para que los niños más pequeños dibujen y participen. Fara afirma “Él logra tres en uno: un programa divertido con títeres, con juegos, con niños y participativo a través de las cartas y de los dibujos”.²⁴⁸

Otros personajes y nombres al estilo titiritero de Jesús del Castillo

El Gato narrador es una figura que entra en contradicción con las lombrices inteligentes, hace crítica cuando el tema no se ajusta a lo que se esperaba, es la voz experta y autorizada, un personaje extravagante, que va cambiando su atuendo como parte de su “distinción”, algunas veces lleva en la cabeza un pollo muerto. “Este personaje es una crítica directa a los intelectuales y artistas que recuren a estos artilugios para distinguirse”.²⁴⁹

Otro nombre de un personaje es Monojonoso, el profesor Tubito explica en un programa que el nombre proviene de mono enojado. A mi pregunta respecto a por qué usa esos nombres tan largos para sus personajes, Jesús del Castillo menciona que porque tiene facilidad para inventar palabras.

El juego de palabras en los nombres, los trabalenguas, el uso de rimas, el sentido del humor, los conocimientos teóricos y los elementos cotidianos, forman parte de los guiones para los segmentos de las lombrices de tierra inteligentes de *Barquito de papel*, a los que Jesús del Castillo recurre, además de tomar temas y experiencias de su día a día cotidiano.

²⁴⁷ *Ibid.*

²⁴⁸ Realización documental dedicada al Programa Barquito de papel, el cual fue creado por nuestro Chuchi, TV Yumurí, 2015. <http://www.tvyumuri.icrt.cu/chuchi-por-siempre/>, última consulta: 12 de enero de 2020.

²⁴⁹ Griselda Coss, entrevista personal a Fara Madrigal, Matanzas, Cuba, 12 de octubre, 2018.



Gato narrador.



Profesor Tubisterri Trescoterras (Tubito).

Títeres del Programa Barquito de papel.

83. Cuadro con personajes de Barquito de Papel: Gato narrador y Tubito.

Y a la pregunta central, sobre por qué emplea títeres en sus programas de televisión, Jesús menciona:

Yo quise transitar a los dibujos animados, pero se requieren muchos medios tecnológicos y mucho personal. En el tiempo que yo hago una programa de dibujos

animados, vamos a suponer que en dos meses, que sería el tiempo mínimo en un trabajo elemental en esta área, en ese tiempo yo hago ocho o nueve dramatizados con títeres, por lo tanto con el títere me es más factible maniobrar, además me gusta mucho.²⁵⁰

Jesús del Castillo tuvo muy claro su objetivo de enseñar jugando: “escribió y realizó su programa, con el cual visitó infinidad de puntos de la geografía mundial y en el que aparecen también los títeres, metáforas que desde la realidad y la ficción divierten y enseñan sobre variados e importantes temas humanos y culturales”.²⁵¹

Fara Madrigal afirma en que el títere es un elemento muy importante dentro de su programa: “incluyen títeres en el programa porque su equipo de realización cree “en ese arte tradicional que es el títere, pues ayuda a conocer y educar jugando”.²⁵²

Los títeres, a los que comúnmente se les relaciona con la infancia, la imaginación y se les piensa como un recurso sencillo; aunque estas características le son propias, también pueden llegar a ser metáforas muy potentes para comunicar conceptos filosóficos, como lo muestran los guiones escritos por Jesús, para el segmento de las lombrices inteligentes de *Barquito de papel*, incluyo sólo tres de ellos en los anexos finales de esta tesis, y sólo analizaré algunos aspectos de manera muy general en los siguientes apartados. No sin antes mencionar cómo Jesús del Castillo define su dramaturgia para títeres:

Barquito de papel, aunque es un programa para niños es un programa muy complejo porque la técnica, el guión de televisión para títeres no es la dramaturgia normal, una cosa es ser dramaturgo para personajes dramáticos y otra cosa es ser dramaturgo para títeres.²⁵³

²⁵⁰ María Griselda Coss, Entrevista personal, Matanzas, Cuba, 15 octubre 2018.

²⁵¹ *Curriculum vitae*, Jesús del Castillo.

²⁵² *Toda la Maravilla de un Barquito de Papel*, Televisión Cubana, Sección Entre tú y yo, 26 Marzo 2014.

²⁵³ Realización documental dedicada al Programa Barquito de papel, el cual fue creado por nuestro Chuchi, TV Yumurí, 2015. <http://www.tvyumuri.icrt.cu/chuchi-por-siempre/>, última consulta: 12 de enero de 2020.

Las lombrices inteligentes de *Barquito de papel*

En primer lugar, quiero reparar en las razones por las cuáles los personajes-títeres de *Barquito de papel* son lombrices inteligentes, considero que Jesús del Castillo usó esta metáfora en distintos sentidos, uno de ellos lo deja claro al señalar que las lombrices son animales muy simples, que viven pegados al suelo comiendo tierra, pero produciendo algo mejor de lo que comen, *humus*, en el sentido “real”. En el sentido “ficticio” sus personajes-títeres son inteligentes porque se cuestionan su existencia.

Jesús hace una comparación explícita, cuando menciona que entre los cubanos hay una expresión muy popular que dice: “estoy hecho tierra”, para referirse a las dificultades de la vida, como la situación de carencia por no tener trabajo o percibir un salario muy bajo. Y no obstante a estas adversidades “producen cosas interesantes”.

Por otro lado, sus personajes son lombrices por una razón práctica, debido a la “sencillez” de la técnica para su construcción como títeres de guante.²⁵⁴ Del Castillo conoció de primera fuente la técnica y entendió muy bien el lenguaje del títere, vio en él un recurso muy viable para comunicarse con su público de niños, a través de la enseñanza lúdica, es decir, mediante el juego y la imaginación con los títeres que empleó en sus programas: *Soy Feliz* y *Barquito de papel*, recurso que potenció en la televisión cubana.

Las enseñanzas de las lombrices dentro del aula

Las “lombrices inteligentes” interactúan en una relación vertical (aunque terminan dialogando de manera horizontal), debido al contexto y a la jerarquización de los personajes, hay una autoridad dentro de su propio escenario, que es un salón de clases, lugar donde el profesor Tubisterri Tres Cotorras imparte sus lecciones, este personaje no sólo tiene el grado de profesor, también es el capitán del pelotón, ya que los personajes navegan en el barquito de papel. Aunque él, también está bajo la supervisión y las ordenes de su contralmirante Requejo.

²⁵⁴ La mayoría de ellos son títeres de guante con un gatillo interno para mover la boca del muñeco, por esta razón no son muñecos “sencillos”, aunque la técnica empleada está muy bien resuelta con materiales ligeros, resistentes y de fácil reparación, que los hace muy prácticos para su animación en la televisión.

El profesor Tubisterri, también llamado “Tubito”, está ampliamente calificado para hablar de casi cualquier tema, da lecciones sobre historia, ciencia, geografía, arqueología, habla sobre las novedades tecnológicas y otras ramas del conocimiento, se dirige, generalmente, a sus dos alumnos: Memo y Kiko, ambos elementos del pelotón, a los que en cada sesión pasa lista, y en sus largos nombres se destaca el grado, la pertenencia lineal o familiar de estos elementos.²⁵⁵ Memo y Kiko con su desconocimiento en los temas y sus ocurrencias, aderezan y ponen sentido del humor a la formalidad y estructura del discurso calificado del capitán- profesor Tubisterri, que se ve en la necesidad de explicar con mayor detalle y ejemplos sencillos el tema que está tratando. De esta manera, el lenguaje “científico” se torna coloquial y divertido, por las intervenciones, preguntas y ocurrencias de sus alumnos, que cantan, se equivocan, aprenden, y con todo esto, contribuyen a integrar el discurso y a generar un diálogo horizontal que, a veces, parece caer en lo absurdo, porque mezcla datos “reales” con “ficciones”, tomadas de canciones, cuentos, refranes y conocimiento popular cubano.

Pero al final del relato, que se expresa en el lenguaje de los títeres, aparentemente incoherente y no lineal, los personajes nos llevan en un juego de “enredos” divertidos y terminamos por encontrar la coherencia de la historia, que está llena de enseñanzas relacionadas unas con otras y por este motivo son fáciles de recordar, por las relaciones tan lúdicas que se hacen con el lenguaje, las canciones y la muy peculiar manera de hablar con el tono y al estilo coloquial cubano, de cada uno de los personajes- lombrices inteligentes.

En estos segmentos de títeres, también participa el Gato narrador, otro personaje-títere que como su nombre lo indica, va narrando y comentando lo que sucede dentro del aula. Desde su propio espacio, ajeno a la sala de clases, el Gato narrador comenta a los “chicoticos”, es decir, a los “niños” televidentes, la sinopsis del desarrollo de la historia; ya que durante el programa se cuenta en dos o tres segmentos, y hace comentarios directos

²⁵⁵ Los nombres completos son los siguientes: Cabo Memo Caraeguata Moscalencoooo, familia de los Caraaguatas de Craeguatege y de los Moscalencos de Moscalenteja, Elemento Kiko Kromomiyoyo Troskopollo, familia de los Troskopollos de Troskopollilandia y de los Guanajos de Guajanerikistáaan. Mientras que el nombre del contra almirante es: Requejo, familia de los Requejos de Requejiguistán, provincia autónoma de Orejilandia. Parece ser que estos nombres son un juego de palabras o trabalenguas, pero a la vez dan un sentido de identidad y pertenencia a cada personaje. Y al repetirse en cada programa se quedan en la memoria de los televidentes.

sobre las lecciones del profesor Tubito, por ejemplo: si cumplió con las expectativas de la lección prometida, pero también señala los errores del profesor, con la siguiente expresión: ¡Pero... Siempre hay un “pero”, chicoticos!, afirma el Gato narrador.

Concretamente, en los tres guiones que tenemos como ejemplos de la dramaturgia escrita por Jesús del Castillo, para ser interpretados por los títeres en la televisión, los temas se centran en preguntas existenciales, cuestiones éticas y morales, de la conducta del *homo sapiens*, como: la existencia de las guerras, la carencia económica, la descomposición social. Además de tratar temas de la cotidianidad cubana, por ejemplo: el gusto por tomar café, la manera de expresarse de las personas con un lenguaje estridente, el cuidado de la apariencia, entre otros. Algunas veces, como una parodia o una crítica directa a los seres humanos “inteligentes” y otras como una metáfora, refiriéndose siempre a nuestra conducta egoísta como seres humanos, porque no cuidamos la tierra ni los recursos naturales, porque no somos solidarios entre nosotros. Es decir, los temas se centran en los valores éticos, en los derechos humanos y en los derechos de los niños, principalmente.

Aunque es evidente que para Jesús del Castillo, la inteligencia y los alcances científicos logrados por el ser humano son muy loables, pero mediante la “sencillez” de sus guiones titiriteros, también reflexionó y fue crítico respecto a la otra cara del comportamiento destructivo y autodestructivo de *homo sapiens sapiens*, que como lo dijera el profesor Tubito, en uno de los guiones, le afeitaron un *sapiens*, porque se dieron cuenta que no lo era tanto, ya que genera guerras y destrucción.²⁵⁶

Por otro lado, son tres los personajes principales del aula, como ya los mencione: el Capitán Tubito, el niño Kiko y el cabo Memo, pero algunas veces aparecen otros personajes secundarios o interviene algún personaje sólo con su voz, como cuando hay una llamada telefónica para comunicar una noticia importante a los personajes en escena.

Finalmente, respecto a la estructura del guión, el profesor Tubito, por momentos usa la narración homodiegética, porque fue testigo de los acontecimientos o cuenta su propia

²⁵⁶ Jesús del Castillo, *Guión D38*, Tema: “Se rectifica el error cometido con el bonobo. Canción de Inés”, 2018.

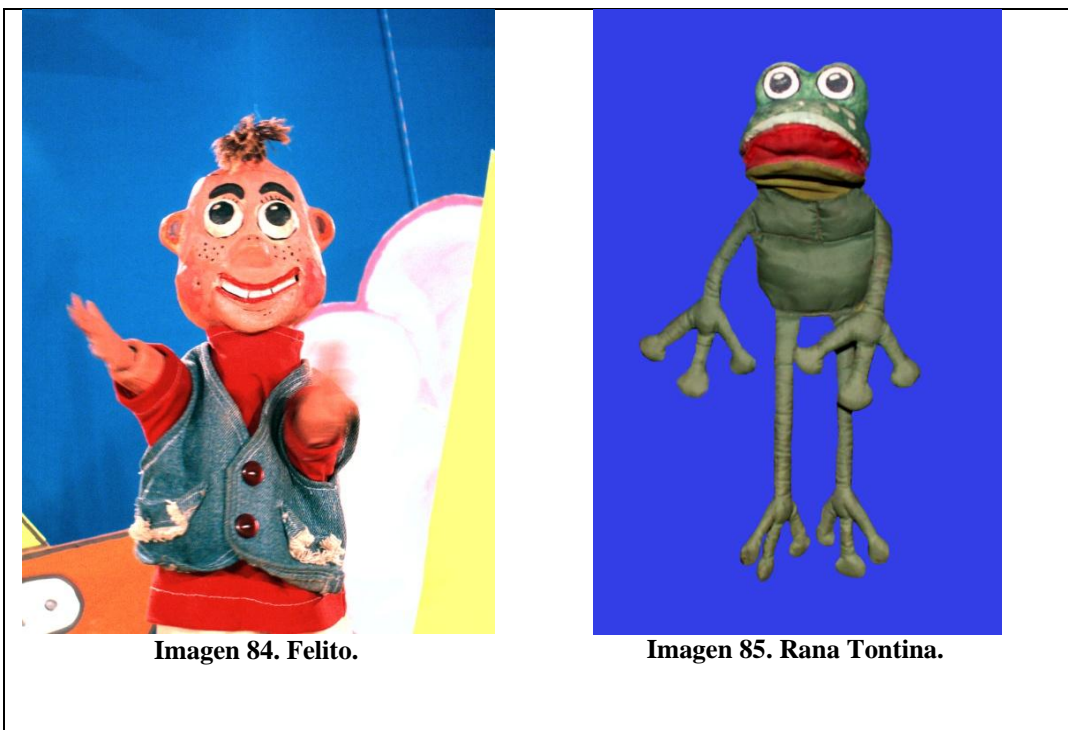
historia como narrador protagonista o la de alguien más, a sus alumnos, es decir, conoce la información de primera fuente. Y otras veces, la narración es heterodiegética, porque no estuvo presente dentro de la historia y narra en tercera persona. Mientras que la participación o voz de los alumnos, casi siempre, es en primera persona con una narración homodiegética o como testigo.²⁵⁷

¡Todos ganamos porque jugamos!, el juego en Barquito de papel

Como ya lo mencioné, el juguete y el juego están implícitos dentro del trabajo de *Teatro Tentempié*, ya que inventan y organizan juegos para sus programas televisivos, con los cuales no sólo entretienen, enseñan y detonan la creatividad y las destrezas de los niños. También están presentes durante la presentación de su espectáculo *Barquito de Ilusiones*, donde hacen partícipes a los espectadores niños para que juegan en equipo y así fortalecer la colectividad, se les estimula no sólo a ganar, en todo caso, lo más importante es jugar, como lo afirman en una de sus frases muy conocidas por los participantes y el público de *Barquito de papel*: ¡Todos ganamos porque jugamos!

Una de las temáticas principales de los juegos es la concientización por el cuidado del medio ambiente, con acciones simbólicas como la limpieza del mar, tapar los hoyos de la capa de ozono, entre otros. Además de enseñar durante el juego de la pesca los distintos nombres de peces a los niños. Entre otros juegos didácticos, como la sección del Homero, que consiste en que dos niños de un equipo distinto, nombrados calamares y tiburones, hagan la lectura de un fragmento literario y el que lea mejor, gana. El jurado que da el veredicto final lo integran “las muchachitas”, tres esponjas, personajes títeres de guante con voces muy agudas. Si ganan los tiburones, la frase para celebrar es: ¡Anota Felito un pescadito!, pero si ganan los calamares, la frase será: ¡Anota Tontina una sardina!

²⁵⁷ Siguiendo el modelo trádico para el análisis estructural del texto de Gérard Genette.



Dentro del programa hay una sección de cartas con dibujos relacionados con el barquito de papel que envían los televidentes. Cartas que Fara Madrigal conserva como parte de su archivo personal y que me mostró durante mi estadía en Matanzas. El programa recibe miles de cartas, no solamente de niños sino de un público general, entre ellas las de Natalia Herrera,²⁵⁸ artista cómica cubana reconocida mundialmente, que empezó a escribirles cuando tenía la edad de más ochenta años y su última carta la escribió poco antes de su muerte a sus 95 años de edad, felicitando el trabajo de *Barquito de Papel* y declarándose una fan y asidua televidente de un “programa divertido e inteligente”.

Natalia Herrera, premio nacional del humor de la televisión cubana y personalidad de la cultura nos escribió durante varios años, tenemos 10 cartas de ella desde el 11 de marzo de 2008, hasta la última que fue el 10 de noviembre de 2017, fuimos a conocerla a su casa, ella adoraba el barquito, siempre nos alentaba a continuar porque consideraba al programa como el mejor para niños, dice que se divertía mucho y que cuando comenzaba el barquito no atendía visitas. Fue una suerte conocerla, hicimos

²⁵⁸ Natalia Agustina Herrera Díaz. Una de las actrices cubanas más destacadas, triunfal vedette, actriz de profunda raíz dramática y vis cómica, ha llenado por años el ámbito cultural y representado a Cuba en giras por el extranjero a las que llevó la más auténtica cubanía, <http://www.cubadebate.cu/noticias/2018/07/03/fallecio-la-querida-actriz-natalia-herrera/#.W-pkePIKjIU>, consulta 12 de Noviembre de 2018.

una amistad muy bonita, la llamábamos por teléfono y su muerte nos sorprendió un día.²⁵⁹

Dentro de los datos incluidos en la semblanza curricular de Jesús del Castillo encontramos la siguiente información que aclara el objetivo principal de *Barquito de papel* y el propósito específico de cada uno de los juegos:

Sus juegos y diseños han sido reconocidos y premiados por la originalidad. En Abril de 2002 crea el programa BARQUITO DE PAPEL para la Televisión Nacional, en el cual participan niños, actores y títeres, inventa juegos que transmiten enseñanzas y valores como: buscando al Homero, juego que motiva a la lectura y promueve autores de la literatura para niños, único en la programación infantil de nuestra televisión, El Pozo Encantado, referido al ahorro del agua, Los Sastres Estelares que propone la conservación de la capa de ozono, El Lorito Parlanchin que hace énfasis en la ortografía, El Faro que recuerda que nuestros niños deben seguir el ejemplo de nuestros mártires, Los Cangrejos Ecologistas que los invita a mantener el entorno limpio, al igual que Los Barricententos o El Duende Requetín que les propone el orden personal, La Pesca, juego preferido de todos, les enseña las reglas para salir de pesquería, las variedades de peces existentes y la pesca deportiva, Sopla, La Aguja, Penélope, Ulises, La Siembra Azteca, Los Constructores, Los Salvavidas y otros que motivan a los niños a informarse y leer bajo el lema LEER ES CRECER, en su juego Las Botellas Mensajeras da a conocer los derechos de las niñas y los niños.

Fara Madrigal reitera: “los juegos de *Barquito de papel* son una manera de divertir y de transmitir valores, además de proponer un mensaje educativo”:

Aparentemente son muy festinados, por la manera de hacerlos. No obstante, plantean varias cuestiones importantes. Por ejemplo, poner los aros en las agujas enseña que debemos aprender a tirar y tirar bien. También trasladamos la idea de ahorrar el agua. Ponemos una piñata que representa un pozo volador, según Maravilla. Para Mar y Luz se trata de un pozo encantado. Le rebato que no puede estar encantado de botar agua. Proponemos también mensajes que insisten en el cuidado de la capa de ozono.

²⁵⁹ Griselda Coss, entrevista a Fara Madrigal, 22 de Febrero 2020.

Mediante los juegos, los conductores del espacio infantil intentan revalorizar junto a los niños oficios como la construcción.

Les enseñamos cómo sembraban el maíz los aztecas, expresó Fara, que además subrayó cómo estas enseñanzas se deben a las iniciativas del director y dramaturgo, también encargado de realizar la escenografía y los muñecos.

Barquito de papel consiste en nuestra meta de siempre estar enseñando, pero mediante la diversión, el juego.²⁶⁰



Imagen 86. Set de grabación, jugando a pescar distintos peces y aprendiendo sus nombres.

“Barquito de papel” sigue al aire en la televisión cubana, navegando por los mares y los programas dirigidos y escritos por Jesús del Castillo, quien fue su creador, quedarán en la memoria por mucho tiempo más, y en todas esas miles de grabaciones para la televisión cubana que se realizaron durante casi dos décadas. La obra de Jesús del Castillo, se expone de manera permanente en la Sala de la Galería Tentempié que lleva su nombre, ubicada en la Oficina del Conservador de la Ciudad de Matanzas, frente al Teatro Sauto, se inauguró el 16 Octubre de 2020, como un sentido y merecido homenaje al creador, quien amó su trabajo y no dudó en manifestarlo en varias ocasiones: “Barquito de papel para mí no es un

²⁶⁰ *Toda la Maravilla de un Barquito de Papel*, Televisión Cubana, Sección Entre tú y yo, 26 Marzo 2014.

trabajo, barquito de papel en este tiempo, en estos quince años, ha significado un camino hacia la felicidad”.²⁶¹ Y afortunadamente así fue hasta el último día de su vida.

A continuación anexo algunos bocetos de los personajes- títeres de *Barquito de papel* y otros realizados a mano por Jesús del Castillo, que me regaló durante mi estancia en Matanzas, en el mes de Octubre de 2018. Para continuar con el trabajo de Fara Madrigal, desarrollado en su puesta en escena de la obra escrita por Jesús del Castillo, para jóvenes y adultos: “Floripondín y Azucena”.

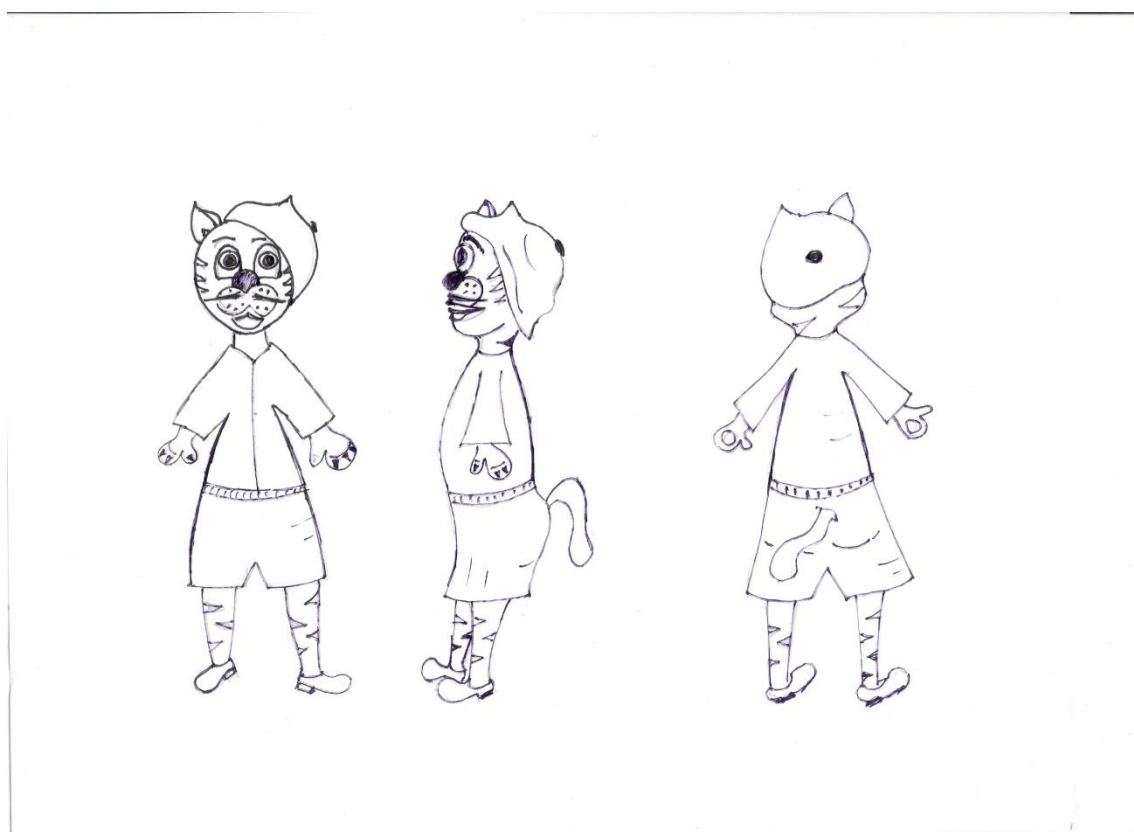
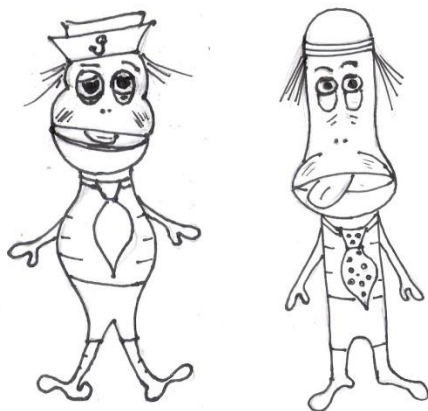


Imagen 87. Bocetos del personaje-títere Gato narrador.

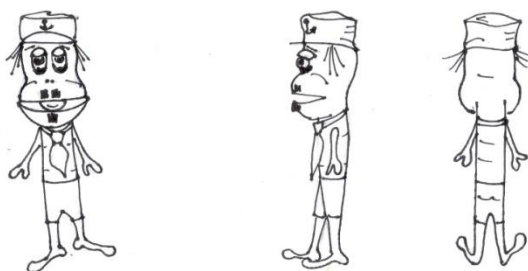
²⁶¹ Realización documental dedicada al Programa Barquito de papel, el cual fue creado por nuestro Chuchi, TV Yumurí, 2015. <http://www.tvyumuri.icrt.cu/chuchi-por-siempre/>, última consulta: 12 de enero de 2020.



Melcochita

Longaniza

Imagen 88. Bocetos de los personajes-títeres: Melcochita y Longaniza.



ASD
15/9/09

Imagen 89. Bocetos del personaje-títere Capitán Tubisterri, Tubito.

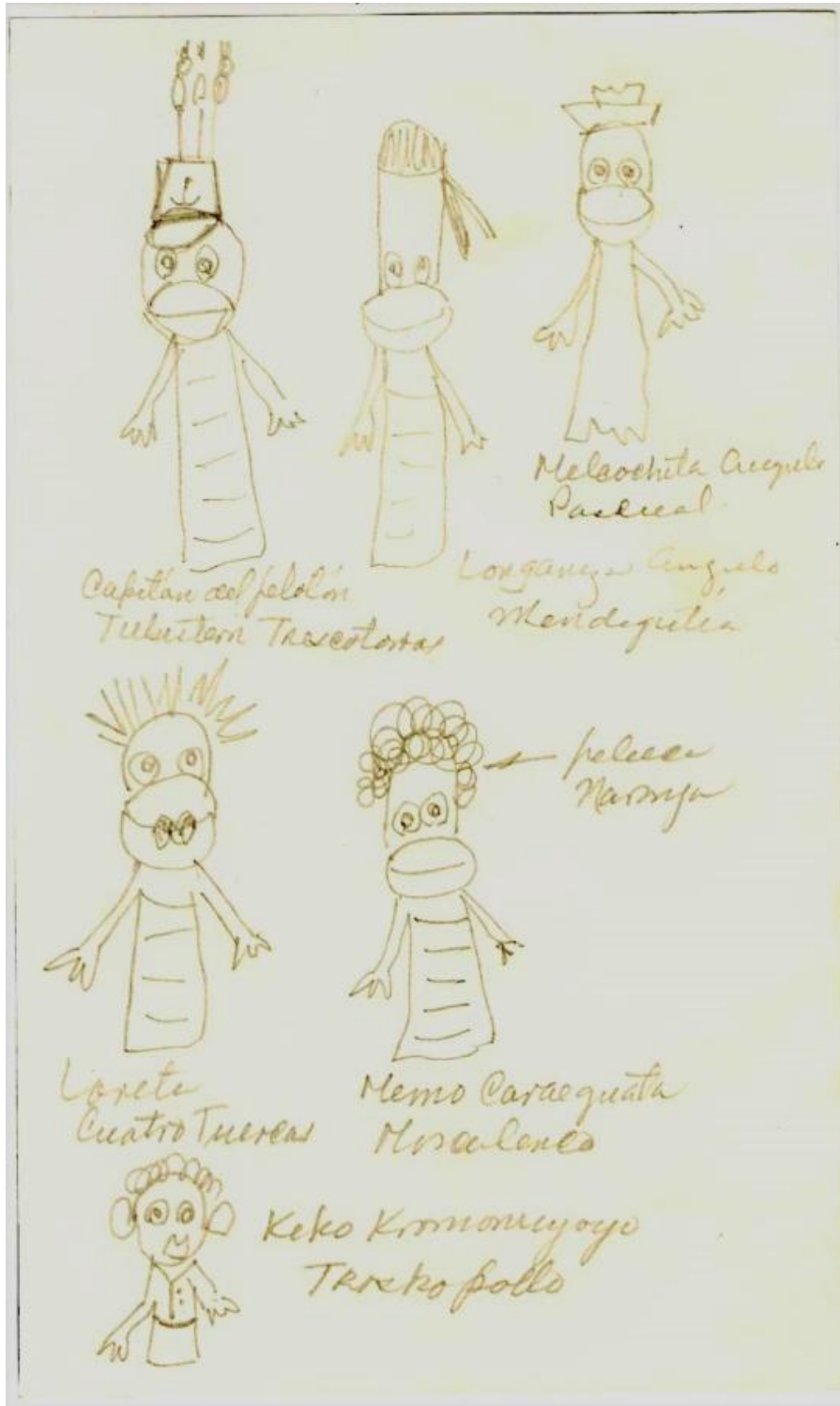


Imagen 90. Dibujos de Jesús del Castillo, 14 de Octubre de 2018.

4.3.2 Floripondín y Azucena, una puesta en escena con figuras animadas



Imagen 91. Cartel de Floripondín y Azucena.

La bella y poética dramaturgia en “Floripondín y Azucena” de Jesús del Castillo,²⁶² más la atinada adaptación de esta obra versada para una puesta en escena unipersonal con figuras o

²⁶² Homenaje del autor a José Jacinto Milanés el poeta matancero; y al concurso bajo su nombre fue enviado dicho texto que resultara premiado en 1997 y fue publicado en el 2000 por Ediciones Vigía. Cuenta el autor que se inspira en la fabulación popular del Amor de Milanés por su prima Isa separados por el dinero y por la que enloqueció perdidamente. En prólogo al libro *Teatro*, Blanca Felipe Rivero, 2011.

José Jacinto Milanés y Fuentes. (Matanzas, 1814- id., 1863) Poeta cubano. Inició su actividad literaria gracias a su amistad con Domingo del Monte. Sus primeros poemas (El aguinaldo habanero, 1837) son de un tierno romanticismo e imitan el tono sentimental de Lope de Vega, pero en su poesía publicada después de 1837 se advierte la influencia de Espronceda. En 1838 escribió El conde Alarcos, que tuvo una gran repercusión en el movimiento romántico cubano, al mismo tiempo que empezó a escribir para diversos periódicos y revistas de

títeres de Fara Madrigal, a la que suma su talento y larga trayectoria como actriz, conductora y animadora de títeres, hacen de su interpretación escénica una narración insuperable. La voz, el ritmo, el excelente trazo escénico, la sutileza en la animación de las figuras y la medida en el uso de los elementos escénicos, generan la atmósfera requerida para dar vida a esta historia de amor. Y aunque desde el inicio de la obra se anuncia un desenlace fatídico, a lo largo de ella podemos disfrutar de alegres momentos con algunos matices de ingenioso humor en la dramaturgia.

“Floripondín y Azucena” retoma el arquetipo del amor, pero no de cualquier amor; del amor romántico, inmaculado, imposible de vivirse, pero también toma elementos de los mitos griegos como la barca de Caronte, en su escena titulada: “la barca”, en esta obra el personaje del barquero lo representa: Malayerba.

Blanca Felipe, teatróloga, dramaturga y profesora cubana, en el prólogo al libro titulado *Teatro*, que incluye tres obras para títeres, dos de ellas dirigidas a los niños: “El Burro Caturro Perimpimplujo” y el “Maravilloso viaje del conejo Cresponejo”, y la tercera de ellas, “Floripondín y Azucena”, dedicada al público de jóvenes y adultos, la teatróloga menciona:

Para el final uno de los textos de teatro de títeres más hermosos escritos para jóvenes y adultos de la dramaturgia cubana, que me recuerda el lorquino “El amor de Don Perlimplín y Belisa en su jardín”, una historia más de grandes amores como Romeo y Julieta.

Estructura muy bien armada, dramáticamente que juega con los códigos: balcón, huida, cupido, la muerte, la nota en la piedra, el banco de un parque, la barca, un espejo que transporta o la caja de música.

Poema dramático escrito en versos con ingeniosa estructura de fabulación, rompimientos de lenguajes, tiempos y espacios. Relación vida y muerte, amor y ambición, traición y castigo pero también humor.

La Habana y Matanzas. También cultivó el teatro en sus diversos géneros; así, el drama en “Un poeta en la corte”, y la comedia en “Por el puente o por el río”. En 1848 sufrió un revés amoroso que le sumió en un estado de desequilibrio mental y, para remediarlo, emprendió un viaje por EE UU, Londres y París, del que volvió a Cuba en noviembre de 1849, ya recuperado. Pero en 1852 recayó sin que nunca más llegara a reponerse. <https://www.isliada.org/poetas/jose-jacinto-milanes/>, 12 de febrero de 2020.

Se trata de una típica farsa con tono de tragedia donde la ficción dentro de la ficción se asevera con el títere y esa capacidad que tiene de transitar por contrastes increíbles con la mayor comodidad y transparencia.²⁶³

Mientras que en el catálogo de la puesta en escena Blanca Felipe anota:

La obra es un guiño a la imaginación, donde la calle Gelaber, el balcón de Azucena, los lamentos de Floripondín, los desvaríos de Cupido, el arrepentimiento de una madre ambiciosa o la odiosa presencia de Malayerba junto a otros personajes, son pretextos para contar en un bendito ciclo universal de amores que nos inundan.

Durante su proceso creativo Fara Madrigal estuvo acompañada por su compañero de vida: Jesús del Castillo, junto con otros compañeros y amigos artistas que la alentaron para conseguir su sueño de poner en escena una de las obras más queridas de “Chuchi” y de ella. En el año 2012, Fara participó con la lectura de algunos poemas de esta obra durante la *Bacanal de los títeres*, realizada en la Habana, Cuba. No era un secreto su deseo de llevarla a la escena, y cada vez que podía lo expresaba; en una ocasión durante el *10mo. Taller Internacional de Teatro de Títeres* realizado en Matanzas en el mismo año, al que fui invitada como ponente gracias a su recomendación; ella me compartió su proyecto aún sin concretarse.

Fue en un taller de diseño impartido por el reconocido artista plástico cubano, Adán Rodríguez Falcón, donde Fara inició la materialización de este sueño.

Después de casi 20 años de añoranzas por llevar la obra a escena, Fara tuvo la oportunidad en marzo del presente año de soñar con la apariencia de los personajes, la dramaturgia de una obra compleja, conceptos de dirección, anhelos e imágenes fugaces en un taller de diseño de Adán Rodríguez Falcón, con el apoyo de Ulises Rodríguez Febles.

“Un buen día Adán ofrece un taller de diseño al que me convoca. Allí me induce a retomar mi pasión por llevar a escena esa obra que tanto yo añoraba. Yo tenía hechas unas cuquitas.”

²⁶³ Jesús del Castillo, *Teatro, Op, Cit*, pp. 10,11. Aunque en esta edición la obra con la que inicia el libro es “Floripondín y Azucena”.

“Entre los muchachos del taller, Adán y Ulises Rodríguez Febles me incitaron a llevar mis sueños a hechos y ayer estrené ese espectáculo que versioné para unipersonal y constituyó un reto por la complejidad de la obra.”²⁶⁴



Imagen 92. Taller de diseño impartido por Adán Rodríguez Falcón, 2016.



Imagen 93. Bocetos de personajes.

Este trabajo escénico se remite a la memoria y no sólo a la memoria en el tiempo, siglo XIX, en el que el escritor romántico José Jacinto Milanés sufriera el tormentoso amor por su prima Isa, un amor incomprendido e irrealizado en el que se basa la obra. También en los rastros del tiempo que se manifiestan en la apariencia material de los objetos: títeres, escenografía y utilería, es decir, en la estética empleada para la creación plástica de la obra inspirada en Ediciones Vigía, quien la publicó por primera vez en el año 2000.

El diseño de Floripondín está inspirado en Ediciones Vigía porque esa editorial fue la primera en publicarlo, además de ser un diseño económico se pueden realizar cosas hermosas. Desde hace muchos años siempre lo soñé así para también transmitir el tiempo, la papelería vieja, el recuerdo de una historia antigua. (Fara Madrigal)²⁶⁵

²⁶⁴ En entrevista con Jessica Mesa Duarte, Radio26, 11 de octubre de 2016.

²⁶⁵ Griselda Coss, entrevista vía internet a Fara Madrigal, 22 de febrero de 2020.

La estética de la puesta en escena de “Floripondín y Azucena” retoma la materialidad empleada por Ediciones Vigía,²⁶⁶ el papel *kruff* y el papel de estraza en cada una de sus figuras, así como en la escenografía completa.

La editorial está marcada por el contexto histórico de la caída del Muro de Berlín (1989) y sus repercusiones sobre las satélites soviéticas —incluida Cuba, cuya economía sufrió además el bloqueo norteamericano a través del Cuban Democracy Act (1992) de Torricelli. Frente a los cortes e imposibilidades editoriales de la época, los volúmenes publicados por Ediciones Vigía llegaron a simbolizar la escasez de los años noventa en Cuba, comúnmente conocida como el Período Especial (1989-2000). A pesar de las mejoras económicas de los últimos años, en muchos casos debido al auge del turismo, a partir de mediados de los noventa la editorial sigue cultivando una estética de *arte povera*.²⁶⁷

²⁶⁶ Ediciones Vigía (1985-) fue fundada en 1985 en la ciudad de Matanzas, Cuba, ubicada a 100 kilómetros al este de la Habana, y tomó su nombre de la Plaza Vigía, donde se encontraba su sede, situada en una casa colonial. La editorial formó parte de un movimiento cultural más amplio relacionado con la Casa del Escritor de Matanzas que incluía talleres, tertulias y performances.

Su primer editor principal fue el ensayista y poeta cubano Alfredo Zaldivar, a quien relevaría en 1998 Agustina Ponce, y su diseñador, el pintor matancero y co-fundador de la editorial, Rolando Estévez (hasta 2013). Los libros, de corte estético muy singular, inicialmente se imprimieron con una máquina de escribir y un mimeógrafo. La sensibilidad rocambolésca de Estévez pergeñó un diseño que logra mantener el vuelo fantástico al mismo tiempo que no esconde las costuras del artesano. Los libros se confeccionan a mano con estenciles y se componen con una variedad de material encontrado que va desde arena rescatada de las playas de Varadero, pasando por telas e hilos de coser, hasta los descartes de materiales de construcción como el papel de techo o la viruta. Los formatos de los libros varían desde los pergaminos, a las plaquetas, hasta aquellos de corte más convencional. En los años noventa, las publicaciones de Vigía se imprimieron sobre papel encontrado, muchas veces recolectado de las carnicerías de Matanzas. Las ediciones más recientes se imprimen sobre papel *kruff*; y con la inspiración de un amplio espectro de diseñadores jóvenes. Como parte de la red del Sistema de Ediciones Territoriales, se emplean imprentas risograph en la labor de impresión. La tecnología de los ordenadores se introdujo en el sistema de la prensa en 1998.

El catálogo de Ediciones Vigía se compone de 20 a 40 títulos por año, con tiradas de aproximadamente 200 copias. Cada volumen es único y numerado. La editorial publica 9 colecciones (8 de literatura y una de música) y dos revistas. Los títulos de aquellas se recogen de una amplia gama de fuentes: escritores jóvenes y locales, tanto como escritores de Europa y Estados Unidos, y del resto de Latinoamérica. Algunos de los escritores y poetas renombrados de la editorial incluyen a Antonio José Ponte, Roberto Fernández Retamar, Nancy Morejón y Dulce María Loynaz. La antropóloga cubanoamericana, Ruth Behar, de la Universidad de Michigan, también ha publicado poesía con la editorial en ediciones bilingües. Jessica Gordon-Burroughs, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2015, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/ediciones-vigia-1985---semblanza-/,> 12 de febrero de 2020.

²⁶⁷ El *arte povera* (arte pobre) fue un movimiento artístico que surgió en Italia en 1967, los artistas que representaron este movimiento en sus inicios fueron Alberto Burri y Lucio Fontana. El término es un préstamo conceptual del “teatro pobre” propuesto por el polaco Jerzy Grotowsky, el crítico y teórico Germano Celant, lo retomó para referirse a las manifestaciones que se caracterizan por el empleo de materiales pobres, que incluyen los materiales de desecho o materiales sustraídos directamente de la naturaleza como hojas, madera o piedras, y la austeridad como una de sus características principales.

La propia editorial reivindica sus propios parámetros estéticos independientemente de la facilidad o dificultad de acceso a diversos materiales para la confección de cada ejemplar.

Ediciones Vigía cuenta con un archivo propio en la sede de la editorial en Matanzas, Cuba. También se puede consultar sus ediciones en la Biblioteca Nacional José Martí, en la Habana, Cuba, y en la Biblioteca Provincial Elvira Cape en Santiago, Cuba. En la última década, los libros de Ediciones Vigía se han adquirido a través de numerosas colecciones de libros raros y de instituciones internacionales, entre ellas la British National Library, el Centro Atlántico de Arte Moderno de Las Palmas de Gran Canaria, el Museum of Modern Art (MOMA), el Getty Research Institute, la University of Michigan y la University of Missouri.²⁶⁸

La escenografía consiste en una caja y todos los elementos de utilería y títeres destacan por su una unidad plástica, tanto en el color como en la textura del material, aunque las figuras y la escenografía están decoradas con pintura y matices que le dan volumen y resaltan la textura del papel *kraff* con el que fueron confeccionadas. Además, las figuras están ataviadas con pequeños motivos y pintadas con algunos matices que determinan el carácter de los personajes, como por ejemplo: las flores blancas que adornan el cabello de Azucena o el sombrero verde de Floripondín. Es importante mencionar que tanto el paño que cubre la mesa como el marco que delimita el espacio escénico es negro, cumpliendo con dos funciones: de significado y de funcionalidad en la estética, ya que define los contornos de la plástica en general y anuncia un luto anticipado.

“Se trata de un arte objetual que aparece como consecuencia directa del arte minimal. Están estrechamente ligados pero hay una diferencia de conceptos, ya que el minimal posee una geometría muy estricta y el arte povera rechaza esa frialdad profundizando en la energía que desprenden los materiales.

Es un arte intimista y personal muy ligado al movimiento hippie y underground de los años 60 italianos, de ahí la antipatía por las nuevas tecnologías y la modernidad excesiva. Parten de la naturaleza para encontrar la energía elemental.

Sus obras parten de una acción, como modelar, estrujar, doblar... una transformación natural del material, o bien parten del propio material que con un pequeño movimiento o acción se transforma, como por ejemplo el fuego o el hielo.

Es una vanguardia que tuvo una fuerte repercusión. A pesar de haber nacido en ciudades italianas como Roma, Turín o Milán, rápidamente caló en Europa y América del Sur”. https://www.ecured.cu/Arte_povera, última fecha de consulta: 28 de febrero de 2020.

<https://muac.unam.mx/exposicion/ergo-materia.-arte-povera>, “los artistas del “poverismo” unifican materia y símbolo. Abaten la separación entre naturaleza y cultura, fundiendo en un sólo cuerpo elementos orgánicos (agua, fuego, arena, piedras, ramas de árboles, animales, ceras, grasas, frutas, verduras) con materiales manufacturados (vidrio, tela, fierro, neón). Asimismo, instauran un alfabeto para una poética de la experiencia real, concentrada en lo sensorial, lo lírico y lo subjetivo”. Última fecha de consulta: 28 de febrero de 2020.

²⁶⁸ *Ibidem*

Las técnicas empleadas para la construcción de los títeres son la técnica de bastón, la papiroala, los títeres de papel o juguete, así como algunos escenarios al estilo del teatro de papel, muy popular a mediados del siglo XIX en España y en algunas partes de Europa. Y en cuanto a la técnica de animación o interpretación con las figuras y objetos, se emplea la técnica conocida como títeres de mesa, animación directa, teatro de papel o de juguete.



Imagen 94. Escenario con las figuras-títeres de Floripondín y Azucena y primera edición del libro (a la derecha la).

Pero también la plástica retoma las memorias de Fara, las de su infancia, en la que encontró inspiración para la realización de los primeros diseños y bocetos de sus personajes.

A mi pregunta sobre cuándo fue su primer acercamiento con los títeres, Fara menciona que cuando era niña jugaba detrás de un sillón a la *Caperucita roja*, con títeres

improvisados, y que las “cuquitas” (muñecas de papel para recortar), fueron un antecedente en su gusto por las figuras animadas.²⁶⁹

Como todos los niños jugamos a dar vida a nuestros muñecos y de alguna manera una niña “le da vida” a estas “cuquitas”, no sólo cuando las recorta y cambia de ropa, sino al jugar y crear personajes y diferentes historias desde su mundo imaginario para ellas y con ellas.

Las cuquitas fueron el modelo o guía que Fara retomó para la creación de los primeros bocetos de sus personajes para la puesta en escena de “Floripondín y Azucena”.



Imagen 95. Azucena en el escenario.

Y respecto a mi pregunta general sobre: ¿Cómo fue el proceso creativo de la puesta en escena y el diseño?, Fara Madrigal afirma:

²⁶⁹ Griselda Coss, entrevista personal a Fara Madrigal, 14 de octubre de 2018, Matanzas, Cuba.

Todo me fue apareciendo así, en un mes preparé todo. Para la musicalización de la obra un amigo de la radio me ayudó en la edición de la música, el velo de Azucena surgió de los encajes y las telas que algunas amigas me facilitaron.²⁷⁰

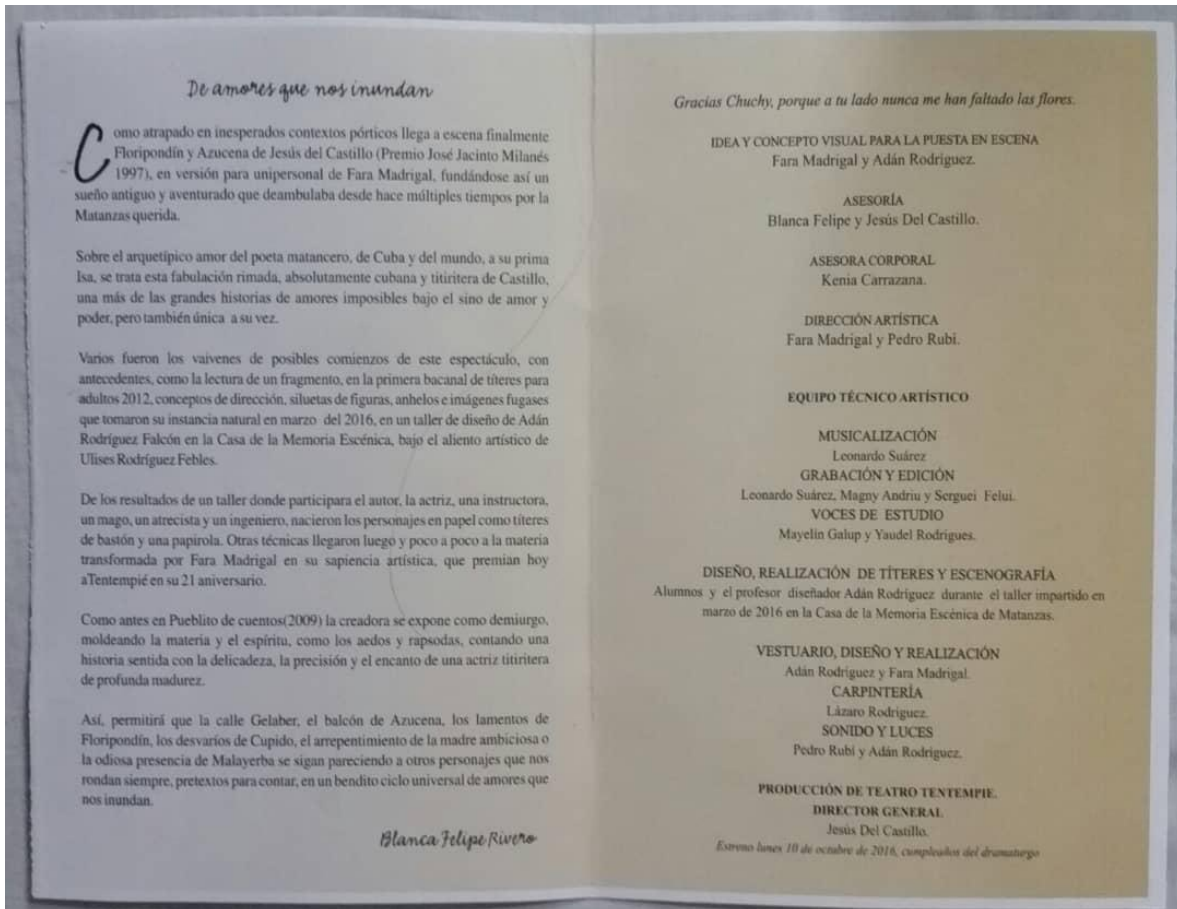


Imagen 96. Programa de mano de la obra Floripondín y Azucena, créditos.

Los materiales tienen un significado para el creador o los objetos “aparecen” oportunamente para ser parte del personaje por nacer, como lo afirma el artista Peter Schumann:

El titiritero, cuya representación nace en otra parte, en la pasión de los materiales apropiados, apreciados por sus usos anteriores, su disponibilidad, su origen, su coste, su peso, su belleza, pueden actuar confiadamente con la ayuda de estas materias primas. Ninguna de estas cualidades es inmediatamente percibida por el público. Su proceso de selección, su importancia real en tanto que fuerzas que participan en el producto final, no

²⁷⁰ *Ibidem.*

son más que una presencia sutil, y sin embargo debe su espectáculo a estos ingredientes invisibles.²⁷¹



Imagen 97. Personajes en el Taller de construcción.

Fara Madrigal invitó al joven actor Pedro Rubí, como asistente de dirección y como asesor escénico; a ella le interesaba el aporte de una mirada joven que le diera cierta frescura a la obra.

En cuanto a la técnica de interpretación escénica Fara tiene su propio estilo que ha desarrollado a lo largo de su experiencia como actriz de teatro, pero además su actividad como conductora en los programas de televisión y en el teatro le han aportado herramientas adicionales en la escena. Fara menciona que ella encara o aborda el personaje desde su formación como actriz de teatro dramático.

En el año 2016, Fara Madrigal impartió un taller sobre la técnica de preparación del cuerpo para asumir el títere, en la Habana, Cuba, invitada por Ester Suárez, a la *Bacanal de los títeres* de ese año. El objetivo del taller se basó en cómo el actor de teatro dramático

²⁷¹ Schumann, Peter, “Hacer Gritar a los Dioses. Por unos títeres radicales”, publicado en la Revista Puck Número 5, titulada *Tendencias actuales*, Editada por el Instituto Internacional de la Marioneta en Francia y el Centro de Documentación de Títeres de Bilbao, 1992, p. 34.

aborda el títere, revisando los elementos que integran la técnica teatral, el movimiento escénico, siempre respetando el área o aureola del actor.

Y en cuanto a la técnica propia de la animación de títeres, Fara retoma la siguiente afirmación del maestro titiritero argentino Eduardo Di Mauro: “el títere nace en la mente pasa por el corazón y sale por el brazo.”

Y volviendo a la puesta en escena de esta obra, el formato escénico está inspirado en las memorias del sepelio de Milanés, vemos como primera imagen a una mujer- madre (“Lola Cruz”,²⁷² mecenas de las artes en Cuba) vestida de luto y cubierta de la cabeza y el rostro con un velo negro, lleva en sus brazos un cojín con las obras del escritor a manera de homenaje por la muerte del autor. En este caso, Fara aparece ataviada de la misma forma, sólo que lleva en los brazos la caja con Floripondín encima de ella, quien está en una posición horizontal o “acostado”.



Imagen 98. Fara Madrigal en escena interpretando Foripondín y Azucena.

El contexto de la puesta en escena, de entrada anuncia un desenlace fatídico por el luto que viste la narradora y animadora de las figuras, quien “da vida” a los personajes en escena, que contrasta con el vestido de novia y el velo blanco de Azucena, destinada a la muerte al igual que su amado, debido a la prohibición de su amor y porque la obligan a

²⁷² <https://pensamiento-2012.blogspot.com/2014/12/lola-cruz-mujer-y-mito.html>, 19 de febrero de 2020.

casarse con quien ella no quiere, y ante este destino ella prefiere la muerte a cumplir con la imposición de su madre avariciosa. Azucena se deja morir cuando su amado no llega a la cita por un desafortunado error.

Mientras que Floripondín, el novio enamorado nunca pierde la fe y la fuerza para buscar a su amada más allá de la vida, e incluso, cruza el pasaje de la muerte en la barca, buscándola en vano porque tampoco la encuentra ahí. Ésta es una historia basada en los arquetipos del amor no consumado, como el clásico Romeo y Julieta, pero no por ello deja de tener su propio encanto y originalidad. Jessica Mesa en una entrevista con Fara, menciona:

El malogrado amor del poeta matancero José Jacinto Milanés hacia Isa ha inspirado no pocas investigaciones, obras, versiones y suspiros. El dramaturgo Jesús del Castillo también se alimentó de las frustradas esperanzas amorosas que el bardo depositó en su prima para crear.

“Cuando Jesús del Castillo escribió la obra yo le dije: pero si eso ya se ha escrito, qué vas a aportarle de novedoso al tema. Me respondió: haré una obra de títeres para jóvenes.

“Ese amor se frustró por problemas de dinero y diferencias sociales, la leyenda cuenta que Milanés se volvió loco de amor. Ellos no se unieron ni en la vida ni en la muerte, pero el hombre y la historia los han unido para siempre. Es un amor extraordinario y eterno”, narró Fara Madrigal.²⁷³

²⁷³ Jessica Mesa, Duarte, *Más allá de la vida y de la muerte, un amor retorna a Matanzas*, Radio26, Matanzas, Cuba, 11 de Octubre de 2016. <http://www.radio26.cu/2016/10/11/mas-alla-de-la-vida-y-de-la-muerte-un-amor-retorna-a-matanzas/>, 12 de febrero de 2020.



Imagen 99. Fara Madrigal en escena.

La polifacética artista Fara Madrigal también ha incursionado en la escritura, ha escrito dramaturgia, poemas y décimas, algunas de ellas autobiográficas dedicadas a Jesús del Castillo, a su proyecto “Barquito de papel” y a algunos de sus personajes. Además, grabó el disco de canciones para niños de reconocidos autores cubanos, titulado *Verano Maravilloso*.

Indudablemente, toda su experiencia y potencial creativo los llevó a esta puesta en escena y se hacen visibles. Roberto Vázquez, del *Periódico Girón*, en su reseña sobre el estreno de “Floripondín y Azucena”, que se llevó a cabo en el Patio de la Casa de la Memoria Escénica de Matanzas, el 10 de octubre de 2016, menciona que la versión unipersonal de Fara Madrigal, para títeres es el resultado de un taller donde participó el autor (también ingeniero), la actriz, una instructora, un mago y un atrecista. Y termina su reseña afirmando: “El ingenio de Jesús del Castillo y el magistral arte de Farita hacen de este espectáculo una obra de elevados quilates escénicos y conceptuales”.²⁷⁴

²⁷⁴ Roberto Vázquez, del *Periódico Girón*, 10 de octubre de 2016.

Desde mi punto de vista, Fara Madrigal, logra conjugar la dramaturgia y el lenguaje propio de los títeres en la síntesis simbólica y poética que los caracteriza, en su interpretación escénica, sin dejar de lado la complejidad poética del lenguaje teatral con las figuras o títeres, de un fino tejido en “Floripondín y Azucena”. Como resultado de la excelente adaptación, dirección, interpretación, musicalización y la atinada plástica, se concretan los símbolos de la dramaturgia para títeres de esta obra en el espacio escénico, invitando al espectador a dejarse conmover por esta historia tan conocida por ellos y a disfrutar la belleza y “sencillez” de este formato pequeño e íntimo con las figuras y la narración de Fara.



Imagen 100. Casa de la Memoria Escénica, espectadores en el estreno de Floripondín y Azucena.

Conclusiones

Esta investigación es el resultado de la experiencia de casi dos décadas del trabajo escénico en el arte de los títeres, así como del estudio teórico independiente y, posteriormente, académico que inicié formalmente en el posgrado de Estudios Latinoamericanos, con mi tesis de maestría titulada: *El arte de títeres y su condición liminal en México y Argentina, una mirada desde Latinoamérica*, que incluye un marco teórico e histórico que aún no se había realizado en México. El impulso de este primer trabajo surge por la inquietud de generar conocimiento al respecto, debido a la carencia de información esquematizada y fundamentada que nos mostrara, por lo menos, un panorama general de la historia mundial y en México, de esta gran tradición artística, así como su presencia en la escena teatral actual en México y Argentina, principalmente.

Con la presente investigación se da continuidad al tema, profundizando en él, para desentrañar aspectos ontológicos y sobre el sentido simbólico y evocativo del títere, que explica su presencia en varios ámbitos humanos, dadas sus funciones lúdicas, imaginativas, creativas, sociales, rituales, entre otras.

El primer proyecto de investigación doctoral incluía el estudio de tres países de América Latina: México, Cuba y Brasil, este proyecto se modificó a lo largo del proceso de investigación, debido al tiempo y a los recursos disponibles, delimitándose a los estudios de caso de México y Cuba. No obstante, los dos casos de estudio: los monos de calenda (Oaxaca, México) y los títeres en la televisión y el teatro de “Teatro Tentempié” (Matanzas, Cuba), muestran la riqueza pluricultural, estética y de funciones que los títeres poseen, logrando con ello, demostrar nuestra hipótesis central y cumplir con el objetivo principal de la tesis: pensar este arte como un vasto universo en el que las formas de representación con los títeres y objetos animados como tales, están atravesados por esa complejidad, ubicuidad y riqueza de posibilidades plásticas, estéticas, de funciones y de significados, por lo que lo defino como un artefacto cultural liminar.

La construcción de un marco teórico y metodológico interdisciplinario nos ha permitido realizar la interpretación y el análisis de los casos, y con ello, construir un concepto descriptivo de lo que, considero, es un títere: un artefacto cultural liminar. Este concepto es

medular en toda la investigación, dado que incluye cualquier tipo de función y estética que con el títere se realice, y sintetiza la complejidad en esta materia. Tanto el marco teórico como el concepto propuesto para su estudio, son una contribución novedosa. Que dicho sea de paso, en el ámbito académico está casi ausente, por desconocerse sus alcances dentro de las ciencias sociales, las humanidades, el arte y la cultura.

El títere no es un elemento exclusivo del teatro, ya lo afirmaba desde mi investigación de maestría, y ésta era una aseveración un poco “provocadora” en el ámbito del teatro y las artes escénicas, justamente por desconocerse sus alcances y sus aspectos ontológicos. Por un lado, en el teatro se le minimiza, al grado de no incluirlo como parte de su formación académica y curricular. Y como consecuencia, en el ámbito escénico se refleja esta falta de conocimiento. Desafortunadamente, todavía no se le considera en este ámbito como digno de estudio, esta es la razón por la que encontramos muy pocas investigaciones académicas al respecto.²⁷⁵

El títere, al que defino como un artefacto cultural, es decir, un bien cultural objetivado con características simbólicas singulares, definición que nos permite abarcar toda su complejidad en un sentido general, aunque, su carácter liminar y liminoide, es el que determina y termina de explicar su sentido ontológico, que se manifiesta tanto en su estética como en sus funciones. El títere está hecho para los actos extraordinarios, es decir, para participar en las artes, el juego, la fiesta y el ritual. Para jugar, representar personajes en la escena y para encarnar deidades o entidades sagradas. En este sentido, el títere es en sí mismo, el significante del significado, si nos referimos al aspecto simbólico, o como lo señala Gadamer: “la esencia de lo simbólico consiste en que no está referido a un fin con un significado que haya de alcanzarse intelectualmente, sino que detenta en sí su significado”, es decir: “que en la obra de arte no sólo se remite a algo, sino que en ella está propiamente aquello a lo que se remite”.²⁷⁶

²⁷⁵ Con sus excepciones, por ejemplo: El Coloquio El Títere y las Artes Escénicas, organizado por la Universidad Veracruzana, que llevaba siete ediciones consecutivas, este año 2020 fue cancelado por la contingencia del covid-19. Asistí como ponente desde la primera edición, exponiendo esta problemática y mi tesis principal que he ido desarrollando a lo largo de estos años, que ha sido retomada por el Coloquio y por algunos participantes y asistentes ponentes de su posgrado en Artes Escénicas.

²⁷⁶ Gadamer, *Op, Cit*, 2010, pp.91, 95.

El títere en sí mismo es (un objeto- espacio) liminar, o en otras palabras, es un umbral entre lo cotidiano y lo extraordinario. Los dos casos de estudios lo revelan, aunque sólo representen una muestra de este vasto universo.

El títere juega con la vastedad de las formas del arte y de las artesanías, así mismo transita por los espacios hegemónicos de la cultura, pero también aparece en las calles con las dimensiones de un gigante o como títeres pequeños, o como un juguete que se mueve mecánicamente en los juegos de tiro al blanco de las ferias ambulantes mexicanas. Es así que su estética es tan diversa que pueden asumir el arte clásico (“arte burgués”), representando, por ejemplo, personajes de ópera o ballet, ataviados con las vestimentas más ostentosas, o simplemente, pueden estar conformados por un pedacito de papel o trapo reciclado, y no por ello pierden su sentido, belleza y expresividad.

El títere se crea con las manos, generalmente es una creación totalmente artesanal, esta característica junto con el criterio oficial que lo ha “infantilizado”²⁷⁷ puede considerarse como negativa, respecto a lo que demandan los criterios del arte legitimado. Aunque si lo interpretamos en otro sentido, la inocencia y la fantasía, que se relacionan con el mundo imaginario de los niños, es donde radica su riqueza y encanto, por ello es que el títere sigue llegando a todo tipo de público.

Los monos de calenda como ejemplo

No cabe duda que los habitantes de San Miguel Yogovana, uno de los municipios de Miahuatlán, Oaxaca, reconocen al mono de calenda como parte de sus tradiciones y “sus artesanías”, en este sentido me pregunto: ¿por qué ellos asumen que lo que crean son artesanías y no arte?, se ha difundido de manera continua y oficial esta aseveración, que ha quedado como una “verdad”. Incluso los artistas plásticos de Oaxaca, consideran que los monos son eso: una artesanía, pocos de ellos han retomado al mono dentro de su obra, quizá esto se debe a que en la estampa oficial y popular de su entidad, el mono de calenda siempre está presente como arte popular o tradicional. Y los artistas locales de

²⁷⁷ Con ello me refiero a que se le considera propio y exclusivo del ámbito de los niños, criterio totalmente limitante que lo excluye de otros ámbitos y, desafortunadamente, repercute negativamente en la práctica escénica, dado que se le asocia con lo simple e improvisado.

“vanguardia”, tratan de alejarse de estos temas, aunque resulta paradójico porque justo estos artistas han generado movimientos “vanguardistas”, de “rescate” de lo popular cuando migran, por ejemplo, a los Estados Unidos de Norteamérica. Y en este contexto su gran colorido y tradiciones plasmados en su obra plástica es considerada arte.

Por un lado, en los monos gigantes de calenda se configura lo enorme, el centro, el ombligo (como abertura y vínculo con el cielo y la deidad), como características esenciales al referirnos al aspecto simbólico, mientras que en su sentido cultural e identitario, sus características morfológicas o físicas y su atuendo lo determina la localidad, aunque los moneros o creadores de estos monos en Oaxaca, los representan de una manera “artesanal” y caricaturesca ya que no buscan el realismo, aunque sí representar a personas. Una peculiaridad de estos muñecos es que tienen una abertura redonda en el ombligo del mono, por donde mira el animador. El ombligo es el centro del mono y en el centro está el hombre mirando “la felicidad de los otros”. Además tiene cinco dedos, generalmente en los títeres se simplifica la mano con tres o cuatro dedos. Otra característica de la técnica es que son títeres habitables, es decir, contienen a su animador, que los hace bailar y dar vueltas, gran parte de su movimiento es circular. Además de que estos gigantes son los que abren el camino invitando a la fiesta y con sus grandes dimensiones son visibles para muchos a la distancia y “nos conectan con el cielo”. Con su recorrido hacen aparecer, “fundan”, nuevamente el tiempo y espacio-sagrado.

En los niveles más arcaicos de cultura está posibilidad de trascendencia se expresa por las diferentes *imágenes de una abertura*: Allí en el recinto sagrado, se hace posible la comunicación con los dioses; por consiguiente debe existir una “puerta” hacia lo alto por la que puedan los dioses descender a la Tierra y subir el hombre simbólicamente al Cielo (...) El hombre de las sociedades tradicionales no podía vivir más que en el espacio “abierto” hacia lo alto, en que la ruptura de nivel se aseguraba simbólicamente y en el que la comunicación con el otro *mundo* el mundo “trascendente”, era posible ritualmente.²⁷⁸

El tema de los monos de calenda es tan amplio que requeriría de una investigación de campo más exhaustiva, ya que tienen un fuerte arraigo en las fiestas oaxaqueñas,

²⁷⁸ Mircea Eliade, *Op, Cit*, pp. 29,43.

principalmente en la región geográfica de los Valles Centrales de Oaxaca, y es tan diversa la forma de manifestarse, tanto en su estética como en los modos de creación y difusión. Aunque una característica que los distingue es que se han consolidado como un elemento de identidad y tradición de este Estado.

Los muñecos se apropian del espacio hegemónico con sus grandes dimensiones y siempre aparece en la estampa turística oficial y como “habitantes cotidianos” en el corazón de esta ciudad oaxaqueña. Algunas veces, como un signo de distinción, por lo que pueden llegar a representar: un signo de identidad y de poder económico, pero siempre son símbolos de fiesta, de juego y alegría.

Teatro Tentempié

Por otro lado, los personajes títeres de *Teatro Tentempié* de Matanzas Cuba, proyectados para la televisión como “lombrices inteligentes”, creados por Jesús del Castillo, quien tuvo bien claro su sentido simbólico. En una entrevista personal me comentó que la razón técnica para su construcción era la síntesis, es decir, la facilidad de crear estos personajes con sus características propias como “simples lombrices”, pero a la vez, son el resultado de un análisis y estudio complejo, ya que surgieron de la imaginación y de la reflexión de su creador sobre los temas de la evolución humana, Jesús del Castillo fue un apasionado estudioso de estos temas.

...yo uso lombrices de tierra como personajes en el programa, no personas porque son títeres fáciles de hacer y además porque la lombriz de tierra es un animal que no le hace daño a nadie, ella come tierra y produce *humus*, mejora lo que come, por lo tanto, es una gran idea. Además, son como los obreros: explotados, viven pegados al suelo comiendo tierra y a pesar de eso producen cosas buenas. En Cuba se usa mucho la expresión: ¡Estoy hecho tierra!, que quiere decir, por ejemplo: que no tengo trabajo, que gano poco, que tengo problemas, es un dicho muy cubano. Bueno, estás comiendo tierra y pegado al suelo y, sin embargo, produces cosas materiales interesantes.

Entonces a partir de ahí, fue que yo elaboré esta teoría de la evolución de las lombrices de tierra inteligentes.²⁷⁹

Por último, los personajes para su puesta escénica titulada: “Floripondín y Azucena” escrita por Jesús del Castillo, fueron creados y diseñados por Fara Madrigal, con la asesoría y colaboración del reconocido artista plástico cubano, Adán Rodríguez. Podemos decir, que por su construcción son figuras de papel *kraff* “rígidas”, animadas con la técnica de títeres de mesa. Y aunque no tienen articulaciones y un mayor movimiento, cada figura posee las características del personaje dramático que representa, aunque por otro lado, algunos materiales pueden contener una carga emotiva anterior a su uso en las figuras, y en este caso, la elección del papel *kraff* lo retoman del *arte povera*, que conforma la estética de la editorial cubana *Vigía*, quien publicó la primera edición del libro *Teatro*, que incluye la obra de “Floripondín y Azucena”, y tiene un relevante peso cultural y político en Cuba, dado que representan la organicidad y creatividad, usando la nobleza y simplicidad los materiales disponibles, pero también la creatividad frente a la carencia de los recursos materiales.

El arte, la cultura y la estética, al estar presentes en todo ámbito humano son una respuesta y posibilidad poderosa para sacar al ser humano de la inanición y vaciamiento moral que genera la “realidad social” atravesada por la violencia que provoca el sistema económico mundial vigente. A través de las artes se vive el gusto, se sacia el ser, y como lo afirma Adolfo Sánchez Vázquez: “se reivindica lo humano”. El arte es flexible y vasto, contraponiéndose a la cara negativa que muestra el ser humano, que al parecer, genera su propio exterminio. No obstante, a poseer una infinidad de posibilidades y respuestas creativas y solidarias para vivir en sociedad, excluye, es quién pone los márgenes, las fronteras, amurallándose para asegurar su subsistencia, protección y control, quizá como una necesidad primaria de sobrevivencia, que el capitalismo acentúa para asegurar la acumulación de “riqueza” en detrimento de las mayorías, ya que se sostiene a través de la sobre explotación de las personas y de los recursos naturales.

²⁷⁹ Griselda Coss, entrevista personal a Jesús del Castillo, 15 de Octubre de 2018.

Este sistema económico, para subsanar la carencia e incertidumbre ofrece productos y “crea seguridades” para su consumo, pero a la vez en ese mismo acto de consumo desmedido, el ser humano se consume, anestesia y anula su sensibilidad debido a la violencia y el miedo que provoca la incertidumbre. Y para no caer en el pesimismo retomo la frase de María Rosa Palazón Mayoral: “Lo sagrado sigue abrazándonos”, los pueblos latinoamericanos –al igual que otros– somos pueblos fundados en mitos, los seguimos viviendo, creamos mitos, los modificamos y los sustituimos por otros.

El mito, el juego, la creación imaginativa y las artes son actos extraordinarios que tienen la función vinculadora con los fundamentos, con el origen y “esencia” humana. En contraste a la inercia casi general del transcurrir rutinario –porque la *poesis* está presente en todo acto de la vida–, que se aleja del acto creativo para fijar las reglas y condiciones de la subsistencia cotidiana, perdiendo la flexibilidad del acto creativo, predomina la rigidez, incluso, racional.

Con la premura por alcanzar la vida “moderna”, el ser humano se desvincula de los fundamentos, vendrá entonces el aniquilamiento racional de ellos: la muerte de Dios, del sujeto, del arte; pero también dominará la sensación tensa, ansiosa, de vacío, y nuevamente: “carencia”, el anhelo de “completarse” con la unidad, con el todo. El rito, la fiesta, las artes y el juego, siguen siendo los espacios para completarse con el símbolo y sus evocaciones. Y es aquí donde aparece nuevamente el acto “religioso” del teatro, por ejemplo, que nace en el ámbito de lo sagrado, en un tiempo y espacio ritualizado para encarnar al mito, vivido por la colectividad. Y al perder su origen ritual nace como arte, como teatro, por la ordenación y jerarquización burguesa de los espacios.

En suma: La comunicación como diálogo, el contacto, la comprensión y el entendimiento de nuestro entorno, de nuestro mundo, de nosotros mismos y de los otros es primordial. Así como el lenguaje, la palabra, el concepto y el enunciado, como lo afirma Gadamer, son los vehículos que nos permiten entender, comprender, interpretar y nombrar, aplicando la hermenéutica como el arte para explicar la “unidad”, el todo de eso que nos “atrapa, posee y contiene”, para completarnos en el diálogo con el otro, en el extrañamiento. En un dar y recibir la vida sucede, somos sistemas abiertos que

compartimos con nuestro entorno; afectamos y nos dejamos afectar. Seres en movimiento, que nombramos, hacemos y transformamos nuestro acontecer, agentes históricos con la posibilidad de reafirmarnos o re-inventarnos a través de la razón y de la imaginación, creando nuestro instante y permanencia.

Si la incertidumbre, el dolor, la tragedia, el caos, nos acercan como camada para resguardarnos de la fragilidad que nos recuerda que somos tan cercanos, tan próximos, que nos necesitamos. También la fiesta –aún viva y vital en nuestros pueblos–, nos acerca como un acontecimiento comunitario, solidario y revitalizador con el que se “llena el tiempo” (Gadamer: 2010), se significa, y se hacen presentes las artes, la estética, la ética y el ritual, durante este tiempo lleno de acontecimientos y significados para perpetuar el ciclo de la vida como un lazo solidario con el otro, para significarnos dentro de este círculo vital.

Las artes y el acto festivo son formas sensibles de manifestación del ser en las que se dialoga con uno mismo y con los otros en un contexto histórico situado, atravesado por un sistema económico y social. La fiesta religiosa como una experiencia estética, donde lo religioso (*re-ligare*, del latín *religio*) estrecha los vínculos humanos; el acercamiento con “el otro” y con “lo otro”: lo metafísico, lo sagrado, lo fantástico, haciéndolo tangible mediante la creatividad, la habilidad manual, pero también se manifiesta mediante la palabra y la poesía, el canto, la danza y la música. Todos estos elementos se entrelazan en los actos festivos, haciendo de la fiesta una experiencia estética.

Por su parte, la música y la danza siempre están presentes durante las fiestas patronales: rituales que sincretizan los preceptos católicos con las herencias sagradas de los pueblos originarios, y los títeres de calenda gigantes las acompañan danzando en Oaxaca, o aplaudiendo y bailando como pequeñas deidades en la región de Totonacapan, Veracruz, en México, y en otras regiones de América Latina y del mundo entero.

Finalmente, en medio de la adversidad que puede manifestarse con actos violentos por la imposición de poder, como: violencia física, económica, política, psicológica, o por desastres naturales, es decir, en tiempos de crisis, los títeres coadyuvan, amortiguan esta realidad social, “apareciendo” para romper la tensión. Así lo indican mis dos casos de estudio. Los monos de calenda, no sólo anuncian, invitan y acompañan la fiesta, también

acompañan con su baile y banda musical, junto con las consignas, los movimientos sociales que denuncian la desaparición de algún compañero. O en medio de la violencia y competencia originada por la carencia de los recursos materiales, debido al bloqueo económico impuesto a Cuba por los Estados Unidos de Norteamérica, desde hace casi seis décadas. *Teatro Tentempié* sigue produciendo su trabajo con títeres, creando con los mínimos recursos materiales o haciéndose de ellos desde la precariedad y el genio creativo.

“Los títeres amansan ogros, abren caminos y te acompañan siempre”, en estos casos esta afirmación del maestro marionetista Alberto Mejía Barón (Alfín), se cumple. Los muñecos se apropian con sus grandes dimensiones de los espacios hegemónicos, por ejemplo: del auditorio de la Guelaquetza o de las calles centrales de la capital oaxaqueña, en el caso de los monos de calenda, y de la televisión nacional con “Barquito de papel”, que atrapa la atención de un gran número de televidentes, ya que este programa cuenta con una audiencia nacional en la isla de Cuba. Los títeres con su potencia imaginativa logran romper la insularidad, cruzan los mares en su “barquito de papel”, llevan alegría y conocimiento a su público televidente a través del símbolo y del juego. Y nos enseñan que otro mundo es posible y que las fronteras humanas también son imaginadas.

<p>Gato 1. ¡Hoooola, chicoticos! En el capítulo anterior el capitán Tubisterri Trescoterras no habló absolutamente nada, de nada, de nada de la evolución, que era el tema que a mí más me interesaba de todos los que él trata en sus cursos. Sí, chicotinis, sí, porque es muy conveniente saber de dónde venimos y hacia dónde vamos en cuanto a evolución se refiere. Yo, lo que soy yo, un gato narrador se hacia dónde voy, ¿Y Uds.? ¿Eeeeh? Ha, pues si no lo saben sigan frente a la tele que a lo mejor hoy se enteran de hacia dónde irán los <i>homos sapiens</i>. ¡Miausjusjus! (SALE)</p> <p>Gato 2. ¡Pe... pe... pero Uds. oyeron eso, chicoticos! Ahora resulta que en la casa de Kiko, hay un pollo que habla. ¡Qué paquete, señores gatos, qué paquete! ¿No es así, Supervisora? (MIRA A LA SUPERVISORA Y ELLA SE VIRA DE ESPALDAS) ¡Oh, oh! Ahora me acordé que en la casa de la Supervisora hay una marmota parlanchina que hace cuentos de Pastosos. ¡Miausjusjus! (SE HUNDE)</p> <p>Gato 3. ¡Vieron eso, chicoticos! Hay que admirar al abuelito de Kiko por su comportamiento. No debemos salir a la calle, ni sucios, ni despeinados. Ahora los invito a que nos acompañen en el siguiente capítulo de esta telepaella marina que te regala el programa para niños, Baaarrquiiitooo de Papel. ¡Miaujusjus! (SALE)</p>	<p>Kiko. Atento a la clase como si fuera el pollo Fotuto Cogollo. Los otros. ¡Eeeh!</p> <p>Tubito. ¿Quién es el Fotuto Cogollo ese, elemento Kiko?</p> <p>Kiko. ¡Ah! Un pollo que tiene mi mamá en el patio de la casa y que siempre está atento a lo que sucede en la cocina.</p> <p>Tubito. ¿Acaso ese pollito quiere ser cocinero, elemento?</p> <p>Kiko. No, mi capitán, él lo que no quiere es que lo metan en la cazuela.</p> <p>Los otros. ¡Aaah!</p> <p>Kiko. Cada vez que oye el sonido de la cazuela, se esconde.</p> <p>Los otros. ¡Oooh!</p> <p>Memo. Sí, ese pollito es muuyy precavido.</p> <p>Tubito. Y pollo precavido, vale por dos.</p> <p>Kiko. Gracias a ese re... re... re...</p> <p>Tubito. ¿Ud. está tartamudeando, elemento Kiko?</p> <p>Kiko. No, mi capitán, es que no sé decir la palabra.</p> <p>Tubito. ¿Acaso Ud. iba a decir refrán, elemento?</p> <p>Kiko. Sí, mi capitán, esa misma era la palabra que se me trabó en la campanilla.</p> <p>Tubito. ¿Y qué Ud. iba a decir del refrán que yo hube, cantube y carrampindube de decir acerca de los pollos, eeh?</p> <p>Kiko. Ah, que gracias al refrán ese de que pollo precavido, vale por dos, Fotuto Cogollo salvó la vida un día en que iba de cabeza para la cazuela.</p> <p>Tubito. ¡No me diiigaaa!</p> <p>Kiko. Sí, le digo.</p> <p>Memo. No sé cómo un refrán puede salvarle la vida a un pollo, elemento Kiko.</p> <p>Kiko. Pues miren que sí. El caso es que un día mi abuelito, quería comer sopa de pollo y Fotuto oyó cuando él se lo dijo a mi mamá y... y... y...</p> <p>Los otros. ¿Yyyy?</p> <p>Kiko. Cuando corrió para esconderse como siempre hacía, resbaló en un espejo de aumento que mi abuelita usa para maquillarse y que ella había perdido en el patio y... y... y...</p>
--	---

<p>CONT.</p> <p>Memo. Y yo que pensé que era porque se había visto las arrugas aumentadas en el espejo.</p> <p>Kiko. ¿Eh, y quién le dijo a Ud. que mi abuelito tiene arrugas?</p> <p>Los otros. ¿Qué no tiene arrugas con 99 años?</p> <p>Kiko. No, ya les dije que mi abuelito es muyyy presumido. Él se hizo una cirugía plástica en la cara, le estiraron el pellejo y le cortaron los dos metros de piel que le sobraba.</p> <p>Los otros. ¡Uyuyuyyy!</p> <p>Tubito. Sí, yo admiro a su abuelito. Y aprendida la lección, hago boronilla de chorizo con el pelotón.</p> <p>Todos. Pelotón... (SALEN)</p>	<p>Los otros. ¿Yyy?</p> <p>Kiko. Y mi abuelo aprovechó y lo agarró por la cola.</p> <p>Los otros. ¡Oooh!</p> <p>Kiko. Y cuando mi abuelo iba a llevárselo para la cocina, el pollito Fotuto le dijo: pollo precavido, vale por dos, lo que hizo que... que...</p> <p>Los otros. ¿Quééé?</p> <p>Kiko. Que mi abuelo le preguntara que si él valía por dos, dónde estaba el otro Fotuto, y el pollito le dijo: (CON VOZ AFLAUTADA DE POLLO) en el suelo, delante de Ud., y yo le digo Fotutón, porque es más grande y gordo que yo. Y entonces...</p> <p>Tubito. Deje su cuento en suspenso, que allá vienen los niños corriendo como posesos.</p> <p>Todos. ¡Pelotón, pelotón, pelotón, ueee!</p> <p>(SALEN)</p> <p>***JUEGOS. RECESO. DRAMA 2. ***</p> <p>Tubito. Continúe con el cuento del pollo Fotuto, elemento Kiko.</p> <p>Kiko. ¿Por dónde me quedé, mi capitán?</p> <p>Tubito. En el momento en que el pollito le dijo a su abuelo que un pollo precavido, valía por dos y... y...</p> <p>Memo. ...y que el otro Fotuto era un Fotutón porque era más grande y más gordo que él.</p> <p>Kiko. Sí, y mi abuelito, que tiene 99 años y no ve muy bien, vio a Fotuto reflejado en el espejo de aumento de mi abuelita que estaba en el suelo y soltó al pollo para coger al otro y... y... y...</p> <p>Los otros. ¿Yyy?</p> <p>Kiko. Y eso lo aprovechó Fotuto para salir corriendo.</p> <p>Los otros. ¡Aaah!</p> <p>Kiko. Y cuando mi abuelo cogió el espejo de aumento pensando que era un pollo, dio un grito aterrador.</p> <p>Los otros. ¿Aterradooor?</p> <p>Kiko. Sí, gritó algo así, ¡Aaaaag!</p> <p>Tubito. ¿Y por qué gritó su abuelo, elemento Kiko?</p> <p>Memo. Seguro que debajo del espejo, había un alacrán y lo picó en la mano.</p> <p>Kiko. Frío, frío, como la nariz de una foca del</p>
---	---

	<p>polo con salpullí'o. Tubito. Le dio un calambre en la espalda cuando se agachó. Kiko. Congelado, congelado como la lengua de una jicotea tomando granizado. Tubito. No demore más el cuento, elemento Kiko, que por su culpa, hoy no he dado la clase. Kiko. El grito lo dio, porque mi abuelito se asustó cuando se vio en el espejo de aumento. Tubito. ¡Piiita! Memo. ¡Guajai, guajai y guajai! Tubito. ¿Y por qué se asustó, elemento? Memo. Me imagino que fue porque se vio en el espejo y... y...y... Kiko. ...y cuando vio que había salido al patio despeinado no lo soportó y gritó. Mi abuelito es muyyy presumido. CONT. AL LADO.</p>
<p>INSTITUTO CUBANO DE RADIO Y TELEVISIÓN TELECENRO TV YUMURÍ</p> <p>MATANZAS</p> <p>Revisión:</p> <p>Fecha:</p> <p>Página: 244 de 282</p> <p>Nombre del Programa: Barquito.</p> <p>Número:D37 de 2018</p> <p>Tema: Continuación de evolución. Primeros pasos.</p> <p>Fecha de salida al aire:</p> <p>Tiempo de duración : 0.27</p> <p>Nombre (s), apellidos y firma del guionista: Jesús del Castillo</p>	<p>SONIDO.</p> <p>Tubito. ¡Peeelotón, atenjóoo!</p> <p>Los otros. ¡Oh, oh y oh!</p> <p>Kiko. ¡Eh, el capitán no tartamudeó!</p> <p>Memo. ¿Ya no está nervioso, mi capitán?</p> <p>Tubito. Es evidente que no.</p> <p>Memo. ¿Y eso por qué, mi capitán?</p> <p>Tubito. Ah, porque voy a entrar por la canalita y continuar con la teoría de la evolución del homo sapiens tal y como me lo indicó el contra almirante Requejo, familia de los Requejos de Requejiguistán, provincia autónoma de Orejilandia.</p> <p>Los otros. ¡Aaah!</p> <p>Tubito. Pero voy a dejar aclarado, que tal y como sucede con la evolución de las lombrices de tierra inteligente, hay varias teorías que explican el surgimiento del homo sapiens. ¿Entendiiidooo?</p> <p>Los otros. Sí, lombriz, sí, sí y sí.</p> <p>Kiko. Ud. dijo un día que algunos decían que las lombrices de tierra inteligentes habían surgido de la unión de un espagueti chino y de una macarrona napolitana.</p> <p>Memo. ¡Je! El niño se acordó, mi capitán.</p> <p>Kiko. Claro, porque cuando llegué a mi casa,</p>

<p>Dirección: Maceo 238 Matanzas.</p> <p>Locutor:</p> <p>Produce: Jaquelin Aguiar</p> <p>Asesora: Daynet</p> <p>IMAGEN</p>	<p>metí un espagueti dentro de una macarrona, esperé un ratico a ver qué pasaba y sucedió algo increíble.</p> <p>Los otros. ¡Increíibleee!</p> <p>Kiko. Sí, al cabo de una hora de estar mirando la unión de la pareja, por el hueco de la macarrona salió...</p> <p>Memo. Si me dice que salió una lombriz de tierra inteligente, creo que le doy un pescozón que lo entierro en el piso hasta la quijada para que no hable más cáscaras de piña.</p> <p>Tubito. (ENERGICO) Cabo X, si Ud. osa agredir al elemento que tiene a su siniestra, va a estar recogiendo toda la basura que algunos inconscientes tiran fuera del latón de basura que yo puse a la entrada de la escuela.</p> <p>Kiko. Sí, sí, sí. Y hace muy bien. A los niños no se les debe dar por la cabeza porque se le revuelve todo lo que han aprendido y después confunden los tranvías con las tachuelas y entonces se sientan en una tachuela y se pinchan.</p> <p>Tubito. Piiitaaa.</p> <p>Memo. Guajai.</p> <p>Tubito. ¿Y qué fue lo que Ud. vio salir de la macarrona, elemento X?</p> <p>Kiko. Salió caminando en marcha atrás, una hormiga cabezona y "colorá".</p> <p>Los otros . ¡Oooh!</p> <p>Tubito. ¿Y por qué caminaba de espaldas la hormiga?</p> <p>Kiko. Ah, porque la hormiga cabezona, estaba empujando por la espalda a una mosca.</p> <p>Tubito. ¡No me diga! ¿Y por qué la hormiga cabezona empujaba a la mosca por la espalda, eeh?</p> <p>Kiko. Ah, porque la mosca estaba empujando por las nalguitas a una abeja.</p> <p>Memo. ¿Y por qué tanto empuja y empuja, elemento?</p> <p>Kiko. Eso mismo me preguntaba yo hasta que vi salir por el hueco de la macarrona a...</p> <p>Memo. Si me dice que era una lombriz de tierra inteligente, le...</p> <p>Tubito. Cabo X, recuerde lo que le dije.</p> <p>Memo. Recordado, grabado en mi memoria y subida la información para una nube, mi</p>
--	--

<p>Gato 1. ¡Hoolaaa, chicoticos. En el capítulo anterior, el capitán del pelotón Tubisterri Trescoterras empezó la clase tartamudeando. Según él, estaba muy nervioso porque iba a plantear una teoría de la evolución del homo sapiens diferente a la teoría de Darwin, teoría que es compartida por el contraalmirante Requejo, al que según se comenta, las orejas le pesan dos arrobas sin pellejo y oye todo lo que se discute en este curso. ¡Qué les parece! Veamos si hoy el capitán se atreve a desobedecer a Requejo o por el contrario, entra por la canalita y explica la teoría que todos conocemos. ¡Miausjusjusjus! (SALE)</p> <p>Gato 2. ¡Qué caso tan interesante, chicoticos, pero... (ENOJADO) de evolución, nada! Ah, pero de que me quejo, me quejo. (CANTA) Yo me quejo con Requejo y me exploto con Poroto (REPITE Y SALE)</p> <p>Gato 3. ¡Al fin! ¡Al fin bajaron al mono de la mata y lo pusieron a caminar en dos patas! Veamos cuando lo montan en la patineta. Ahora, los invito a que nos acompañen a ver el siguiente capítulo de</p>	<p>capitán. Tubito. ¿Qué fue lo que salió por el hueco de la macarrona, elemento? Kiko. Salió una lagartija, que estaba empujando a la abeja para sacarla de la macarrona. Por eso la hormiga cabezona y la mosca ayudaban a la abejita. Tubito. ¿Y a qué conclusión llegó Ud., elemento Kiko? Kiko. Bueno, vaya, de acuerdo a lo que he aprendido en estas clases llegué a la conclusión que donde hay una lagartija empujando, por muy cabezona que sea la hormiga que empuja a la mosca que empuja a la abeja, la lagartija gana porque es más fuerte pero... Los otros. ¡Peerooo! Kiko. Como yo vi todo lo que pasó, empujé a la hormiga por la espalda, esta empujó a la mosca, la mosca a la abeja y al final, sacamos a la lagartija por el otro hueco de la macarrona. Los otros. ¡Oooh! Tubito. Loable acción que demuestra que los niños son la esperanza de la humanidad en la lucha contra el abuso de los más fuertes. Memo. ¡Guajai, guajai y guajai! Tubito. Y aprendida esa lección desguabino al pelotón. Todos. Pelotón... (SALEN) ***JUEGOS. RECESO. DRAMA 2.*** Tubito. ¡Jeg, jeg, jeg! Por fin voy a comenzar las clases sobre la evolución, pero antes... Kiko. ¡Va a pasar la lista, va a pasar la lista! Tubito. ¿Eh, yo no la pasé en el primer turno de clases? Memo. No mi capitán. Tubito. Pues hoy, no importa. Hoy mi clase es tan importante que la daré para todos en el planeta tierra. Los otros. ¡Uyuyuiii! Tubito. Hace millones de años, los posibles familiares del niño que está en esta clase eran simios, y entonces, ese infante de simio no hubiera ayudado a la hormiga que empujaba a la mosca y que a su vez empujaba a la abeja que estaba en conflicto con la lagartija. Kiko. ¡Ah, no! ¿Y qué hubiera hecho el simio, mi capitán?</p>
---	--

esta telepaella marina monojonosa que
te regala el programa para niños,
Primates de Pepel, ¡qué digo! ,
Barquiiitooo de Papel. ¡Miausjusjus!
(SALE)

Tubito. Lo más probable es que se los hubiera
comido incluyendo al espagueti, al macarrón y
a la lagartija.

Kiko. ¡Sooopla!

Memo. ¡Guajai!

Tubito. Pero hace aproximadamente 6 millones
de años atrás, en el Gran Valle del Rift, en
Africa, sucedió un hecho trascendental... los
simios, que caminaban en cuatro patas, bajaron
de los árboles y comenzaron a caminar
erguidos.

Los otros. ¡Uyuyuiii!

Tubito. Y ese cambio en su postura, propició
un cambio en el desarrollo de su cerebro hasta
que finalmente, después de millones de años de
evolución, esos simios se convirtieron en seres
humanos.

Los otros. ¡Aaah!

Tubito. Los huesos fosilizados de un niño que
vivió aproximadamente tres millones y medio
de años atrás nos dan la clave del inicio del
pensamiento de los humanos.

Memo. ¡No me diga! ¿Y lo mismo pasó con
nosotras las lombrices inteligentes, mi capitán?

Tubito. No me complique la clase, cabo equis.

De las lombrices inteligentes hablaré otro día.

CONT. AL LADO.

<p style="text-align: center;">CONT...</p> <p style="text-align: center;">Memo. ¡Oooh!</p> <p>Tubito. Hace tres millones y medio de años apareció un ser más parecido a un chimpancé que a un humano pero que tenía un cerebro diferente a los simios, su cerebro era más desarrollado.</p> <p>Kiko. ¿Él también se hubiera comido a la hormiga, a la mosca, a la abeja y a la lagartija que yo vi fajadas, mi capitán?</p> <p style="text-align: center;">Tubito. (ABRE BOCA)</p> <p style="text-align: center;">Memo. Si tenía un cerebro más desarrollado que los simios a lo mejor el bicho ese, sólo se hubiera comido al espagueti y al macarrón.</p> <p>Tubito. No, no, no, en aquella época no se fabricaban ni macarrones ni espaguetis.</p> <p style="text-align: center;">Los otros. ¡Oooh!</p> <p>Tubito. Y con el inicio del tema de la evolución dejo de tarea el repaso de la cuestión y desguabino formalmente al pelotón.</p> <p style="text-align: center;">Todos. Pelotón, pelotón... (SALEN)</p>	
<p style="text-align: center;">INSTITUTO CUBANO DE RADIO Y TELEVISIÓN TELECENTRO TV YUMURÍ MATANZAS</p> <p>Revisión: Fecha: Página: 248 de 282 Nombre del Programa: Barquito. Número: D38 a 2018 Tema: Se rectifica el error cometido</p>	<p>SONIDO.</p> <p>Tubito. ¡Peeelotón, atenjooo!</p> <p>Los otros. ¡Oooh!</p> <p>Tubito. Antes que todo, y a sugerencia tipo velocípedo de...</p> <p>Kiko. ¡Un momento, mi capitán, un momento!</p> <p>Tubito. Diga, elemento X, pero luego de su intervención, no me interrumpen más.</p> <p>Kiko. ¡Es que vaya, yo quiero saber qué es una sugerencia tipo velocípedo!</p>

<p>con el bonobo. Canción de Inés. Fecha de salida al aire: Tiempo de duración : 0.27 Nombre (s), apellidos y firma del guionista: Jesús del Castillo Dirección: Maceo 238 Matanzas. Locutor: Produce: Jaquelín Aguiar Asesora: Daynet IMAGEN</p> <p>Gato 1. ¡Hooola, chicoticos! En la clase anterior el capitán Trescoterras afirmó que: hace aproximadamente 6 millones de años atrás, en el Gran Valle del Rift, en África, sucedió un hecho trascendental... los simios, que caminaban en cuatro patas, bajaron de los árboles y comenzaron a caminar erguidos. ¡Qué les parece! También dijo que: Los huesos fosilizados de un niño que vivió aproximadamente tres millones</p>	<p>Tubito. Es aquella sugerencia que se hace por teléfono y que hay que oír con el auricular a un pie de distancia de la oreja porque los gritos nos pueden romper el tímpano. Los otros. ¡Aaah! Tubito. Y no quiero que la sugerencia pase a la modalidad de sugerencia tipo Berjovina, porque en ese caso, los gritos que me daría el contra almirante Requejo, familia de los Requejos de Requejiguistán, provincia autónoma de Orejilandia, serían insoportables para mi cráneo. Los otros. ¡Oooh! Tubito. El contra almirante me dijo que dada la importancia de estas clases, no puedo dejar de pasar la lista y debo evitar errores. Los otros. ¡Uyuyuyui! Tubito. Y aprovecho que hablo de errores porque en una clase dije que la familia de los homínidos incluían al hombre al chimpancé, al gorila, al orangután y al gibón y no alumnos míos, no es el gibón, es el bonobo, también conocido por chimpancé pigmeo. Los otros. ¡Oooh! Memo. ¿Y quién le aclaró el error, mi capitán? Tubito. Un bonobo que me llamó por larga distancia desde Bolobo, que es una ciudad de la provincia de Bandundu en la República Democrática del Congo. Memo. ¿En qué tono le hizo la aclaración, mi capitán? Kiko. ¡Seguro que fue del tipo Berjovina , seguro que fue del tipo Berjovina! Tubito. A decir verdad, el empezó en ese tono, pero luego al parecer a la Berjovina se le cayó el tubo de escape. El caso es que los gritos que me daba Kutingo Mandonga, que era como se llamaba el Bonobo, se oían a tres cuerdas de distancia de donde yo dejé el teléfono. Kiko. Soooplaaa Memo. Guajai, guajai y guajai. Tubito. Ahora, paso la lista. ¿Cabo Memo Caraeguata Moscalencoosoo, familia de los Caraeguatas de Craeguategue y de los Moscalencos de Moscalentejaaa? Memo. Porque quiero aprender de la evolución de los humanos, vengo.</p>
---	---

<p>y medio de años atrás nos dieron la clave del inicio del pensamiento de los humanos. Yo espero que hoy, el profesor Trescoterras continúe desarrollando taaan interesante tema. ¡Miausjusjusjus!</p> <p>Gato 2. ¡Kak intiriesni, kak intiriesni! Antes, los científicos especializados en el tema, le decían al hombre, <i>homo sapiens sapiens</i> pero ahora, le quitaron un <i>sapiens</i> que significa sabio y lo llaman <i>homo sapiens</i> nada más. ¿Será cierto que es porque se dieron cuenta de las atrocidades que en ocasiones comete esta especie, eeh? Lo que soy yo, no me lo creo. ¡Miausjusjusjus!</p> <p>Gato3. ¡Oyeron la canción que compuso Kiko, chicotinis! ¡A lo mejor le da por componer re... (MIRA A SUPERVISORA QUE LO MIRA CON MALA CARA) re... ¡Jeg! Iba a decir rock duro y por poco digo Reguerones, que es un rock duro en que todos terminan regados por el suelo. Ahora los invito a que nos acompañen en el siguiente capítulo de esta telepaella marina que te regala el programa para niños, Sapientes de Papel, ¡Qué digo, Baaarquiitooo de Papel! Miausjusjusjus! (SALE)</p>	<p>Tubito. ¿Elemento Kiko Kromomiyoyo Troskopollo, familia de los Troskopollos de Troskopollilandia y de los Guanajos de Guajanerikistáaan?</p> <p>Kiko. A mí me parece que tengo de mono porque por mucho que brinco no pongo en orden las cosas que tengo en el meollo.</p> <p>Tubito. Para serles sinceros, les diré, que para poder preparar estas clases sobre la evolución he tenido que estudiar muchíisimo.</p> <p>Los otros. ¡Oooh!</p> <p>Memo. ¿Y por qué mi capitán?</p> <p>Kiko. Sí, sí, sí ¿por qué, por qué y por qué?</p> <p>Tubito. Porque tan sencillo como es lavarse la boca cuatro veces al día usando pasta y cepillo, como recomienda el afamado dentista Guanajalberto Culillo, el tema se complica porque hay varias teorías que tratan de eeeexxplicar la evolución del <i>homo sapiens</i>, al que en una época se le llamó <i>homo sapiens sapiens</i> pero...</p> <p>Los otros. ¡Peeerooo!</p> <p>Tubito. Hoy por hoy se le llama <i>homo sapiens</i> nada más. O sea, le afeitaron un <i>sapiens</i>.</p> <p>Memo. ¿Eh, y por qué le quitaron un <i>sapiens</i> al <i>homo sapiens sapiens</i>?</p> <p>Tubito. Según afirman algunas lombrices de Villa Humus, especializados en esta materia, le quitaron un <i>sapiens</i> al nombre de <i>homo sapiens sapiens</i> porque los científicos se dieron cuenta de que si el <i>homo sapiens sapiens</i> fuera tan <i>sapiens</i>, cuidaría más nuestro bello planeta azul.</p> <p>Los otros. ¡Aaah!</p> <p>Tubito. Y no hubieran tantas guerras.</p> <p>Los otros. ¡Aaah!</p> <p>Tubito. Y los países ricos ayudaran más a los más pobres.</p> <p>Los otros. ¡Aaah!</p> <p>Tubito. Y en el segundo turno de clases les diré lo último que averigüé con la lombriz Inés, la que ya no fuma tabaco ni bebe café.</p> <p>Todos. ¡Pelotón, pelotón, pelotón, ueee!</p> <p>(SALEN)</p> <p>**JUEGOS. RECESO. DRAMA 2.**</p> <p>Memo. ¡Oiga, mi capitán!</p> <p>Tubito. Escucho, cabo Memo, escucho con</p>
--	--

<p>CONT. Los otros. ¡Peerooo! Kiko. En esos 10 minutos, fuma como un murciélago. Los otros. ¡Oooh! Tubito. No deja de ser interesante su teoría por lo que continuamos esta clase otro día, con el cuerpo caliente y la mente fría. Todos. ¡Pelotón... (SALEN)</p>	<p>orejas de cartucho. Kiko. ¿¡Orejas de cartucho!? ¿Qué tipo de orejas son esas, mi capitán? Tubito. Esas orejas son del tipo de las que guardan en su interior lo que nos dicen. Kiko. ¡Aaah! Memo. ¿Acaso la viejita Inés de la que Ud. habló, es la que inspiró la canción que dice: Cachumbambé, la vieja Inés, Que fuma tabaco y bebe café. Tubito. Sí, esa misma es. Kiko. ¿Eh, y que canción es esa? Tubito. ¡Jeg, jeg, jeg! Una que se cantaba en el siglo XX, elemento. Ya no se canta porque... porque... Los otros. Porqueee... Tubito. Inés se dio cuenta de lo dañino que es el hábito de fumar y de tomar café en exceso. Memo. Muchos científicos dicen que el café es bueno. Tubito. Sí, siempre que se consuma de manera moderada. Recuerden lo que les he dicho en muchas ocasiones: los excesos son tan malos como los defectos. Kiko. Se me ocurre que pudiéramos arreglar la canción y cantar: Cachumbambé, la vieja Inés No fuma tabaco, ni bebé café Los pies se le hinchan y sabe por qué de estar parada colando café y de tanto que fuma con el cuerpo al revés. Los otros. ¡Quéee! Tubito. ¿Y quién le dijo a Ud. que Inés fuma con el cuerpo al revés elemento Kromomiyoyo, eeh? Kiko. Ah, es que yo imagiino, que la viejita Inés padece de insomnio por culpa del café, y seguramente ella, para poderse dormir, es de las que se acuesta en el suelo y levanta las dos pierna, las apoya en la pared y al cabo de los diez minutos tiene sueño y puede dormir, pero... CONT. AL LA</p>
---	---

2) Semblanzas curriculares²⁸¹



Imagen 102. Fara Madrigal y Jesús del Castillo.

Fara Madrigal²⁸²

CARMEN FARA RODRÍGUEZ MADRIGAL.

Dirección : Calle 77 # 30803 entre: 308 y 310

Matanzas.

Email: tentempié@atenas.cult.cu

Nombre Artístico: Fara Madrigal

Licenciada en la especialidad de Actuación en el año 1981, primera graduación del Instituto Superior de Arte de La Habana. Ha desarrollado su vida laboral en la ciudad de Matanzas, en el grupo de Teatro Mirón Cubano, Radio 26, Teatro Tentempié, Teatro de Las Estaciones y TV YUMURÍ.

El 8 de Septiembre de 1981 Fara Madrigal llega a Matanzas junto a 13 egresados del ISA para cumplir su Servicio Social en el Grupo de Teatro Dramático. Los jóvenes actores habían solicitado al Sectorial Provincial de Cultura de la ciudad que aceptara el grupo de graduados para continuar el trabajo de creación colectiva que habían comenzado como

²⁸¹ Las semblanzas se anexan como me fueron entregadas por los creadores, no hice cambios de formato, tipografía, ni redacción.

²⁸² Actualizado hasta el 2017.

tesis en la escuela, desarrollar nuevos directores y reanimar la vida teatral de la ciudad que había quedado bastante deprimida después de la última evaluación.

El Conjunto Dramático de Matanzas no tenía sede, había sido calificado de quinta categoría y todos sus actores evaluados de C.

La llegada a Matanzas de jóvenes talentos trajo consigo nuevas proyecciones entre las que se encontraban: la construcción de una sede, el desarrollo de un nuevo repertorio de temática cubana y latinoamericana, la planificación de cursos de postgrado y la incorporación del grupo a los festivales, talleres y giras nacionales

Inmediatamente Fara sustituye a la actriz Sara Miyares en la puesta en Escena del espectáculo “Mujeres y Mujeres” único montaje con que contaba el Grupo Dramático de Matanzas.

Trabajos y estrenos de Fara Madrigal en el Conjunto Dramático de Matanzas:

“Mujeres y Mujeres” Estreno en noviembre de 1981. Dirección de Nicolás Door.

“La Emboscada” Obra de graduación de los primeros egresados del ISA a la que se suman los actores del grupo dramático matancero, estrenada en el Teatro Sauto en Diciembre de 1981. Creación colectiva con dirección de Flora Lauten.

Participa en el Festival de Teatro de la Habana en enero de 1982. La obra “ La Emboscada” ganó Premio Especial del Jurado “por sus aportes eficaces a las búsquedas integrales de nuevos caminos expresivos...” y también Premio de la Brigada Hermanos Saíz al más destacado colectivo joven.

Otros montajes:

“Un cuento de allá” 1982. Dirección Armando Toledo.

“Los novios” 1982. Dirección Armando Crespo.

“La Perra” 1982. Dirección Leopoldo Morales.

Participa en el Taller Nacional de Teatro Nuevo en Ciego de Avila 1982.

“Caliente, Caliente que te quemas” 1983. Dirección Armando Tomey.

Participa en el Taller Internacional de Teatro Nuevo en La Habana en febrero de 1983.

Participa en el Festival Nacional de Camaguey 1983 con las obras Los Novios y Caliente, caliente que te quemas, ésta última ganó Premio al trabajo conjunto de la puesta en escena.

Participa en el Festival de Teatro para niños en La Habana- 1983 con la obra “La Emboscada”.

En enero de 1984 recibe Reconocimiento por “su participación en las labores inherentes a la construcción y acondicionamiento de la Sala Teatro Milanés, actual sede del colectivo.”

Estreno de “Cordelia de Pueblo en Pueblo” enero de 1984. Dirección Leopoldo Morales.

Participa en el Festival de Teatro de la Habana 1984 con la obra “Cordelia.... Premio de la Brigada Hermanos Saíz por las mejores actuaciones de conjunto y Mención Especial del jurado.

Participa en la inauguración del Museo de La Clandestinidad en la ciudad de Trinidad-1984. Obra “La Emboscada”.

En estos tres años de trabajo la actriz realizó estrenos en su colectivo, participó en Talleres, Giras Nacionales, Festivales, cursos de postgrado.

En enero de 1985 estrena “Ni un si ni un no”. Dirección Pedro Vera.

Trabaja como asistente de dirección en la obra “El cruce sobre el Niagara” estrenada en Abril de 1985. Dirección Armando Crespo.

Durante 1985 trabaja en las obras:

“El recuerdo” dirección de Armando Crespo (no estrenada).

“Requien por Yarini” dirección de Pedro Vera (no estrenada).

“El camarón encantado” dirección de Pedro Vera (no estrenada).

En Agosto de 1985 obtiene la evaluación de B.

En Febrero de 1986 estrena el espectáculo “ Trece locos de Película” Dirección Albio Paz.

En 1987 realiza trabajo de investigación en el complejo azucarero de Limonar para la escritura de la obra “El Gato de Chinchila” de Albio Paz.

En 1988 se estrena “El Gato de Chinchila” Dirección Albio Paz.

En Noviembre de 1988 se realiza la primera gira internacional del colectivo. Participan en el Festival de Teatro de Berlin.

En 1989 estrena “Fragata” Creación Colectiva y dirección de Albio Paz.

Obra propuesta para el Premio Villanueva de la Crítica.

Premio Uneac a la Puesta en escena.

En 1990 participa en el Festival de Teatro de Camaguey con gran acogida del público, reconocimiento a la labor musical y a la puesta en escena de FRAGATA.

En 1990 estrena “El circo de Los Pasos” Creación Colectiva y dirección de Albio Paz.

HASTA ABRIL DE 1991 LA ACTRIZ FARA MADRIGAL TRABAJA EN EL TEATRO MIRÓN CUBANO.

De 1981 a Abril de 1991 Fara trabajó dando su aporte como actriz y ciudadana en la construcción de La SALA MIRÓN CUBANO, por la inserción del grupo en la vida teatral del país, sistematizar funciones los sábados y domingos en la nueva sede, llevar el teatro de la ciudad de Matanzas a todos los municipios de la provincia y a escuelas, estrenar obras con temática cubana y latinoamericana, asistió a talleres, cursos de postgrado con los profesores: Rine Leal, Esther Suárez, Albio Paz, Feliz P. Patricia Ariza, María S. Randy F. y otros como el curso El Arte y la Literatura en Cuba en el siglo XIX , Cátedra Carlos M. Trilles, etc, realiza giras nacionales y una gira internacional, fue trabajadora destacada de la Emulación Socialista, dirigente sindical, militante de la UJC, miembro de la Brigada Hermanos Saíz y del Contingente Cultural Juan Marinillo, recibió reconocimientos de Cultura Provincial y el Gobierno de la ciudad de Matanzas.

EN ABRIL DE 1991 COMIENZA A TRABAJAR EN LA EMISORA PROVINCIAL RADIO 26.

TRABAJA COMO ACTRIZ EN EL GRUPO DRAMÁTICO DE RADIO 26 Y COMO LOCUTORA.

Desde 1991y hasta el año 2001 trabaja en Radio 26 en el Grupo Dramático, también como locutora de programas.

En todos estos años participa en Festivales provinciales y nacionales de la Radio cubana y recibe junto al colectivo premios con programas como “Gracias por su risita”. “El hombre y su historia” “A bolina” “Teatro” “Cuentos de misterios”, “La ronda infantil”, “El reparador de sueños” “Mi verde Caimán”, etc.

Trabaja como locutora en los programas “El swing”, “Toda la poesía”, “El saquito de los cuentos”, “En un dos por tres”, y asiste a cursos de post grado y talleres impartidos por los profesores Vicente González Castro, Gladis Goizueta, Manolo Ortega y José Miguel Vázquez.

PREMIOS.

- 1992--- Segundo Lugar en el Festival Nacional de la Radio ---- Ronda Infantil.
1992---Mención Festival Nacional de la Radio-----En un dos por tres.
1992---Segundo Lugar en el Festival Nacional de la Radio----La dolorosa Historia de Juan Clemente Senea.
1993---Segundo Lugar en el Festival Nacional de la Radio----La hora menguada.
1993---Segundo Lugar Nacional en el Festival de la Radio---Gracias por su risita.
1993---Gran Premio en “Tesoro 93”-----Gracias por su risita.
1994---Primer Lugar Nacional en el Fest de la Radio-----Sirindingo Pisingollo.
1994---Primer Lugar Nacional en el Fest de la Radio-----Gracias por su risita.
1995—Primer Lugar Nacional en el Fest de la Radio-----Gracias por su risita.
1995---Cuarto Lugar Nacional en el Fest de la Radio--Todos los negros tomamos café.
1996—Segundo Lugar Nacional en el Fest de la Radio-----Gracias por su risita.
1996---Primer Lugar Nacional en el Fest de la Radio-----Lele Chacumbele.
1997—Premio en el Fest Nacional de la Radio-----Gracias por su risita.
A Bolina.
1997---Premio en el Fest Nacional de la Radio-----El hombre y sus historia.
El reparador de sueños.
1998—Segundo Lugar Nacional en el Fest de la Radio----Recuerdo de Miguel Failde.
1998---Segundo Lugar Nacional en el Fest de la Radio----Gracias por su risita.

DESDE 1993 FARA COMIENZA A ALTERNAR LA RADIO CON EL TEATRO.

1993---Estrena . “Vivitos y coleando” espectáculo humorístico. Dirección Wiliams Quintana.

1994---Asiste al I Taller Internacional de Teatro de Títeres.

COMIENZA EL PROYECTO “TEATRO TENTEMPÍE”

1995---En el mes de febrero estrena “Maravilla Contín Contando.” Dirección Fara Madrigal.

Se realiza por primera vez “La Peña de MARAVILLA” durante los meses de Verano en la UNEAC matancera con la conducción y dirección de Fara.

Asisten actores invitados y niños.

Estrena: La Montaña de Jesús del Castillo.
La rana burlona de Jesús del Castillo.

Anima el espectáculo “CANTAN DOLE AL SOL” Dirección de René Quiróz.

COMIENZA A TRABAJAR CON TEATRO DE LAS ESTACIONES EN SEPTIEMBRE DE 1995.

1995---Estrena “Un gato con Botas”. Dirección de Rubén Darío Salazar.

1996—En el verano se retoma “La Peña de MARAVILLA” ahora bajo la dirección de Rubén Darío Salazar con una frecuencia mensual durante un año y bajo el Nombre de “LA PEÑA DE LAS MARAVILLAS” con la conducción de Fara Madrigal, Freddy Maragoto e invitados.

Estrena “Lo que le pasó a Liborio” Espectáculo Unipersonal. Dirección de Rubén Darío Salazar.

Mención de Actuación en el Fest de Pequeño Formato de Sta. Clara 1997.

Mención SEGUISMUNDO en el Fest Nacional del Monólogo de La Hab 1997.

Premio AHS 1997.

Reconocimiento de la ASSITEJ 1997.

1998---El Guiñol de Los Matamoros. Dirección de Rubén Darío Salazar.

Premio de Actuación Femenina en el Fest de Pequeño Formato en Sta. Clara.

Premio Caricato de Actuación Femenina en 2001.

EN 1999 SE FUNDA TV YUMURI Y FARA MADRIGAL COMIENZA A TRABAJAR EN EL PROGRAMA PARA NIÑOS “ SOY FELIZ”.

1999---Estrena “El sueño de Pelusín.” Dirección de Rubén Darío Salazar.

Premio de Actuación Femenina en el Fest de P. Formato en Sta. Clara 2000.

Premio por la manipulación “La Estrella Azul” 2000.

Premio de Actuación Femenina en el Fest de Camaguey 2000.

Mención de Actuación Femenina CARICATO 2000.

2000---Estrena con el proyecto “Teatro tentempié” :”El burro Caturro Perimpimplujo” Guión y dirección de Jesús del Castillo. Con esta obra participa en el IV Taller Internacional de Teatro de Títeres de Matanzas.

De 1991 al año 2001 Fara como trabajadora de Radio 26, fue electa trabajadora destacada, vanguardia provincial y nacional. Durante todos estos años trabajo de manera gratuita la locución de los programas: Toda la poesía, El saquito de los cuentos, En un dos por tres y Swing. Recibió cursos de superación de los profesores: Gladis Goizueta, Manolo Ortega, Vicente González Castro y José Miguel Vázquez Fue evaluada como locutora. En el año 2003 la Dirección Provincial de Radio le otorgó un reconocimiento por su labor como locutora del programa Swing y en el 2007 por su destacada labor como actriz y locutora de la Radio matancera.

2001--- Estrena con Teatro de Las Estaciones La Caperucita Roja. Dirección de Rubén Darío Salazar

Asistente de dirección: Fara Madrigal..

- Premio de Actuación Femenina en el Fest de P.Formato en Sta Clara 2002.
- 2001--- Estrena con Teatro de Las Estaciones “Pelusín y los Pájaros”.
Dirección de Rubén Darío Salazar.
Premio Villanueva.
- 2001--- Estrena con Teatro de Las Estaciones “ En un Retablo Viejo.”
Dirección Rubén Darío Salazar.
Premio de Actuación Femenina en el Fest de P. Formato de Sta. Clara 2002.
Premio Caricato de Actuación Femenina 2002.
Premio “Guiñol de Sta. Clara” 2002.
- 2002--- Estrena con Teatro de Las Estaciones “Pedro y el Lobo.”
“Cuento de Navidad” ambas bajo la dirección de Rubén Darío Salazar,
- 2002---Sale al aire el programa “BARQUITO DE PAPEL” el personaje de
MARAVILLA es la conductora principal, bajo la dirección de Jesús del Castillo,
como parte del Proyecto Teatro Tentempié. Este programa ha sido premiado en todos los
Festivales de Telecentros desde sus inicios, también en dos ocasiones ganó los tres premios
que entrega la TELEVISIÓN CUBANA en el Festival Nacional a los programas para niños
(mejor programa, mejor guión, mejor dirección) ganador del Premio de la Popularidad en
2006 dicho programa tiene el reconocimiento de la oficina de la UNICEF en Cuba y
también en el País Vasco, también de la UJC Y Pioneros entre muchas otras instituciones.
En 2017 permanece en el aire y se han transmitido más 730 programas.
- 2003---Estrena “La Caja de los Juguetes.” Dirección: Rubén Darío Salazar.
Teatro de Las Estaciones.
Premio Villanueva 2003.
Premio del público.
- 2004---Estrena “La virgencita de Bronce.” Dirección: Rubén Darío Salazar.
Teatro de Las Estaciones.
Premio CARICATO de actuación femenina 2005.
Premio Villanueva 2005.
Mención del Jurado Sta Clara 2006.
- 2005---Estrena “Patito Feo” Dirección: Rubén Darío Salazar.
Teatro de Las Estaciones.
Premio Villanueva 2006.
- 2007---Estrena “Los zapaticos de Rosa.” Dirección: Rubén Darío Salazar.
Teatro de Las Estaciones.
Premio Villanueva 2007.
Premio de actuación femenina en el Fest de Teatro cubano Camagüey 2008.
- 2007---Comienza LA PEÑA “Barco de ilusiones”, como conductora principal: La
Payasita Maravilla. Trabajo del proyecto Teatro Tentempié.
- 2008---Estrena “Federico de noche.” Dirección: Rubén Darío Salazar.
Teatro de Las Estaciones.
Premio Villanueva 2008.
Premio de actuación femenina en el Fest de Teatro cubano Camaguey 2009.
- 2009—Fara Madrigal estrena con el Proyecto Teatro Tentempié su espectáculo
unipersonal “Pueblito de Cuentos” Guión y dirección de Fara M. se incluye el
texto “El Gato Currutaco” de Jesús del Castillo.
- 2009---Fara Madrigal da inicio como coordinadora al evento de realizadores
“Barquito de Papel” y al Premio Brene, ambos eventos se logran durante

- su presidencia en la Filial de Artes Escénicas de la UNEAC.
- 2010--- Fara Madrigal gana el PREMIO INTERNACIONAL “Cartas de Amor”.
Escribanía Dolls de la ciudad de Sancti Spíritus.
- 2010--- Estrena “Pinocho Corazón Madera.” Dirección Rubén Darío Salazar.
Teatro de Las Estaciones.
Premio Villanueva.
Nominada al CARICATO por su actuación en el HADA.
- 2010--- Trabaja en el espectáculo musical “Canción para estar contigo”
Voz de la Abuela.
Dirección Rubén Darío Salazar.
Teatro de Las Estaciones.
Premio Villanueva.
- 2010--- Coordina EL PREMIO BRENE.
Coordina EL EVENTO DE REALIZADORES.
- 2010--- Fara Madrigal comienza a conducir el programa “Atrapando Espacios “ de TV Yumurí.
- 2011— Coordina EL PREMIO BRENE.
Coordina EL EVENTO DE REALIZADORES.
- 2012--- Coordina EL PREMIO BRENE.
Coordina EL EVENTO DE REALIZADORES.
- 2013--- Coordina EL PREMIO BRENE.
Coordina EL EVENTO DE REALIZADORES.
- 2013--- Estrena “Alicia en busca del conejo blanco.” Dirección Rubén Darío Salazar.
Asistente de Dirección: Fara Madrigal.
Teatro de Las Estaciones.
Premio Villanueva 2014.
Premio Omar Valdés por la obra de su vida artística 2014.
- 2014— Coordina el Evento de Realizadores Barquito de Papel.
- 2015--- Coordina el Evento de Realizadores Barquito de Papel.
- 2015--- Imparte Taller de Actuación y Títeres para niños en la UNEAC.
- 2016 Estrena Floripondín y Azucena.
- 2016 Asiste a La Bacanal del Títere en La Habana e imparte curso de actuación.
- 2017 Recibe el Premio Provincial de Teatro de la ciudad de Sancti Spíritus por la obra de toda la vida.
- 2017--- El Evento de Realizadores Barquito de Papel, dedicado a los 15 años de programa Barquito de Papel, recibe junto a su director reconocimiento de organismos e instituciones por su destacado trabajo.

Además de su trabajo como actriz, Fara participa en coloquios, eventos pedagógicos, talleres de teatro de títeres, trabajo comunitario, exposiciones, peñas, giras nacionales, ferias del libro, carnavales etc.

En 1988 participa en el Festival Internacional de Teatro de Berlín con el T. Mirón.
En 1998 participa en varios Festivales en España junto a Teatro de Las Estaciones.
En 1999 participa en el Fest de Teatro de Granada – España. T. de Las Estaciones
En 2003 participa en la Feria Internacional del Libro dedicada a Cuba en México, Teatro de Las Estaciones.

En 2003 participa en Fest Internacional de Títeres Cherleville Mezzier en Francia. T. de Las Estaciones.

En 2005 participa en el FITTEN en Venezuela. T. de Las Estaciones.

En 2006 participa en el Fest de Teatro de Costa Rica. T. de Las Estaciones.

En 2006 participa en el Fest. Internacional de Títeres Cherleville Mezzier en Francia. T. de Las Estaciones.

En 2007 se inicia la peña Barquito de Ilusiones, participa con su personaje de Maravilla junto a Teatro Tentempié.

En 2008 participa en una gira de intercambio cultural en Francia. T de Las Estaciones.

En 2010 participa en el Fest de Títeres de Bilbao –España. Teatro Tentempié.

En 2011 participa en una gira por España. Teatro de Las Estaciones.

En 2014 asiste al intercambio cultural que tiene lugar en Providence-Rodhe Island EE.UU con Teatro Tentempié y su espectáculo “Pueblito de Cuentos”. Imparte una clase sobre la preparación del actor antes de salir a escena y en un taller sobre confección de títeres de guantes junto a Jesús del Castillo.

En 2017 participa en la celebración de los 20 años de Teatro ECAS en Rodhe island y presenta su espectáculo Floripondín y Azucena.

PUBLICACIONES.

Baúl Teatro---1996

Editorial Vigía---1997.

Limón Limonero—1998.

Revista Literaria En Julio como en Enero---2002.

Diccionario de Autores de la Literatura Infantil Cubana---Editorial Gente Nueva 2015.

Mención única en el Concurso de dramaturgia José J. Milanés 1999 con su obra “Pingüinos en el paraíso”.

SELLOS Y DISTINCIONES.

Vanguardia Nacional 1997.

Posee el Sello de Laureados 1997.

La distinción Raúl Gómez García 2002.

La distinción “Máscaras del Teatro” 2001.

La distinción “Tricentenario de la Ciudad” 2003.

Certificado Destacado Provincial 2003.

La distinción “Hijo adoptivo” 2013.

Premio “Omar Valdés” 2014.

Premio “Los Zapaticos de Rosa” 2015, por el Programa Barquito de Papel.

Reconocimiento de Cultura Provincial por cumplir veinte años de creado el personaje de Maravilla, 2015.

Medalla Jesús Menéndez, 2015.

Premio de La Popularidad por Barquito de Papel, 2015.

Reconocimiento LA TORTOLA, 2017.

Reconocimiento EL AGUA DEL POMPÓN, 2017.

Por su aporte a la cultura cubana ha recibido reconocimientos de diferentes instituciones de Matanzas y Sancti Spíritus. Preside desde 2006 hasta el 2014 la Filial de Artes Escénicas de la UNEAC en Matanzas.

Jesús del Castillo

Fecha de nacimiento: 10/10/1948.
correo: tentempie@atenas.cult.cu

Ingeniero electricista graduado en la Universidad Central de Las Villas en 1972, con cursos de post-grado en varios países.

Profesor Auxiliar Adjunto de la universidad Camilo Cienfuegos de Matanzas. Después de trabajar durante 29 años como ingeniero, con valiosos aportes a la economía del país y reconocido como un prestigioso innovador, comienza su carrera artística desde la dramaturgia y la dirección a partir de su participación en el I Taller Internacional de Teatro de Títeres de Matanzas en 1994.

Participa en el II Taller Internacional de Teatro de Títeres- 1996.

Participa en otros talleres de Títeres de Sombra, Teatro de Papel, etc.

Cursos de realizador de televisión en 1999, 2000, 2003.

Dramaturgo, director de teatro, guionista de tv y radio, realizador de televisión.

Ha impartido cursos y conferencias de dramaturgia teatral y televisiva dentro y fuera del país.

Ha colaborado con diferentes grupos teatrales del país como asistente de dirección, asesor literario, diseñador y director, entre ellos:

Teatro de las Estaciones. (Asesor de dramaturgia)

Teatro del Encuentro. (Asesor de dramaturgia)

Guñol de Cienfuegos. (Director y realizador de escenografía y títeres), etc.

Con publicaciones en:

Colección «Premio» de Casa de las Américas, Casa de Teatro de República Dominicana, Editorial Matanzas, Editorial Vigía, Revista Limón Limonero, Revista Manitas en el Suelo, Editorial Mecenaz, Centro de Documentación de Títeres de Bilbao y Titiritextos de México.

Varias de sus obras teatrales para niños y adultos han sido llevadas a escena y otras han sido adaptadas como películas para la televisión.

Ha obtenido los siguientes Premios y Menciones como dramaturgo:

Premio «Casa de Las Américas» en 1998 con la obra «Pipepa».

Premio Nacional J. J. Milanés (1997).

Premio Nacional de Talleres Literarios (1997).

Premio Nacional Eliseo Diego (1996).

Mención en el 2 Taller Internacional de Títeres (Cuba-1996).

Mención en el Concurso Nacional J. J. Milanés (1996).
 Mención en el concurso "Premio Casa de Teatro" en 2005 (Sto Domingo).
 Premio La Aurora (2007) Biblioteca Provincial.
 Premio de dramaturgia Fernandina de Jagua (2009).
 Accésit en el VI Premio Iberoamericano de Dramaturgia Infantil y Juvenil 2009 en Bilbao,
 Libro que se presentó en la Feria del libro de Sevilla-España en noviembre del 2010.
 Comics "Barquito de Papel" 2012.
 Premio de Teatro "Poetry Ocean State" EE.UU en 2013.

Ha escrito más de treinta obras teatrales para niños y adulto y más de 500 guiones para el Programa Barquito de Papel de la Televisión Cubana y una docena de cuentos, algunos de los cuales han sido publicados en Ediciones Vigía y la Revista Manitas en el Suelo, ambas de la ciudad de Matanzas.

Obras estrenadas:

Cuando Vuelan las mariposas-----Guiñol de Camaguey.
 Guiñol de Bayamo.
 El burro Caturro Perimpimplujo-----Guiñol de Guanabacoa.
 Teatro Tentempié.
 Candilejas en el Panal----- Guiñol Nacional.
 El último raung-----Teatro del Encuentro.
 Televisión Cubana.
 El Gato Currutaco-----Teatro Mirón Cubano.
 Teatro Tentempié.
 Proyecto Reparador de Sueños.
 El maravilloso viaje del Conejo Cresponejo---Guiñol de Cienfuegos.
 El perrito Riquifito-----Teatro de La Colmenita.
 Kikiriki-----Teatro Los Cuenteros.
 Deporte Nacional-----Teatro ECAS- EE.UU.

Desde 1994 dirige el Proyecto Teatro Tentempié, que auspicia la UNEAC, con el que ha realizado algunos montajes como: Maravilla Contin Contando, La Montaña, La Rana Burlona, El Burro Caturro Perimpimplujo y asesoró el espectáculo unipersonal "Pueblito de Cuentos", desde el 2007 realiza la peña "Barquito de ilusiones". Es fundador de la televisión matancera.

Está Evaluado como director de primer nivel. Desde el año 2002 Escribe y dirige el multipremiado programa para niños con títeres y actores, «Barquito de Papel». Premio---Festival Nacional de Telecentros- 2003.
 Premio---Festival Nacional de Telecentros- 2004.
 Premio---Festival Nacional de Telecentros-2005
 Reconocido como el programa más popular de la televisión cubana y por la oficina de la UNICEF en Cuba en el año 2006.
 Diseña y realiza todos sus títeres y escenografías.
 Premio—Festival Nacional de la Televisión Cubana- 2008

MEJOR GUIÓN, MEJOR PROGRAMA, DIRECCIÓN.

Premio---Festival Nacional de la Televisión Cubana.2009

MEJOR GUIÓN, MEJOR PROGRAMA, DIRECCIÓN.

Jesús del Castillo se encuentra entre los realizadores más reconocidos y premiados en los últimos 15 años. Su programa fue reconocido por el CITMA de Santiago de Cuba.

El proyecto Teatro Tentempié participó en el XXIX Festival de Títeres de Bilbao y fue reconocido por la UNICEF del País Vasco en el año 2010.

En mayo de 2014 asiste al estreno de su obra DEPORTE NACIONAL (Premio Poetry Ocean State 2013) por TEATRO ECAS en la jornada de Teatro Latino de Providence-Rodhe Island EE.UU. Imparte un taller de dramaturgia y un taller de confección de títeres.

Ha realizado exposiciones de sus Títeres y Libros en el Museo Triolet, Biblioteca Provincial, Galería Provincial y la UNEAC.

OBRAS REALIZADAS POR LA TELEVISIÓN CUBANA.

PIPEPA, EL ÚLTIMO RAUNG, LA MÁSCARA DEL DON JUAN Y LA JAULA DEL GORRIÓN.

DEL TRABAJO CON Y PARA LAS NIÑAS Y LOS NIÑOS.

Jesús del Castillo Rodríguez trabaja para las niñas y los niños desde 1994 vinculado a la Biblioteca Provincial, en sus más de treinta obras para niños trata temas relacionados con los valores humanos, el cuidado al medio ambiente, la tolerancia, la aceptación de las diferencias, etc.

En 1999 funda el programa SOY FELIZ, trabaja con niñas y niños, muchos de ellos se inician así en el campo del Arte y hoy estudian en el ISA o son graduados de alguna especialidad relacionada con el Arte y las Letras.

En Abril de 2002 crea el programa BARQUITO DE PAPEL para la Televisión Nacional, en el cual participan niños, actores y títeres, inventa juegos que transmiten enseñanzas y valores como: Buscando al Homero, juego que motiva a la lectura y promueve autores de la literatura para niños, único en la programación infantil de nuestra televisión, El Pozo Encantado, referido al ahorro del agua, Los Sastres Estelares que propone la conservación de la capa de ozono, El Lorito Parlanchin que hace énfasis en la ortografía, El Faro que recuerda que nuestros niños deben seguir el ejemplo de nuestros mártires, Los Cangrejos Ecologistas que los invita a mantener el entorno limpio, al igual que Los Barricententos o El Duende Requetín que les propone el orden personal, La Pesca, juego preferido de todos, les enseña las reglas para salir de pesquería, las variedades de peces existentes y la pesca deportiva, Sopla, La Aguja, Penélope, Ulises, La Siembra Azteca, Los Constructores, Los Salvavidas y otros que motivan a los niños a informarse y leer bajo el lema LEER ES CRECER, en su juego Las Botellas Mensajeras da a conocer los derechos de las niñas y los niños.

Con el objetivo de enseñar jugando, escribe y realiza Jesús del Castillo su programa, con el cual ha visitado infinidad de puntos de la geografía mundial y en el que aparecen también los títeres, metáforas que desde la realidad y la ficción divierten y enseñan sobre variados e importantes temas humanos y culturales.

Más de trescientos títeres ha diseñado y realizado Jesús, con igual número de maquetas para dar a conocer a los niños la Historia Universal.

Sus juegos y diseños han sido Reconocidos y Premiados por la originalidad.

Desde el año 2002 en que se funda el programa Barquito de Papel, se han realizado acciones para la Comunidad, durante un tiempo se le dio atención a los niños sin amparo filial de la Escuela Julio Antonio Mella, su elenco ha participado en diferentes Ferias del Libro, en el proyecto CORAZÓN ADENTRO en el Valle Guamacaro que atiende la Casa de la Memoria Escénica de Matanzas, en Las Cantorías en el Teatro Amadeo Roldán y en el Teatro Carlos Marx, en el Festival Nacional de la canción Infantil Cantándole al sol, siempre participa en las actividades especiales en el verano y por el día de los niños. Desde el 2007 realiza La Peña Barquito de Ilusiones con la participación de proyectos infantiles como invitados.

Todo el diseño escenográfico y de muñecos lo realiza Jesús del Castillo desde su hogar y con los medios que puede proporcionarse.

Ha dirigido también obras teatrales, entre otros trabajos artísticos de manera voluntaria que realiza como miembro activo de la UNEAC.

En el año 2009 Jesús funda el Evento de Realizadores para las niñas y los niños “Barquito de Papel”, espacio de intercambio y reconocimiento con destacados realizadores de la Televisión Nacional y matancera. Han sido reconocidos por la obra de toda una vida: Gaspar González, creador del personaje CHUNCHA, Elsa Carrasco asesora y artista de Mérito de la TV Cubana, Vilma Montesino, productora con una larga y destacada trayectoria dentro y fuera de nuestro país que recientemente realizó la producción de HabanaStación, Tony Lechuga realizador destacado de la TVC y en 2013 a Rosa Campo, cantautora de reconocido prestigio nacional.

Ha recibido Reconocimientos de la UNEAC, Artes Escénicas, Gobierno Provincial y Municipal de Matanzas, Pioneros, UJC y otras instituciones.

Medalla Raúl Gómez García—2014.

Premio Los Zapaticos de Rosa—2015.

Medalla 65 Aniversario de la TV cubana—2015.

Premio de la Popularidad por el programa Barquito de Papel-2015.

Es miembro de: UNEAC y la SGAE.

En su carrera como ingeniero, su trayectoria fue amplia y reconocida: se desempeñó como jefe del Grupo de Desarrollo de DATINSAC, posee dos Sellos Forjadores del Futuro, fue Miembro Destacado de las Brigadas Técnicas Juveniles y de la ANIR, etc.

Fuentes bibliográficas

- Acuña, Juan Enrique, *Aproximaciones al arte de los títeres*, Ediciones Juancito y María, Instituto Nacional del Teatro, Argentina, 2013.
- Allende, Isabel, *La isla bajo el mar*, Plaza y Janés, México, 2009.
- Amaral, Ana María, *Le Théâtre de Marionnettes au Brésil*, Brasil, Universidad de Sao Paulo, traducción al francés de María Claudia Rodrigues Alves, 1994.
- Angoloti, Carlos, *Cómics, títeres y teatro de sombras, tres formas plásticas de contar historias*, ediciones de la Torre, Madrid, 1990.
- Arango L, Manuel Antonio, *El teatro religioso colonial en la América Hispana*, Editorial Puvill libros, Barcelona, España, 1997.
- Artaud, Antonin, *El teatro y su Doble*, traducción de José R. Lieutier, Grupo editorial Tomo, S.A, de C.V, México, 2002.
- Artiles, Freddy, *Niños, Títeres y Actores en el siglo XX*, Ediciones Matanzas, Cuba, 2008.
- Bagalio S. Alfredo, *Títeres y titiriteros en Buenos Aires colonial*, Ediciones Ata, Argentina, 1972.
- Bajtin, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, traducción de Julio Forcat y César Conroy, Editorial Patria, México, 1990.
- Barnet, Miguel. *Biografía de un Cimarrón*. Editor de América Latina. S.A. Buenos Aires, Argentina, 1977.
- Beloff, Angelina, *Muñecos animados, historia, técnica y función educativa del teatro de muñecos en México y en el mundo*, México, Secretaría de Educación Pública, 1945.
- Benítez- Rojo, Antonio, *La isla que se repite*, Barcelona, Casiopea, 1998.
- Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, México, Ed. Porrúa, 1955. Y Fernández Editores, México, 1961.
- Bolívar Echeverría, *Definición de cultura*, Fondo de Cultura Económica, Ítaca, México, 2010.
- Bonfil Batalla, Guillermo, *México Profundo. Una civilización negada*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Lecturas Mexicanas, Cuarta Serie, 2001.

- , *Pensar nuestra cultura*, México, Alianza Editorial, 1992.
- , et al. *Culturas Populares y Política Cultural*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Culturas Populares, México, 1995.
- Bosch Juan, *De Cristóbal Colón a Fidel Castro*, Fundación Juan Bosch, Santo Domingo, 2005, p.12.
- Bourdieu, Pierre, *La Distinción, criterios y bases sociales del gusto*, (Ma. Del Carmen Ruiz de Elvira, trans), Taurus , España, 1998.
- Sobre la televisión*, (Thomas Kauf, trans.), Anagrama, España, 1997.
- Colombres, Adolfo, *Teoría transcultural del Arte. Hacia un pensamiento visual independiente*, CONACULTA, México, 2014.
- Condé, Maryse, *Yo, Tituba, la bruja negra de Salem*, prólogo de Inés María Martiatu, Terry, traducción del francés de Mauricio Wacquez, Fondo Editorial Casa de las Américas, Colección Literatura Latinoamericana y Caribeña, la Habana, Cuba, 2010.
- Converso, Carlos, *Entrenamiento del titiritero*, México, Escenología, Colección El otro teatro, 2000.
- Croda León, Rubén (Presentación, notas y comentarios), *Entre los hombres y las deidades, Las danzas de Totonacapan*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), Dirección General de Culturas Populares e Indígenas, México, 2005.
- Cueto, Mireya, *El Teatro Guignol*, México, Textos del teatro estudiantil de la UNAM, 1961.
- , *Apuntes sobre la experiencia artística*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001.
- Curci, Rafael, *Dialéctica del titiritero en escena, una propuesta metodológica para la actuación con títeres*, Colihue, Buenos Aires, Argentina, 2007.
- , *Títeres, objetos y otras metáforas*, Libros de Godot, México, 2011.
- Chartier, Roger, “Cultura Popular: Retorno a un concepto historiográfico”, Traducción de Javier Antón y Montse Jiménez, Manuscritos, No. 12, Gener 1994.
- Darcy, Ribeiro, *Configuraciones*, SEP (SepSetentas, 38), México 1972.

- De la Casa Concha, dirección e investigación, *Anuario de Títeres en Hispanoamérica 2001*, Centro de Documentación de Títeres de Bilbao, Centro de Documentación del Instituto de las Artes Escénicas y Música del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid, España. (Relación de grupos de títeres, festivales, centros de documentación, programas de televisión con títeres, publicaciones; en Hispanoamérica).
- Del Castillo Jesús, *Teatro*, Colección Ismaelillo, Ediciones Unión, La Habana, Cuba, 2011.
- Díaz, Floriberto, “Principios comunitarios y derechos indios” en Rendón Monzón Juan José, *La comunalidad. Modos de vida en los pueblos indios*, Tomo I; CONACULTA, México, 2003.
- Di Mauro, Eduardo, *Memorias de un titiritero latinoamericano*, Instituto Nacional del Teatro, Colección Homenaje al Teatro Argentino, Inteatro Editorial, Buenos Aires, Argentina, 2010.
- Di Mauro, Héctor, *Medio Siglo de Profesión Titiritero (1950-2000)*, Librititeros, ed, Teatro Arbolé, S.L. España, 2001.
- Djajasoebrata Alit, *Shadow Theatre in Java*, Amsterdam, The Pipin Press 1999.
- Eagleton, Terry, *La idea de la cultura. Una mirada política sobre los conflictos culturales*, Paidós, Barcelona, 2001.
- Foix Marita, *Peter Brook. Teatro sagrado y teatro inmediato*, Biblioteca de Historia del Teatro Occidental. Siglo XX, ATUEL, Argentina, 2008.
- Gadamer Hans-Georg, *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*, traducción de Antonio Gómez Ramos, Paidós, I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona- Buenos Aires- México, Impreso en España, 2010.
- Antología*, Traducción de Constantino Ruiz-Garrido y Manuel Olasagasti, Hermeneia, Salamanca, 2001.
- García Canclini Néstor, *Culturas Híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Conaculta, México, 1989.
- García de León, Griego Antonio, *El mar de los deseos. El Caribe hispano musical, historia y contrapunto*, Ed. Siglo XXI, México, D.F, 2002.
- Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, México, 2016.
- La intuición del instante*, Fondo de Cultura Económica, México, 2014.
- Geertz, Clifford, *The Interpretation of Cultures*, Basic Books, New York, 1973.

- Geist, Ingrid (comp.), *Antropología del ritual*, Víctor Turner, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 2008.
- George Beckford, *Persistent Poverty* (London: Oxford University Press, 1972), p.84. Citado por Paget Henry en *The Caribbean Plantation. Its Contemporary Significance*, p. 157.
- Gobierno de Oaxaca, *Grandes maestros del arte popular de Oaxaca*, Banamex, Fomento Cultural Banamex y Fundación Harp Helú, Oaxaca, 2012.
- Glissant, Édouard, *Introducción a una poética de lo diverso*, Ediciones del Bronce, Barcelona, 2002.
- Grondin Jean, *Introducción a Gadamer*. Traducción de Constantino Ruiz-Garrido, Herder, España, 2003.
- Hall, Stuart, “Notas sobre la desconstrucción de lo popular”, pp. 93-109, en Samuel, R. (coord.), *Historia popular y teoría socialista*, Grijalbo, Barcelona, España, 1984.
- Hang Jían, Guo Qíuhuí, *Artesanía tradicional de China*, traducido por Zhang Wen y Yín Xíatong, revisado por Leonardo Anoceto, China Intercontinental Press, 2010.
- Iglesias, Cabrera Sonia, Murray Prisant Guillermo, *Piel de papel, manos de palo*, FONCA y ESPASA CALPE, México, 1995.
- James, C.R.L, *Los Jacobinos Negros*, Fondo de Cultura Económica, México, 2003.
- Johannes y Cabrolié Magaly (coordinadores), *¿Existe una epistemología latinoamericana?*, Ed. Plaza y Valdés, México, 1999.
- Jurkowski, Henryk, *Consideraciones sobre el teatro de títeres*, Bilbao, España, Centro de Documentación de Títeres de Bilbao, 1990.
- Lander, Edgardo (comp.), “La Colonialidad del Saber: Eurocentrismo y Ciencias Sociales”, *Perspectivas Latinoamericanas*, CLACSO (biblioteca virtual), Buenos Aires, 2003.
- López Morales Laura, “El espacio en las letras francófonas del Caribe” en *El Caribe imaginado. Visiones y representaciones de la región*, Universidad Michoacana-Instituto Mora, México, 2009.
- Magnin, Charles, *Histoire des Marionettes en Europe*, editada en 1852.
- Maldonado Benjamín, “La comunalidad como una perspectiva antropológica india” en Rendón Monzón Juan José, *La comunalidad. Modos de vida en los pueblos indios*, Tomo I, CONACULTA, México, 2003.

- Mane, Bernardo, *Títeres-educación*, Editorial Estrada, Argentina, 1970.
- Mardones, José María, “La racionalidad simbólica”, en *Sym-bolon. Ensayos sobre cultura, religión y arte*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, México, 2005.
- Martínez Luna Jaime, “Comunalidad, fuente del futuro”, en Rendón Monzón Juan José, *La comunalidad. Modos de vida en los pueblos indios*, Tomo I, CONACULTA, México, 2003.
- Meschke, Michael, *Una estética para el teatro de títeres*, España, Instituto Iberoamericano, Gobierno Vasco y Unima Federación España. 1988.
- Moebirman. *Wayang Purwa, The shadow play of Indonesia*, Yayasan Pelita Wisata, second printing, Jakarta, Indonesia, 1973.
- Olivé León, “Ética y diversidad cultural”, en *Aproximaciones a una ética de la cultura* por Luis Villoro, Fondo de Cultura Económica, México, 2004.
- Ortiz Bullé Goyri, Alejandro, *Cultura y política en el drama mexicano posrevolucionario (1920-1940)*, Cuadernos de América sin nombre, Universidad de Alicante, Murcia, 2007.
- , *Teatro y vida novohispana. Siete ensayos*, Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco, México, 2011.
- Ortiz, Fernando, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Prólogo y cronología de Julio Le Riverend, Biblioteca Ayacucho, Caracas, Venezuela, 1978. Capítulo VIII: Del tabaco entre los indoantillanos, 115-121.
- Paget Henry Williams, Capítulo 26, “The Caribbean Plantations”, 554-573.
- Palazón Mayoral, María Rosa, *La estética en México, siglo XX. Diálogos entre filósofos*, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras y Fondo de Cultura Económica, México, 2006.
- Parry, Philip Sherlock. *Historia de las Antillas*, “La trata de los esclavos y los Asientos”, traducción de Viviana S. de Ghio, Editorial Kapelusz S.A, Buenos Aires, 1976.
- Pichon Riviere, *El proceso creador. Del psicoanálisis a la psicología social (III)*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 2005.
- Ramos, Smith Maya, *Los artistas de la feria y de la calle: espectáculos marginales en la Nueva España (1519-1822)*, INBA, CITRU, México, 2010.

- Rendón Monzón Juan José, *La comunalidad. Modos de vida en los pueblos indios*, Tomo I, CONACULTA, México, 2003.
- Ribeiro, Darcy, *Configuraciones*, SEP (SepSetentas, 38), México 1972.
- Rubert de Ventós Xavier, *La estética y sus herejías*, Editorial Anagrama, Barcelona, España, 1980.
- R. M. Moerdowo F.R.S.A. *Wayang its significance in Indonesian society*, Balai Pustaka, Jakarta, 1982.
- Sabido, Miguel, *Teatro sagrado. Los coloquios de México*, Siglo XXI Editores, México, 2014.
- Simmen René, *The world of puppets*, USA, Thomas Y. Crowell Company, Inc, 1975.
- Solares Blanca, Valverde Valdés María del Carmen (editoras), *Sym-bolon. Ensayos sobre cultura, religión y arte*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, México, 2005.
- Tarkovski, Andrey, *Esculpir en el tiempo*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2013.
- Trías, Eugenio, *Lo bello y lo siniestro*, Nuevas Ediciones Debolsillo, Barcelona, 2007.
- Thompson, John B., 1998, *Ideología y cultura moderna*. México: UAM-Unidad Xochimilco.
- Turner Víctor, *Antropología del ritual*, Ingrid Geist (comp.), Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 2008.
-, *La selva de los símbolos*, traducción de Ramón Valdés del Toro y Alberto Cardín Garay, siglo XXI editores, Colección Antropología, México, 1980.
- Varey E. J, *Historia de los títeres en España desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Revista de Occidente, Madrid, 1957.
- Villoro, Luis, *Sobre relativismo cultural y universalismo ética* en Luis Villoro, “Estado plural, pluralidad de cultural”, Piados/FFYL/UNAM, México, 1998, 176-177.
- Warnock, Mary, *La imaginación*, Fondo de Cultura Económica, traducción de José Juan Utrilla, México, 1981.
- Williams, Eric, *Esclavitud, De Colón a Castro. La historia del Caribe 1492-1969*, Instituto Mora, México, 2009.

William H. Sewell, Jr., in: Victoria E. Bonnell y Lynn Hunt, Eds., *Beyond the Cultural Turn*, University of California Press, Berkeley y Los Ángeles, California, 1999, pp.35-61. Traducción de Gilberto Giménez.

Hemerografía

Dolci Mariano, “Tener miedo, dar miedo. Juego (con) su identidad”, Revista Puck No. 3, El títere y las otras artes, *Títeres y Sociedad*, Bilbao España, Centro de Documentación de títeres de Bilbao España (edición española de la edición francesa editada por el Institut International de la Marionnette de Charleville-Mézières), 1992, pp.101-104.

El actor y la marioneta, número especial de la revista *Máscara*, (año 10 Nos. 26-30), Escenología, México, enero-abril 1999.

Eruli Brunela, “Papeles de tornasol”, Revista Puck No. 3, El títere y las otras artes, *Títeres y Sociedad*, Centro de Documentación de títeres de Bilbao España (edición española de la edición francesa editada por el Institut International de la Marionnette de Charleville-Mézières), pp.7-11.

Gueusquin Marie-France, “Guerreros de mimbre y animales de tela”, Revista Puck No. 3, El títere y las otras artes, *Títeres y Sociedad*, Bilbao España, Centro de Documentación de títeres de Bilbao España (edición española de la edición francesa editada por el Institut International de la Marionnette de Charleville-Mézières), 1992, p.95-98.

Jurkowki Henryk, 1992, “Sátira, alegoría y compromiso político”, Revista Puck No. 3, El títere y las otras artes, *Títeres y Sociedad*, Centro de Documentación de títeres de Bilbao España (edición española de la edición francesa editada por el Institut International de la Marionnette de Charleville-Mézières), pp.18-23.

Quijas Fabiola Palapa, “El arte y tradición del titiritero en el Museo de Marionetas Alfn”, *La Jornada*, Cultura, México, 28 de febrero de 2016.

Títeres, España y América, número especial de la revista *Máscara*, (Año 11 Nos. 31-32), Escenología, México, enero 2000.

Schumann Peter, “Hacer Gritar a los Dioses. Por unos títeres radicales”, Bilbao España, publicado en la Revista Puck No. 5, El títere y las otras artes, *Tendencias actuales*, Editada por el Instituto Internacional de la Marioneta en Francia y el Centro de Documentación de Títeres de Bilbao, 1993, pp.32-35.

Soria Castillo Luis, *El Imparcial*, “En vida hermano, en vida, José Octavio, Azcona Juárez”, sábado 2 de agosto de 2008, Oaxaca de Juárez, Oaxaca.

Vázquez Roberto, del *Periódico Girón*, 10 de octubre de 2016.

Otras fuentes

Materiales teóricos de los seminarios cursados durante mis estudios de doctorado:

Carlos Mario Yory, *Novi orbis nova descriptio*, Seminario sobre interdisciplina, impartido durante el semestre 2017-2. Ciudad Universitaria.

Gilberto Giménez, Apuntes y material teórico compartido durante su seminario: “Debates Teóricos-Metodológicos sobre la pareja conceptual: Cultura/Identidad”, 2020-2.

“Bourdieu, formas objetivadas e interiorizadas de la cultura”, material compartido en su seminario: Debates Teóricos-Metodológicos sobre la pareja conceptual: Cultura/Identidad 2020-2.

“Diálogo a propósito de la historia cultural” con Roger Chartier y Robert Darton, publicado en *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, (nº 59, 1985), p.91. Tomado del material compartido en el Seminario de Cultura e Identidad, impartido por Gilberto Giménez.

“El signo y el símbolo en las diferentes tradiciones de la semiótica y sus implicaciones para el análisis de la cultura”. Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM. El presente trabajo fue publicado también en el libro colectivo *Miradas Semióticas*, compilado por Monique Vercamer y Consuelo Méndez, UNAM, 1996, s/p.

“Epistemología: definiciones de la cultura”, material compartido en su seminario: Debates Teóricos-Metodológicos sobre la pareja conceptual: Cultura/Identidad 2020-2.

“Seminario de Cultura: Quinn y Strauss”, material compartido en su seminario: Debates Teóricos-Metodológicos sobre la pareja conceptual: Cultura/Identidad 2020-2. S/p.

Reflexiones tomadas del seminario de investigación teórico-metodológico, sobre la construcción del conocimiento en América Latina y el Caribe, y de los seminarios de interdisciplina, impartidos durante los semestres 2017-1 y 2017-2. Así como de los seminarios: *Estudios Teóricos Interdisciplinarios. Seminario de Estética. La Estética y sus herejías I y II*, impartidos por la Dra. María Rosa Palazón Mayoral, durante los mismos períodos. Y los seminarios de Historia de la filosofía y hermenéutica de Hans- Georg Gadamer, I y II (2018-1 y 2018-2).

Tesis

Calzada Martínez, Hilda, *Maromeros y titiriteros en la Nueva España a finales de la época Colonial*, tesis para obtener el grado de Licenciatura en Historia UNAM, México, D.F, 2000.

Coss Soto, María Griselda, Tesis de maestría: *El arte de títeres y su condición liminal en México y Argentina, una mirada desde Latinoamérica*, Ciudad Universitaria, 2016. (tesis.unam.mx/).

Juárez Sánchez Dalia, Tesis de doctorado en antropología por la UNAM: *El impacto de la institución escolar en el grado de vitalidad lingüística en tres comunidades zapotecas de la Sierra Sur de Oaxaca: Un estudio comparativo de San Miguel Yogovana, San José Lachiguirrí y San Miguel Suchixtepec*. Ciudad de México, noviembre de 2017. (tesis.unam.mx/)

Vázquez Moreno Arminda, *Experiencias de vida para la expresión en el teatro de títeres, aproximación a un proyecto de diseño curricular*, licenciado en Educación artística con perfiles diferenciados, en la modalidad virtual, por la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana, Veracruz, México, 2010.

Programas de mano

Darío Salazar Rubén, programa de mano de *Teatro Tentempié*, Matanzas, Cuba, 2018.

Felipe Rivera Blanca, programa de mano de “Floripondín y Azucena”, 10 de Octubre de 2016.

Guiones

Jesús del Castillo, Nombre del Programa: Barquito. Número: D36 de 2018. Tema: El pollo Fotuto y la cirugía del abuelo de Kiko. Televisión Telecentro TV Yumurí, Matanzas, Cuba.

Nombre del Programa: Barquito. Número: D37 de 2018, Tema: Continuación de evolución. Primeros pasos. Televisión Telecentro TV Yumurí, Matanzas, Cuba.

Nombre del Programa: Barquito. Número: D38 a 2018, Tema: Se rectifica el error cometido con el bonobo. Canción de Inés. Televisión Telecentro TV Yumurí, Matanzas, Cuba.

Entrevistas de Griselda Coss con:

Abaca Federico, Cosquín, fundador del grupo *Chincho Poroto*, de Catamarca. Córdoba, Argentina, durante el XVI Festival Internacional de Titiriteros Juglares, 13 de noviembre de 2011.

Azcona José, 18 Abril de 2017, 17 de agosto de 2017, 6, 10 de junio de 2020.

Del Castillo Jesús, Matanzas, Cuba, 15 de Octubre de 2018.

García Alejandro de “Vida Color y Tradición”, Col. Reforma, Oaxaca, Centro, 24 de Julio de 2019.

García Sandra, 13 de junio de 2020.

Juárez Dalia, Yogovana, Miahuatlán, Oaxaca, 19, 20 de Julio de 2019, 15, 21 de abril de 2020.

Leonardo de San Felipe, Oaxaca, Centro, 23 de Julio de 2019.

Madrigal Fara, Matanzas, Cuba, 12, 14 de octubre de 2018 y 22 de febrero de 2020.

Sánchez María, Miahuatlán, Oaxaca, 17, 18 julio 2019.

Soria Nora, Xoxotlán, Oaxaca, 17 de agosto de 2017.

Vázquez Arminda, directora y fundadora del Grupo de títeres “Dragón Rojo”, Veracruz, México, 2013.

Zárate Castellanos Antonia, 11 de junio de 2020.

Zárate Columba, 6 de junio de 2020.

Entrevista a los niños participantes del taller de monos de calenda en Yogovana, Miahuatlán, 17 marzo de 2020.

Notas recogidas durante el trabajo de campo realizado en Oaxaca, Centro y Xoxocotlán, 15-19 de Agosto de 2017. Y en Miahuatlán, 4-7 de Octubre de 2017 y 20-25 de Enero de 2018.

Notas y entrevistas recogidas durante el trabajo de campo realizado en Matanzas, Cuba, 10-22 de Octubre de 2018.

Ponencias

“El Arte popular y los títeres”, ponencia (inérita) del grupo Saltimbanqui, integrado por Eduardo González y Ciria Gómez, difundida vía internet mediante su proyecto: “Biblioteca en movimiento”, 16 de mayo de 2015.

“Producto final: cronología comentada de Títeres en México 1970-2013”, (inérita), realizado por Francisca Miranda, investigadora del Centro de Investigación Teatral

“Rodolfo Usigli” (CITRU), y presentado durante el Tercer Coloquio el Títere y las Artes Escénicas, organizado por la Universidad Veracruzana en abril de 2015.

Ligas

Por orden de citación en la tesis:

www.unima.org/es/unima/historia/, última fecha de consulta: enero de 2021.

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

www.nvnoticias.com/nota/59374/calendas-tradiciones-vivas-de-oaxaca, Givanna Martínez, 18 de mayo, 2017, Oaxaca, Capital.

<https://www.google.com/maps/place/San+Miguel+Yogovana,+Oaxaca/@16.27972,-96.6346764,16z/data=!3m1!4b1!4m5!3m4!1s0x85b8a4fa81209677:0x10f6afe67a55dfd7!8m2!3d16.2806609!4d-96.6314805>, consulta: 14 de junio de 2020.

<https://mexico.pueblosamerica.com/i/san-miguel-yogovana/> , consulta: 13 de junio de 2020.

www.bicentenariodelasamericas.org/index.php?...esclavos...

https://www.ecured.cu/Freddy_Artiles, consulta: 9 de Noviembre de 2018.

<http://monterreyrock.com/2020/01/31-minutos-en-vive-latino-2020/>, última fecha de consulta: 28 de febrero de 2020.

Colaboración especial de Flavio “El Checo” Ramos, para “Tiempo de Michoacán”. “Hechos de Peluches”, Una época de libertad de expresión dentro de la comedia mexicana, Información general, <https://www.tiempodemichoacan.com/hechos-de-peluches-una-epo...> consulta: 8 de noviembre de 2018.

Janet Mérida, *Los peluches contra censura*, Diario Universal, Sección de Espectáculos, 25 de noviembre de 2016, <https://www.eluniversal.com.mx/articulo/espectaculos/television/2016/11/25/los>), última fecha de consulta: 3 de abril de 2019.

Toda la Maravilla de un Barquito de Papel, Televisión Cubana, Sección Entre tú y yo, 26 Marzo 2014. <http://www.tvcubana.icrt.cu/seccion-entre-tu-y-yo/1153-toda-la-maravilla-de-un-barquito-de-papel>, última fecha de consulta: 6 de enero de 2020.

Realización documental dedicada al Programa Barquito de papel, el cual fue creado por nuestro Chuchi, TV Yumurí, 2015. <http://www.tvyumuri.icrt.cu/chuchi-por-siempre/>, última consulta: 12 de enero de 2020.

Arnaldo Mirabal Hernández, *Tristeza en Matanzas Fallece creador de Barquito de Papel*, Cubaescena, Portal de las Artes Escénicas Cubanas, 13 de diciembre de 2019. Tomado de <http://www.tvyumuri.icrt.cu/> (<http://cubaescena.cult.cu/tristeza-en-matanzas-fallece-reador-de-barquito-de-papel/>). Fecha de consulta: 14 de diciembre de 2019.

Programa *Atenas Cultural*, TV Yumurí, 2019. En: <http://www.tvyumuri.icrt.cu/chuchi-por-siempre/>. Programa *Atenas Cultural*, conductora Anaylé Pérez Batista, TV Yumurí, 2019, última consulta: 12 de enero de 2020.

Vladia, Rubio, *Cubanos por el ancho mar*, CubaSí, 13 de mayo de 2015. <http://cubasi.cu/cubasi-noticias-cuba-mundo-ultima-hora/item/39299-cubanos-por-el-ancho-mar> , última consulta: 6 de enero de 2020.

Enriqueta Almanza, “*La gloria es acompañar*”, 5 de septiembre de 2016. <http://www.uneac.org.cu/noticias/enriqueta-almanza-la-gloria-es-acompanar>, última consulta: 7 de enero de 2020.

TV Yumurí, 2015. <http://www.tvyumuri.icrt.cu/chuchi-por-siempre/>, última consulta: 12 de enero de 2020.

Anaylé Pérez Batista conductora, Programa *Atenas Cultural*, TV Yumurí, 2019, Matanzas, Cuba. En: <http://www.tvyumuri.icrt.cu/chuchi-por-siempre/>, última consulta 12 de enero de 2010.

<http://www.cubadebate.cu/noticias/2018/07/03/fallecio-la-querida-actriz-natalia-herrera/#.W-pkePIKjIU>, consulta 12 de Noviembre de 2018.

<https://www.isliada.org/poetas/jose-jacinto-milanes/>, consulta: 12 de febrero de 2020.

Jessica Mesa, Duarte, *Más allá de la vida y de la muerte, un amor retorna a Matanzas*, Radio26, Matanzas, Cuba, 11 de Octubre de 2016. <http://www.radio26.cu/2016/10/11/mas-alla-de-la-vida-y-de-la-muerte-un-amor-retorna-a-matanzas/>, 12 de febrero de 2020.

<http://www.cervantesvirtual.com/obra/ediciones-vigia-1985---semblanza-/>, 12 de febrero de 2020.

https://www.ecured.cu/Arte_povera, última fecha de consulta: 28 de febrero de 2020.

<https://muac.unam.mx/exposicion/ergo-materia.-arte-povera>, “los artistas del “poverismo” unifican materia y símbolo. consulta: 28 de febrero de 2020.

<https://pensamiento-2012.blogspot.com/2014/12/lola-cruz-mujer-y-mito.html>, 19 de febrero de 2020.

Índice de imágenes

Imagen 1. María y José, títeres de guante totomac. Colección Lolla Ruth Lechuga, Foto: Cayuqui Estage Noël, Revista Puck No. 3, Centro de Documentación de títeres de Bilbao España (edición española de la edición francesa editada por el Institut International de la Marionnette de Charleville-Mézières), p. 61. Ubicada en la página 55 de esta tesis.

Imagen 2. Tomada de: <https://mickeyblog.com/2020/05/07/muppet-fans-say-we-want-muppets-on-disney-plus/>. 30 de Octubre de 2020, p.72.

Imagen 3. Tomada de: <https://www.excelsior.com.mx/trending/31-minutos-debuta-en-plataformas-digitales/1356611>, 30 de Octubre de 2010, p.73.

Imagen 4. Tomada de: <https://www.pinterest.com.mx/pin/462885667941178980/>, México.c.,1925, *thatsbutterbaby*, última fecha de consulta: 7 de marzo de 2020. Como nota aclaratoria, quiero mencionar que no encontré el dato preciso del lugar donde fue tomada la fotografía, aunque parece ser el Puerto de Veracruz, p.84.

Imagen 5. Fotografía panorámica de Calenda en Santo Domingo, Oaxaca, Centro, proporcionada por José Azcona, p.86.

Imagen 6. Títeres gigantes europeos, fotografía proporcionada por Luis Arroyave, p.90.

Imagen 7. China oaxaqueña adornando su canasta, Xoxocotlán, Oaxaca, 2017. Fotografía de Griselda Coss, p.95.

Imagen 8. Virgen Santa Elena de la Cruz, Xoxocotlán, Oaxaca, 2017. Fotografía de Griselda Coss, p.96.

Imagen 9. Comida previa al convite, Xoxocotlán, Oaxaca, agosto, 2017, fotografía de Griselda Coss, p.96.

Imagen 10. Títeres zapotecos, Foto de Coyuqui Estage Noël. Revista *Puck* No. 3, Centro de Documentación de títeres de Bilbao España (edición española de la edición francesa editada por el Institut International de la Marionnette de Charleville-Mézières), p. 63. Ubicada en la página 98.

Imagen 11. Mapa de las ocho regiones de Oaxaca (subdivisiones del Estado), tomado de la liga: https://es.slideshare.net/robledo_c/oaxaca-8632060 , p.99.

Imagen 12. Mapa de las danzas tomado de: https://issuu.com/elenazaragoza/docs/8_regionesoaxaca, p.99.

Imagen13. Marmotas y gigantes, Guelaguetza 2018, Oaxaca, Centro, fotografía de Nely Soria Pérez, p. 99.

Imagen 14. Guelaguetza 2018, fotografía de Nely Soria Pérez, p.99.

Imagen15. Convite de un acto oficial, Oaxaca, Centro, foto proporcionada por Luis Arroyave, p.101.

Imagen 16. Convite-boda (novios en primer plano) en el Templo de Santo Domingo, Cuidad de Oaxaca, foto de Griselda Coss, 2017, p.102.

Imagen 17. Convite-boda en el Templo de Santo Domingo, Cuidad de Oaxaca, foto de Griselda Coss, 2017, p.102.

Imagen 18. Marmota, Xoxocotlán, Oaxaca, 2017. Fotografía de Griselda Coss, p.104.

Imagen 19. Templo católico de la virgen de Santa Elena de la Cruz, del municipio de Xoxocotlán, Oaxaca, 2017. Fotografía de Griselda Coss, p.105.

Imagen 20. Músicos de banda oaxaqueña, Xoxocotlán, Oaxaca, 2017. Fotografía de Griselda Coss, p.106.

Imagen 21. Niño con marmotita en la fiesta de Santa Elena de la Cruz, Xoxocotlán, Oaxaca, 2017. Fotografía de Griselda Coss, p.107.

Imagen 22. Niño con su mono de calenda en la fiesta de Santa Elena de la Cruz, Xoxocotlán, Oaxaca, 2017. Fotografía de Griselda Coss, p.107.

Imagen 23. Mona de calenda, fiesta patronal de la virgen de Santa Elena de la Cruz, 16 de Agosto de 2017. Fotografía de Griselda Coss, editada por Luis Pedro Arroyave, p.108.

Imagen 24. Castillo pirotécnico, Xoxocotlán, Oaxaca, 2017. Fotografía de Griselda Coss, p.112.

Imagen 25. Comparsa de monos de calenda afuera de la Catedral. Fotografía de Griselda Coss, Oaxaca, Centro, 2018, p.114.

Imagen 26. Niño dentro de la mona de calenda, en el mercado municipal de Xoxocotlán, durante de la fiesta de la virgen de Santa Elena de la Cruz, Oaxaca, 2017, fotografía de Griselda Coss, p.115.

Imagen 27. Niños con mona de calenda, mercado municipal de Xoxocotlán, durante de la fiesta de la virgen de Santa Elena de la Cruz, Oaxaca, 2017, fotografía de Griselda Coss, p.115.

Imagen 28. Manuel Zamora, maestro constructor de monos, en *Grandes maestros del arte popular de Oaxaca*, Gobierno de Oaxaca, Banamex, Fomento Cultural Banamex y Fundación Harp Helú, Oaxaca, 2012. Consultado en la Biblioteca de la Fundación Alfredo Harp Helú, Oaxaca, p.114.

Imagen 29. Semblanza del Maestro Manuel Zamora, *ibidem*, p.114.

Imagen 30. Oliver Castellanos Guzmán, Cuilapám, Oaxaca, 2020. Foto proporcionada por la Señora Antonia Castellanos, tía de Oliver, p.117.

Imagen 31. Mono de calenda danza de la Pluma, Cuilapám, Oaxaca, 2020. Foto proporcionada por la Señora Antonia Castellanos, p.117.

Imagen 32. Creaciones del niño Oliver Castellanos. Cuilapám, Oaxaca, 2020. Foto proporcionada por la Señora Antonia Castellanos, p.117.

Imagen 33. Sandra Fabiola García Nancy, Xoxocotlán, Oaxaca, 2020. Fotografía proporcionadas por Sandra Fabiola García Nancy, p.118.

Imagen 34. Sandra García trabajando los farolitos. Fotografía proporcionadas por Sandra Fabiola García Nancy, p.120.

Imagen 35. Mona de calenda de Sandra Fabiola García. Fotografía proporcionada por ella, p.121.

Imagen 36. Tienda-taller, Miahuatlán de Porfirio Díaz, Oaxaca, 2017, foto de Griselda Coss, p.122.

Imagen 37. Mono de calenda, Miahuatlán de Porfirio Díaz, Oaxaca, 2017, foto de Griselda Coss, p.122.

Imagen 38. Estructura de mono de calenda y canastas, Miahuatlán de Porfirio Díaz, Oaxaca, 2017, foto de Griselda Coss, p.122.

Imagen 39. Niñas chinas oaxaqueñas en la fiesta de la virgen del Rosario, Miahuatlán, 2018. Foto: Dalia Juárez, p.123.

Imagen 40. Niño en la fiesta de Santa Elena de la Cruz, Xoxocotlán, Oaxaca, 2017. Fotografía de Griselda Coss, p.123.

Imagen 41. Mapa de San Miguel Yogovana, p. 126. Tomado de: <https://www.google.com/maps/place/San+Miguel+Yogovana,+Oaxaca/@16.27972,-96.6346764,16z/data=!3m1!4b1!4m5!3m4!1s0x85b8a4fa81209677:0x10f6afe67a55dfd7!8m2!3d16.2806609!4d-96.6314805>, consulta: 14 de junio de 2020, p.124.

Imagen 42. Virgen de la Asunción, San Miguel Yogovana, Miahuatlán, Oaxaca, Foto de Dalia Juárez, p.127.

Imagen 43. Pasos para hacer el mono, foto de Griselda Coss, San Miguel Yogovana, Miahuatlán de Porfirio Díaz, Oaxaca, México, 21 de abril de 201, p.128.

Imagen 44. Aprendiendo a hacer monos de calenda, instrucciones en lengua zapoteca, foto de Griselda Coss, San Miguel Yogovana, Miahuatlán de Porfirio Díaz, Oaxaca, México, 21 de abril de 201, p.128.

Imagen 45. Participantes del taller de monos de calenda con marmotitas y cabezas en proceso de construcción. Foto: Griselda Coss, 2019, p.130.

Imagen 46. Espacio cultural, taller del maestro José Azcona, fotos de Griselda Coss, Oaxaca, 2017, p.133.

Imagen 47. Monos gigantes, Espacio cultural, taller del maestro José Azcona, fotos de Griselda Coss, Oaxaca, 2017, p.133.

Imagen 48. Maestro monero José Azcona (“Pepe”) trabajando, foto de Griselda Coss, abril de 2019, p.134.

Imagen 49. Maestro Azcona con monito de calenda en proceso en la entrada de su taller, foto de Griselda Coss, abril de 2019, p.134.

Imagen 50. Apuntes de diario de campo (dibujo 1), Griselda Coss, Oaxaca, abril de 2019, p.134.

Imagen 51. Carrizo y estructura empapelada con cuello y cabeza, foto de Griselda Coss, abril de 2019, p.135.

Imagen 52. Estructuras en proceso de secado bajo el sol, foto de Griselda Coss, abril de 2019, p.135.

Imagen 53. Dibujo 2, apuntes de diario de campo, Griselda Coss, Oaxaca, 2019, p.137.

Imagen 54. Cartel de Taller de Monos de Calenda 1, Colectivo *Tecna Disté*, 17-21 de abril de 2019, San Miguel Yogovana, Miahuatlán, p.138.

Imagen 55. Cartel de Monos de Calenda 2, Colectivo *Tecna Disté*, 17-20 de julio de 2019, San Miguel Yogovana, Miahuatlán, p.138.

Imagen 56. Los niños pequeños participando en la construcción de sus monos, Foto de Dalia Juárez, abril de 2019, p.141.

Imagen 57. Empapelando los globos, foto de Griselda Coss, abril de 2019, p.141.

Imagen 58. Técnica de papel maché para las cabezas de los monos, foto de Griselda Coss, abril de 2019, p.141.

Imagen 59. Tomás empapelando el cuello del mono. Foto de Griselda Coss, abril de 2019, p.142.

Imagen 60. Cabeza de mono de calenda en proceso. Foto de Dalia Juárez, abril de 2019, p. 142.

Imagen 61. Mtra. Griselda Coss con algunos de los participantes del Taller de Monos de Calenda. Foto de Dalia Juárez, abril de 2019, p.143.

Imagen 62. Estructura y cabeza del mono. Foto de Griselda Coss, abril de 2019, p.143.

Imagen 63. Tejiendo la estructura de carrizo para el mono. Foto de Dalia Juárez, abril de 2019, p.143.

Imagen 64. Explicación para el armado de la estructura de carrizo. Foto de Emanuel Sánchez, abril de 2019, p.143.

Imagen65. Tomando notas finales sobre el proceso de construcción del mono de calenda. Foto de Dalia Juárez, 20 de julio de 2019, p.144.

Imagen 66. Última sesión de la segunda parte del taller de monos de calenda. Foto de Dalia Juárez, 20 de julio de 2019, p.145.

Imagen 67. Habitando la mona con vestuario. Foto del acervo personal de Dalia Juárez, julio de 2019, p.145.

Imagen 68. Proceso de decoración de marmotas pequeñas. Foto: Griselda Coss, julio 2019, p.145.

Imagen 69. Niños trabajando en equipo, Foto: Griselda Coss, julio 2019, p.145.

Imagen 70. Programa religioso de actividades para celebrar a la Virgen de la Asunción, iglesia de San Miguel Yogovana, Miahuatlán, Oaxaca, 5 de agosto de 2019, p.152.

Imagen 71. Población de la comunidad de Yogovana participando del convite. Acervo personal de Dalia Juárez, 13 de Agosto de 2019, p.153.

Imagen 72. Mapa del recorrido del convite en San Miguel Yogovana, realizado por Dalia Juárez, p.157.

Imagen 73. Niñas ayudando a habitar al mono. Acervo personal de Dalia Juárez, 13 de Agosto de 2019, p.158.

Imagen 74. Convite, Foto del acervo personal de Dalia Juárez, 13 de Agosto de 2019, edición de fotografía: Luis Álvarez, p.158.

Imagen 75. La gran fiesta de los monos, recorrido durante el convite. Foto del acervo personal de Dalia Juárez, 13 de Agosto de 2019, edición de fotografía: Luis Álvarez, p. 159.

Imagen 76. Experiencia de Emanuel como participante en el taller de Monos de calenda y como habitante del mono, respuestas sobre los resultados del taller de monos de calenda impartido por Griselda Coss, Abril de 2020, p.161.

Imagen 77. Los niños zapotecas de Yogovana, acompañando y dando vida a sus monos gigantes de calenda. Foto del acervo personal de Dalia Juárez, 13 de Agosto de 2019, p. 163.

Imagen 78. Muñecos tentempié, tomado de: <https://www.amazon.es/Hasbro-Playskool-Weebles-figuras-Juegos/dp/B003TV4O5O>, p.187.

Imagen 79. Tentempié construido por Jesús del Castillo. Todas las fotografías presentada en el capítulo 4, que incluye esta imagen hasta la 102, son del archivo personal de Teatro Tentempié, excepto la imagen 78, p.187.

Imagen 80. Set del programa Barquito de Papel, Jesús del Castillo, Fara Madrigal (Maravilla) y equipo, p.192.

Imagen 81. Coliseo de Roma con las lombrices inteligentes, p.198.

Imagen 82. Algunas lombrices inteligentes-títeres, p.198.

Imagen 83. Cuadro con personajes de Barquito de Papel: Gato narrador y Tubito, p.200.

Imagen 84. Felito, p.206.

Imagen 85. Rana Tontina, p.206.

Imagen 86. Set de grabación, jugando a pescar distintos peces y aprendiendo sus nombres, p.208.

Imagen 87. Bocetos del personaje-títere Gato narrador, p.209.

Imagen 88. Bocetos de los personajes-títeres Melcochita y Longaniza, p.210.

Imagen 89. Bocetos del personaje-títere Capitán Tubisterri, Tubito, p.210.

Imagen 90. Dibujos de Jesús del Castillo, 14 de Octubre de 2018. Fueron un regalo que me hizo Jesús, durante mi estancia en Matanzas, Cuba, p.211.

Imagen 91. Cartel de Floripondín y Azucena, p.212.

Imagen 92. Taller de diseño impartido por Adán Rodríguez Falcón en la Casa de la Memoria Escénica de Matanzas, Cuba, 2016, p.215.

Imagen 93. Bocetos de personajes, p.215.

Imagen 94. Escenario con las figuras de Floripondín y Azucena y primera edición del libro (de la editorial Vigía), p.218.

Imagen 95. Azucena en el escenario, p.219.

Imagen 96. Programa de mano de la obra Floripondín y Azucena, créditos, p.220.

Imagen 97. Personajes en el Taller de construcción, p.221.

Imagen 98. Fara Madrigal en escena interpretando “Floripondín y Azucena”, p.222.

Imagen 99. Fara Madrigal en escena, p.224.

Imagen 100. Casa de la Memoria Escénica, espectadores en el estreno de “Floripondín y Azucena”, Jesús del Castillo sentado en la segunda fila tomando registro fotográfico de la obra. Matanzas, Cuba, 2016, p.225.