

MÓIN-MÓIN

REVISTA DE ESTUDOS SOBRE TEATRO DE FORMAS ANIMADAS:
35 ANOS DO TEATRO LAMBE-LAMBE NO BRASIL

Florianópolis, v. 2, n.30, p. 151-168, outubro 2024

E - ISSN: 2595.0347

¿Caja Misteriosa?, ¿Caja mágica? o ¿Teatro Lambe Lambe? Nombrar las miradas en la genealogía de Xalapa

Paloma López Medina

Universidad Veracruzana (Xalapa, México)



Figura 1: *¿Cómo atrapar una estrella?* Espectáculo Lambe Lambe de Sol Gutiérrez. Fotografía de Diego Bravo Ramírez, archivo personal de la creadora Sol Gutiérrez.

DOI: <https://doi.org/10.5965/2595034702302024151>

¿Caja Misteriosa?, ¿Caja mágica? o ¿Teatro Lambe Lambe? Nombrar las miradas en la genealogía de Xalapa¹

Paloma López Medina²

Resumen: Al nombrar su quehacer, los creadores de Xalapa reconocen una genealogía que modeliza el carácter e intencionalidad de su poética personal. Para distinguirse o para vincularse con las demás expresiones del teatro de formas animadas, estas modelizaciones entrañan nociones referentes a la resolución técnica, pero también a los modos de su expresión poética. Este artículo tiene por cometido reflexionar sobre las divergencias y similitudes en torno a la conceptualización de la mirada, ya que ésta incide en la comprensión de un artefacto escénico que, aparentemente, puede ser nombrado de tres maneras distintas: Caja Misteriosa, Caja Mágica y Teatro Lambe Lambe.

Palabras-claves: Caja Misteriosa; Teatro Lambe Lambe; Caja Mágica; Teatro de Formas Animadas.

Mystery Box? Magic box? or Lambe Lambe Theater? Naming the looks through a genealogy for Xalapa

Abstract: The artists of Xalapa have recognized a genealogy by designating their own work. That recognition implies a model of the character and purpose of their poetics. To distinguish or assimilate their work with other expressions of puppetry arts, they assume models pursuing technical resolutions and poetic configurations. This paper reflects on the difference and the similarities around the comprehensions of looking since they affect the understanding of a scenic device that, commonly, can be named in three different ways: Mystery Box, Magic Box and Lambe Lambe Theater.

Keywords: Magic Box; Mystery Box; Lambe-Lambe Theater; Puppetry Arts.

¹ Data de submissão do artigo: 01/06/24. | Data de aprovação do artigo: 13/06/24.

² Licenciada con mención honorífica en Literatura Dramática y Teatro por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. Maestra con mención honorífica en Literatura Mexicana por el Instituto de Investigaciones Lingüístico Literarias de la Universidad Veracruzana. Doctora en Letras con mención honorífica por la Universidad Nacional Autónoma de México con la tesis “Dimensión de la conciencia y tiempo místico: el pensamiento espiritualista en la dramaturgia de Elena Garro”. Académica de Tiempo Completo de la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana donde realiza actividades de investigación, gestión y creación sobre las artes escénicas. Ha sido becaria de la UNAM, CONACYT, INBA, Fundación Carolina y AUIP para realizar estudios en las disciplinas dancísticas, teatrales y literarias, así como estancias y trabajos de investigación en torno a dichos campos de conocimiento. E-mail: plopezmedina@uv.mx /ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-2742-985X>.

El nombramiento de algo o alguien no es asunto casual. La denominación que se le adjudica a un objeto o a una experiencia señala su lugar en el entramado del mundo, otorga sentido a su quehacer e inscribe su discurso en la narrativa general de las historicidades humanas. Un nombre, en el caso de una creación, identifica su intencionalidad estética, su proceder poético y el fundamento de su actividad en el orden de lo artístico. Los diversos modos con que se denomina a un artefacto escénico pueden dar cuenta, en sus diferencias y especificidades, de un estado de conocimiento en relación con la dimensión creadora y sus tradiciones. Por eso, detrás de cada apelativo hay un reconocimiento que identifica origen y linaje, pero también asume herencia y legado.

En Xalapa, algunos titiriteros conciben su creación adoptando el nombre Teatro Lambe Lambe, otros el de Caja Mágica o el de Caja Misteriosa, siendo, muchas veces, el uso indistinto entre estos tres apelativos el que prevalece. Sin embargo, el uso detrás de cada denominación conlleva el reconocimiento de una línea genealógica que da cuenta del conjunto de influencias que, en México, han determinado el surgimiento, auge y desarrollo de estas expresiones. En el caso veracruzano, dichas designaciones refieren también a dos períodos de intensa actividad en el devenir particular de este arte. El primero corresponde a inicios del siglo XXI, con los pioneros en la exploración de esta expresión escénica: Arminda Vázquez del grupo Dragón Rojo, Lorenzo Portillo y David Aarón Estrada de la agrupación Merequetengue y Rubén Reyes Gama, integrante de Mano y Contramano, entre otros. El segundo, coincidente con el período pandémico, consiste en un resurgimiento a través del quehacer de titiriteras experimentadas como Sol Gutiérrez del colectivo Triciclo de Metal, además del de noveles creadoras como Oceany García, entre otros³.

³ A pesar de ser una ciudad con vocación titiritera, en Xalapa el estudio y la documentación del Teatro de Formas Animadas aún es escaso, por lo que es difícil contar con referencias documentales sobre algunos temas. Las fuentes de información ocupadas en este artículo sobre el Grupo Merequetengue, Arminda Vázquez, Sol Gutiérrez, Oceany García y Rubén Reyes corresponden a la fuente directa que son los propios creadores y

Entre los pioneros dedicados a este arte, la línea genealógica que posee gran reconocimiento es la iniciada por Baúl Teatro, agrupación regiomontana, liderada por Elvia Mante y César Tavera. Es común entre estos grupos referir a la experiencia de este último como punto de inflexión para el conocimiento y transmisión de estos artefactos en el desarrollo de la escena titeril de la región. El propio relato de este creador establece que, en el año 2002, en el festival organizado por su grupo, el Festibaúl, da a conocer su artefacto a los titiriteros mexicanos con el fin de incitarles a construir su propio dispositivo. En primera instancia, estos titiriteros adoptan el apelativo Caja Misteriosa para referirse a sus creaciones, pues este fue el nombre que Tavera, "para no usar el termino peep show" (2015, p. 53), había acuñado para distinguir su propia y primera propuesta, creada en el 2001.

Si bien el titiritero regiomontano explora en esta poética a partir de dicho año, su conocimiento de tales artefactos escénicos se remonta a 1994, pues observa un espectáculo *Peep Show* durante su asistencia al Festival Mundial de Teatro de Marionetas en Charleville Mezieres. Su cronología personal también registra que, en el 2000, en otra celebración de ese evento, se reencontró con este tipo de manifestaciones, elaboradas, en esta ocasión, por varios titiriteros de países europeos. Asimismo, su relato consigna, en este mismo año, la participación de un dispositivo "brasileño tipo lambé- lambé del grupo Titeretoscope" (Tavera, 2015, p.53).

En el discurso de Tavera puede notarse que, aunque reconoce la particularidad del artefacto nombrado Lambe Lambe, lo califica como un espécimen dentro de una clasificación más amplia que también incluye al suyo propio y, por ende, al de los creadores veracruzanos. Éstos comenzaron a construir Cajas Misteriosas a partir del 2004, participando, variadamente, en las tres muestras o encuentros llevados a cabo por Baúl Teatro en 2005, 2006 y 2013. Además de dar cuenta de sus herederos directos, el regiomontano consigna la multiplicidad de

titiriteros que, siempre con amabilidad, se ofrecen a relatar sus conocimientos y experiencias a través de charlas y entrevistas.

expresiones mexicanas, todas posteriores a la suya, observando las influencias que dieron paso a la génesis de tales dispositivos, pero manifestando que son un desarrollo del mismo concepto que sustentó la creación de su Caja Misteriosa. Entre ellas, consigna la labor de Cuerda Floja, agrupación que, en 2008, realiza su primer acercamiento a este tipo de espectáculos, distinguiéndolos con el nombre de Caja Mágica. Este nombre pudo haber sido diseminado en Veracruz a través de los encuentros de Cajas Mágicas convocados por ellos mismos. En el primero, organizado en 2013, participó Vázquez quien, a su vez, recibió a Cuerda Floja en la segunda edición de su Festival Sergio Peregrina en 2014 (Herrera 2017, p. 83).

Aunque la elaboración de su primera propuesta fue posterior a la iniciativa del regiomontano, el titiritero Edwin Salas les adjudica la primicia en la experimentación de este tipo de dispositivos escénicos, declarando que Durango, el lugar de residencia de estos creadores, será conocida como “la cuna de las cajas mágicas” (Salas, 2017, p. 8). Tavera, por su parte, implica el rastro de su influencia entre estos creadores al manifestar el reconocimiento que ellos mismos le dan a su labor informativa sobre la diversidad cronológica de estos dispositivos. Sin embargo, en cuanto a su construcción, manifiesta que Cuerda Floja poseía “la inquietud de realizar un trabajo similar” (2015, p. 60). El regiomontano distingue su proceder del emprendido por los duranguenses al aludir a los referentes que dieron pie a la creación de la Caja Mágica, entre ellos, un artefacto identificado como *View Master*. En efecto, en el relato fundacional realizado por la agrupación, aparece este dispositivo como detonante de su búsqueda, pero en un conjunto más amplio que revela un entramado de influencias tanto personales como locales y regionales:

El proceso de nuestra primera caja mágica se funda en comentarios de los abuelos, que entre las atracciones o formas de entretenimiento, contaban de un hombre que traía una caja, o *view master*, y que por cinco pesos la rentaba para que los niños la vieran. En un inicio esa era la idea, reproducir este concepto, lo que luego hicimos. En el año 2006, a raíz de un comentario en un taller de teatro de calle y circo, donde hablaban entre varias cosas de la aplicación del títere en este tipo de espectáculos (una plática hasta cierto punto informal con Ángel Ledezma del colectivo A Escena Teatro), se arrojó un comentario del concepto de espiar un

espectáculo y escucharlo por medio de audífonos, esto sucedió en Puebla [...] (Herrera, 2017, p. 12-13).

Mientras, los creadores del primer periodo relacionan, mayormente, su actividad con los nombres dados por este grupo y por el regiomontano, varias de las titiriteras del segundo auge acuden a la expresión Teatro Lambe Lambe para definir sus propuestas. La decisión de usar este apelativo revela la convergencia de su formación inicial, guiada por los titiriteros con vasta trayectoria en Xalapa, con la búsqueda posterior de experiencias que enriquecieran su labor profesional. Sol Gutiérrez, aprendiz de Carlos Converso, y Oceany García, alumna de Rubén Reyes, reconocen tanto la influencia de sus profesores universitarios como la adquirida en sus interacciones con los creadores de las regiones al Sur del Continente Americano. Para la primera, la observación directa del Teatro Lambe Lambe realizado por Varanda Teatro, en 2014, y, para la segunda, su estancia con Denise Di Santos, a principios de la segunda década de este siglo, fueron fundamentales para definir su proceso creador. De acuerdo con el registro de Tavera, la influencia de las poéticas del sur de América en los creadores mexicanos tenía presencia desde el 2011, año en que, a partir de una visita a Lima Perú, Sandra Delgado de la agrupación Monini Títeres de San Luis Potosí, adopta el nombre Lambé-Lambé para designar su quehacer (2015, p. 60).

Sin embargo, en el caso de Xalapa, la denominación proveniente de Brasil adquiere naturalización reciente, pasando a conformar una tríada habitual, junto con los nombres de Caja Mágica y Caja Misteriosa, en el imaginario de la creación regional. En el orden de la generalidad se asume la sinonimia entre los tres apelativos, destacando el vínculo entre ellos, principalmente, a partir de las características de los procedimientos técnicos o de las propiedades de la constitución material del artefacto. Entre los parámetros de identificación que inciden en la uniformidad de todas las expresiones se encuentra su constitución de objeto contenedor cerrado, asequible en su interior solamente a través de una vía limitada o privativa. Además se considera, sobre todo, su expresión en el orden de

lo mínimo, tanto en su duración como en su formato y su técnica, pues se le concibe como teatro breve, teatro en miniatura, pero también como “miniteatrito”, “miniescenario” que, a su vez, contiene o produce un “miniespectáculo” o una “micro historia”, vinculando el acontecimiento escénico a la condición de la mono expectación.

Además, se le reconoce su expresión de microcosmos o su constitución de mini universo, mayormente asociado a una función que le confiere el valor de soporte para contar historias. Quienes así le consideran encuentran que la manera más provechosa para realizarlo es en su versión de caja neutra, priorizando su configuración de espacio múltiple, útil para elaborar varias historias. Su pequeño formato se explica debido a su portabilidad y su itinerancia, pero también de su economía, pues es considerado artefacto idóneo para la experimentación, erigiéndolo en recurso de exploración de posibilidades escénicas y resoluciones técnicas con miras a realizarse, posteriormente, en otras manifestaciones o en producciones de mayor escala.

No obstante que estas propiedades pueden constituir un modelo común, habría que considerar que la generación de un ente poético convoca, en el procedimiento mismo de su hechura, además del orden de la técnica, el de los modos conceptuales de su expresión poética. La manera en que el creador identifica su quehacer no es vana, pues en cada artefacto que surge de su labor actualiza y legitima los procederes y las declaraciones implícitas de prácticas que ordenan, jerarquizan y estipulan lo que debe saberse o ejecutarse. A su vez, la intencionalidad de todo acontecimiento escénico supone un ejercicio que, a través de múltiples estrategias, nombra lo que importa en el orden de lo real. Cada una de las denominaciones expresa, al enunciar la acción poética, premisas, imaginarios y paradigmas sobre el acto fundamental de la mirada, que estas expresiones escénicas comportan como eje de su actividad creadora. A su vez, todo nombre convoca un relato de origen que dota de sentido y estructura la identidad de tal quehacer. El recorrido por la manera en que los creadores han conformado sus

relatos fundacionales, en relación con el acto de mirar, puede dar cuenta del carácter distintivo de cada ejercicio poético imbricado en las Cajas Mágicas, las Cajas Misteriosas y el Teatro Lambe Lambe, creado desde Xalapa.

En 2015, Tavera da a conocer su libro *A través de la mirilla... nos encontramos. Del Peep show, Titirimundi y Linterna Mágica a los Lambe-Lambe en Brasil y las Cajas Misteriosas en México*. El volumen da cuenta de un desarrollo cronológico que, como ya indica en su título, vincula a varios tipos de dispositivos a partir de un elemento común que resulta ser la mirilla. Al tomar el recurso que media la observación como elemento unificador de todas esas expresiones, Tavera hace coincidir artefactos surgidos con diversos propósitos e intencionalidades:

Sirva la presente investigación para honrar a los que nos antecedieron desde el siglo XVI y que con su arcón a cuestras recorrían el mundo con su cámara oscura, linterna mágica, tutilimundi o mundinovi, sus boite de optique, sus raree show, sus cajas de curiosidades (sic).

Y como todo está entrelazado encontramos como herederos de estas curiosidades la fotografía, la estereoscopia, los cosmoromas, dioramas, kinetoscopio, mutoscopio, view master (sic), otros juegos ópticos hasta llegar a la creación de una nueva forma de hacer teatro con el Lambe-Lambe en Brasil y su divulgación rápida en otros países con nombres distintos por ejemplo Cajas misteriosas en México (2015, 10)

A partir de subsumir aparatos ópticos junto con artefactos de entretenimiento, herramientas visuales y precursores de la fotografía en su propuesta de catalogación, pondera una línea de desarrollo continuo que atraviesa épocas, lugares y disciplinas. Bajo esta perspectiva dictamina que existe una “técnica centenaria” (Tavera, 2015, p.9), cuyo surgimiento remite, incluso, a los tiempos de Aristóteles y cuyo desarrollo se extiende hasta el siglo XXI, siendo la culminación de toda esta trayectoria su propia propuesta, nacida en México.

Como Tavera, Cuerda Floja rescata una anécdota que coloca las raíces de la genealogía en una temporalidad ancestral, aludiendo a la cámara de una pirámide egipcia en la que un orificio permite el paso de la luz para espiar su interior (Herrera, 2017, p. 72), además de correlacionar los dispositivos ópticos del siglo XV y XVI con el inicio de las experimentaciones que derivarán en su propuesta particular. Sin embargo, acotan la caracterización de la progenitura de su Caja Mágica a “las

invenciones ópticas que los artistas, cómicos de la legua o titiriteros utilizaban para hacer demostraciones en público” (Herrera, 2017, p.15). El parámetro de su linaje recae en la ejecución y producción de la teatralidad, pues, aunque conciben similitudes entre los distintos dispositivos, distinguen entre los que la experimentación con la luz y la imagen son un medio técnico que permite la expresión escénica y aquellos de carácter puramente óptico o los concernientes a los juegos visuales precinematográficos.

Al inicio de su ascendencia colocan a China con un *Peep Show* del siglo XVIII, seguido por uno de Egipto, en el siglo XIX, y uno más actual, sin data exacta, de la India. A estos ejemplares se suman, durante el siglo XX, una *Wonder Box* de Palestina y la Caja de Visiones en México, “que se situaba como parte de las atracciones en los circos y era un *view master* integrado a una caja con cierto arte y decorado” (Herrera, 2017, p. 13). Sin embargo, para identificarse, deciden adoptar la afiliación a los prototipos del Medio Oriente, surgida de su colaboración, en 2014, con el grupo Wamda de El Cairo y sus viajes por Kuwait y Bahrein:

Nosotros adoptamos el nombre de ‘caja mágica’ o ‘Magic Box’ ya que en un viaje a Egipto al traducir nuestro espectáculo fue el doctor Nabil Bahgat quien la llamó de esta forma, con lo que además creemos que en realidad es una caja mágica o de ilusiones, y en ese sentido define lo que es para nosotros, una caja infinita de posibilidades, capaz de generar cualquier hecho imaginativo, todo se concentra dentro de ella y resulta sorpresivo para los espectadores” (Herrera, 2017 p. 12).

De este modo, la modelización de su quehacer cobra forma a partir de la función de la Caja de Maravillas, el instrumento para contar historias con fines de entretenimiento y diversión, al cual asimilan, incluso, las formas de los estados del norte de México en el siglo XX.

En el caso de la Caja Misteriosa la identidad conceptual está dada por el *Peep Show* europeo. Este deja de ser solo una de las variedades, para constituirse en el modelo primigenio de una tipología múltiple. Al otorgarle la dimensión de paradigma, adquiere el valor de parámetro de clasificación que, en su carácter amplio y general, reúne y contiene a todas las demás modalidades.

¿Pero qué es exactamente un Peep-Show?

Es una caja cerrada o semicerrada que tiene una o varias mirillas donde a través de ellas se observa lo que se quiere mostrar. Puede usar lentes ópticos o espejos o bien carecer de ellos todo para crear una ilusión o dirigir el punto de vista, en su interior mostrar objetos, poder manipularlos si así se desea o bien títeres con el fin de contar una historia.

A lo largo de el tiempo se le ha llamado de diferentes formas por ejemplo en Holanda se llamaban "Optiques", en Alemania "Guckkasten", en Italia "Mondo Nuovo", en Francia "Boité de optique", "Rare Show" en Suiza, en Inglaterra y Estados Unidos, "Peepshow", en España "Tutilimundi" o "Titirimundi", en Brasil "Lambé-lambé" y en México se adoptó el nombre de "Cajas Misteriosas", pero siguen siendo uno solo (sic) (Tavera, 2015, p. 13).

El empleo común de la herramienta del visor es el vínculo unificador entre su propuesta y la larga tradición que incluye desde formas ópticas hasta la creación brasileña. Por eso, el Teatro Lambe Lambe, en el recuento de Tavera, toma el lugar de uno más de los muchos modos en que un dispositivo muestra mundos en miniatura a través del uso primordial de una mirilla. En el caso del colectivo Cuerda Floja, la referencia a la creación brasileña también se encuentra asimilada a todos los artefactos que en su interior guardan un "micro espectáculo", entre las que incluyen a la Caja Misteriosa, siendo el nombre la única distinción que reconocen entre todas ellos. Además de las denominaciones ya enlistadas por el regiomontano, presentan las de Micro foros, *Wonder Box*, *Sandouq* y *Rarekiek* para conformar un panorama que, en su generalidad, corresponderían a un formato prototípico que definen como "caja escénica" (Herrera, 2017, p.12).

Por su parte, Tavera, para definir el dispositivo Lambe Lambe en su genealogía, le hace coincidir con el desarrollo tecnológico de la fotografía, que reconoce decisivo en la historia del *Peep Show*. Define que la creación de las brasileñas es "una nueva vertiente de estos dispositivos que se da en los años de 1989 (sic)" (2015, p.49). Sin embargo, sus creadoras no limitan su surgimiento a la dimensión técnica del desarrollo de la fotografía, sino que establecen que su filiación responde a la historia y contexto de la experiencia dada alrededor de los fotógrafos ambulantes (Ismine...2020). Si aceptan que esta tradición es uno de los pilares del Teatro Lambe Lambe es porque le consideran una fortaleza que proviene de su

acción como medio de registro y de incidencia en la actividad de las calles del mundo; un ejercicio en el espacio público que, por la celeridad en su ejecución, se ajustaba perfectamente al afanoso tránsito, masivo y urgente, de las ciudades. Roberto Gorgati destaca que el mismo nombre de esta expresión escénica es un vínculo directo con la profesión itinerante del fotógrafo de calle, expresando que la caja escénica, como la caja fotográfica, crean tensiones en relación con la objetividad de lo real: el teatro Lambe Lambe posee la potencia de comportarse como un laboratorio portátil de imaginarios (2018).

Si se reflexiona sobre la exigencia de las lambelambras en su demanda de síntesis, brevedad y rapidez en la enunciación del acontecimiento escénico, puede comprenderse que el Teatro Lambe Lambe tiene la intención de producirse y expresarse a la manera de una instantánea, rindiendo tributo a ese orden del quehacer del fotógrafo que, en medio del entorno cotidiano, genera un acontecimiento poético mínimo, pero duradero.

Es cierto que la creación de estas titiriteras no podría devenir lo que fue después, si alguien no hubiese diseñado antes el dispositivo de la cámara oscura. Sin embargo, en sentido estricto, el Teatro Lambe Lambe distinguió con una nueva funcionalidad a la caja fotográfica, invirtiendo la situación de la mirada. La toma de la imagen fotográfica necesariamente implica apuntar la mirilla hacia el exterior, siendo el fotógrafo quien registra lo foráneo, lo real, para capturarlo en lo que debe ser “imaginado”. Por el contrario, el Teatro Lambe Lambe supone asomarse desde lo externo, tomando la mirilla como conducto hacia el interior, siendo ahora el espectador quien, tomándose un instante de lo real, procede a “imaginar”, construyendo el ente poético a través de su mirada particular.

En las poéticas lambelambras, la acción de la mirada supone un acto de cocreación que aporta, al acontecimiento espectral, el carácter personalizado de la experiencia. Gutiérrez expone la superposición de la teatralidad, definiendo el encuentro de las miradas como una devolución de sentido de la convivencia entre el animador y el público. Asevera que el contexto de ejecución del Teatro Lambe

Lambe comporta un especial “rigor teatral o dramático” (Entrevista 2024), refiriendo al contacto ineludible con los individuos que participan del acontecimiento. Al hacer énfasis en la acción triangulada de la mirada, sus palabras remiten al concepto de “retorno positivo” con que Di Santos caracteriza la interrelación del trabajo escénico con el espectador. La brasileña concibe el surgimiento de una acción restitutiva dada a través de la mirada entre los partícipes, acto que expresa caracterizándolo como una revelación del alma (Ismine... 2024).

Quizás porque resulta relevante para caracterizar su propia indagación, Tavera elige resaltar esta personalización en la relación espectral de la poética lambelambra. Cita a Di Santos, para exponer que el Teatro Lambe Lambe se propone como un ejercicio de seducción entre el animador y el espectador que inicia, incluso, desde la espera en la fila para acceder al espectáculo. La culminación de esta relación tiene lugar en la revelación de lo que permanece escondido en el dispositivo, generando una satisfacción en el individuo que observa, producida al saberse partícipe exclusivo de tal experiencia escénica (Tavera 2015, p. 51-52).

Una conceptualización similar se encuentra implícita en la aseveración de Tavera cuando destaca que parte importante de su encuentro con el *Peep Show* fue “el placer de la vista, de el regalo personal del creador para uno ya que es uno solo el que recibe en un minuto todo un espectáculo y se crea el cruce de miradas y el vínculo entre el creador y su receptor (sic)” (2015, p. 9). En la argumentación de este creador, asociado al acto de observación, también aparece el uso de la mirilla, estableciéndose a manera de principio o fundamento tanto de la experimentación técnica como de la intencionalidad poética de las formas escénicas catalogadas como *Peep Show*.

Espiar, atisbar, ojear. ¿Cuántas veces hemos sentido la tentación de ver que hay detrás de una cortina, o mirar a través del ojo de una cerradura, o imaginar qué existe en el interior de una caja cerrada?, luego hacemos un pequeño agujero e investigamos. Y como cambia la visión de la realidad, en otros casos solo la contemplación, y en algunos casos más la meditación, donde cada persona piensa acerca de sí mismo y su relación con el mundo. En fin esto es un Peep-Show (Tavera, 2015, 13).

Para el titiritero regiomontano, observar dentro de la Caja Misteriosa supone una práctica que, si bien se comprende como elemento fundacional de la experiencia de lo humano, se asocia a la mirada encubierta, a la obtención ilegítima de información, pues corresponde a la acepción de poseer un conocimiento negado, pero obtenido a pesar del hermetismo del posible informante. Incluso, justifica la larga vida de la producción de estas formas, explicándola a partir de un propósito en el que “La curiosidad, el voyeurismo y la necesidad de que nos cuenten una historia ha hecho que este dispositivo siga existiendo” (Tavera, 2015, 9).

Así, en el entramado conceptual que da sustento a la denominación Caja Misteriosa, resalta la acción del mirar bajo su connotación de acto prohibido, pues la condición de la teatralidad se da a partir de una veda de lo observable. Aunque sin la connotación estrictamente erótica, la identificación del acontecimiento de espectación con la experiencia del voyeur es un registro que asumen, explícitamente, tanto Reyes como Merequetengue (Entrevista 2024). Para el primero se resuelve en una conducta de acecho, una actitud vigilante ante lo que se resiste a ser capturado, mientras que para los segundos comporta la necesidad de espiar, el cometimiento de la intromisión, pues el objeto contenedor, dado que está cerrado, promete avizorar un conocimiento que, de no ser por la irrupción del observante, nunca podría saberse. La resolución del acontecimiento escénico consiste, entonces, en una especie de sustracción, hurto o usurpación, condicionado por la función de barrera de la mirilla, que constituye el necesario preámbulo para el goce de la observación furtiva o subrepticia. La exclusividad en la recepción adquiere un sentido que, si bien hace referencia al encuentro del espectador con lo que no se ofrece a primera o simple vista, no necesariamente se postula como un acto voluntario de ofrecimiento.

A semejanza de los anteriores, Cuerda Floja discierne el acontecimiento espectacular entendiéndolo, fundamentalmente, como la experiencia de “espiar una microhistoria animada por un titiritero” (Herrera, 2017, p. 20). En su

conceptualización concurre la noción de aislamiento del objeto deseado para incentivar la curiosidad de la mirada, pues la clausura del espacio constituye un medio de sugestión que, en este caso, tiene por intención “plantear al espectador una especie de acertijo” (Herrera, 2017, p. 21). La caja actúa a manera de escollo que el espectador debe sortear para conseguir lo que se le niega en un primer momento, en este caso, la sorpresa ante su contenido.

El acontecimiento del asombro deviene como aspecto del ejercicio lúdico implicado en el tratamiento de “pequeño juguete” que sus creadores le dan a su artefacto y refiere, en su propia denominación, a la intención primordial que le otorgan como mecanismo de ilusión. La actividad de la mirada connota una suerte de encantamiento, pues, la caja, en tanto dispositivo escénico, es artefacto productor tanto del misterio como espacio de acogida de la maravilla.

El ente poético se concibe como generador de ilusiones, instaurador de una especie de juego en el que los sentidos del espectador son retados en la correlación entre lo real y lo ficticio. Por eso, el acto de ocultamiento cobra sentido en los términos de la producción de lo mágico, pero también en su realización como instancia provocadora de la facultad imaginativa. Para el logro de la maravilla, la mirada precisa ignorar los artilugios ocupados en la producción de tal realidad ilusoria, lo que se consigue a través de la negación o privación de la mirada operada por la propia constitución del dispositivo. La restricción del acontecimiento a la observación personal de un solo espectador apoya a la necesidad de instituir la atmósfera de suspenso que implica la revelación del truco de magia. La mirilla asume la función de vía de control que delimita la mirada, abriéndose únicamente cuando el animador así lo dispone, con el fin de preservar, en todo momento, el estado de incertidumbre de los espectadores que esperan su turno para espiar.

Por el contrario, la poética lambelambra supone que este ejercicio de teatralidad, comporta un desentrañamiento de lo interior, por lo que la seducción funge, más bien, como un convite personal a conocer el secreto del otro; la

búsqueda se resuelve en un acto de fascinación que solo puede replicarse en el “tú a tú”. El animador y el espectador se hermanan en el acontecimiento de la epifanía.

García, de manera muy semejante a Gutiérrez hace notar que el pequeño formato que ocupa la creación lambelambersa proviene de la necesidad de exponer algo muy íntimo. Para ellas, como sus fundadoras afirman, el quehacer como lambelambersas no supone hacer teatro de miniaturas, pues su intencionalidad no se sostiene en el principio de lo pequeño, sino en el del secreto (Entrevista, 2024). Reconocen que el secreto compartido, tal y como lo han expresan Lima y Di Santos, es la raíz, motivo y misión del quehacer lambelamberso, implicado desde el momento mismo de su nacimiento. La secrecía cobra el valor de eje rector de la formulación del acontecimiento escénico, tanto en la enunciación del acto poético como en la resolución técnica del dispositivo. A diferencia del propósito de la Caja Mágica, cuya poeticidad radica en ser el soporte de la ilusión, cautivando la mirada por la sorpresa surgida de la propia generación del artificio, o de la Caja Misteriosa, que acicatea a la mirada para solicitarle que arrebatase el secreto de lo prohibido, el Teatro Lambe Lambe responde a la necesidad de expresar la vitalidad de lo íntimo. En este sentido es que la creación se vuelve un asunto personal, no solamente porque a los espectadores se les elige de uno a uno para contarles un secreto, sino porque, a decir de García, el propio creador se sitúa vulnerable al declarar algo que le interpela tan profundamente. El espectador se vuelve el confidente, ya no el testigo, ya no el espía, sino el que recibe un regalo desde la fraternidad.

En el Teatro Lambe Lambe cada espectador es un invitado, por lo que la entrada no está condicionada a una ruptura o quebramiento de la intimidad. La mirada, si bien conlleva la curiosidad, se corresponde con un ejercicio de cortesía, pues consiste en atender la convocatoria para visitar el universo íntimo del otro. La observación adquiere el valor de entrega porque supone un intercambio en igualdad con el que ofrece la experiencia. Dado que el acto de introducir la mirada al interior del dispositivo es un acto consensuado, ya que proviene de un ofrecimiento voluntario, el acontecimiento escénico cobra su valor en la gratuidad y la liberalidad,

por lo que tampoco precisa ser arrebatado, ganado o allanado. Se concede la apertura a la experiencia tanto como se concede el regalo de la observación. Por eso, para Di Santos, el Teatro Lambe Lambe conlleva la posibilidad del vínculo con el espectador, dado a partir de una correspondencia mutua que brinda la oportunidad de conocer a las personas y que puede, incluso, ser muestra de las interrelaciones necesarias en el mundo (Conferencia... 2023).

En consecuencia, el acceso a través de la mirilla supone un ejercicio personal y privado, pero definido por la intención del cuidado que supone la posesión y transmisión de un bien preciado. La demanda de que la actividad del espectador ocurra individualmente, de que el intercambio entre animador y receptor ocurra de uno a uno, surge, en este caso, bajo los términos de la confidencialidad. Más que ocultar el acontecimiento por la necesidad de privar a otro de su participación, negándole el acceso a un cierto conocimiento, el procedimiento para encubrir la experiencia escénica radica en el respeto requerido para la revelación de lo vital.

De ahí que el artefacto y su mirilla tampoco comporten un medio de privación de la mirada desde la perspectiva del despojo o la carencia, pues su función no estriba en limitar o negar una experiencia. Al contrario, adquieren la función de vía idónea para establecer un vínculo estrecho con cada espectador, buscando la alianza o comunión entre los partícipes a través de un acto que se expresa a manera de dádiva. La empatía es el fin último de la experiencia escénica, por eso, el carácter de contenedor del dispositivo y la reducción de la visión resultan de la búsqueda por encontrar la manera de custodiar lo íntimo, así como de procurar su transmisión con el esmero que precisa un acontecimiento confidencial.

Si bien, cada artefacto aparece vinculado por los elementos fundamentales de su constitución de objeto, acto y expresión escénica, sus nombres refieren a un ordenamiento de la mirada desde pensamientos y paradigmas distintivos. Debajo de cada nombre surge la posibilidad de una experiencia en la dimensión poética que ofrece a cada espectador la posibilidad de jugar con la ficción para conciliar

propósitos distintos: la aventura de descubrir lo vedado, el asombro ante la ilusión y la comunión ante una confidencia. Lo cierto es que, los creadores en Xalapa, constituyen una fuerza que, desde la acción poética nos permiten saber que las alteridades de la mirada convocan al entretenimiento, al goce y a la transformación.

Referencias

CONFERENCIA magistral Nacimiento del Teatro Lambe Lambe. Conferencista: Denise Di Santos. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2023. 1 video (62 min). Publicado por el canal de la Facultad de Teatro UV. Disponible en <https://www.youtube.com/live/jwiuFEQbln4?si=05kqtiCQqk1vt5A4>. Acceso el: 1 jun. 2024.

TEATRO Lambe-Lambe conversatorio. Conferencista: Grupo Ars Vita; Grupo Cuerda Floja; Grupo Merequetengue; Grupo Cuerda Floja. Xalapa: El Rincón de los Títeres de Merequetengue. Publicado por la página de **Coloquio El Títere y las Artes Escénicas**. Disponible en <https://www.facebook.com/100063457841116/videos/teatro-lambe-lambe-conversatorio/401255875187928/>. Acceso el: 3 jun. 2024.

ESTRADA, David; PORTILLO Lorenzo. Entrevista personal a grupo Merequetengue. Entrevistado por Paloma López Medina Ávalos. Xalapa, Veracruz, 2024.
GARCÍA, Oceany. Entrevista personal. Entrevistado por Paloma López Medina Ávalos. Xalapa, Veracruz, 2024.

GORGATI, Roberto. O Teatro Lambe-lambe e as narrativas da distância. **Móin-Móin Magazine - Studies in the Art of Puppetry**, Florianópolis, v. 1, n. 08, p. 208–221, 2018. DOI: 10.5965/2595034701082011208. Disponible en: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/moin/article/view/1059652595034701082011208>. Acceso: 1 jul. 2024.

GUTIÉRREZ, Sol. Entrevista personal. Entrevistado por Paloma López Medina Ávalos. Xalapa, Veracruz, 2024.

HERRERA, Ana Laura; SOTO, José Ángel. **El arte titreril de las cajas mágicas. Una propuesta metodológica para la producción de espectáculos dentro de una caja**. Ciudad de México: Libros de Godot, 2017.

ISMINE Lima y Denise Di Santos. **Charla: Filosofía, fundamentos y principios del Teatro Lambe Lambe**. Conferencistas: Ismine Lima; Denise Di Santos. México: Títeres resistiendo al Coronavirus, 2020. 1 video (93 min). Publicado por la página Títeres resistiendo al Coronavirus. <https://www.facebook.com/100057636001953/videos/ismine-lima-y-denise-di-santoscharla-filosof%C3%ADa-fundamentos-y-principios-del-teat/288413279246106/>. Acceso en: 6 junio 2024.
REYES, Rubén. Entrevista personal. Entrevistado por Paloma López Medina Ávalos. Xalapa, Veracruz, 2024.

SALAS, Edwin. Prólogo. In. HERRERA, Ana Laura; SOTO, José Ángel. **El arte titireril de las cajas mágicas. Una propuesta metodológica para la producción de espectáculos dentro de una caja.** Ciudad de México: Libros de Godot, 2017, p. 7-9.

TAVERA, César. **A través de la mirilla... nos encontramos. Del Peep show, Titirimundi y Linterna Mágica a los Lambe-Lambe en Brasil y las Cajas Misteriosas en México.** Monterrey: Baúl Teatro, 2015 Disponible en: https://issuu.com/cesartavera4/docs/libro_cesar_tavera_web. Acceso el: 3 jun 2024.

VÁZQUEZ, Arminda. Entrevista personal. Entrevistado por Paloma López Medina Ávalos. Xalapa, Veracruz, 2024.