

Impresiones sobre el teatro de títeres en México hoy

Carlos Converso
Universidad de Vera Cruz (México)





Páginas 170 e 171 (acima): *Manipulaciones* (2011). Direção de Carlos Converso. Foto de Raúl Suazo.



Otras Manipulaciones (2012). Direção de Carlos Converso. Foto de Raúl Suazo

Resumen: El teatro de títeres en el México de hoy, una interpretación. Intento de señalar y dar cuenta de ciertos aspectos que presenta la situación actual en la que se encuentra el teatro de títeres en México comparándolo con algunos momentos representativos y emblemáticos de nuestra historia sobre el arte de los muñecos, con el doble propósito de dar alguna información sobre el pasado, pero también elementos que permitan comprender el presente. Apunte de debilidades y fortalezas que nos caracterizan.

Palabras-clave: Historia del teatro. México. Teatro de Títeres.

Abstract: This paper offers an interpretation of puppet theater in Mexico today. The object of the text is to highlight and account for certain aspects that present the current situation in which puppet theater is currently found in Mexico, comparing it with some representative and emblematic moments of our history about the art of puppetry, with the dual purpose of providing information about the past as well as elements that allow understanding the present. It indicates weaknesses and strengths that characterize us.

Keywords: History of theater. Mexico. Puppet Theater.

El panorama que ofrece el teatro de títeres hoy en México, a pesar de ser el de los titiriteros un gremio reducido, es relativa-

mente nutrido de espectáculos y obras diversas, variadas en técnicas y propuestas escénicas donde se implementan diferentes estrategias para llegar a públicos diversos, particularmente audiencia infantiles o familiares. Enmarcado esto en una amplia gama que va del teatro ambulante del titiritero solista, cargando con una producción mínima, a los espectáculos, que son los menos, de gran formato para salas equipadas con todos los recursos técnicos, pasando por las propuestas de tamaño mediano con elencos pequeños, que son los más numerosas, y que están diseñadas para desplazarse y presentarse en espacios y condiciones diversas. Todo ello inmerso en un medio donde la política cultural no parece favorecer el surgimiento y consolidación de este tipo de manifestaciones artísticas. En mi opinión, el panorama del teatro de títeres actual en México presenta un cuadro complejo y contrastado de situaciones y factores que no permiten una lectura fácil. En un enunciado conciso y puesto de una manera cruda y poco amable, y con todo el riesgo que implica una generalización, diría que los titiriteros en México estamos pasando por un período de poca claridad en objetivos y dirección. Y no porque sea necesario definir una misión ideológica y trascendental que nos guiará por los difíciles tiempos que vivimos, sino que sencillamente no sabemos qué teatro queremos hacer, qué obra representar, qué tipo de títeres usar, qué modalidad escénica o bien queremos todo; nos abrazamos a un universo de posibilidades que paradójicamente se esfuman en un vacío de sentido.

¿Qué ha pasado con los títeres? ¿Por qué estamos en este punto? Si es que hay algo de verdad en esta afirmación. En un afán de encontrar respuestas, no podemos dejar de preguntarnos, frente a ciertos momentos ejemplares en la historia de los títeres en México, cómo es que se dan esos fenómenos con tantos aciertos y valores artísticos.

Es imposible, al dirigir la mirada hacia atrás, no detenerse en el extraordinario acontecimiento que constituyó la Compañía Nacional de Automatas Rosete Aranda (1835-1942), cuyo único

símil fue la emblemática de Vittorio Podrecca. Durante un período de más de cien años, a lo largo de los cuales pasó por diferentes momentos y transformaciones, considerando que era una empresa de carácter familiar con un tenaz espíritu frente a la adversidad y devoción a toda prueba por el arte de los títeres, debió adaptarse e innovar ante las variaciones que imponía el paso del tiempo y los acontecimientos del país. Estamos hablando de una época de grandes cambios: la industrialización y el progreso, la revolución y las reformas. Aún así, la Compañía Rosete Aranda logró crear un extenso programa de obras y estampas (más de 400) en repertorio con un patrimonio fabuloso de figuras talladas en madera que superaba las cinco mil, así como una estructura de funcionamiento que requería hasta 200 empleados en distintas tareas. En su larga existencia, alcanzó a recorrer toda la República Mexicana, el sur de Estados Unidos y Centroamérica. Uno de los logros más sobresalientes de este teatro de títeres es sin duda el aspecto plástico, la factura de estos muñecos, tanto desde el punto de vista de la construcción como de la imagen que representa al personaje. Aquí convendría apuntar de pasada que México es una tierra de grandes talentos para las artesanías y los trabajos manuales. La pregunta frente a este increíble acontecimiento que constituye la Compañía de los Rosete Aranda es ¿cómo surge y perdura tanto tiempo una empresa de esta naturaleza cuando no hay ningún antecedente consistente que permita entender su aparición?

¿Qué mantiene unida a esta familia después de tres generaciones en torno a las marionetas? Dar respuesta a esta pregunta nos obligaría a un estudio minucioso y puntual, lo cierto es que dejan un gran legado y marcan un gran influencia, quizás no tanto en la continuidad de una técnica (marionetas), pero sí en una forma de teatro que contribuye a la consolidación de una de las formas más representativas del teatro mexicano de la primera mitad del siglo XX: el teatro de carpa y de revistas, en las que florecen otras compañías de marionetas, no tan famosas

como la primera, pero igualmente importantes.

Las transiciones entre una y otra época, que aparecen como los períodos más brillantes y destacados, no se dan de una manera abrupta, el fin de un momento y el inicio de otro son paulatinos y continuos. Así, mientras se diluye y pierde fuerza el fenómeno de los Rosete Aranda, comienza a gestarse otro proceso que ocupa el período que va de los años treinta a los sesenta, conocido como la época de oro del Guiñol de Bellas Artes.

A comienzo de la década de 1930, un grupo de escritores, músicos, pintores y escultores decidieron formar el primer grupo de teatro guiñol mexicano. Artistas de la talla de Germán y Lola Cueto, Germán Litz Azurbide, Silvestre Revueltas, Angelina Beloff, entre muchos más. En un inicio, trabajaban con marionetas, pero pronto se dieron cuenta de que la marioneta resultaba demasiado costosa y de difícil fabricación, por lo que el títere de guante –el guiñol– vino en su relevo. Las autoridades de ese momento reconocieron el potencial de esta iniciativa: el teatro guiñol como vehículo de expresión y comunicación empataba muy bien con la política cultural del México posrevolucionario. Había que acercar las expresiones artísticas a la gente común de la ciudad y del campo. El lenguaje del guiñol se prestaba para reforzar en plazas públicas y escuelas las campañas de alfabetización e higiene de manera divertida. Así surge el Teatro Guiñol de Bellas Artes, que vivió sus mejores años en las décadas de los treinta y los cuarenta, aún cuando llegó a sobrevivir hasta los años sesenta.

Muchas de las obras de la época del guiñol están reunidas en dos antologías: una de Armando de María y Campos (*Teatro mexicano de muñecos* – 1941) y otra de Roberto Lago (*Teatro guiñol mexicano* – 1987). Ambas presentan obras cortas, la mayoría son adaptaciones de cuentos clásicos para niños, y algunas son piezas originales. Cabe destacar las obras de Germán Litz Azurbide, creador del personaje Comino, a quien podemos

emparentar con los tradicionales Guiñol, Pulchinella y Punch. Las obras en general tenían una marcada intención educativa, como ya se mencionó. Esta línea didáctica al principio fue muy provechosa, varios grupos se formaron para cubrir numerosas zonas urbanas y rurales alcanzando públicos masivos; sin embargo, con el paso del tiempo la misión y los objetivos de este teatro fueron provocando una inercia y estancamiento en el teatro de títeres. El énfasis en el mensaje que pretende resultados inmediatos fue generando una dramaturgia y una propuesta escénica excesivamente simplista y esquemática, y por lo tanto poco sugerente e interesante, particularmente para las audiencia infantiles.

La renovación de la escena

Hacia fines de los setenta, el entusiasmo por el teatro de títeres tiene un renovado impulso. La llegada a nuestro país de compañías de Sudamérica y Europa contribuye al conocimiento de nuevos estilos de trabajo, y se dan a conocer otras técnicas de animación de títeres que hasta entonces eran ajenas al medio. La mayoría de los autores de obras para títeres surgieron por la necesidad que tenían los grupos teatrales de llevar a escena espectáculos que tuvieran que ver con sus intereses escénicos, temáticos y formales. Al no existir libretos, a veces el director creaba espectáculos visuales, o sucedió que él u otro miembro del grupo asumió el rol de dramaturgo y escribió para la escena titiritesca. Generalmente, fueron adaptaciones de textos de teatro o cuentos, y en pocas ocasiones se escribieron obras originales, a veces sin contar con las herramientas dramáticas necesarias, pero conociendo muy bien el lenguaje de los títeres.

Los nuevos tiempos traen una generación de creadores deseosos de probar otras formas de relacionarse con el títere en la escena. El uso del espacio estaba limitado al teatrino o tinglado para guiñol o marioneta, es entonces cuando el titiritero decide salir del escondrijo presentándose frente al público, compartiendo la escena con los muñecos y con ello enfrentándose a nuevos

retos. El titiritero se vio obligado a asumir los roles del actor, y el actor, los del titiritero. Sumado a esto, tenemos que agregar un creciente interés por un teatro de títeres dirigido a un público adulto, es decir, temas con un tratamiento y lenguaje apropiados para una audiencia capaz de captar referencias y metáforas de un entorno complejo y plural. Igualmente, este proceso lleva a romper el tradicional aislamiento que sufrían los titiriteros, y a vincularse e intercambiar conocimientos y experiencias con otras manifestaciones artísticas, tales como: el teatro y la danza, el cine, el comic y la caricatura, la ópera. Las obras más representativas de esa época, la década de los ochenta y principios de los noventa, son: “Minostastas y su familia”, de Hugo Hiriart, 1980; “Pandemonium”, de Carlos Converso, 1984; “Variaciones sobre Judith y Holofernes”, de Juan José Barreiro, 1985; “Informe negro”, de Francisco Hinojosa, 1987; “Historia de duendes y otras realidades”, de Alejandro Calvillo, 1987; “La muerte no mata a nadie”, de Antonio Avitia, 1990; “El pozo de los mil demonios”, de Maribel Carrasco, 1992; “Al son de un corazón”, de José Camacho, 1992; “Perséfone”, de Mireya Cueto, 1995.

La suma de estas propuestas nos habla de una estética propia con un tratamiento temático que busca una mayor profundidad y ambición artística. Los espectáculos se crean a partir de una amplia variedad de líneas y tendencias, ya sea dando prioridad a los aspectos visuales, plásticos o mecánicos o enfatizando facetas interpretativas, dramáticas, poéticas o musicales; por ello, los creadores por esos años se planteaban la necesidad de estructurar un cuerpo teórico que permitiera entender sus alcances y romper la idea de un teatro simplón y exclusivo para niños. Y para ello era necesario una sistematización que favoreciera la transmisión de conocimientos a las nuevas generaciones, pero la realidad era otra, el sistema educativo favorece poco el aprendizaje del teatro. En el nivel de la educación básica, se dedica solo una hora a la educación artística en general, y en las escuelas profesionales de teatro, públicas o privadas, con excepción de una, ninguna

dedica una materia al teatro de títeres.

En este punto, quiero mencionar que yo pertenezco a esta generación de creadores interesados en experimentar y ubicar al teatro de títeres como una expresión artística capaz de abordar cualquier tema para públicos diversos con un lenguaje propio, generador de una experiencia singular de sensibilización y disfrute artístico.

Los títeres hoy

Al hablar sobre la escena de los títeres en México, nos referimos no sólo a un grupo exclusivo de titiriteros, sino también a gente de teatro y, en menor medida, de danza y ópera que han acercado los títeres a sus proyectos escénicos. En los últimos diez años, se ha dado un fenómeno de creciente acercamiento del teatro de títeres al terreno de la academia, estudiantes de teatro que de manera progresiva se han interesado en incursionar en el teatro de muñecos o teatro de objetos, titiriteros de sólida trayectoria que se han visto obligados a sistematizar lo aprendido en la experiencia de años de trabajo profesional para transmitir tales conocimientos, la publicación y circulación de ciertos libros valiosos y esclarecedores sobre teoría, técnicas, dirección escénica; una interrelación mayor entre diferentes áreas y disciplinas artísticas; esto ha permitido una aceptación lenta, pero consistente en dos o tres ámbitos universitarios donde ya han incorporado en sus programas la materia de títeres y pronto, si las gestiones continúan por buen camino, veremos la oferta de programas de especialización.

Pero este no deja de ser un acontecimiento muy localizado y restringido en su proyección, por otro lado, y de manera contrastada, observamos un número importante de jóvenes apasionados en el teatro de títeres, que han conformado pequeños grupos y puesto en escena algunas obras tradicionales o en su mayoría adaptaciones de cuentos clásicos, mitos o leyendas sin otras herramientas que su intuición o habilidad manual, logrando aciertos dispares, pero en general, carentes de

un técnica, de un concepto plástico unitario y coherente con desarrollos temáticos y creación de personajes. En fin, un teatro pobre y deficiente en su factura, que reproduce, en la mayoría de los casos, en menor o mayor medida, los estereotipos y lugares comunes que nos impone el gusto estandarizado del mercado. Paralelamente, en los últimos años, se han ido imponiendo de una manera contundente y avasalladora las áreas que conciernen a la gestión y promoción, tanto en los programas de estudios en las distintas escuelas de arte como en el trabajo cotidiano del artista. Si no se ejerce una buena gestión y promoción de la obra, sus posibilidades de éxito, proyección e impacto se verán seriamente disminuidas o francamente condenadas al fracaso. Nadie discute hoy la importancia de colocar el producto en el mercado, de ponerlo de una manera atractiva y tentadora bajo la mirada de potenciales consumidores o lo que se nos ocurra inventar tratándose de productos artísticos, ese es el sistema económico que nos rige. Lo que no se vale, en mi opinión, es que la gestión cubra las carencias de la creación; en otras palabras, que las técnicas y manipulaciones publicitarias y de promoción terminen imponiendo, bajo la fachada de arte, la mediocridad de una obra. Desgraciadamente, es parte de las reglas del juego, se trata de una estrategia viable y efectiva en un mundo donde cada vez resulta más difícil valorar y calificar los méritos o defectos de un espectáculo.

Si el teatro de títeres de los Rosete Aranda era una empresa familiar movida por una mística y placer declarado por un arte que quiere ser cada día mejor en una circunstancia histórica que favorece la materialización de ese sueño de tres generaciones; si el teatro Guiñol de Bellas Artes estaba animado por la sólida convicción que los títeres eran el medio ideal para transmitir mensajes y enseñanzas, y en esa labor cumplía su propósito; si el teatro de títeres de los años ochenta-noventa se caracterizaba por la búsqueda y consolidación de propuestas escénicas que ofrecieran una experiencia enriquecedora, de sensibilización y disfrute de

los títeres como expresión artística, pero también como el lugar de exposición de temas y problemáticas sensibles, con buenos espectáculos fundados en logros plásticos y dramáticos; hoy, en pleno posmodernismo, no parece haber una dirección y objetivos claros, la frase que caracteriza este momento es: “lo que sea que funcione es válido”, y el único propósito claro que se reconoce es entretener, procurar un rato agradable y divertido. Lo cual es perfectamente válido e importante, pero aún para esto son necesarios espectáculos bien hechos, de buen gusto, con cierta altura, que ofrezcan opciones diferentes y atractivas a las que nos ofrecen los medios masivos. Y, yo agregaría, sin perder nunca de vista que el teatro de títeres siempre puede ser más ambicioso.

Quizás hacen falta propuestas más audaces a fin de establecer las condiciones para la creación y que permitan involucrar a las nuevas generaciones con temáticas de su interés. Sin duda, también, hace falta una política cultural que favorezca el crecimiento de este arte milenario y del arte en general. Pasamos por un largo período oscuro que no favorece el desarrollo creativo, somos rehenes de las caprichosas decisiones de políticos y administradores hacendarios. No necesariamente el desarrollo creativo va de la mano de los apoyos del Estado, pero una política coherente, bien estructurada, que atienda a las necesidades reales arrojará siempre resultados favorables. Y aquí volvemos al punto ya mencionado, la necesidad de alternativas de aprendizaje sobre el conocimiento y posibilidades expresivas de este lenguaje e instrumento de trabajo; instancias que ofrezcan la opción de prepararse como titiriteros; no se trata de una pretensión elitista de querer convertir al teatro de muñecos en un miembro exclusivo de la alta cultura, se trata de formar teatreros conocedores de su oficio y sus alcances. Pero esto no sería suficiente si además no cultivamos la sensibilidad, ejercitamos la inteligencia, ampliamos nuestro bagaje cultural y alimentamos nuestro contacto con los públicos más amplios.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

MIRANDA, Francisca. *Época de oro del Teatro Guiñol de Bellas Artes*. Ciudad de México: Conaculta-INBA, 2005.

_____. *La Compañía de Autómatas Rosete Aranda*. Ciudad de México: Conaculta-INBA, 2010.

SÓLIS, Luis Martín. *Teatro para títeres*. Ciudad de México: El Milagro, 2004.