



Universidad Veracruzana

FACULTAD DE TEATRO
MAESTRÍA EN ARTES ESCÉNICAS

*Teatro de títeres en Veracruz.
Un fragmento de historia. Xalapa: 1957-1965*

Tesis que para obtener el grado de
Maestra en Artes Escénicas

Presenta

Arminda Vázquez Moreno

Director: Dr. Octavio Rivera Krakowska

Xalapa, Veracruz, marzo de 2021

Resumen de la tesis

La presente tesis toma como objeto de estudio al Grupo de Teatro Guiñol Municipal de Xalapa, que tuvo su actividad entre los años 1957 y 1965. La investigación presenta un aspecto poco conocido de la historia del teatro de títeres en Veracruz, México, partiendo de una breve reseña del devenir del guiñol a nivel nacional. Se proponen abordajes desde ángulos diversos con el fin de comprender por qué el guiñol tuvo una época dorada y en la actualidad parece haber caído en desuso. Así mismo, se observa el papel que dentro de lo social desempeña el teatro de títeres, en ámbitos como la comunicación, la pedagogía y la imaginación poética. De igual manera, se proponen algunos elementos necesarios para la apreciación de este arte. El principal objetivo de la investigación es conservar la memoria de los artistas titiriteros de épocas pasadas, que contribuyeron a la historia del teatro de títeres a nivel regional y nacional.

PALABRAS CLAVE

Títeres, guiñol, memoria, poética, titiriteros(as), Veracruz.

ÍNDICE

Introducción	4
Imaginación, arte e infancia	11
El títere como metáfora comunicativa	13
El títere como instrumento.....	16
1. Antecedentes del teatro guiñol en México.....	17
1.1 Contextualización del teatro en México en los años 50.....	25
1.2 La Época de Oro del Teatro Guiñol de Bellas Artes	32
1.3 El Teatro Petul	35
1.4 Teatro guiñol e ideología	39
1.5 La población de Xalapa en 1957.....	42
1.6 Contexto histórico y cultural de Xalapa en 1957	44
2. Las huellas del Grupo de Teatro Guiñol Municipal de Xalapa	46
2.1. La creación del Grupo de Teatro Guiñol Municipal de Xalapa	49
2.2 Teatro Guiñol para la comunidad xalapeña.....	53
2.3 La formación de los titiriteros del Grupo de Teatro Guiñol Municipal	55
2.4 Los integrantes	57
2.5 Desarrollo del trabajo artístico y cultural	60
2.6 El público del espectáculo de teatro guiñol.....	63
2.7 Inventario de la producción.....	65
2.8 ¿Cómo y cuándo finaliza la actividad del grupo?.....	66
3. Poética	68
3.1 La construcción de títeres para teatro guiñol.....	69
3.2 El movimiento del títere y del titiritero	71
3.3 Análisis de tres obras puestas en escena del Grupo de Teatro Guiñol Municipal de Xalapa	74
3.3.1 Síntesis de las obras analizadas	75
3.3.2 Acotaciones	76
3.3.3 Diálogo.....	77
3.3.4 Modelo actancial	79
3.3.5 Acciones dramáticas.....	80
3.3.6 Estructura dramática.....	81
3.3.7 Tiempo	82
3.3.8 Espacio	83
3.3.9 Personaje	85
3.3.10 Semiología del drama.....	87
3.3.11 Apreciación del teatro guiñol	87
Conclusiones.....	89
Bibliografía.....	93
ANEXO	100

Introducción

El teatro de títeres es un campo de gran amplitud donde aún hay mucho por estudiar para aportar al conocimiento de su historia, genealogía y devenir en México. Asimismo, se requiere profundizar en temas de gran importancia como estética, poética, desarrollar metodologías para la creación, la formación en materia de educación superior de sus exponentes y analizar los vínculos que guarda el teatro de títeres con otras disciplinas. En el siglo XXI, cuando la multi, inter y transdisciplinariedad favorecen la creación y enriquecen la escena del teatro de títeres, habrá que estudiar dichas tendencias en su relación con él.

No es suficiente con señalar lo que hace falta, sino emprender acciones que aporten al estudio y reflexión de este arte milenario, con la certeza de que ya varios artistas titiriteros avanzan en la consecución de tal fin: estudiar los temas que contribuirán a ampliar el horizonte de conocimiento sobre el teatro de títeres.

Un aspecto poco explorado ha sido la trayectoria que el teatro de títeres ha trazado en los diferentes rincones de nuestro país. Es común que esta historia se relate por fragmentos, con agujeros en la información de algunos lugares que en la actualidad cuentan con una rica variedad en cuanto a trabajo escénico se refiere, como es la ciudad de Xalapa de Enríquez¹, en el Estado de Veracruz-Llave. En este aspecto hay que reconocer a Francisco Beverido² la labor de investigación de la escena teatral xalapeña y fue quien aportó los primeros datos para conocer más sobre uno de los momentos en el que se favoreció el acercamiento del público a las artes escénicas y a la sensibilización hacia esta experiencia estética, en la década de los años cincuenta, en que se implementó un proyecto de difusión de la cultura, desde las instancias del gobierno municipal xalapeño.

Indagar en la historia para saber quiénes han recorrido los caminos titiriteros, como un justo homenaje a la memoria de aquellos artistas, mostrar sus aportaciones, comprender y compartir experiencias de vida obtenidas en las manifestaciones de este arte. Ellos

¹ Xalapa de Enríquez, capital del Estado de Veracruz-Llave. Ubicada en las faldas del volcán Macuiltépetl. Conocida también como “Ciudad de las flores” y como la “Atenas veracruzana” debido a su vida cultural donde destaca la labor educativa y artística de la Universidad Veracruzana.

² Francisco Beverido, actor, director e investigador teatral, ha dedicado gran parte de su vida a documentar y preservar la memoria del arte teatral de esta ciudad.

enfrentaron los problemas creativos en momentos en que no se contaba con los materiales, soportes e instrumentos que ahora están al alcance, ¿qué formas de creación tenían? Asimismo, ¿a qué diferentes públicos se dirigieron?

Al acotar la perspectiva histórica de esta investigación a los años 50 y 60 del siglo XX, se halló información de una compañía creada por la institución municipal con la colaboración del Instituto Nacional de Bellas Artes y posiblemente también por la Universidad Veracruzana y la Compañía de Teatro Universitario³. Su nombre fue Grupo de Teatro Guiñol Municipal de Xalapa, al que se ha tomado como objeto de estudio para hablar de un fragmento del devenir del teatro de títeres en Veracruz. El principal objetivo es dar a conocer la existencia de este grupo municipal y ubicarlo en su contexto histórico, teatral y cultural.

Existen textos que tratan sobre la historia de los títeres en México, entre ellos los más significativos son *Piel de papel, manos de palo* de Sonia Iglesias Cabrera y Guillermo Murray Prisant (1995); *Títeres mexicanos, memoria y retrato de autómatas, fantoches y otros artistas ambulantes* de Juan José Barreiro y Marcela Guijosa (1997); *Noticias sobre títeres y titiriteros de México desde el periodo precolombino hasta 2013* de Francisca Miranda Silva (2013). En ellos se dan a conocer gran cantidad de nombres, datos de artistas y grupos dedicados a este tipo de teatro, desde la época prehispánica hasta nuestros días, en nuestro país, pero en ninguno se menciona al grupo municipal que aquí se estudia.

Es probable que el escaso conocimiento que se tenía sobre el trabajo realizado por el Grupo de Teatro Guiñol Municipal de Xalapa se deba a las circunstancias en las que existió, dependiente de dos periodos administrativos municipales. Los materiales al respecto, como los recuerdos, “las huellas dejadas por los acontecimientos en el curso de la historia de nuestra cultura” (Jelin 2002, 22), han sido buscados en soportes bibliohemerográficos, digitales, archivos personales, entre otros, para obtener los registros y hacer posible la reconstrucción de los hechos.

¿El Grupo de Teatro Guiñol Municipal de Xalapa surge dentro de la Época de Oro del Teatro Guiñol de México (1932-1965), debido al auge logrado por los grupos de teatro

³ Fundada en 1953.

guiñol⁴ de Bellas Artes? ¿Fue sólo un proyecto artístico de carácter municipal para fomentar el desarrollo de la cultura? ¿Contribuyó a la formación de público para las artes escénicas en Xalapa y sus alrededores? ¿Por qué no tuvo una vida más prolongada? No basta saber que existió este grupo, también interesa conocer cómo y en qué condiciones desempeñó su trabajo y en donde se presentó. De la misma manera, surgen preguntas sobre la relación que guarda el teatro de títeres con la infancia, ¿cuál es la función que cumple en esta etapa de vida de las y los infantes?

Comprobar lo antes dicho, también implica reconocer la existencia de los artistas titiriteros que debido a su actividad han fortalecido el campo del arte de los títeres y con ello contribuido al desarrollo del arte en la ciudad de Xalapa y en el estado de Veracruz; comprender los procesos de esta expresión teatral en su contexto histórico, entender de manera más cercana y crítica la historia del teatro de títeres en Veracruz.

La metodología empleada para esta investigación, ha sido la técnica histórico fenomenológica, la recolección de información y el método deductivo (también denominada investigación histórica de carácter documental). La técnica de investigación histórico fenomenológica implica la investigación documental, revisión de fuentes bibliográficas, publicaciones, diarios, documentos de archivo, entrevistas a personas que vivieron en esa época, interpretar fotografías, fuente documental iconográfica, no proyectable, y observación histórica natural.

Antes de abordar el primer capítulo se ha indagado sobre los vínculos que se entablan entre el teatro de títeres con los públicos infantiles, pensando al infante como ser social en formación y el papel que juega la imaginación en su desarrollo, para ello se analizan en primer lugar las relaciones del teatro de títeres con las infancias. En segundo lugar, se introduce el tema del teatro de títeres como metáfora comunicativa y el títere como instrumento, con los cuales se busca explicar cómo se realizaban, y en muchos de los casos se siguen realizando, las experiencias escénicas desde la perspectiva del titiritero.

En el primer capítulo, se expresa el devenir del teatro guiñol desde su llegada a nuestro país. En este recorrido se enfatizan los momentos de mayor auge de la técnica de

⁴ En ocasiones el concepto "teatro guiñol" es usado como sinónimo de "teatro de títeres". Entenderemos aquí como "teatro guiñol" a la técnica de títeres de guante, en la que la mano y el antebrazo del animador son la estructura del cuerpo del títere, compuesto por el guante -cubierto con el vestuario-, el dedo índice sostiene la cabeza, el pulgar y los otros dedos dan apoyo a los brazos.

títeres de guante dentro de los programas del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), de cuyo semillero se desprende la experiencia del Teatro Petul en el estado de Chiapas y el Grupo de Teatro Guiñol Municipal de Xalapa en el estado de Veracruz, además se mencionan brevemente los más destacados exponentes del teatro guiñol en años siguientes.

También se ofrece un panorama del contexto del teatro en México, en la década de 1950, para conocer cómo se desarrollaba el arte teatral en la época en que surge el grupo municipal en Xalapa. En ese tiempo se aumentó de manera importante la infraestructura teatral en México por medio del Instituto Mexicano del Seguro Social y se dio énfasis al teatro para niños y jóvenes.

Se aborda la Época de Oro del Teatro Guiñol de Bellas Artes, un tema ya tratado en investigaciones muy detalladas desde el Centro Nacional de Investigación Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli (CITRU-Instituto Nacional de Bellas Artes).⁵ Dada la importancia de este fenómeno, el teatro de títeres se ha vinculado a la educación como herramienta pedagógica y se explora ampliamente su eficiencia como vehículo de transmisión ideológica.

Se expone el acontecimiento relacionado al teatro de títeres de guante que surge en Chiapas, el Teatro Petul, que tuvo como embajadores culturales a los maestros titiriteros de Bellas Artes. Un proyecto interinstitucional que vincula al Instituto Nacional de Bellas Artes con el Instituto Nacional Indigenista, encargado de instrumentar la política gubernamental hacia los pueblos indígenas, de la que formaron parte las campañas de salud e higiene. Mediante los títeres dichas campañas lograron aceptación en comunidades marginadas del Estado de Chiapas y con ello se favorecieron procesos organizativos para mejorar sus condiciones de vida.

Una característica que se ha adherido al teatro guiñol es la orientación ideológica, pues en los títeres se transparenta el pensamiento, ideas y filosofía de vida de los artistas creadores en teatro de títeres. Ellos no están separados de la realidad que viven y lo que ésta les provoca. Es la noción del mundo y de lo que creen necesario comunicar a su público, un compromiso con la sociedad a través de la escena titiritera. De igual manera se transmiten las líneas de pensamiento de las políticas culturales y gubernamentales de la época.

⁵ Francisca Miranda Silva. 2006. *Época de oro del teatro guiñol de Bellas Artes*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes/CITRU.

A manera de contexto histórico, se enuncia de manera sucinta, la situación mundial a principios de la quinta y sexta década del siglo XX, para ofrecer un panorama general. En lo particular, se exponen datos de la ciudad de Xalapa tomados de los instrumentos del censo nacional de población sobre el número de habitantes en 1950 y 1960, así como su índice de alfabetización, con el fin de tener una noción de los espectadores de la comunidad xalapeña que pudieron presenciar el trabajo artístico del grupo municipal.

En el segundo capítulo, se expone la historia del Grupo de Teatro Guiñol Municipal de Xalapa, que inicia desde el curso de preparación para los titiriteros, los maestros, los integrantes, los directores, cómo se organizaban las presentaciones y giras, títulos de sus presentaciones, lugares donde se dieron funciones y otros datos obtenidos en archivos, publicaciones y entrevistas.

La trayectoria del grupo deja evidencia de las políticas culturales de la época y de la importancia que dieron las autoridades municipales al fomento y desarrollo de las actividades culturales y su salida al público. Se llevaron a cabo programas de difusión del arte que sentaron las bases para el ambiente cultural que en la actualidad caracteriza a la ciudad de Xalapa, sobre todo en lo que respecta al arte escénico.

La mayoría de datos sobre el grupo municipal fueron obtenidos en el Archivo Histórico Municipal de Xalapa “Rubén Pabello Acosta” y, en menor medida, en el Archivo General del Estado de Veracruz. Se entrevistó a Francisco Beverido, quien menciona al grupo en un recuento de la historia del teatro en Xalapa (Beverido 2000, 12). Asimismo, se entrevistó a Gabriel Díaz, titiritero e hijo de uno de los maestros formadores del grupo estudiado.

En el tercer capítulo se detallan particularidades de la construcción de títeres de guante. Se reflexiona sobre el movimiento del titiritero junto al títere en la escena y otros aspectos relevantes de la profesión titiritera. Asimismo, se analizan tres obras de teatro de títeres, para conocer una muestra de los contenidos que fueron presentados a sus espectadores por el grupo de Teatro Guiñol Municipal de Xalapa, para ello se toma como lente analítico la metodología para comentar obras dramáticas de José Luis García Barrientos, la teoría del cuento de Vladimir Propp y, en menor medida, el análisis semiológico de María del Carmen Bobes Naves. Para finalizar se proponen pautas para la apreciación del teatro de títeres. Todo ello con la intención de sustentar la comprensión de

los fundamentos de la actividad titiritera, por qué se elige esta forma de arte para apoyar diversos programas culturales, y cómo y por qué el artista se expresa a través de los títeres.

Se escapan de las posibilidades de este texto las imágenes fotográficas que debieron haber existido. El acervo fotográfico del Archivo Histórico Municipal de Xalapa “Rubén Pabello Acosta” posee una importante colección de fotografías, las cuales, sin embargo, no se encuentran clasificadas por fechas, ni temas, sino que se guardan en un gran paquete donde se pueden encontrar registros de presentaciones de grupos de música y baile folclórico, entre imágenes de eventos varios, pero ninguna fue pertinente a esta investigación.

Asimismo, se solicitó mediante oficio, una consulta a la hemeroteca del *Diario de Xalapa* para acceder a las notas que presumiblemente fueron publicadas. Desafortunadamente gran parte de su contenido desde años atrás sufrió daños por la humedad, en filtraciones debidas a una fuga en las tuberías de la avenida M. Ávila Camacho y no se obtuvo el acceso a dicho acervo.

Los documentos hemerográficos más antiguos que se conservan en el Archivo Histórico Municipal de Xalapa, parten de 1971, fecha posterior a la existencia de este grupo. De igual manera se encontraron ejemplares a partir de 1985 en la hemeroteca de la Unidad de Servicios Bibliotecarios y de Información de la Universidad Veracruzana en Xalapa (USBI). Sin embargo, se obtuvieron copias de dos notas de periódico en el Centro de Documentación Candileja (Véase Anexo) referentes a la suspensión de actividades del grupo xalapeño.

La gente entrevistada no recuerda haber tenido la oportunidad de presenciar alguna representación teatral del grupo, ya que se ha borrado el recuerdo o no le tocó vivir esa experiencia. Las direcciones de casa habitación en Xalapa de algunos de los integrantes del grupo que se hallaron escritos en los documentos, no corresponden a los domicilios actuales o ya no viven ahí desde tiempo atrás. Por medio de un periodista se entró en contacto con la hija de una de las integrantes del grupo fallecida recientemente, ella ignoraba esa parte de la historia de su madre, ante la petición de imágenes fotográficas que pudieran comprobarlo, las buscó pero no se tuvo éxito.

Mirar al pasado implica una reconstrucción de los rastros de la historia, retazos que se descubren con recuerdos y documentos. Buscar esas huellas no siempre es tarea fácil,

sobre todo porque el paso del tiempo ejerce una acción definitiva sobre los soportes documentales y la memoria. Los integrantes de una sociedad conservan la capacidad de reconstruir su pasado, aunque en ese intento pudieran deformarlo (Halbwachs 2004, 336).

Para descubrir la historia, se han buscado los documentos y solicitado aquellos testimonios que apoyen a hilvanar con mayor certeza hechos y detalles. La finalidad de los actos de la memoria es la búsqueda del recuerdo, en la tarea de no olvidar (Ricoeur 2004, 51). De manera que los rastros se van perdiendo al paso del tiempo, lo que denota la urgencia de esta tarea de búsqueda, para conservar lo que aún se pueda recuperar. El olvido amenaza la identidad (Jelin 2002, 19), por tal motivo importa recuperar la memoria de estos acontecimientos.

En este proceso de búsqueda sobre la memoria del Grupo de Teatro Guiñol Municipal de Xalapa, se conoce más sobre un proyecto cultural que llevó alegría, arte escénico y entretenimiento a lugares públicos, patios de escuelas, barrios, callejones, parques, poblados y foros. Fueron varios y diversos los lugares donde este grupo presentó sus funciones y permitió el goce estético del teatro de títeres a la población de la ciudad de Xalapa y sus alrededores. Con todo ello, se reconstruye un fragmento de la historia del guiñol xalapeño, señalando, asimismo, la importancia de su función en el ámbito cultural y en la historia de los títeres en el estado de Veracruz.

Al observar las relaciones que el teatro de títeres ha tenido principalmente con las infancias, a través del Grupo de Teatro Guiñol Municipal de Xalapa, se distingue la idea de presentar este arte escénico como lenguaje artístico idóneo para llevar a los niños y niñas en edad escolar principalmente en el nivel de educación básica. Desde esa perspectiva se considera que el arte es llamado a cumplir una función integradora y relacional, y que las producciones culturales no sólo son privilegio de unos pocos, ni de quienes producen y distribuyen la cultura. El arte además de ser una manifestación superior del espíritu humano, articula los diversos sustratos de la realidad y supone la búsqueda de una mayor calidad en la relación del arte y la vida de las personas (Abad 2009, 17).

Las experiencias significativas que a través de la función cultural y social del arte son proporcionadas dentro y fuera de los contextos educativos, accionan procesos simbólicos que apoyan a comprender la realidad y modificarla (Abad 2009, 20). Las artes propician elaborar interpretaciones de la cultura, relacionan los procesos de realización de

los productos culturales, los resultados de la acción de quienes los elaboran y las formas simbólicas tan diversas que ellos expresan, en un imaginario que otorga sentido, fomenta lazos de comunidad y relaciones de progreso (Abad 2009, 22).

La vida cotidiana de cada individuo se define por lo que hace, pero principalmente por lo que es, aunque nuestras acciones y sentimientos reciben influencia de otras personas, presentes o no (Csikszentmihalyi 2007, 23). De lo que hacemos y de lo que pasa por la conciencia depende nuestra calidad de vida. Una fuente de experiencias positivas lo constituye el ocio activo, es decir, las aficiones, el deporte, el arte. Ante estas experiencias las personas tienden a los estados de fluidez, a ser más felices, estar más motivadas y concentradas con más frecuencia (Csikszentmihalyi 2007, 49).

De acuerdo con Csikszentmihalyi esto lleva a armonizar las diferentes dimensiones de la experiencia. Es en el trabajo, al conducir y en el ocio activo cuando es mayor la concentración, asimismo exigen gran esfuerzo mental y los mayores índices de estados de fluidez. Es claro que el ocio activo genera las mejores y más gratificantes experiencias (2007, 53-54). Las representaciones teatrales de teatro guiñol, tema que nos atañe, son asimismo, una recomendable opción para el ocio activo.

Imaginación, arte e infancia

Las realizaciones de teatro de títeres entre otros objetivos tienen el de mantener y fortalecer los vínculos con los demás, cuya importancia menciona Lev S. Vigotsky en *La imaginación y el arte en la infancia*, porque esto es parte de la propia naturaleza del ser humano. De tal manera que no se puede apoyar el desarrollo del niño ni favorecer el desarrollo de sus aptitudes, ni su educación, si se hace caso omiso de sus vínculos sociales.

La imaginación juega un papel fundamental en la conducta y en el desarrollo humano, convirtiéndose en medio de ampliar la experiencia del hombre que, al ser capaz de imaginar lo que no ha visto, al poder concebir basándose en relatos y descripciones ajenas lo que no experimentó personal y directamente, no está encerrado en el estrecho círculo de su propia experiencia, sino que puede alejarse mucho de sus límites asimilando, con ayuda de la imaginación, experiencias

históricas o sociales ajenas. En esta forma, la imaginación constituye una condición absolutamente necesaria para casi toda función del cerebro humano (Vigotsky 2015, 21-22).

La imaginación o fantasía es la función del cerebro encargada de combinar información. De ella deriva todo el mundo de la cultura, producto de la imaginación y la creación humana (Vigotsky 2015, 13). La actividad imaginativa tiene su inicio en la infancia, los niños reelaboran creativamente sus experiencias, crean nuevas realidades haciendo múltiples combinaciones. Para alimentar la función creativa se requiere de experiencias acumuladas (Vigotsky 2015, 15).

La imaginación se relaciona con la realidad de acuerdo a Lev S. Vigotsky, porque toma elementos de ella vividos con antelación, no se crea de la nada. Otra forma de relación es a través de la experiencia de los otros, de manera que se expande nuestra experiencia al conocer lo que los demás expresan. También, por medio de las emociones, ya que influyen grandemente en nuestra percepción y lo que sentimos modifica lo que expresamos. Por último, la imaginación puede lograr una imagen cristalizada, al reunir tanta información en combinación tal que consiga crear algo distinto, nunca antes visto, que se relaciona de nuevas formas con la realidad (Vigotsky 2015, 17-29).

Para José Antonio Marina “la inteligencia humana es la transfiguración de la inteligencia animal por la libertad”, pues “el hombre ha conseguido construir su inteligencia creadora y su libertad, todo al mismo tiempo” (Marina 1994, 149). A través de los proyectos que son creados, primero en la imaginación y luego extendidos a su realización, se agrega riqueza a las experiencias de la vida. De esta manera surgen los juegos que son dinámicas de interacción social en las que el disfrute es el elemento principal, al mismo tiempo se promueve el desarrollo de aspectos psicoemocionales y la imaginación toma un rol esencial.

En dichas dinámicas se propicia el uso de diversos elementos cuya característica lúdica agrega complejidad y significados, entre ellos se cuentan los juguetes, las máscaras, los vestuarios y los títeres. Erika Fischer-Lichte nos dice al respecto de los actores en la escena en interacción con objetos.

...cuando los emplean de tal manera que dirigen la atención del espectador a su ser fenoménico, a su llamativo ser fenoménico, entonces lo que viene a presencia en o a través del cuerpo del actor, en o a través de las cosas, no es algo distinto a ellos, sino ellos mismos en su fugaz actualidad. Los actores o performadores generan presencia y se muestran a los espectadores en esa presencia generada por ellos. Al aparecer las personas y las cosas como presentes, como sí mismas, el mundo aparece como encantado. Es decir, que el encantamiento se origina en el núcleo de la autorreferencialidad como liberación de su función secundaria respecto al entendimiento, como desvelamiento del “significado propio” del hombre y de la cosa (Fischer-Lichte 2011, 370-371).

Esta idea de encantamiento en el teatro de títeres, no sólo es dada por el objeto mismo, sino por un conjunto de circunstancias articuladas que contribuyen a producir ese efecto. El juego contribuye a dar nuevos significados a las experiencias y los objetos se transforman cuando entran a escena y toman parte de ella como otro personaje.

El arte llevado a lugares públicos fomenta la participación de la comunidad, los hace tomar parte, tener experiencias subjetivas en grupo. El desarrollo de la imaginación y todas las funciones que se relacionan con el desarrollo de la mente, la inteligencia, la creatividad, las habilidades y destrezas, requieren el apoyo del entorno familiar y social para potenciarse.

El títere como metáfora comunicativa

Los títeres han pasado por diversos grados de apreciación, a través de la historia, desde objetos rituales hasta juguetes populares, considerados en ocasiones como una forma de entretenimiento popular. El títere con su presencia y gestualidad, desde que aparece en escena ya está comunicando algo, obviamente, el mensaje más contundente que se desprenda de su actuación será el que planteé el libreto.

Comúnmente, el títere nos trae narrativas de la literatura, desde cuentos, fábulas, leyendas y dramas, pero no es siempre así. Hay otras performatividades con discursos menos explícitos, como las obras que son sólo imágenes, sin parlamentos, así como los

títeres que se presentan en la calle, interpretando música o realizando performance. Además, puede verse utilizado con fines publicitarios, de manera que su mensaje estará ligado a la intención de vender algún producto.

Con el tiempo las artes, en las que se halla el teatro de títeres, han redefinido sus vínculos con el ámbito social en su relación con la realidad y con ello han reelaborado sus códigos de representación con valores y visiones de la experiencia humana a través de símbolos e instrumentos culturales (Abad 2009, 17). En relación al cuerpo como elemento comunicador Ugo Volli nos expone al respecto.

Resulta difícil llegados a este punto, separar el cuerpo, ‘primer objeto técnico’, como apuntaba Mauss; este cuerpo es en realidad toda la persona, incluida su conciencia. Nada más falso que la idea de un títere gobernado por una mente titiritera (como podría imaginarse al leer un famoso ensayo de Kleist). Para subrayar este punto, Barba ha hablado a menudo de ‘inteligencia del cuerpo’, y expresiones análogas se encuentran en los textos pedagógicos de muchos teóricos teatrales, como en otros lugares sumamente dispares como manuales de artes marciales, textos de artistas y de místicos, textos mágicos. Lo que se deduce de todos ellos es que para un funcionamiento eficaz de estas técnicas, hay que bloquear la mente discursiva, y hay que hacer actuar al cuerpo, o a su ‘inteligencia’. Es como si la mente titiritera fuese bastante más torpe y limitada que su titiritero, como si fuese capaz de tratar una masa bastante escasa de informaciones, de recordarlas poco y lentamente, de discriminar el espacio y las sensaciones de forma extremadamente limitada, de producir solamente estereotipos, objetos, movimientos y posiciones muy genéricas y obvias (Volli 1988, 205).

Es una forma reducida de pensar los títeres; se les compara con la gente manipulable, ante la publicidad o los medios de poder, donde siempre hay un organismo en una posición más alta, desde donde mueve los hilos para controlar a los que están abajo. Este cliché lo vemos repetidas veces en caricaturas parodiando gobernantes o poderes ocultos.

Para destacar la diferencia entre el arte de los títeres y la imagen del titiritero manipulador, se alude a la intención. El artista titiritero intenta conmover al público con su instrumento y expresión estética, generar reflexión, tomar postura, distinguir otros puntos de vista o simplemente divertir; en cambio, el que intenta manipular personas busca tener el control y sus motivos son claramente distintos.

Es importante distinguir la finalidad de cada proyecto titiritero, la motivación con la cual está elaborado, porque de ello depende su comunicación. No podemos esperar un impacto igual en el público si quien presenta la escenificación con títeres tiene una larga trayectoria y sólida formación, o si surge en un salón de escuela y se presenta como trabajo final de un grupo escolar, o de titiriteros principiantes, o de maestros que buscan transmitir un mensaje pedagógico, o es con fines publicitarios y se realiza en un canal de televisión o medios digitales, o quizá un psicólogo que busca crear confianza en un grupo donde ha detectado alguna problemática a tratar.

El teatro guiñol a través de los años y debido a la función que se le ha otorgado como teatro didáctico se ha rezagado de la escena mexicana, considerado “una técnica agotada” y “desgastada por el didactismo del que fue víctima a lo largo de cuatro décadas, convirtiendo al guiñol en sinónimo de aburrimiento y estupidez” (Solís 2004, 39). No pocos titiriteros han logrado cambiar esta apreciación, algunos ejemplos de ello son el grupo Tinglado dirigido por Pablo Cueto con *El informe negro*, toda la producción del grupo El Guiñol de Tito y Tita de Tito Díaz y Tita Lozano, los diversos montajes de Los Guiñoleros de la UAS, el maestro Carlos Converso con *Titirijugando*, Baúl Teatro con *Guiñol de Paris*, entre otros.

Por su parte el espectador no es un ente pasivo en las realizaciones escénicas, entra en un proceso de generación de significado, mientras permanezca en el espacio mismo donde el hecho escénico tiene lugar, no puede no tomar parte, establece conexiones con cada nuevo elemento, es a la vez parte y generador del proceso que trata de entender. La percepción no lleva a comprender la realización escénica, sino a entenderse uno mismo y la propia vida (Fischer-Lichte 2011, 303).

Un elemento teatral cargado de significados puede tener un gran impacto emocional en los espectadores. Asimismo, romper un estereotipo o un tabú provoca emociones intensas. Los significados adquiridos previamente influyen en el proceso de percepción y

en el acto de la representación pueden derivar en emociones de gran intensidad. Los significados que genera el espectador producen efectos, acciones observables que devienen en un bucle de retroalimentación (Fischer-Lichte 2011, 305).

El contenido o mensaje de la obra debe llevar un tratamiento estético, lúdico, digerible, poético; el objetivo del titiritero debe ser llevar al espectador, en la medida de lo posible, a terrenos de lo fantástico, provocándole un vuelo con su imaginario. Se busca persuadir a quien observa, en complicidad con la intención del titiritero, a creer que lo que tiene enfrente existe, para que olvide por un momento el mundo de afuera. Asimismo, crear una pausa para el despliegue de la imaginación, la relación de ideas para el aprendizaje lúdico y la recreación.

El títere como instrumento

La expresividad de las manos con la que acompañamos los actos del habla es amplia y variada, en la vida diaria usamos las manos “casi sin pensar” a diferencia de los artistas de la danza, la mímica, la declamación, entre otros, quienes piensan y realizan el movimiento para expresar algo específico. La coordinación psicomotriz fina requerida para tales casos se logra triangulando el proceso mental ojo-cerebro-mano (Ruano y Vargas 1996, 35).

Los procesos mentales que se ponen en acción para lograr el movimiento de las manos, aunado al lenguaje, son factores que posibilitan la creatividad, la invención, el dominio del hombre sobre su medio a través del cual controla su ambiente y resuelve sus problemas. En la historia de la humanidad primero hizo su aparición la acción y posteriormente la praxis, en el sentido de acción para la transformación (Ruano y Vargas 1996, 37).

El desarrollo del ingenio humano impulsa a crear y descubrir las cosas más increíbles que día con día aumentan exponencialmente, a través de ampliar destrezas y habilidades, agilidad mental y el desarrollo integral de la principal herramienta, el cuerpo. Como extensión del cuerpo puede estar presente un instrumento, objeto o un títere que sea posible animar para dar expresión a alguna narrativa.

Es a través del títere que el titiritero proyecta la experiencia de un personaje e intentará que el espectador acepte la convención de que se mueve de forma autónoma. El

títere debe ser elaborado con la intención de lograr un fin: representar en escena un papel dramático. El títere es una construcción material, un cuerpo, sólo requiere de un alma para estar “vivo” en escena, requiere del titiritero que lo anime; tal como un violín requiere de un músico que le haga producir sonidos, y cualquier otro objeto que requiera ser accionado por una persona para realizar el acto para el cual fue hecho.

En el teatro de títeres, algunas veces, el discurso cobra mayor importancia, en otras, el personaje o el proceso de realización. Por este motivo, es necesario analizar el teatro de títeres como un proyecto, estudiarlo como un entramado de posibilidades discursivas, donde convergen ideas, conocimientos, acciones e interacciones en un bucle recursivo.

El títere tiene cualidades de instrumento al ser el medio a través del cual el titiritero realiza su acto performativo. Inicia desde una idea o una anécdota, una situación o un personaje que poco a poco toma forma en la mente del titiritero, articulando datos, como: personalidad, época, carácter, espacio, textura, medidas, materiales, densidad, flexibilidad, colores, entorno visual, iluminación, posiciones, resistencia, peso, volumen, altura, costo, fragilidad, seguridad, tiempo, realización. Cada elección, desde el diseño, en el proceso de realización de los títeres, contiene significados, de ellos se desprenden lecturas que darán paso a interpretaciones subjetivas. El títere es un recurso distintivo, realizado para ser un personaje que recuperará su importancia durante su presencia en la escena, frente al público.

1. Antecedentes del teatro guiñol en México

Las diversas técnicas de animación y sistemas operativos de los títeres, diferencian radicalmente a unos de otros. El término “títere” es una etiqueta semántica que articula ideas relacionadas al control y la manipulación, pues requiere necesariamente la presencia de quien accione el mecanismo y otorgue movimiento al personaje inanimado. Para diferenciar la intención en el arte de los títeres es llamado “animador” al titiritero, marcando una diferencia sustancial entre controlar y dar vida, animar al objeto representativo.

En México es común utilizar la palabra “títere” para denominar al personaje o elemento plástico elaborado con fines escénicos, animado por un titiritero; llamamos

“marioneta” únicamente a los títeres movidos a través de hilos, cuyo comando o control puede ser elaborado en diversas formas y accionarse en diferentes posiciones. Los títeres animados con varillas, acostumbramos llamarlos “javanese”, debido a Java (Indonesia), sitio en donde este tipo de títere tuvo un importante desarrollo. A los títeres de guante los conocemos también como “guiñoles”, término derivado de la palabra francesa *guignol*⁶.

Asimismo, se consideran títeres a las sombras, siempre que comprendan fines escénicos, de ellas hay variantes de acuerdo a la posición desde la que se proyectan o a los materiales, características y soportes con que se elaboran. También existen las técnicas mixtas y otras, como las que se crean o realizan únicamente en los lugares donde han sido inventadas, por ejemplo, el *Ningyō jōruri* de Japón, mejor conocido como *Bunraku*, la *Opera dei Pupi* en Sicilia, los *Mua Roi Nuoc* o títeres acuáticos de Vietnam, entre otros.

En el siglo XIX, cuatro técnicas de títeres tuvieron mayor difusión a nivel mundial, éstas eran: sombras chinescas, títeres de varillas, marionetas y títeres de guante, completamente diferenciadas entre sí por las formas de animación (Jurado 2004, 81). El presente estudio tratará únicamente la técnica denominada guiñol o títere de guante, cuyo origen se sitúa en Italia, dentro de la cultura occidental, lo mismo que las características de sus personajes como se expone a continuación.

El tipo popular es el carácter del personaje resultado de un largo proceso de asimilación y síntesis de elementos muy antiguos pertenecientes a culturas distintas: las viejas tradiciones orientales, las farsas *Atellanas* del imperio romano y la Comedia del Arte italiana, junto al ingenio y carácter burlón de la gente de pueblo (Lloret 1999, 35). El tipo popular aportó al teatro de títeres la interpretación de comedias bufonescas, escenas carnavalescas, peleas violentas y la visión crítica a los incidentes de la vida doméstica (Lloret 1999, 36).

Pulcinella y Burattino eran personajes italianos de la Comedia del Arte transportados al teatro de títeres. Representaban a los *zannis* (criados o sirvientes), con su vivacidad, vulgaridad e ignorancia como características principales. Pulcinella emigró a otros países y dio lugar a la creación de personajes como Punch en Inglaterra, Hans Wurst en Alemania, Polichinela en España quien más adelante devino en Cristobita y en Francia propició la creación de *Guignol* (García Juliá 1999, 58-64).

⁶ *Guignol* fue un personaje creado por Laurent Mourget. Más adelante se explica.

El famoso *Monsieur Guignol* fue un personaje creado en 1808, por Laurent Mourget, un obrero de la seda, de la ciudad de Lyon, Francia. La compañía de Mourget representó con títeres de guante graciosas escenas donde se reflejaba la vida y los problemas de los obreros de aquella época. Los títeres de guante de Lyon fueron adoptados por los parisinos y se convirtieron en representativos de los títeres de guante franceses, esta técnica fue muy popular en los inicios del siglo XIX. El guiñol llegó a México desde Francia, durante la segunda mitad del siglo XIX. “El *monsieur Guignol* de Laurent Mourget es el antecedente directo del guiñol mexicano” (Iglesias y Murray 1995, 82).

Hay pasajes de la historia de los títeres en México que se repiten en textos de varios autores, como el que se reproduce a continuación, tomado de *Teatro mexicano de muñecos*, publicado en 1941 con prólogo de Armando de Maria y Campos, donde hace referencia a la llegada del guiñol a México, llegada que se adjudica a miembros del ejército francés que invadieron nuestro territorio entre los años 1862 y 1867.

Empezó a ser difundido por los soldados franceses que llegaron por los sesentas, y a los pocos años resultó traducido al criollismo, pues ya por el año de setenta, recorría el país bajo el nombre de “teatro Juanjuanillo”, formado por dos actores, dos muñecos y un gran parasol encarnado. Juanjuanillo —y Nana Cota—, trashumante y miserable, vagando de poblado en poblado, usando como medio de locomoción un modesto y paciente asno, no hace fortuna. Desaparece Juanjuanillo y sólo vive unos años más Nana Cota, como juguete que en manos de las nanas —nodrizas— mexicanas, pone en fuga el llanto de los niños (De Maria y Campos 1941, 14).

De 1880 en adelante no se encuentran noticias de titiriteros que hayan utilizado los títeres de guante en nuestro país, sino hasta 1906, cuando Julián Gumí, llegado a México inicia sus presentaciones utilizando el títere de guante catalán, cuya característica distintiva es la cabeza con torso de madera al que se introducen los dedos centrales de la mano para sostenerla; el pulgar y el meñique dan movimiento a los brazos del personaje que aparenta tener hombros.

Así lo afirma Roberto Lago quien señala que en 1906, Julián Gumí, titiritero de origen catalán, actúa, en la ciudad de México, en el Casino Alemán y en el Orfeón Catalán,

dando representaciones con títeres que son “un tanto distintos de los guiñoles franceses” y todavía (quizá es el último) emplea la guíjola⁷ para desfigurar la voz. Su espectáculo mantiene gran popularidad entre la chiquillería, sin embargo, permanece en la escena por pocos años (Lago 1987, 49).

Durante el régimen de Porfirio Díaz, como expresa Yolanda Jurado Rojas, hubo una inclinación hacia el teatro de títeres con el que se fue vislumbrando un mecanismo de control, unido a una función social, pues prácticamente fue el único medio de comunicación masivo que llegó a gran cantidad de la población de sectores populares, en su mayoría analfabetos (2004, 13).

Mientras perduró la Revolución, los artistas populares tuvieron que buscar su sobrevivencia. En la historia de nuestro país, los años comprendidos entre 1910 y 1920, fueron sumamente inestables, hubo gran incertidumbre económica y escasez de alimentos, razones que inciden en la escasa documentación sobre estas expresiones artísticas.

El guiñol en México continuó su desarrollo y logró su máximo auge al ser enfocado a la educación, la alfabetización y la diversión de clases populares (Jurado 2004, 83). De manera que dicha técnica escénica devino en un importante recurso cultural en México, en el periodo posterior a la Revolución Mexicana.

Ya bajo el régimen de Álvaro Obregón⁸ se desarrolló el proyecto político-artístico de Vasconcelos,⁹ desde la Secretaría de Educación Pública, dicho proyecto, tuvo por objetivo conducir a México hacia la modernidad. De esta manera se buscaron estrategias, herramientas y soluciones a dicha problemática, con las cuales fueron implementados programas que tomaron los modelos observados en la Unión Soviética, ejemplo de ello son las Misiones Culturales, que requirieron ser adaptados a las necesidades e idiosincrasia mexicanas.

Armando de María y Campos menciona que la política cultural de 1929 “abona el fértil terreno de las artes” y para fortuna del teatro de muñecos el departamento de Bellas Artes, que en aquel tiempo dependía de la Secretaría de Educación Pública (SEP), apoyó al

⁷ Lengüeta.

⁸ La presidencia de Álvaro Obregón fue del 1 de diciembre de 1920 al 30 de noviembre de 1924.

⁹ Fue secretario de Educación Pública del 12 de octubre de 1921 al 2 de julio de 1924, durante la Presidencia de Álvaro Obregón.

“Teatro del Periquillo” dirigido por Bernardo Ortiz de Montellano, en el que también participaron Julio Castellanos y Juan Guerrero. Las actividades de teatro de títeres promovidas por Ortiz de Montellano en La Casa del Estudiante Indígena, tuvieron como finalidad educar a la niñez campesina con un proyecto tanto estético como educativo (1941, 18).

En 1929 inicia el auge del teatro guiñol. Es debido a las producciones escénicas del “Teatro del Periquillo” que la SEP gestiona la incorporación del teatro de títeres a su política educativa e ideológica. Francisca Miranda señala que se descubren en el teatro guiñol grandes posibilidades didácticas, pero también de adoctrinamiento y propaganda, y se eligió la técnica del teatro guiñol, por su practicidad para transportarlo y para animarlo, de esta forma llegó a escuelas, comunidades y centros de reunión de trabajadores. Se entabló, desde el arte, una búsqueda de identidad como mexicanos, reconociendo la raíz indígena en una cultura mayormente occidentalizada. El teatro itinerante de Ortiz de Montellano respondía a problemáticas nacionales por medio de sus piezas teatrales (Miranda 2013, 25).

El mayor acontecimiento para el teatro guiñol en México se encuentra en la que hoy se le ha dado el nombre de Época de Oro del Guiñol de Bellas Artes. En la búsqueda de las raíces de este fenómeno, se descubre que algunos de sus fundadores aparecen en la escena mexicana desde la década de los años veinte, dentro del movimiento mexicano de vanguardia conocido como el Estridentismo (1921-1927).

Es en ese núcleo artístico e intelectual, en donde habían sido compañeros Germán List Arzubide, Germán Cueto, Ramón Alva de la Canal y Leopoldo Méndez, quienes después de tomar otros rumbos, llegan a reencontrarse en el gusto por el teatro de títeres, a principios de los años treinta, cuando se conjuntan las experiencias como la de List Arzubide, quien motivado por su estancia en Rusia abre ante sus amigos el panorama del teatro de títeres, del cual quedan cautivados.

Germán List Arzubide viajó a la Unión Soviética en 1930 y es probable que haya sido inspirado a escribir la comedia *Comino vence al diablo* después de ser testigo de las actividades culturales de aquel país. Un acontecimiento afortunado y decisivo para el nacimiento del guiñol mexicano, como expresa Carmen Carrara en la presentación de

Teatro guiñol,¹⁰ fue el encuentro en París del autor con los artistas plásticos mexicanos Germán y Lola Cueto, y Angelina Beloff, también artista plástica, quien en su natal Rusia ya había trabajado el teatro guiñol (1997, VII).

No han olvidado del todo sus motivaciones vanguardistas, pero alcanzan madurez en sus proyectos. La búsqueda de una salida a su creatividad y su deseo de contribuir al desarrollo cultural del país los lleva a elaborar un proyecto apoyado en el teatro de títeres, con el que también vislumbran la posibilidad de expresar su ideología, además de participar en la escena mexicana de teatro infantil. Establecen contacto con la Secretaría de Educación Pública y logran entrar en los programas oficiales, de esta manera fortalecen la difusión y auge del teatro guiñol mexicano.

La propuesta es vista como una forma de articular el deseo de expresión con el trabajo creativo, contribuir al impulso de la creación escénica, propiciar la sensibilidad artística en la población principalmente infantil y fomentar el desarrollo de las artes. Entre el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA)¹¹ y el Instituto Nacional Indigenista (INI) se entabló un acuerdo para emplear el guiñol como herramienta para la comunicación social, lo que dio pie a la evolución del sentido del teatro guiñol en el proyecto desarrollado en las comunidades de los Altos de Chiapas, conocido como Teatro Petul. Más adelante, en el segundo y tercer apartado de este capítulo, se dedicará mayor atención a estos dos acontecimientos.

Otros importantes exponentes del teatro guiñol fueron Gilberto Ramírez Alvarado “Don Ferruco”, Juvenal Fernández, Pedro Carreón Zazueta “Señor Guiñol” y Virginia “Vicky” Ruano; los dos primeros en la Ciudad de México, el tercero en Sinaloa, aunque su formación titiritera se moldea en los cursos de verano de la Escuela de Arte Teatral del INBA; Virginia Ruano inició sus actividades titiriteras en la Ciudad de México, donde se concentraban los núcleos formativos del arte y donde siempre han habido las mayores oportunidades para el desarrollo en todos los ámbitos.

Gilberto Ramírez Alvarado, se desempeñó en el arte del guiñol en las décadas 40 y 50 del siglo XX. Nació en la Ciudad de México, además de titiritero fue grabador, escultor,

¹⁰ Teatro guiñol de Germán List Arzubide. 1997. Cd. de México: UNAM. Con presentación de Carmen Carrara.

¹¹ El nombre con el que se crea el INBA es Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL), pero se le conoce popularmente como INBA, ambos nombres hacen alusión al mismo instituto.

ejerció como catedrático en la Escuela Nacional de Maestros así como en jardines de niños, fue asesor de la Academia de Arte Dramático de las Escuelas Normales. En 1939 encontró en el teatro su verdadera vocación, especialmente en el teatro guiñol (Miranda 2014a, 1-2).

Su compañía se llamó Teatro Ambulante Don Ferruco, con ella participó activamente en las campañas estatales de salud y concientización. En época de la segunda gran guerra, fue entusiasta promotor de la lucha pacifista contra Hitler, Mussolini e Hirohito. Finalizada la guerra, sus temas fueron la alfabetización y las campañas de salud con el Teatro Sanitario Infantil creado en 1944 por la Secretaría de Salubridad y Asistencia (Miranda 2014a, 3-4). En los inicios de la televisión mexicana (1950) tuvo su primera intervención televisiva y gracias a ello, su primer programa titulado *La familia Piripitín*, estuvo en el aire 15 años de forma ininterrumpida (Miranda 2014a, 5-6). Apoyó la formación de decenas de titiriteros, “escribió artículos y ensayos sobre el arte de los muñecos, entre ellos el libro *Teatro de Títeres, para niños de 3 a 80 años* y fue fundador y colaborador permanente de *La Hoja del Títerero Independiente* editada por Roberto Lago” (Miranda 2014a, 1).

Juvenal Fernández Bravo, originario de Teloloapan, Guerrero, nació el 3 de mayo de 1914. Desde muy pequeño demostró talento artístico, para la música y las artes plásticas (Miranda 2014b, 1). Se graduó en 1938 de la Escuela Nacional para Maestros. Fue alumno de Seki Sano, de quien adquirió conocimientos sobre el arte escénico que le permitieron realizar montajes de obras de carácter histórico en la modalidad de teatro de masas (Miranda 2014b, 2-3). Un proyecto surgido en la Dirección General de Educación Audiovisual de la Secretaría de Educación Pública consistía en crear cursos intensivos que aseguraran la formación de los maestros que se encargarían de las unidades de Técnica Audiovisual de la Enseñanza, Teatro Educativo de Muñecos, Dibujo y Artes Plásticas Aplicados a la Educación, Fotografía Didáctica, Manejo de Aparatos y Equipo Audiovisual. El maestro Juvenal Fernández se integró a la Unidad de Teatro Educativo de Muñecos, formada el 8 de mayo de 1953, como jefe directo (Miranda 2014b, 3-4). Probó la eficacia del guiñol como apoyo audiovisual para abarcar grandes públicos por la sencillez de su manejo y su bajo costo (Miranda 2014b, 4). Pudo difundir la importancia del teatro de muñecos animados como recurso pedagógico a través de programas radiofónicos y televisivos. En el último año de su vida impartió el curso de especialización en teatro guiñol

para maestros, una primicia en la Dirección General de Educación Audiovisual. Falleció el 21 de octubre de 1962 (Miranda 2014b, 9).

Don Pedro Carreón Zazueta nació el 28 de octubre de 1928 en Culiacán, Sinaloa (Miranda 2014c, 2). Fue acostumbrado por su padre a ver espectáculos populares como las carpas, donde disfrutó de los títeres por primera vez. En la Ciudad de México, estudió dibujo por tres años en la Escuela Nacional de Pintura y Escultura La Esmeralda (Miranda 2014c, 2-3). De regreso a su tierra, consiguió dar clases de dibujo en la secundaria adjunta a la Universidad de Sinaloa. En 1957 se inscribió en el taller de Artes y Oficios, pero se sintió atraído por el teatro gracias a los montajes del grupo universitario con quienes llegó a participar creando la escenografía. Se ganó un primer premio y también la oportunidad de estudiar escenografía, arte teatral y guiñol en la Ciudad de México, en la escuela del INBA.

Su preparación en escenografía duró cinco años; también aprendió vestuario teatral y modelado para utilería con el maestro Juan Guerrero (Miranda 2014c, 4-5). En los cursos de verano del INBA fue alumno de Gilberto Ramírez Alvarado, Lola Cueto, Roberto Lago, José M. Díaz, entre otros maestros de reconocido prestigio en el arte escénico. En la Universidad de Sinaloa regresó a crear y dirigir el Teatro Guiñol Universitario que inició el 5 de octubre de 1959, de esta manera recorrió los pueblos de Sinaloa, desde la primera función que sucedió el 19 de febrero de 1960. Al jubilarse, dejó la dirección de este grupo tras 25 años de labor ininterrumpida, el 7 de febrero de 1984.

Por su trabajo títeril es reconocido como “Señor Guiñol”, ha sido tema de publicaciones, se le rindió homenaje con una exposición en el Museo de Arte de Sinaloa. En 1995 recibió el premio Rosete Aranda en Huamantla, Tlaxcala (Miranda 2014c, 11-15). Continuó con su actividad hasta 1999 y falleció el 21 de diciembre de ese año. Alumnos del maestro Carreón continúan la profesión títeril con el nombre de “Guiñoleros de la UAS”.

La maestra Virginia Ruano y Vargas inició en el teatro de títeres bajo la dirección del maestro Juvenal Fernández, siendo éste Jefe del Departamento de Teatro en la Dirección General de Educación Audiovisual en 1958, a ella se le debe el descubrimiento de una forma de animación de guiñol novedosa y eficiente, que describe en su libro *Manipulación de muñecos de funda o guante* publicado en 1996. Ejerció como Supervisora de especialidad de Teatro y Teatro de Muñecos Animados en la Dirección General de Educación Normal, fue presidenta de la Asociación Mexicana de Títeres A. C., Jefe de

la Sección de Teatro de Muñecos Animados, Educación Preescolar, Jefe del Departamento de Teatro de Muñecos en TV Educativa de la Secretaría de Educación Pública y maestra en el Instituto Latinoamericano de Comunicación Educativa (ILCE), donde impartió cursos de Teatro de Muñecos aplicado a la educación en México y en el extranjero (Ruano 1996, 6). Recibió el premio *Mariona Masgrau* otorgado por el Centro de Documentación de los Títeres de Bilbao en 2008.

1.1 Contextualización del teatro en México en los años 50

Los constantes cambios que impulsan el desarrollo de la cultura y se visualizan en las grandes urbes, cuya influencia al diseminarse propicia innovaciones en los “países en desarrollo”¹², así como en los centros urbanos más pequeños. De tal manera, las transformaciones culturales originadas en Europa han logrado su proyección en el continente americano, asimilado a la cultura occidental, como se ha observado en nuestro país. Dicho esto para ejemplificar los procesos de distribución sociocultural que no son del todo ajenos a los aspectos socioeconómicos.

A continuación se enuncian, a modo de breve contextualización del panorama teatral mexicano, eventos que formaron parte del desarrollo de la escena mexicana, sucedidos entre 1950 y 1960. En 1946, había iniciado sus funciones el INBA, con Salvador Novo¹³ como director del Departamento de Teatro. Se da inicio entonces a una forma de ver al teatro como vehículo didáctico, para activar la formación de público y dar apoyo a los jóvenes talentos, incluyendo en el reparto a los egresados de la Escuela de Arte Dramático del INBA (Moncada 2011, 99).

¹² Este término se ha utilizado como indicador (con un nivel de umbral actualizado anualmente) del Ingreso Nacional Bruto (INB) per cápita y los grupos de ingresos bajos en conjunto son referidos como el “mundo en desarrollo.” Dicha denominación ha sido cuestionada por no tomar en cuenta aspectos de riqueza cultural y medioambiental (Khokhar, Tariq y Umar Serajuddin 2015).

¹³ Salvador Novo nació el 30 de julio de 1904 en la Ciudad de México. Miembro del grupo 'Los Contemporáneos'. Fundador, junto con Xavier Villaurrutia, de las revistas *Ulises* (1927) y *Contemporáneos* (1928), fue activo participante en la renovación de la literatura mexicana. Novo se distinguió por su ironía y ya desde sus primeros escritos expone la influencia vanguardista. Falleció el 13 de enero de 1974 en la Ciudad de México.

La nueva ley que crea el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura¹⁴, fue publicada en el *Diario Oficial de la Federación* el 31 de diciembre de 1946 (*Diario Oficial de la Federación* 1946, 9). El artículo segundo expresa que el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura dependerá de la Secretaría de Educación Pública y tiene como finalidad:

I.- El cultivo, fomento, estímulo, creación e investigación de las bellas artes en las ramas de la música, las artes plásticas, las artes dramáticas y la danza, las bellas letras en todos sus géneros y la arquitectura.

II.- La organización y desarrollo de la educación profesional en todas las ramas de las Bellas Artes; de la educación artística y literaria comprendida en la educación general que se imparte en los establecimientos de enseñanza preescolar, primaria, de segunda enseñanza y normal.

Para la coordinación, planeación, organización y funcionamiento de la finalidad a que se contrae el presente inciso, se creará un Consejo Técnico Pedagógico como órgano del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, que bajo la presidencia de su director se integrará con representantes de las dependencias técnicas correspondientes de la Secretaría de Educación Pública y con representantes de las dependencias también técnicas del propio Instituto.

III.- El fomento, la organización y la difusión de las Bellas Artes, inclusive las bellas letras, por todos los medios posibles y orientada esta última hacia el público en general y en especial hacia las clases populares y la población escolar.

IV.- El estudio y fomento de la televisión aplicada a la realización, en lo conducente, de las finalidades del Instituto.

V.- Las demás que en forma directa o derivada le correspondan en los términos de esta Ley y de las que resultaren aplicables.

El inciso tres, puntualiza que la difusión de las Bellas Artes será orientada “hacia el público en general y en especial hacia las clases populares y la población escolar”. Esto determina la política de la máxima institución en materia de cultura en nuestro país, con

¹⁴ Como ya se explicó el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura es más conocido como Instituto Nacional de Bellas Artes.

cuyos objetivos se harán los proyectos culturales de las instituciones de carácter oficial, los sectores populares se verán atendidos con nuevos proyectos, así como el público infantil que, aunado a su educación, tendrá cercanía con las bellas artes.

Es necesario señalar que, a partir de la segunda mitad del siglo XX, es cuando surgen en nuestro país los grandes proyectos del teatro para niños, los cuales llenan de vida el panorama cada vez más renovado del teatro mexicano (Salcedo 2002, 18-19). Entre 1947 y 1952, las temporadas de Teatro Infantil del INBA atendieron aproximadamente a un millón y medio de niños (Brun 2011, 102).

En 1950 se estrena en Bellas Artes *Rosalba y los Llaveros* de Emilio Carballido¹⁵, que hasta ese momento había sido un autor casi desconocido, y poco después, bajo la dirección de Ignacio Retes, *El cuadrante de la soledad* de José Revueltas¹⁶. Es a partir de 1951 que Emilio Carballido escribe para el programa de teatro infantil del INBA, marcando toda una época. Carballido encontró una veta importante para su dramaturgia en las temáticas dirigidas a los jóvenes. Sus obras llegaron a constituir un material indispensable para las prácticas de actuación de los estudiantes de la Escuela de Arte Teatral del INBA y para grupos de teatro estudiantil en todo el país (Brun 2011, 101).

En el mismo año de 1951, Enrique Alonso “Cachirulo”¹⁷ conformó el grupo Teatro del Pequeño Mundo con el que realizó puestas en escena de teatro infantil. Se estrenó en ese año *Los signos del zodiaco* de Sergio Magaña¹⁸ bajo la dirección de Salvador Novo,

¹⁵ Emilio Carballido nació el 22 de mayo de 1925 en Córdoba, Veracruz. Estudió Letras Inglesas en la Facultad de Filosofía y Letras y obtuvo una Maestría en Letras en la UNAM, entre otros estudios, y fue becado por el Instituto Rockefeller. En el año 1946 escribió su primera obra. En 1962 ganó el Premio de Teatro Casa de las Américas y publicó el libro de cuentos *La caja vacía*. Profesor en las universidades de Rutgers, Nueva Jersey y California State de los Ángeles, Estados Unidos. Falleció en Xalapa, Veracruz, el 11 de febrero de 2008.

¹⁶ José Revueltas nació el 20 de noviembre de 1914 en Santiago Papasquiuro, Durango. Perteneciente a una familia artística, sus hermanos: Silvestre fue músico, Fermín, pintor y Rosaura actriz. En su obra literaria los problemas sociales son tratados a fondo. Con la publicación de sus obras completas se le comenzó a ponderar como autor político y como uno de los narradores realistas más importantes. Falleció en Ciudad de México el 14 de abril de 1976.

¹⁷ Enrique Alonso “Cachirulo” cuyo nombre real fue Enrique Fernández Tellaeché nació en Mazatlán, Sinaloa, el 9 de septiembre de 1924. Conocido popularmente como el personaje principal del programa infantil de televisión Teatro Fantástico, que se transmitió en la televisión mexicana entre 1955 y 1969. Actor, director, escritor y productor con más de 50 años de actividad teatral, ha sido uno de los máximos impulsores del teatro para niños, así como del prácticamente extinguido teatro de revista. Falleció en Ciudad de México el 27 de agosto de 2004.

¹⁸ Sergio Magaña nació el 24 de septiembre de 1924 en Tepalcatepec, Michoacán. A lo largo de su vida trabajó intensamente como dramaturgo, narrador y como guionista de cine. Fue director de la Escuela de Bellas Artes de Oaxaca y maestro en la Escuela de Arte Dramático del INBA, donde coordinó varios talleres

“texto con veintisiete personajes y un verdadero desafío para cualquier director escénico debido a la intermitente dinámica de acción en la multiplicidad de escenas” (Salcedo 2002, 4).

En 1952, gracias a Enrique Ruelas¹⁹ se creó en la Universidad de Guanajuato la Escuela de Arte Dramático y el Teatro Universitario, con ello se inició la representación de los Entremeses Cervantinos en la Plaza de San Roque de la ciudad de Guanajuato, antecedente del Festival Internacional Cervantino.

En 1953, el teatro xalapeño emprendió su importante trayectoria con la creación del grupo Taller de Nuevo Teatro, bajo la dirección de Dagoberto Guillaumin²⁰, y con el estreno de la obra *Moctezuma II* de Sergio Magaña, evento que marcó oficialmente el posicionamiento de la Universidad Veracruzana dentro del teatro profesional. En ese mismo año es fundada en Xalapa, por Dagoberto Guillaumin, la Escuela de Arte Teatral, antecedente de la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana (Serrano 2013, 17).

También en 1953, Celestino Gorostiza²¹ es nombrado jefe del Departamento de Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA). Congruente con sus ideales revolucionarios, Gorostiza gestionó la creación de programas que atendieran a las clases medias. De acuerdo a la política de gobierno, que instó a las instituciones federales a atender a la población no sólo de la capital, sino de todo el territorio nacional, se creó una oficina de Teatro Foráneo (actualmente Coordinación de Enlace con los Estados), también la oficina de Teatro Popular desde la que se establecieron convenios con el Instituto

de composición dramática. En 1988 se le entregó el Premio Nacional de Literatura Juan Ruiz de Alarcón, por su trayectoria como dramaturgo. Falleció en la Ciudad de México en 1990.

¹⁹ Enrique Ruelas nació en 1913 en Pachuca, Hidalgo. Catedrático y director teatral fundador de los estudios teatrales en la UNAM. Enrique Ruelas ejerció la docencia en la UNAM por más de 45 años y fue, de 1975 a 1978, Jefe del Departamento de Literatura Dramática y Teatro, hoy Colegio de Literatura Dramática y Teatro. Falleció el 5 de octubre de 1987 en la Ciudad de México.

²⁰ Dagoberto Guillaumin nació en Córdoba, Veracruz, en 1924. Fue alumno de Seki Sano, director, maestro, impulsor de la profesionalización de actores, la difusión del teatro entre jóvenes y la implementación de un método para la creación de públicos. Puso el nombre de la Universidad Veracruzana en alto dentro de la historia del teatro en México e impulsó los festivales regionales de teatro, además de ser director de importantes montajes, como el premiado *Moctezuma II*, de Sergio Magaña. Falleció el 9 de diciembre de 2007.

²¹ Celestino Gorostiza nació en Villahermosa, Tabasco, el 31 de enero de 1904, fue dramaturgo, ensayista, traductor, cineasta, director de escena y guionista de cine. Intervino con decisión y acierto en la política cultural de México. Cofundador del Teatro Ulises y Teatro Orientación, fue miembro de la Academia Mexicana de la Lengua y de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas. Falleció en la Ciudad de México el 11 de enero de 1967.

Nacional Indigenista (INI) para enviar instructores de teatro guiñol a las comunidades indígenas (Brun 2011, 105).

La Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), promueve las artes escénicas como medio de expresión de sus miles de estudiantes, con ello surgieron: el Teatro Preparatoriano, para impulsar la práctica escénica y los festivales estudiantiles; y el Teatro Universitario, con la finalidad de producir profesionalmente obras de carácter vanguardista. Inició también el surgimiento de movimientos teatrales en diversas partes del país, mediante la realización de festivales regionales y nacionales, creando con esto redes de relaciones entre los dramaturgos, directores, actores y promotores participantes en dichos eventos (Moncada 2011, 100).

En 1954, la Universidad de Sonora inauguró en Hermosillo la Academia de Arte Dramático, dirigida por el maestro Alberto Estrella²². Se fueron conociendo grupos de teatro de los estados, a través de su participación en festivales regionales y el Festival Nacional que organizó el INBA a partir de este año, uno de esos grupos, proveniente de Martínez de la Torre, Veracruz, fue elegido ganador en este primer Festival Nacional, antecedente de la Muestra Nacional de Teatro. Otros grupos fueron, el Teatro Universitario de Puebla y La Casona, de Mérida, Yucatán (Brun 2011, 116).

Es en este año (1954) que, dada la eficacia de los títeres como intermediarios y gracias a su amplia facultad para la comunicación, se les propone para intervenir en las zonas indígenas de los Altos de Chiapas, promoviendo las campañas de higiene y alfabetización (Salcedo 2002, 32). Así se inició el Teatro Petul, con José Mercedes Díaz Núñez²³, animador y constructor del Teatro Guiñol de Bellas Artes, quien tenía gran experiencia impartiendo talleres para difundir la técnica del guiñol. Luego llegó a tomar la

²² Alberto Estrella Miranda nació en Nogales, Sonora el 3 de agosto de 1915, impulsor del teatro hermosillense desde los años treinta y cuarenta, actor, director, productor, escritor y adaptador de guiones. Fue fundador, maestro y director del primer teatro universitario en Sonora. Falleció el 22 de septiembre de 1980 en León, Guanajuato.

²³ José Mercedes Díaz Núñez nació en Valladolid, Yucatán, el 24 de septiembre de 1913. Fue artista plástico y titiritero. Ingresó al teatro guiñol del INBA en junio de 1944, invitado por Ramón Alva de la Canal. En 1953 es comisionado a impartir un curso de teatro guiñol en San Cristóbal de las Casas, Chiapas, de dicho curso nace el muñeco llamado "Petul". Falleció en la Ciudad de México el 11 de junio de 2000.

dirección de este proyecto Marco Antonio Montero²⁴ poco después se integró Rosario Castellanos²⁵.

En 1955, se inaugura la Unidad Artística y Cultural del Bosque, que posteriormente se denominó Centro Cultural del Bosque. El proyecto abarcaba las sedes de las escuelas de Danza y Teatro del INBA, un gran auditorio inspirado en los teatros griegos, un teatro a la italiana, un teatro arena, un centro experimental para niños de preescolar con un teatro, jardín de niños, guardería y dormitorios para maestros y alumnos foráneos. Desde su inicio no estuvo por completo en manos del INBA, sino de una gerencia general a cargo del departamento del Distrito Federal (Brun 2011, 110).

En 1956 se presentó el primer programa de Poesía en Voz Alta, en el teatro El Caballito, en la ciudad de México, en este grupo participaban: Juan José Arreola²⁶, Octavio Paz²⁷, Juan Soriano²⁸, Joaquín Gutiérrez Heras²⁹, Leonora Carrington³⁰, José Luis Ibáñez³¹, Juan José Gurrola³² y Héctor Mendoza³³ (Aguilar 2011, 129-135).

²⁴ Marco Antonio Montero nació en la Ciudad de México el 26 de agosto de 1926. Fue uno de los fundadores del Teatro Petul. Alumno de Seki Sano, director de teatro, dirigió la compañía de teatro de la Universidad Veracruzana, con algunos intervalos, entre 1954 y 1977. Asesoró la construcción del Teatro del Estado en Xalapa, Ver. De 1969 a 1972 fue director de la Escuela de Arte Teatral del INBA de la Ciudad de México, hoy Escuela Nacional de Arte Teatral (ENAT). Falleció en la Ciudad de México, el 7 de febrero de 1979.

²⁵ Rosario Castellanos Figueroa, nació el 25 de mayo de 1925 en la Ciudad de México. Fue escritora y diplomática considerada una de las literatas mexicanas más importantes del siglo XX. Falleció el 7 de agosto de 1974 en Tel Aviv, Israel.

²⁶ Juan José Arreola Zúñiga, nació el 21 de septiembre de 1918 en Zapotlán el Grande (ahora Ciudad Guzmán), Jalisco. Autodidacta, estudió en la escuela de teatro del INBA, hizo teatro con Rodolfo Usigli y Xavier Villaurrutia, actuó en Francia con Louis Jouvet y Jean Louis Barrault, fue editor, escribió y publicó: *Varia invención*, *Confabulario*, *La hora de todos*, *Bestiario*, *La Feria*, entre otros. Recibió premios nacionales y uno en Francia como oficial de Artes y Letras Francesas. Falleció en Guadalajara el 3 de diciembre de 2001.

²⁷ Octavio Paz Lozano, nació el 31 de marzo de 1914 en la Ciudad de México, fue poeta y ensayista, en 1990 ganó el Premio Nobel de Literatura y en 1981 el premio Cervantes. Inició sus publicaciones a los diecisiete años, dirigió la revista *Taller e Hijo Pródigo*. En los años cincuenta publicó: *Libertad bajo palabra*, *El laberinto de la soledad*, *¿Águila o sol?* y *El arco y la lira*. Falleció el 19 de abril de 1998 en Coyoacán, México.

²⁸ Juan Soriano, nació el 18 de agosto de 1920 en Guadalajara, Jalisco. Expuso por primera vez a los catorce años en su ciudad natal. En 1935 se mudó a la Ciudad de México, donde dialogó con Diego Rivera, Frida Kahlo, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, y otros artistas que formaban parte del grupo Contemporáneos. Creó un lenguaje particular de realismo romántico, el tiempo que vivió en el extranjero lo llevó a adquirir, en palabras de Rufino Tamayo, “tendencias universales”. Falleció el 10 de febrero de 2006 en la Ciudad de México.

²⁹ Joaquín Gutiérrez Heras, nació en Tehuacán, Puebla en 1927, interrumpió su carrera de arquitectura para dedicarse a la música, se formó con maestros de gran renombre en Nueva York, fue maestro de la escuela de Bellas Artes. Reconocido como perfeccionista y de oficio irreprochable, entre sus composiciones cuenta con música para cine. Falleció en la Ciudad de México el 3 de marzo de 2012.

³⁰ Leonora Carrington, nació el 6 de abril de 1917 en Clayton-le-Woods, Lancashire, Inglaterra. Inició su educación formal como artista en 1936 en la Amédeé Ozenfant Academy de Londres, donde adquirió gusto

Alejandro Jodorowski³⁴, quien llegó a México en 1959, fue un catalizador en la renovación de lenguajes artísticos, sus elementos eran la libertad, la irreverencia y una gran energía creativa. En la poética de las vanguardias abarcaba del sacrilegio a lo sagrado y del exhibicionismo a la ceremonia (Aguilar Zinser 2011, 144).

Cuando Benito Coquet³⁵ estuvo al frente del Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS), entre 1958 y 1964, consideró el arte teatral como una actividad importante y promovió la construcción de varios espacios escénicos: 26 teatros cerrados y 42 foros al aire libre, distribuidos por toda la república, bajo el diseño del arquitecto Alejandro Prieto³⁶ (Harmony 2011, 117).

por el surrealismo. En 1937 conoció a Max Ernst, en 1942 llegó a México donde se estableció. Su trabajo ha sido reconocido tanto en México como en Estados Unidos y Europa. Falleció el 25 de mayo de 2011 en la Ciudad de México.

³¹ José Luis Ibáñez, nació en la ciudad de Orizaba, Veracruz, el 18 de febrero de 1933. Vive en la Ciudad de México desde 1946. Guionista y director de cine, director de teatro, traductor y catedrático de la Universidad Nacional Autónoma de México. En 1954 fue alumno de la primera generación de la carrera de Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. En 1965, 1973 y 1989 fue nombrado Mejor Director del Año por las Asociaciones de Críticos Teatrales de México.

³² Juan José Gurrola, nació en la Ciudad de México el 19 de noviembre de 1935, Arquitecto, actor, cineasta, fotógrafo, dramaturgo y pintor. De 1954 a 58 estudió en la Escuela Nacional de Arquitectura, de la Universidad Nacional Autónoma de México. En 1967, se trasladó a Trier, Alemania, para tomar cursos de fotografía en el Kustzentrum Martiner Hof. De 1960 a 1962 recibió la Beca Rockefeller para estudiar dirección, producción y escenografía teatral en Alemania y en Estados Unidos de América. Al año siguiente, obtuvo nuevamente la Beca Rockefeller para especializarse en investigación de diseño y tecnología teatral.

³³ Héctor Mendoza. Nació en Apaseo, Guanajuato, el 10 de julio de 1932. Dramaturgo y director de escena. Estudió literatura española en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y actuación en la Escuela de Arte Teatral del INBA. Fue jefe de la sección de Teatro Estudiantil de la Dirección de Difusión Cultural de la UNAM. Dirigió los cuatro primeros programas de Poesía en Voz Alta. Fundador en la Casa del Lago y, en 1987, junto con Julio Castillo, fundó el Núcleo de Estudios Teatrales, fue Jefe del Departamento de Teatro de la UNAM. Dirigió más de 70 puestas en escena y escribió más de 40 obras de teatro. Falleció en la Ciudad de México el 29 de diciembre de 2010.

³⁴ Alejandro Jodorowski Prullansky nació en Tocopilla, Chile, el 17 de febrero de 1929, es hijo de emigrantes judíos ucranianos. Dejó inconclusos estudios de Filosofía y Psicología en la Universidad de Chile. Su primer texto dramático fue la pieza para títeres *La fantasma cosquillosa* (1948). En 1950 fundó el Teatro de Títeres del Teatro Experimental de la Universidad de Chile (TEUCH). Abandonó Chile en 1953, viajó a París para estudiar pantomima con Étienne Decroux, el profesor de Marcel Marceau. Debutó en el cine en 1957, con el cortometraje mimo *La Cravate*, alabado por Jean Cocteau.

³⁵ Benito Coquet Lagunes. Nació en Xalapa en 1911. Abogado por la Universidad Veracruzana. Participó en la campaña presidencial de José Vasconcelos. Defensor de oficio en el Tribunal Superior de Justicia del Estado (1935-1939). Participó en la campaña presidencial de Manuel Ávila Camacho (1940). Director general de Educación Extraescolar y Estética de la SEP. Fundó el Teatro Infantil de México (1941-43). Diputado federal (1943-46). Autor de la ley que crea el Premio Nacional de Ciencias y Artes. Embajador en Cuba (1947-52). Director general del IMSS (1958-64). Falleció el 25 julio de 1993.

³⁶ Alejandro Prieto Posada. Nació en la ciudad de México el 6 de julio de 1924, artista mexicano dedicado al campo de la arquitectura y la escultura. Se tituló de la carrera de arquitectura con el proyecto "Un teatro para comedia". Fungió como subjefe del departamento de Arquitectura en Bellas Artes y Jefe del Departamento de Inmuebles y Construcciones del IMSS de 1964 a 1958. Falleció en el año 1996.

En 1958, al ocupar la Subsecretaría de Cultura la dramaturga Amalia Caballero de Castillo Ledón, quién en 1929 contribuyera a crear el “Teatro del Periquillo” de Bernardo Ortiz de Montellano, ofreció su apoyo a la compañía Teatro de Masas de Efrén Orozco y Ángel Salas. Gracias al auspicio de Amalia Caballero la compañía Teatro de Masas estrenó la obra *Xoxhuhutl* en 1959 en el Auditorio Nacional (Brun 2011, 118-119).

En 1959, se inauguró la Casa del Lago, convertida en centro cultural gracias a las autoridades de la UNAM. Este espacio mantenía su actividad cultural los domingos, con los visitantes del bosque de Chapultepec. Se invitó a uno de los grupos de teatro guiñol del INBA y fue elegido el grupo Pepito Zanahoria del maestro José Díaz Núñez, quien durante treinta años llevó las aventuras de Pepito Zanahoria a los niños y niñas asistentes a este centro cultural (Brun 2011, 122).

Se puede distinguir en este breve recuento del panorama del teatro en México, que en la década de los años 50 se incrementó la infraestructura teatral con los teatros del IMSS, el Centro Cultural del Bosque, donde se ubicó la escuela de arte teatral del INBA, y La Casa del Lago. Asimismo, se crearon espacios de aprendizaje de teatro en las universidades de Veracruz y Sonora; dio inicio el posicionamiento de la Universidad Veracruzana en el campo del teatro profesional. En este contexto se puede distinguir que un alto porcentaje de propuestas artísticas se dirigieron a la juventud y a la niñez.

El surgimiento de festivales de teatro, regionales y nacionales, tanto estudiantiles como profesionales, abrió la perspectiva de futuro y creó los enlaces que habrían de hacer posibles nuevos proyectos en el impulso a la actividad teatral. Tanto el INBA como la UNAM emprendieron la tarea de gestores de las artes escénicas que enriqueció el ámbito cultural mexicano y permitió el surgimiento de nuevas propuestas y, al mismo tiempo se fueron creando nuevos públicos.

1.2 La Época de Oro del Teatro Guiñol de Bellas Artes

En 1932 sucedió un encuentro afortunado que inició toda una época importante para la escena mexicana del teatro guiñol: la reunión en la casa de Germán y Lola Cueto, en el barrio de La Merced en la Ciudad de México, de algunos artistas e intelectuales que coinciden en el interés de realizar acciones para intervenir en el desarrollo artístico y sobre

todo cultural, del país. Quizá fueron seducidos a través de las narraciones de Germán List Arzubide, quien estaba recién llegado a México después de unos meses de estancia en la Unión Soviética. Un viaje que produjo un gran cambio en su vida y le ayudó a consolidar su pensamiento socialista orientado al arte.

En aquel país, uno de los acontecimientos que más habría de impresionar a List Arzubide, fue el teatro guiñol, descubierto como una herramienta de concientización, visualizó a los niños mexicanos disfrutando de los títeres y aprendiendo de ellos el sentido de la lucha por la igualdad, además de enseñarles a distinguir y defenderse de la opresión (Carrara 1997, VI). Fue para el logro de este objetivo que nació el teatro guiñol mexicano.

Como expresó List Arzubide, este proyecto teatral serviría para ofrecer al niño un concepto del mundo y de la vida que lo capacitara para vivir de acuerdo a su época, sin evitar mostrar los más hondos problemas sociales, pero no como un motivo de angustia, ya que el teatro infantil debe ser alegre como el espíritu de los niños, con sus ansias de vivir, no había que enturbiar su cariño a la vida, sino fortalecerlo (Franco 2006, 3).

En aquel encuentro estuvieron presentes además de Germán List Arzubide, Germán Cueto, pintor y escultor, Lola Velázquez de Cueto, pintora; Leopoldo Méndez, grabador; Teodoro Méndez, animador; Ramón Alva de la Canal, pintor; su hermana Dolores Alva de la Canal, y Graciela Amador, folklorista. Todos ellos artistas e intelectuales; además, tiempo atrás algunos habían sido compañeros de luchas sociales.

Más adelante, también se sumaron al equipo: Fermín Revueltas, pintor; Angelina Beloff, pintora; Elena Huerta Múzquiz, dramaturga; Julio Castellanos, diseñador; Enrique Assad, tallador; Roberto Lago, dramaturgo; Juan Guerrero, animador y José Mercedes Díaz, pintor, entre otros.

Algunos de ellos habían formado parte de la vanguardia mexicana conocida como Estridentismo, como ya se mencionó. Germán List Arzubide, Ramón Alva de la Canal, Germán Cueto y Leopoldo Méndez, dentro de esta corriente, habían realizado obras con fuerte carga ideológica, tratando de romper los moldes canónicos del arte purista. Los títeres guiñoles les proporcionarían un medio ideal para transmitir sus ideas a la niñez mexicana, participando en las campañas de alfabetización, en la educación a través del arte, la sensibilización para la formación de público y el acercamiento a las artes escénicas de la población infantil de las clases sociales media y baja.

Gracias a la confluencia de intereses orientados a los mismos ideales, al entusiasmo por promover el arte, el afán por el desarrollo de la cultura mexicana y el deseo de impulsar el teatro infantil, dio inicio una de las épocas más importantes del teatro de títeres en México, la Época de Oro del Teatro Guiñol de Bellas Artes. Mireya Cueto menciona que “sin más fórmulas que el ingenio, el buen humor y las ganas de trabajar” elaboraron una propuesta escénica para llevar el teatro guiñol a las escuelas mexicanas (Cueto 1969, 28).

El primer grupo nacido en la casa de los Cueto se llamó Teatro Rin-Rin (Cueto 1969, 29), su proyecto inicial era el de emplear marionetas o títeres de hilos, pero, muy pronto decidieron utilizar títeres de guante o guiñol. El trabajo con las marionetas es más complicado, tanto en su realización como en su manipulación y, sobre todo, resultaría poco práctico pues deseaban dar más de una función en diferente lugar o escuela, en una mañana (Beloff 1945, 183).

Se formó también el grupo Comino, ambos grupos (Rin-Rin y Comino) se integraron a los programas culturales del departamento de Bellas Artes y colaboraron en difundir mensajes educativos con propuestas artísticas. Después surgieron los grupos: Periquito y el Nahual. Los cuatro grupos, a lo largo de cuatro décadas produjeron el periodo denominado Época de Oro del Teatro Guiñol de Bellas Artes, que abarcó de 1932 a 1965 (Miranda 2013, 25-26). El 5 de septiembre de 1965 se creó el Centro de Teatro Infantil, dependiente del Departamento de Teatro del INBA, al que quedó incorporada la Sección de Teatro Guiñol. Con la creación de nuevos grupos su actividad se mantuvo por veinte años más (Miranda 2006a, 10).

Debido a la labor que realizaron desde la tercera década del siglo XX en México, la técnica del teatro guiñol fue tomando fuerza como expresión contemporánea. Josefina Brun señala que, “su poética estaba orientada a la farsa” (Brun 2011, 67). El elemento principal del teatro de títeres fue el contenido de los textos, cargado de mensajes que reproducían los ideales socialistas de la época, y para lograrlo adaptaron lenguajes artísticos, con el propósito y la urgencia de cultivar en la población: la higiene, la ética y desarraigar el analfabetismo.

Los títeres pueden ejercer fascinación en el espectador, sobre todo cuando hay congruencia entre la animación, el movimiento y la historia que cuentan; esto se logra con la combinación de trabajo y talento. De manera que puede aprovecharse el encanto que

caracteriza al teatro de títeres, al ser puesto en función de la educación, así se inició la vinculación del teatro de títeres con programas educativos, sociales y culturales, además de apoyar la formación de público, como se ha dicho, pero el logro más importante fue contribuir a la consolidación de la cultura y la identidad mexicana.

La técnica del guiñol fue utilizada como propuesta para incitar a la imaginación, con ingenuidad y belleza estética como componentes principales de su poética (Brun 2011, 67). Se realizó una fuerte labor para inculcar en los niños la afición al teatro, mostrarles el sentido de la ilusión, pero sobre todo encauzar la representación hacia un servicio social inmediato y urgente (Miranda 2006a, 7).

Es importante señalar que durante esta época dorada para el teatro guiñol, se ofrecieron talleres de verano en Bellas Artes, esta actividad propició la formación de nuevos grupos en los estados. Es a través de esta vía que surgen, primero, la experiencia del Teatro Petul y poco después la del Grupo de Teatro Guiñol Municipal de Xalapa, cuya trayectoria se detallará en el siguiente capítulo.

Para 1954, el teatro guiñol se había introducido en los planes de estudio de la Escuela Normal de Maestros, la Escuela Normal para Maestras de Jardines de Niños, la Universidad Femenina de México y la Escuela de Arte Teatral. Los grupos del INBA dedicados al teatro guiñol hacían giras por los estados y al extranjero. Continuaban colaborando con el Instituto Nacional Indigenista en las campañas de alfabetización, salud e higiene y daban talleres para enseñar a los promotores a fabricar los títeres y las técnicas para realizar su propio teatro guiñol (Brun 2011, 112).

1.3 El Teatro Petul

El teatro guiñol fue elegido como una técnica auxiliar para acciones de corte social en los Altos de Chiapas, el cual, tras su permanencia en esta región, fue denominado como Teatro Petul. El Instituto Nacional Indigenista (INI) inició operaciones en un centro piloto, con métodos de la Antropología Social, para la acción integradora que contribuyera a resolver el problema que para el Estado implicaba la mala comunicación debido al desconocimiento de las lenguas indígenas, lo que dejaba a estas comunidades fuera del desarrollo del país (Castro 2001, 212-213).

En palabras de Hugo Salcedo, “eran los Petules una suerte de muñecos de guante creados en 1954 por iniciativa de José Núñez, manipulador de Teatro Guiñol de Bellas Artes, en San Cristóbal de las Casas, para compartir esta modalidad representacional en las comunidades indígenas de Chiapas” (2002, 32). En efecto, el maestro José Mercedes Díaz Núñez es enviado en 1954 a Chiapas debido a un convenio entre el INI y el INBA para trabajar en el Centro Coordinador Indigenista Tzeltal-Tzotzil.

Ya se ha mencionado que Díaz Núñez se especializaba en impartir talleres de construcción y animación de teatro guiñol, de manera que ese conocimiento lo llevó a trabajar con la gente de la comunidad de San Cristóbal y llegó a escenificar con títeres algunos cuentos. El mérito más importante en la labor de Díaz fue lograr el primer acercamiento de la comunidad chiapaneca al teatro guiñol al enseñarles a construir, animar y poner en escena un espectáculo.

Pero se enfrentó al enorme problema de que aquellas comunidades encontraban incomprendible un cuento como *La caperucita roja*, cuya temática no era fácilmente asimilada por la población indígena, acostumbraban a rechazar todo lo que no estuviera en sintonía con sus costumbres.

Gente a la cual amargos y dolorosos contactos con el mundo del mestizo y del blanco, han amurallado en la reserva y en la desconfianza. Con quienes no es fácil comunicarse ni darse a entender y que examinan nuestras actitudes, nuestras formas de vida, con una mezcla de envidia y recelo (Montero, Castellanos 1962, 2).

Fue a mediados de 1954 que Díaz regresó a la Ciudad de México y en su lugar Marco Antonio Montero retomó el proyecto. Se hizo cargo de integrar un grupo de habitantes de la región que hablaran lenguas indígenas y español (Castro 2001, 213). Montero sustituyó las obras de factura clásica y sus personajes, por muñecos realizados a imagen y semejanza de los indígenas (Salcedo 2002, 32).

Montero, inspirado en la Comedia del Arte, logró empatar las técnicas de representación y animación con temas que reflejaran problemáticas de esas comunidades, consejos de higiene y salud, concientización sobre la educación, y dejaban al final

intervenciones que interrogaban directamente a la población logrando de esta forma resolver situaciones conflictivas (Castro 2001, 213).

Detrás de este proyecto había un serio trabajo de campo del INI: análisis socioeconómicos, entrevistas con los habitantes de las comunidades para detectar sus principales necesidades, sus códigos, sus recelos y las colecciones de historias populares cuyos grandes temas giraban en torno a la mitología de orígenes prehispánicos, las dietas alimenticias y las virtudes o defectos comunitarios encarnados en ciertos animales (Salcedo 2002, 32-33).

El equipo creativo guiado por Montero en su tarea por convencer, compartir y comunicar, hacía su propia labor de investigación en los libros del registro de la propiedad, en la plática con médicos y curanderos, lo mismo que con hacendados y peones, hurgando en archivos las actas de bautismo y casamiento, en las denuncias y pleitos legales y todo tipo de datos sobre los pobladores de aquellas comunidades, para tomarlos dentro de sus espectáculos, llegando al corazón y al entendimiento pleno de sus espectadores (Salcedo 2002, 33).

Los artistas que lograron acoplarse al proyecto, cuya formación en las artes escénicas la recibieron del propio Marco Antonio Montero, encargados de representar en lengua tzotzil para el público local, fueron:

Teodoro Sánchez Sánchez, de 31 años, nacido en la comunidad bilingüe de Iztapa, aprendió a hablar durante su infancia, tanto el tzotzil como el castellano. Además de la colaboración en el Instituto Nacional Indigenista, se dedicaba a las labores del campo y a la compostura de líneas telefónicas. Del grupo él era quien había convivido más tanto hacia afuera como hacia adentro de la región. Conocía la capital mexicana donde había cumplido el servicio militar. Vivía con su familia en San Cristóbal de las Casas. Tocaba la marimba con cierta facilidad, era muy ingenioso, resolvía en su lengua materna, situaciones, diálogos y preguntas intrincadas, mediante la imitación, la parodia, el retruécano, el chiste apropiado. Estas habilidades le permitieron desenvolverse de una forma similar a la Comedia del Arte, muy adecuada para el teatro de muñecos.

Pedro Pérez Pérez, de 22 años, nació en Zinacantán, se nutrió con el tzotzil lugareño y aprendió castellano a los nueve años de edad. Laboró en el tejido de la palma, lo más que había caminado fue hasta Tuxtla Gutiérrez; su movilidad por la región antes de trabajar para el guiñol, era escasa.

José Sánchez Pérez, de 27 años de edad, también zinacanteco. Se inició en la lengua castellana a los diez años. Sembraba la tierra y actuaba con el grupo; no conocía Tuxtla, pero sí varias comunidades de los Altos.

María Antonia González Pérez, tenía 42 años de edad. Hasta pocas semanas antes de su integración al grupo no había visitado nunca la capital estatal. Aprendió durante su infancia tanto el tzotzil como el castellano, idiomas de los que se servía con fluidez. Era tejedora de lana y algodón, dependían seis familiares de sus esfuerzos (Castro 2001, 214).

Los problemas técnicos en relación con la elaboración de los personajes, la simbología y el vestuario étnico, se resolvió permitiendo que fueran los participantes locales quienes marcaran las pautas a seguir, de acuerdo con su propia simbología y costumbres, ya que eran ellos quienes conocían el imaginario indígena, lo que sería de gran utilidad para el mayor entendimiento de los mensajes de las obras, como podía comprobarse en cada función (Castro 2001, 214).

Entre 1954 y 1957 este proyecto se coordinó estrechamente con el departamento de Lingüística del INI. El trabajo quedó a cargo de Carlos Jurado Delmar, cuando Marco Antonio Montero se trasladó a Xalapa, Veracruz, a dirigir la Compañía Teatral de la Universidad Veracruzana. A partir de febrero de 1956, el Teatro Petul se reforzó con el apoyo de Rosario Castellanos Figueroa. La educación indigenista en México se vio enriquecida con este periodo de actividades que lograron un equilibrio entre instituciones, artistas y comunidades indígenas (Castro 2001, 222).

De esta forma el teatro guiñol se convirtió en una técnica auxiliar y de difusión en las campañas del INI en la atención al problema de la adaptación e integración de las culturas indígenas de la población de los Altos de Chiapas con las instituciones de salud y educación (Miranda 2013, 32). Este periodo queda inscrito dentro de la Época de Oro del Guiñol en México, que corrió de 1932 a 1965, cuya importancia se debe al aporte que hizo

a la educación, tomando en cuenta, en la elaboración de personajes, a la idiosincrasia mexicana. Fueron muchos los artistas participantes en este movimiento que integraron nuevos elementos creativos, enriqueciendo la expresión en el arte titeril de nuestro país (Miranda 2013, 37).

1.4 Teatro guiñol e ideología

Los muñecos animados, según Angelina Beloff, siempre han jugado un papel educativo, rebelde y de exaltación de los valores. Aún antes de que existieran las escuelas como proyectos de Estado, las masas eran “educadas” con valores humanos presentes en las leyendas populares y hechos históricos, donde no faltaba la fina sátira que golpeaba las falsas creencias y desenmascaraba a los villanos de ocasión, conocedores de las necesidades y penas del pueblo (1945, 165-166). En opinión de Beloff:

Los personajes que representan a los héroes populares, crean en cada país un tipo popular ingenuo, pero a la vez astuto, sagaz y un poco pillo, características que le permiten salir, airoosamente, de cualquier situación difícil. En estos personajes se refugia la oposición contra los abusos, a la vez que se exterioriza, por medio de la sátira y las aparentemente ingenuas comedias representadas por los amables actores de madera o de cartón.

La fuerza de la sugestión que poseen los espectáculos de muñecos animados es tan grande, que los sacerdotes los introducen en los templos para imprimir en las masas de mentalidad aún semipagana, las imágenes vivientes y los momentos más importantes de la historia del cristianismo (1945, 166).

La misma autora agrega que fue en el siglo XV, cuando los espectáculos de muñecos toman un carácter moralizador y se entabla la lucha entre los vicios y las virtudes. Pero es a principios del siglo XX, cuando el teatro de muñecos animados evidencia un notable desarrollo como un medio idóneo para propagar ideas, y como elemento pedagógico, del que se destaca la formación del gusto en niños, jóvenes y adultos, de tal manera que contribuye a la educación artística, aspecto que ha ido en ascenso.

El guiñol en México logró gran desarrollo y éxito al ser enfocado a la educación, la alfabetización y la diversión de clases populares (Jurado 2004, 83). De manera que, el teatro guiñol deviene en un importante recurso didáctico en el periodo posterior a la Revolución Mexicana. La situación de nuestro país en el inicio de la tercera década del siglo XX, evidencia gran necesidad por el desarrollo de la cultura, cuando prácticamente no existía un modelo educativo accesible a la población que era mayormente analfabeta.

Al estudiar la infancia posrevolucionaria, Susana Sosenski expresa, que no había un modelo de infancia. Por tanto, se buscó la construcción de un niño nuevo, desde el poder se impuso un modelo a través de la educación a los infantes. Se persiguieron objetivos como: lograr niños sanos, ahorradores, trabajadores, consumidores, obedientes y escolarizados (Sosenski 2010, 494).

Para conducir a México hacia la modernidad, objetivo del proyecto político-artístico de Vasconcelos (1921-1924), fueron implementadas estrategias surgidas a partir de los modelos observados en la Unión Soviética, como las Misiones Culturales, que requirieron ser adaptadas a las necesidades e idiosincrasia mexicanas.

Las Misiones Culturales lograron unir el arte y la educación para favorecer el desarrollo cultural de la población de un México en reconstrucción; las Misiones Culturales, como enuncia Francisca Miranda, “serían el primer contacto directo de la mayoría de la población con las artes, actividad que los haría partícipes de la nueva ideología nacionalista” (Miranda 2006a, 2).

La educación sentaba las bases de una nueva moral, de la necesidad de una nueva organización social más humana y justa, enseñando a distinguir y evitar la explotación laboral, separarse del individualismo a favor del bien colectivo. Con la aspiración de enraizar una nueva consciencia y la aceptación de los grandes cambios económicos que implicaban espíritu de sacrificio. Tal como el ejemplo tomado de la experiencia rusa no se ocultaba la intención de ideologizar a los niños y espectadores en general sobre temas como la higiene y el trabajo, tomados de la Constitución de 1917 (Sosenski 2010, 499).

Del 22 al 28 de marzo de 1936 se lleva a cabo el Congreso de Teatro Infantil promovido por Bellas Artes, en la ciudad de México, en el teatro Orientación de la SEP. Evento en el que participan Graciela Amador y Germán List Arzubide entre otros artistas e intelectuales. En dicho foro se manifestó la preocupación de los animadores del teatro

guiñol mexicano por perfeccionar la educación a través del teatro de muñecos (Miranda 2006b, 3). En ese mismo congreso fueron propuestos y analizados los objetivos del teatro guiñol oficial que se enuncian a continuación:

Educar cultural y políticamente al niño dentro del criterio histórico materialista; contribuir a la formación moral del niño; liberarlo de todos los prejuicios raciales, religiosos, sexuales, etc., fomentar en el niño la conquista y dominio de las fuerzas naturales como único objetivo de la vida social; fomentar en el niño el concepto de que el trabajo es el único medio de conquistar el bienestar colectivo; fomentar en el niño el concepto de la unidad humana; desarrollar sus sentidos estéticos; hacer desaparecer de la mente del niño la existencia de seres fabulosos, como hadas, gnomos, duendes, etc.; fomentar en el niño la higiene, educarlo en general, por medio del teatro (De Maria y Campos 1941, 23).

Es importante destacar la transmisión del contenido ideológico difundido con esta expresión artística, se enfoca en convencer al espectador sobre la importancia de asistir a la escuela y lo perjudicial de no saber leer ni escribir, liberarlo del influjo religioso y de cualquier poder opresivo, mostrarle la necesidad de la higiene, el trabajo, revaloración de la identidad y costumbres como mexicanos y un tema relevante en aquellas épocas: el beneficio que implicaba para el país la recuperación del petróleo mexicano.

El enfoque a la niñez consideraba que los futuros adultos debían crecer en el conocimiento de estos temas formadores de cultura y ciudadanía. Roberto Lago a menudo mencionaba que ellos se encargaban de divertir instruyendo e instruir divirtiendo como titiriteros pedagógicos dentro de una pedagogía moderna (Sosenski 2010, 498).

El niño fue considerado un agente de transformación social al ser formado sobre la base de una educación socialista. Dentro de los mecanismos de enlace, entre los discursos oficiales, las ideas de futuro, los valores que se pretendieron arraigar en la población a través de los niños, el teatro guiñol tomó un lugar relevante, entablando vínculos de aceptación, derrumbando las barreras del rechazo, arraigando de manera lúdica los contenidos pedagógicos que se han mencionado (Sosenski 2010, 499).

El teatro de títeres ha sido utilizado como una herramienta eficiente tanto en entablar vínculos para la apropiación de modelos e ideales, como de rechazo a los “enemigos” de la sociedad (Sosenski 2010, 501). Más que una metáfora de la manipulación o de una estrategia para la implantación de ideas, el títere logra, de forma eficiente, establecer la comunicación, a través de un lenguaje lúdico con sus espectadores.

Al estar acompañado de una ambientación plástica y sonora, voces reconocibles, un libreto claro y expresivo, se posibilita a la audiencia la comprensión, aceptación y asimilación de su discurso. El teatro guiñol ha sido, sin lugar a dudas, un puente de comunicación de los discursos ideológicos que han propuesto a los pueblos la idea del progreso, la educación y el beneficio social.

Es innegable que el teatro guiñol cumplió ampliamente con la difusión de la ideología impartida desde las instituciones oficiales. La transmisión de ideales en las manifestaciones escénicas del teatro guiñol responde al contexto histórico, ya que era urgente promover el desarrollo de la cultura en todos los aspectos, así como crear ciudadanía, fortalecer la identidad mexicana y pensar en el futuro.

1.5 La población de Xalapa en 1957

La elevación de los niveles de vida y cultura de la población se favorecieron con la creación de una infraestructura sanitaria y de gasto social entre los años 1940 y 1970, con esto la esperanza de vida se incrementó en más de 20 años, periodo en el que la población creció en promedio un 3% anual. En los cincuenta el crecimiento de la población urbana no se consideraba problemática, sino que apoyaba el crecimiento económico (INEGI 1994, 3-4). Para María Teresa Gutiérrez de MacGregor, el enorme desarrollo urbano que tuvo México de 1940 a 1960 fue resultado de la revolución industrial, con la cual coincide.

En el país, hubo un predominio de la población rural en el periodo de 1900 a 1960, en la que también se dio el crecimiento de la población urbana, aunque en ella el periodo más bajo se registra entre 1910 y 1921, atribuido a la Revolución; luego se volvió a incrementar, debido en parte a que el movimiento hacia los asentamientos urbanos ofrecía a la población rural mayores garantías de seguridad (Gutiérrez de MacGregor 2003, 78- 79).

En lo que se refiere a las principales causas de crecimiento urbano, posiblemente son las siguientes: el enorme desarrollo industrial; una de las tasas de natalidad más grandes del mundo; la disminución de la mortalidad, debido a los progresos de la higiene y la medicina, campañas de saneamiento, introducción de agua potable, entre otras, lo que trajo como consecuencia una disminución de las enfermedades de origen hídrico y del aparato respiratorio.

Por consiguiente, disminuyó el índice de mortalidad infantil debido a la creación de centros asistenciales específicos para protección a la infancia, las campañas de vacunación, la introducción de agua potable, el uso de antibióticos; y principalmente la mejoría en la alimentación.

Otro factor muy importante para el desarrollo urbano fue la migración interna, ya que hubo desplazamiento de población rural hacia los centros urbanos, atraída por el desarrollo industrial que proporcionaba trabajo y salarios más altos, y por el atractivo que ofrecían las grandes poblaciones para adquirir mayor cultura, más comodidades y diversiones; es decir, un nivel de vida más alto. Respecto a la inmigración externa aunque no es importante para el desarrollo urbano, es necesario apuntar que la mayoría de los extranjeros se establecían en los grandes núcleos urbanos (Gutiérrez de MacGregor 2003, 79).

Por supuesto, Xalapa no se encontraba ajena a la dinámica que vivía el país en ese momento. De acuerdo con el Censo de Población de 1950, el Estado de Veracruz tenía un total de 2,040,350 habitantes distribuidos en una superficie de 71,896 kilómetros cuadrados, que equivale a una densidad de 28.38 habitantes por kilómetro cuadrado (INEGI 1950a).

Con la finalidad de tener una comparativa de la información obtenida del censo, que se realiza cada diez años, se han consultado el de 1950 y el de 1960, esto permite apreciar los cambios producidos en el lapso que se indica.

De acuerdo al Censo General de Población de 1950, la ciudad de Xalapa tenía una población de 59,275 habitantes (INEGI 1950b), el número de mujeres sumaba 32,039 y el de hombres 27,236. En 1960, el total de la población, de esta misma ciudad, constaba de 78,120 personas (INEGI 1960b, 7-9), de las cuales 36,496 eran hombres y 41,624, mujeres; en una década el aumento poblacional fue de 18,845 personas.

Con respecto a la educación, el nivel de alfabetismo medido en la ciudad de Xalapa en 1960, cuando el total de población urbana mayor de seis años era de 56,474 habitantes (25,627 hombres y 30,847 mujeres), estaban alfabetizados 46,873 (22,372 hombres y 24,501 mujeres), (INEGI 1960c, 1). De manera que, 9,601 personas no sabían leer ni escribir, lo que corresponde aproximadamente al 17% de la población mayor de seis años. Éste era el público al que se buscaba llegar, para motivarlo a instruirse y, de esa manera, impulsar el desarrollo cultural de la población para beneficio de la comunidad xalapeña.

El inicio de las actividades del grupo que se estudia (1957-1965), está más cercano al conteo de población de 1960, con ello es posible suponer que entre las personas contabilizadas en estas cifras, se encuentran quienes disfrutaron momentos de entretenimiento presenciando como espectadores las funciones de teatro guiñol del grupo municipal. Asimismo, la observación de la diferencia entre un censo y otro, permite percatarse del ritmo de crecimiento e imaginar cuáles serían las necesidades que requerían atención, se distingue también que se abría una brecha cada vez más ancha entre las poblaciones urbanas y rurales.

1.6 Contexto histórico y cultural de Xalapa en 1957

El periodo histórico, que se vivía en 1950, tras cinco años de finalizada la Segunda Guerra Mundial, continuaba con la reconstrucción de las economías afectadas, por parte de la comunidad internacional. Debido a la difícil situación mundial, se buscaban nuevas normas de convivencia, aunque también estaban presentes las tensiones producidas por la Guerra Fría (INEGI 1950a).

En México, se transformaban las estructuras políticas, económicas y sociales poco a poco, se lograba un notable desarrollo urbano que permitía mejorar las actividades económicas. Asimismo, las mejores condiciones de salud lograron la disminución de la mortalidad, esto condujo al crecimiento de la población y al enorme reto de superar los rezagos sociales para afrontar las necesidades de las nuevas generaciones, cada vez más amplias, por su constante crecimiento.

Al iniciar la década de los años 60, el mundo se encontraba en plena Guerra Fría, el triunfo de la Revolución Cubana sucedido en 1959, había impactado los movimientos

sociales de los países latinoamericanos, clasificados como del tercer mundo o también como subdesarrollados o en vías de desarrollo. En México se dieron los movimientos del magisterio y de los ferrocarrileros, que llegaron a establecer una relación tensa con el gobierno de la República (INEGI 1960a).

Nuestro país se esforzaba por continuar su crecimiento económico y su estabilidad política. Se distingue el aumento de la población en los índices de concentración urbana al alcanzar niveles que no se habían visto antes. Hay crecimiento de la clase media urbana, aumenta el poder de grupos empresariales, el rezago de la población rural en general, y del sector campesino en particular.

En ese momento histórico, en el Estado de Veracruz, la agricultura era una de las actividades de mayor significación económica; entre los cultivos destacan el café, el maíz, la caña de azúcar, el plátano, el tabaco, la naranja, el frijol, la vainilla, el mango, entre otros. En ganadería se contaba con ganado vacuno, lanar, porcino y caprino. En cuanto a la explotación forestal, la variedad de climas y la configuración del suelo originan una extensa gama de especies forestales, entre las que destacan el chicozapote, la caoba, el cedro, el pino, el encino, el mezquite y el palo blanco. La pesca, en ese momento se destinaba en su totalidad al consumo nacional. Esta enumeración de productos del campo refleja una gran riqueza medioambiental, por un lado y por el otro se menciona el rezago cultural en la población del medio rural en el aspecto de la educación formal.

¿Se puede comprender cómo era la cultura mexicana, y, por ende, xalapeña, en la segunda mitad del siglo XX? Samuel Ramos explica en *El perfil del hombre y la cultura en México* cómo la historia ha modelado la forma de ser del mexicano con sus vicios y costumbres que han prevalecido a través del tiempo. Aunque han pasado siglos, entran en juego los rezagos de la conquista y colonización, así como la ilusión de imitar al viejo continente en sus ideas e instituciones (Ramos 1982, 15).

Ramos insiste en señalar el impulso de imitación ilógica como una actitud de impaciencia por adelantar etapas de forma prematura (Ramos 1982, 17). Sin perder de vista que “una cultura está condicionada por cierta estructura mental del hombre y los accidentes de su historia” (Ramos 1982, 20).

El interés por la cultura europea ha significado en muchos casos el olvido de las raíces mexicanas pues las sociedades americanas fueron modeladas por el monopolio

pedagógico de la Iglesia católica transmitiendo un sentido medieval de la vida. La cultura católica se grabó profundamente en el corazón de la nueva raza y puede distinguirse en la tenacidad del espíritu conservador, en los prejuicios morales, religiosos, en las costumbres rutinarias de las clases medias provincianas (Ramos 1982, 30).

En este sentido poco se notaba el ímpetu de renovación, los pueblos de México permanecieron en un ritmo lento, pasivo. Es probable que el espíritu nativo ya estuviera dispuesto a la pasividad, apegados a sus tradiciones, rutina y conservadurismo. Lo que se refleja también en el arte indígena visto más como artesanía, desarrollado por habilidades aprendidas por tradición (Ramos 1982, 36).

Pese a todo, en el país y el estado se dieron cambios muy importantes que vale la pena exponer ya que fomentaron el desarrollo de la cultura. Durante el siglo XX surgieron múltiples instituciones culturales en la ciudad de Xalapa, iniciando por la Escuela Normal Veracruzana en 1886, bajo la dirección de Enrique C. Rébsamen durante el gobierno de Juan de la Luz Enríquez. Teodoro A. Dehesa, su sucesor, acrecentaría la colección de pinturas propiedad del gobierno estatal, becaría a Diego Rivera a París y sería anfitrión de Rubén Darío en el verano de 1910. De esta manera inaugura la tradición de mecenazgo cultural (Delgado Calderón y García Díaz 2011, 647) institucional que continúa hasta nuestros días.

En los años veinte, Xalapa fue sede del Estridentismo. El movimiento nació a finales de 1921 en la Ciudad de México bajo el impulso del escritor papanteco Manuel Maples Arce, reclutó seguidores en la ciudad de Puebla y llegó a su florecimiento en Veracruz entre 1926-1927, con el mecenazgo del gobernador Heriberto Jara. En 1929 se funda la Orquesta Sinfónica de Xalapa, dirigida por el coatepecano Juan Lomán Bueno, con el apoyo del gobernador Adalberto Tejeda. Finalmente, el 11 de septiembre de 1944 queda formalmente constituida la Universidad Veracruzana, teniendo como primer rector al doctor Manuel Suarez Trujillo (Delgado Calderón y García Díaz 2011, 648). De ahí en adelante, la ciudad de Xalapa sería reconocida a nivel nacional como una ciudad culta, semillero de artistas y exponentes del arte en todas sus modalidades.

2. Las huellas del Grupo de Teatro Guiñol Municipal de Xalapa

La información que sustenta este capítulo fue obtenida principalmente en el Archivo Histórico Municipal de Xalapa (AHMX) “Rubén Pabello Acosta”. Se consultó el Catálogo del Fondo Documental de Secretaría de 1913 a 1979 para ubicar, por el tema, los paquetes depositarios de los expedientes que resguardan la historia municipal. En segundo lugar, se efectuó la revisión de cada página de dichos expedientes para localizar la información relevante y al hallarla se realizó el registro fotográfico.

En el apartado de Secretaría del año 1957, dentro del paquete 16, se obtuvieron los primeros hallazgos en los expedientes 478-1 (Cultura pública, Primera representación del Teatro Guiñol. 21 de abril de 1957) y 478-2 (Inventario), con 46 y 24 fojas respectivamente. En 1958, en el paquete 13, expediente 333 (Empleados, Teatro Guiñol), con 4 fojas, el expediente 353 (Empleados, Agustín Guzmán Viveros) con 5 fojas, el 422 (Cultura Pública, Teatro Guiñol), del 368 al 373 (Empleados, Hilda Prado, Mercedes Rello Vda. de García, Ofelia Aguilar, Adrián Gómez Gil Soto, Germán Martínez, Consuelo Cruz Díaz) con 6, 4, 2, 5, 2 y 4 fojas respectivamente.

En el paquete 15 de 1958, el expediente 422 (Cultura Pública, Teatro Guiñol) con 41 fojas (desde la foja 37 a la 41 corresponden al año 1959). Respecto al año 1962, se localizaron datos en el paquete 9, expediente 216 (Cines y Teatros, Teatro Guiñol) con 4 fojas. En lo que respecta al año 1965, paquete 4, expediente 164 (Cines y Teatros, Teatro Guiñol) con 2 fojas.

De igual manera se consultó el libro 157 de Actas de Cabildo, plasmadas con cuidadosa letra manuscrita, que comprende los años 1955-1958. De ellas se pudo extraer la siguiente información:

23 de octubre de 1956 (Folio 47). “El presidente Municipal informa a la Comuna que se continuará la Campaña Cultural que se viene realizando y que se solicitará la valiosa colaboración del Instituto Nacional de Bellas Artes para darle el mayor interés a los conciertos que se están desarrollando en el Salón de Cabildos del Palacio Municipal, con valores de gran fama artística.”

22 de mayo de 1957 (Folio 71). “En uso de la palabra el presidente Municipal informa a la Comuna que contando con el Grupo de Teatro Guiñol que este Ayuntamiento ha organizado y sostiene y con el fin de continuar la labor de acercamiento al pueblo

xalapeño, se presentarán funciones de este grupo en las distintas Congregaciones de este Municipio.”

25 de junio de 1957 (Folio 75). “A partir del dieciséis del presente mes, se expide nombramiento a favor de la profa. Inocencia Ochoa Vázquez, como ayudante interina de la escuela primaria Abraham Castellanos, comisionada provisionalmente en la escuela Hugo Topf, con el sueldo mensual de seiscientos sesenta y un pesos y en atención a lo solicitado por la Dirección General de Educación del Estado.”

20 de agosto de 1957 (Folio 80). “A solicitud del C. Presidente Municipal de Veracruz, Ver., se acuerda que el Grupo de Teatro Guiñol dependiente de este Ayuntamiento, de una función el día 14 de septiembre próximo, en el hospital de dicho lugar.”

27 de agosto de 1957 (Folio 81). “En uso de la palabra el señor Presidente informa que el Grupo de Teatro Guiñol dependiente de esta corporación municipal, tuvo una decorosa actuación en la visita de buena voluntad que hizo este H. Ayuntamiento a las poblaciones de Misantla, Martínez de la Torre y Tlapacoyan, acordándose girar atenta felicitación al grupo mencionado, ya que esta Corporación se siente satisfecha de comprobar que la confianza depositada en dicho Grupo, al integrarlo con grandes trabajos, no ha sido defraudada, exhortándolos al mismo tiempo para continuar con la misma responsabilidad que hasta hoy.”

19 de noviembre de 1957 (Folio 91). “En atención a que Inocencia Ochoa, quien venía desempeñando el cargo de directora del Grupo de Teatro Guiñol, presenta su renuncia, se acuerda aceptársela en vista de las razones que expone, haciéndole presente el reconocimiento de este Ayuntamiento, por su eficaz colaboración en el cargo que le fue encomendado.”

3 de diciembre 1957 (Folio 93). “Se toma el acuerdo de conceder la cantidad de ciento cincuenta pesos mensuales a Hilda Prado, quien presta sus servicios en el Grupo de Teatro Guiñol, con antigüedad del quince de noviembre anterior.”

24 de diciembre de 1957 (Folio 96). “Con motivo de la renuncia presentada por Tomasa Aguilar, quien venía prestando sus servicios en el Grupo de Teatro Guiñol, se acuerda girar comunicación al C. Tesorero Municipal, a fin de que quede sin efecto la gratificación que por tal concepto venía percibiendo a partir del 30 de noviembre anterior.”

3 de junio de 1958 (Folio 117). “Por convenir así al buen funcionamiento del Grupo de Teatro Guiñol, a partir del primero del actual cesa como director de dicho Grupo el C. Agustín Guzmán.”

Para los fines de la investigación, se realizó un recorrido por las calles de Xalapa para ubicar algunos de los espacios donde tuvieron lugar las presentaciones del grupo y direcciones de algunos de sus integrantes. Asimismo, se halló información en el Archivo General del Estado y en la Unidad de Servicios Bibliotecarios e Información de la Universidad Veracruzana (USBI). El Centro de Documentación Candileja A. C., además de proporcionarme información documental, posibilitó la entrevista con Francisco Beverido Duhalt, estudioso de la historia teatral de Xalapa. De esa gran cantidad de datos surgió lo que se presenta a continuación.

2.1. La creación del Grupo de Teatro Guiñol Municipal de Xalapa

El panorama histórico del teatro de títeres del Estado de Veracruz y en particular de la ciudad capital, Xalapa de Enríquez, comprende también las presentaciones que aquí han realizado diversos grupos dedicados a este arte. Llegaban provenientes de otros estados, como es el caso de la famosa compañía de autómatas de los Rosete Aranda, originarios de Tlaxcala, quienes recorrían el país difundiendo el teatro de marionetas.

También se presentaron en esta ciudad durante sus giras, los grupos de Teatro Guiñol de Bellas Artes, quienes provenían de la Ciudad de México (Miranda 2006b, 10). La influencia de los grupos de Bellas Artes y la necesidad de llevar eventos culturales a la población xalapeña, hizo surgir al Grupo de Teatro Guiñol Municipal de Xalapa, creado en 1957 como un proyecto municipal en la capital del estado de Veracruz.

Con la tarea de llevar entretenimiento didáctico dicho grupo logró el acercamiento entre las artes escénicas y la población de barrios populares de esta localidad y congregaciones cercanas, dentro de la campaña de difusión de eventos culturales promovidos por la institución municipal. Esta labor fue favorecida por una política cultural de difusión del arte como un puente comunicativo entre las autoridades municipales y la población de clases populares, que en 1957 comprendía la mayoría de la población.

La estructura jerárquica de la ciudad como municipio, tiene en el lugar más alto de autoridad al presidente municipal quien toma las decisiones en los asuntos relacionados con

la administración de los recursos y los proyectos que dentro del municipio se realizan. Para el surgimiento de este grupo, se ubican principalmente tres componentes, en primer lugar se encuentra el presidente municipal como gestor cultural; en segundo lugar se encuentran quienes intervienen en este grupo como realizadores del proyecto, tanto los maestros que vienen a dar los talleres formativos, como los participantes que luego se integrarán al Grupo de Teatro Guiñol; y en tercer lugar, como beneficiarios de las actividades del grupo, la población escolar, de barrios y comunidades que presenciarían las funciones.

Hubieron varias circunstancias que pudieron contribuir a la fundación del Grupo de Teatro Guiñol Municipal de Xalapa, a continuación, se mencionan las más significativas. La Escuela de Teatro de la Universidad Veracruzana, fundada en colaboración con el INBA en 1953 bajo la dirección de Dagoberto Guillaumin, quien fue delegado de dicha Institución en Veracruz durante varios años (Beverido 2000, 16), tenía considerado en la lista de maestros, a Roberto Lago³⁷ para dar cursos de creación y manipulación de títeres.

Esos cursos no se concretaron, se desconocen las causas, pero considerar el teatro de títeres dentro del plan curricular da indicios sobre la importancia que se concedía al arte títeril, además de la relación estrecha del INBA con la escuela de arte dramático de Xalapa a través de su director.

La presencia de Dagoberto Guillaumin en Xalapa fue determinante para el desarrollo del teatro en esta localidad. Pudo ser Guillaumin quien en alguna reunión con el presidente municipal propusiera la idea de formar una compañía dedicada al teatro de títeres, para ofrecer funciones en los diversos barrios, escuelas y congregaciones, tal como hacían los grupos del INBA, cuya labor y resultados él conocía muy bien. Pero esta versión no se ha podido comprobar.

Ramón Alva de la Canal, artista plástico que formó parte del grupo fundador del Teatro Guiñol de Bellas Artes, radicaba en Xalapa en aquellos años. Desde 1953 fue director y maestro de las clases de Pintura, Escultura, Grabado y Cerámica en el Centro Universitario de Artes Plásticas, recién inaugurado en Xalapa, tuvo a su cargo la dirección por más de veinte años, a partir de su inicio, de la Escuela de Artes Plásticas de la

³⁷ Roberto Lago Salcedo (1903-1995), dramaturgo y poeta. Fue uno de los fundadores del Teatro Guiñol de Bellas Artes, se integró al grupo Rin-Rin dirigido por Germán Cueto, que tiempo después quedó bajo su dirección y la de Lola Cueto con el nombre de El Nahual.

Universidad Veracruzana (Beverido 2000, 16). Alva de la Canal también pudo ser quien promoviera la idea de la fundación del Grupo de Teatro Guiñol Municipal.

En 1954, el director de teatro Marco Antonio Montero fue invitado por Dagoberto Guillaumin a hacerse cargo de la dirección de la Compañía de Teatro de la Escuela de Arte Teatral. Montero venía de San Cristóbal de las Casas, Chiapas, donde participó activamente con el Teatro Petul, en las campañas de educación promovida por el Instituto Nacional Indigenista con apoyo del Instituto Nacional de Bellas Artes. La presencia de Marco Antonio Montero, contribuye a la consolidación de las artes escénicas en la ciudad de Xalapa. Su trayectoria anterior y su experiencia relacionada con el teatro guiñol, permite vislumbrar su simpatía hacia el teatro de títeres.

Como ya se ha mencionado, llegaban las compañías itinerantes de autómatas o muñecos animados, como solían llamarse, a presentar sus funciones en esta ciudad. De tal manera, que, en el mes de abril de 1955, se presentaron en la ciudad de Xalapa 18 funciones de teatro guiñol, con uno de los grupos del Teatro Guiñol de Bellas Artes, El Nahual, para un total de 10,000 niños aproximadamente (Miranda, 2006b, 10). A tales espectáculos acudían gran número de espectadores. Si esos grupos ya tenían cubiertos sus honorarios y el público lo recibía sin costo, es muy probable que se congregara gran cantidad de gente a verlos. Esto conduciría a estimar, como un buen proyecto, la fundación de un grupo que, constantemente, diera funciones gratuitas a la población.

Los acontecimientos aludidos, desde la llegada de artistas que durante su trayectoria tuvieron relación con el teatro de títeres, particularmente con la técnica del guiñol, y las funciones presentadas en Xalapa por el grupo de Bellas Artes pudieron influir en la iniciativa del presidente municipal Rubén Pabello Acosta para crear el grupo que realizaría funciones de teatro guiñol para la comunidad xalapeña y poblaciones cercanas.

Francisco Beverido³⁸ sugiere que la triple colaboración entre el Ayuntamiento de Xalapa, el INBA y la Universidad Veracruzana, facilitaría la llegada de Roberto Lago junto con José M. Díaz para impartir los talleres que darían la formación inicial al grupo (Beverido 2000, 12). Por un lado, no ha sido posible comprobar la colaboración de la Universidad Veracruzana, ni alguna reunión de académicos con el presidente municipal

³⁸ Francisco Beverido Duhalt. Actor, director de teatro, productor, dramaturgo y profesor investigador. Creador y director del Centro de Documentación Teatral Candileja, en Xalapa, Ver.

donde se compartiera información al respecto. Por otro lado, el Instituto Nacional de Bellas Artes promovió un curso intensivo de teatro, para maestros, programado para el verano de 1957, en la Escuela de Arte Teatral, como consta en el Archivo Histórico Municipal de Xalapa. Se transcribe el fundamento de dicho curso:

La utilidad pedagógica de la disciplina teatral es ya reconocida por todas las autoridades educativas. Responde además, la necesidad de su orientación y de su adiestramiento en ella, al auge que el Teatro ha alcanzado en los últimos años en toda la República.

Los Festivales Regionales organizados por el Instituto Nacional de Bellas Artes, permiten estimar el interés que en todas las regiones de nuestro país evidencian los jóvenes por hacer y disfrutar del Teatro.

Atentas a este fenómeno; y persuadidas de la necesidad de capacitar a los maestros para intervenir en la promoción de la actividad teatral de manera fructuosa en las escuelas, las Autoridades del Instituto Nacional de Bellas Artes han resuelto ofrecer un curso intensivo específicamente encaminado al servicio de los maestros de la República cuyo calendario de trabajo les permita consagrar sus vacaciones de julio y agosto a la adquisición del conocimiento de las disciplinas teatrales que de modo breve, pero intenso, se propone impartir durante seis semanas, del 15 de julio al 31 de agosto, la Escuela de Arte Teatral del INBA. Con esta actividad se inaugurará, dentro de la propia escuela y bajo la dirección y los auspicios del Departamento de Teatro del INBA, una muy útil Escuela de Verano de Teatro (AHMX, 1957, paq. 16, exp. 478-1, 1).

El folleto llegó al presidente municipal, y se conserva aún como testigo de la difusión de las posibilidades del arte teatral y el propósito del INBA para contribuir a su desarrollo en los estados del país. ¿Sería ante esta información que se tomó la decisión de fundar el grupo? No se sabe con seguridad, pero la relación estaba establecida, así como la convicción de que el teatro guiñol tendría una amplia aceptación entre la población del municipio xalapeño.

El Grupo de Teatro Guiñol Municipal de Xalapa comenzó sus actividades frente al público el 21 de abril de 1957, con una presentación en los bajos del Palacio Municipal, participando en las celebraciones del “día del niño” de ese año y continuó realizando presentaciones en diversos eventos culturales, en poblaciones cercanas que lo solicitaban. Las presentaciones del grupo eran promovidas directamente desde la presidencia municipal.

El periodo en que el Grupo de Teatro Guiñol Municipal de Xalapa desarrolla sus actividades, comprende de marzo de 1957 a julio de 1965, en ese lapso hubo interrupción de las mismas debido a los cambios de poder del municipio. El carácter de grupo municipal, por un lado, le otorgó el beneficio económico para solventar gastos de producción y honorarios, pero, por el otro, su fundación y disgregación estuvo sujeta a las decisiones tomadas desde el puesto más alto del gobierno municipal.

La política cultural de las autoridades municipales fue benéfica en tanto propició la formación del grupo, les brindó apoyo económico a sus integrantes y financió los costos de sus producciones y equipamiento. Pero tras la sucesión presidencial se suspendió todo apoyo argumentando el gasto que ocasionaba. Se objetó el ahorro de la partida presupuestal como justificante para no permitir la continuidad de la labor del grupo.

2.2 Teatro Guiñol para la comunidad xalapeña

Durante la primera mitad del siglo XX, en palabras de Rubén Pabello Acosta³⁹ (AHMX, 1957, pag. 16, exp. 478-1, 2), presidente municipal de Xalapa y fundador del grupo, el teatro guiñol era poco conocido por la población del estado de Veracruz. El Grupo de Teatro Guiñol Municipal de Xalapa surgió de circunstancias particulares; sus antecedentes inmediatos son la experiencia de Teatro Guiñol en Bellas Artes en la ciudad de México, los cursos de verano de la Escuela de Arte Teatral del INBA, e indirectamente del fenómeno conocido como Teatro Petul en el estado de Chiapas.

El teatro de muñecos animados, dice Angelina Beloff, marcó un notable desarrollo desde principios del siglo XX, como factor pedagógico y medio infalible para propagar ideas, asimismo, cumple un gran servicio para orientar el gusto de niños, adolescentes y

³⁹ Rubén Pabello Acosta. Periodista, fundador y director del *Diario de Xalapa*, fue Presidente Municipal de Xalapa de 1955 a 1958.

adultos, apoyando la educación artística de los sectores populares (Beloff 1945, 166). Estas ideas se estaban comprobando con la labor del Teatro Guiñol de Bellas Artes que ya había presentado su trabajo artístico en el estado de Veracruz y en la ciudad de Xalapa y emprendía la labor de ofrecer talleres y cursos.

La propuesta del teatro guiñol era llevar un espectáculo divertido e instructivo, con la ventaja de no ser costoso. En ocasiones no se tiene la facilidad de acceder a las manifestaciones escénicas, porque no existen o no están a disposición por cuestiones económicas. El teatro guiñol contiene riquezas inmateriales que alegrarán la vida de su público y se dirigirán a ellos en un lenguaje comprensible, aunque les hablen de cosas desconocidas (Beloff 1945, 205).

Cabe hacer mención de que el texto *Muñecos animados* de Angelina Beloff, editado en 1945 por la Secretaría de Educación Pública formaba parte del acervo bibliográfico de las escuelas normales, y la escuela de Xalapa no sería la excepción. En él, Beloff aporta un recorrido histórico del títere y sus manifestaciones en diferentes partes del mundo, así como una forma de elaborarlos, con recomendaciones prácticas, accesibles y económicas. Cualquier principiante encuentra, a través de sus líneas, un camino abierto en el inicio de esta profesión.

El programa municipal del gobierno de Pabello Acosta, de acuerdo a un desplegado publicado el 21 de abril de 1957, dirigido a la población de Xalapa (AHMX, 1857, paq. 16, exp. 478-1, 2), tuvo como objetivo ofrecer actividades culturales a la población de dicho municipio y de comunidades vecinas, entre las que hubo conferencias, ciclos de música y recitales poéticos (Fig. 1) y se vio enriquecido con la formación del Grupo de Teatro Guiñol Municipal de Xalapa. Según el mismo presidente municipal expresó, el desempeño del grupo cubrió ampliamente sus expectativas y el teatro guiñol obtuvo su “carta de naturalización” en el municipio xalapeño.

Con ello se promovió la experiencia de comunidad. En el acontecimiento teatral, el espectador y el artista llegan a establecer contacto físico, aunque en realidad no se toquen, el arte “toca” al espectador con las emociones y la mirada produce un efecto de intimidad similar al contacto físico (Fischer-Lichte 2011, 124-129). Este efecto de cercanía con la población a través del lenguaje de los títeres fue uno de los objetivos del proyecto.



FIGURA 1
En la foto se muestra un evento en el palacio municipal,
lugar donde se realizó la primera función de títeres del grupo
AHMX

2.3 La formación de los titiriteros del Grupo de Teatro Guiñol Municipal

Con la colaboración del Instituto Nacional de Bellas Artes, en marzo de 1957, los profesores Roberto Lago y José Mercedes Díaz, maestros del teatro guiñol vinieron a dar talleres formativos. Habiendo formalizado esta propuesta, se lanzó la convocatoria a la ciudadanía xalapeña, ofreciendo los cursos para aprender a realizar teatro guiñol a quien quisiera formar parte del grupo (Beverido 2000, 12).

Del 25 de marzo al 4 de mayo, José Mercedes Díaz y Roberto Lago Salcedo son comisionados para impartir un curso intensivo al personal docente de jardines de niños, a los alumnos del Instituto de Educadoras anexo a la escuela Normal Veracruzana “Enrique C. Rébsamen” y a los alumnos de la escuela de teatro en Jalapa, Veracruz (Miranda 2006b, 12).

Los talleres tocarían temas como representación de obras, construcción de muñecos, animación y teatros desmontables. No se ha podido comprobar si la mención de los alumnos de la escuela de teatro en Xalapa a los que se les daría el curso hace referencia al mismo grupo que acudió a la convocatoria emitida por el municipio xalapeño, o si también se atendió en un curso aparte, a los alumnos de dicha escuela. Francisco Beverido menciona que hubo dos tipos de talleres: los realizados para formar el Grupo de Teatro Guiñol Municipal y otros impartidos a maestras y educadoras (Beverido 2000, 13).

Roberto Lago (1903-1995), como se ha mencionado, formó parte del grupo fundador del Teatro Guiñol Mexicano, en el grupo Rin-Rin, con el tiempo este grupo quedó bajo su dirección junto a Lola Cueto, con el nombre de grupo Nahual. Se especializó en la construcción de muñecos y en la dramaturgia, buscó nuevas formas expresivas en el teatro de títeres, propuso un teatrillo semicircular que ofrecía mejor visibilidad del espectáculo para el público. Fue incansable investigador sobre los orígenes de los títeres en México. Su trabajo traspasó las fronteras. Fundó la *Hoja del titiritero independiente*, publicación que inició de forma casera en 1982, en la que comunicaba artículos sobre los títeres en México y el mundo.

José Mercedes Díaz Núñez (1913-2000), como antes se dijo, era originario de Yucatán, y se unió al Teatro Guiñol de Bellas Artes el 1 de julio de 1944, por intermediación de Ramón Alva de la Canal, con quien trabajó en la realización del mural en el monumento a José María Morelos, en la isla de Janitzio. En 1953 durante una gira en el estado de Chiapas, la función de teatro guiñol que dieron en Amatenango del Valle fue narrada al público por promotores del Instituto Indigenista, lo que dio como resultado un gran éxito. De aquí surge la idea de introducir el teatro de títeres en las campañas del Centro Coordinador Indigenista de San Cristóbal de las Casas, Chiapas, lugar al que es comisionado Díaz Núñez para enseñar las técnicas del teatro guiñol.

Ambos maestros contaban en 1957, con una amplia experiencia en el quehacer titiritero y en la impartición de cursos formativos. De esta forma el grupo, que se fue consolidando al recibir los conocimientos prácticos de los dos maestros, aprendió también la técnica y la poética del Teatro Guiñol de Bellas Artes.

Durante este periodo formativo, se fue conformando el repertorio con el que iniciaría a dar funciones. Se trataba de obras cortas, con duración de 15 a 20 minutos, por lo que se elegían varias de ellas para conformar un programa. Se alternaban bailes y fábulas, sin faltar la presentación o prólogo al iniciar el espectáculo. El repertorio de obras fue proporcionado por los maestros, algunos de esos textos fueron escritos para el Teatro Guiñol de Bellas Artes, otros fueron adaptaciones de cuentos de los hermanos Grimm, León Tolstoi, Félix María de Samaniego y Jean de la Fontaine, entre otros.

2.4 Los integrantes

En la convocatoria emitida por el ayuntamiento de Xalapa, no se indica el número de personas que formarían el grupo. Francisco Beverido menciona que:

Regresaron ya a México los maestros del INBA que estuvieron varias semanas en Xalapa, donde dejaron plenamente integrado y capacitado al grupo de teatro “Guiñol”, que como se ha informado, ha venido ofreciendo valiosas y amenas funciones, tanto en las escuelas y barrios de la ciudad, como en las congregaciones que integran este municipio. Los miembros del guiñol son Hilda Mendoza, Inocencia Ochoa, Ofelia Aguilar, Nohemí Palma, Bertha Hernández, Mercedes Rello de García, Tomasa Aguilar Ojeda, Agustín Guzmán, Adrián Gómez Gil, Adrián Montero y Raúl de la Huerta (2000, 14).

Los documentos de archivo mencionan que el Grupo de Teatro Guiñol Municipal de Xalapa, tuvo como primera directora a Inocencia Ochoa Vázquez (AHMX, 1857, paq. 16, exp. 478-1, 18), quien estuvo a cargo del grupo del 1º de junio al 19 de noviembre de 1957 (AHMX, 1857, paq. 16, exp. 478-1, 22).



Roberto Lago y alumnos
Taller de modelado
Acervo Roberto Lago Salcedo



Roberto Lago dando instrucciones de manipulación en el interior del teatro
Curso a maestros de los estados
Año: 1957
Acervo Roberto Lago Salcedo

FIGURAS 2 y 3. Fotografías de *La Época de Oro del Guiñol de Bellas Artes*. Miranda 2006a, Galería Fotográfica.

Estas imágenes (Figuras 2 y 3) han sido elegidas para ofrecer una idea de lo que habrán sido los talleres sobre teatro de títeres, ofrecidos en Xalapa por los maestros Roberto Lago y José M. Díaz Núñez, en 1957, en ausencia de fotografías que pudieran proporcionar evidencia gráfica de las actividades del grupo. En la imagen de la izquierda se encuentra al centro Roberto Lago dando instrucciones para el modelado de cabezas de títeres a un grupo de mujeres, en la imagen de la derecha está instruyendo en la animación de teatro guiñol detrás de un escenario.

Después de la salida de la primera directora, el grupo de Teatro Guiñol tuvo dos directores: Agustín Guzmán Viveros e Hilda Prado. Las tensiones surgidas a partir de la falta de la precisión en las responsabilidades de ambos directores provocaron conflictos. Para solucionarlos el presidente municipal nombró a Guzmán Viveros como director general del grupo (AHMX, 1958, paq. 13, exp. 353, 3) y a Prado como directora artística (AHMX, 1958, paq. 13, exp. 333, 7), dicha designación ocurrió el 15 de mayo de 1958.

En la revista *Síntesis de palpitaciones provinciales*, de agosto de 1957, se publica una reseña de la obra *Una ciudad para vivir* de Ignacio Retes, dirigida por Marco Antonio

Montero. Esta obra se presentó el 2 de mayo de ese año en el Teatro de cámara de Xalapa. En ella actuó Agustín Guzmán Viveros quien interpretó “bastante bien” a un joven escritor. De esta manera confirmamos que Guzmán era actor del grupo dirigido por Montero.

A punto de cumplir un año de labores, Hilda Prado, Agustín Guzmán Viveros, Mercedes Rello Vda. De García, Ofelia Aguilar, Germán Martínez, Adrián Gómez Gil, Consuelo Cruz Díaz y Adrián Montero Lara, fueron contratados, el 30 de enero de 1958, como empleados municipales del Teatro Guiñol (AHMX, 1958, paq. 13, exp. 333, 1). Los honorarios mensuales que percibían eran: \$300.00 los directores, \$200.00 los ayudantes y \$180.00 el utilero.

Para establecer una comparación con respecto a los apoyos económicos que se otorgaban a los integrantes del grupo mencionaré que, debido al nombramiento como ayudante interina en una escuela primaria municipal, una de las integrantes recibiría el sueldo de seiscientos sesenta y un pesos al mes (AHMX Actas de cabildo 1957, 75). Esta información permite notar que no eran sueldos propiamente dichos los que percibían los integrantes del grupo sino sólo gratificaciones económicas y algunos prestaban sus servicios en otro lugar.

Más adelante, el 2 de junio cesa del cargo Guzmán Viveros y la dirección general del grupo queda en manos de Hilda Prado, quien se mantiene en él hasta finales de 1958. Las actividades del grupo se suspendieron al inicio del año 1959, al tomar posesión el nuevo presidente municipal Carlos Lascuráin y Zulueta.

Las actividades del teatro guiñol municipal se reanudan en 1962, cuando toma el cargo de presidente municipal Fernando García Barna, de ello da constancia una publicación en la *Gaceta Municipal* con el título: “Nuevamente el Teatro Guiñol del Municipio”.

Que el Teatro Guiñol del ayuntamiento se pondrá nuevamente en servicio para solaz de todos los habitantes de esta ciudad, es uno de los últimos acuerdos tomados por nuestras Autoridades Municipales, por medio del cual se trata de llevar a todas las clases sociales de esta ciudad el beneficio que reporta para la educación popular y sobre todo de la niñez, este sencillo como instructivo teatro, está siendo organizado

nuevamente con la intervención de una maestra y de un grupo de damas que están confeccionando el material para el mismo (*Gaceta Municipal* 1962, 2).

De esta segunda época, no se sabe cuántos de los integrantes del grupo inicial se mantienen dentro del grupo, pero se conoce que, en 1963, la dirección la tomó Ofelia Aguilar. Esto se expresa en una nota muy similar a la anterior que se publica con el título “Dará funciones de Teatro Guiñol el Ayuntamiento”:

En el curso del próximo mes de abril el Teatro Guiñol del Ayuntamiento iniciará su temporada de funciones en los distintos barrios de la ciudad, principalmente aquellos más pobres y en las congregaciones, con el afán de llevar a los chiquitines ratos de alegría y solaz a la par que una distracción sana de tipo educativo y moral. Para el caso la profesora Ofelia Aguilar, encargada del Teatro Guiñol del Ayuntamiento está preparando activamente todo el material de este tipo, a fin de llevar a los chicos, funciones amenas e instructivas (*Gaceta Municipal* 1963, 2).

Respecto a la información sobre los integrantes del grupo, a Tomasa Aguilar, se le menciona en el acta de cabildo del día 15 de enero de 1957, cuando entró a cubrir el servicio vespertino en la secretaría municipal, por lo que le otorgaron una gratificación de ciento cincuenta pesos mensuales, posteriormente se integró al Grupo de Teatro Guiñol Municipal a partir del 30 de noviembre y, por tal motivo, recibió su gratificación bajo este rubro, pero poco después presentó su renuncia que fue aceptada el 24 de diciembre de ese mismo año.

2.5 Desarrollo del trabajo artístico y cultural

Aunque el contenido de las obras fuera principalmente didáctico, cuidaban de no caer en el panfleto, con diálogos breves y sólida estructura interna, con una clara definición de sus personajes (List Arzubide 1997, 9). En opinión de List Arzubide las obras “deben ser sencillas, activas, breves, los diálogos deben ser coherentes, de frases cortas, debe haber una estrecha relación entre lo que se hace y lo que se dice. Las obras no deberían rebasar

los 20 minutos, con ritmo continuo, porque las pausas dan la idea de que ya se acabó. La división por cuadros sucesivos es lo mejor. Se recomienda responder con las historias las interrogantes infantiles, dando satisfacción a la natural curiosidad infantil y tratar los problemas que se presentan en la vida real” (List Arzubide citado por De Maria y Campos 1941, 29).

El Grupo de Teatro Guiñol Municipal de Xalapa, al formarse con los maestros del Teatro Guiñol de Bellas Artes, participa de estas mismas formas de realizar la obra artística. Armando de Maria y Campos señala los objetivos del teatro guiñol oficial,⁴⁰ propuestos y analizados en el Congreso de Teatro Infantil de 1936, donde se mostró la preocupación de los animadores mexicanos por perfeccionar la educación a través del teatro de muñecos.

Dichos contenidos estuvieron presentes en las obras que fueron puestas en escena por el grupo de Teatro Guiñol Municipal de Xalapa. Muchas de ellas fueron tomadas de los libretos que les facilitaron los maestros Lago y Díaz. De esta manera, el repertorio que a lo largo de su trayectoria el grupo adquirió, se conformó por las siguientes piezas: *Prólogo del señor Guiñol*, *Los cabritos y el lobo*, *El renacuajo paseador*, *Historia del Himno Nacional Mexicano*, *El gallo vanidoso*, *La cucarachita mondinga*, *La hora de la libertad*, *La cucaracha hacendosa*, *El conejo Blas*, *Juancito mata a los fantasmas*, *Baile de los marineritos*, *Baile de los pollitos*, *Baile de las chiapanecas*, *Baile de los indios*, *Baile de las calaveras*, *Baile del Bolonchón*, *La gallina roja*, *Ronda doña Ana*, *Baile las perlititas*, *El chivo de la casa*, *Desfile de los muñecos*, *Los payasitos*, *El conejo que perdió su guitarrita*, *Baile En un mercado persa*, *Baile El rascapetate*, *La marcha de Zacatecas* (AHMX 1958, paq. 15, exp. 422, 18-36).

Las narrativas de su repertorio inducen al público a tomar postura sobre los valores, las conveniencias de los hábitos de estudio, higiene, respeto y otros más, con los que se promueve la educación de manera lúdica. Susana Sosenski señala que la niñez fue vista como agente de transformación social que debía formarse para adquirir hábitos que lo capacitaran para vivir en una sociedad socialista, de tal manera sería un autor del futuro, por lo tanto, precisaba ser moldeado con los ideales de la Revolución Mexicana. El teatro guiñol se convirtió en un puente ideológico utilizado por los gobiernos para relacionarse

⁴⁰ Se mencionan en la página 29 de este texto.

con los niños que asistían a las escuelas públicas. El teatro guiñol fue una eficiente estrategia para enlazar el Estado y las familias populares mexicanas (Sosenski 2010, 499).

El Ayuntamiento de Xalapa siendo el gestor del grupo era también el promotor. Al presidente municipal le llegaban las cartas que solicitaban la presentación del teatro guiñol en escuelas, colonias, eventos de beneficencia entre otros. Incluso el mismo presidente Pabello Acosta mandaba misivas a las congregaciones cercanas a las que ya se le hubiera concedido una función, para programar giras. Asimismo, quien solicitaba la función de títeres se encargaba de transportarlos al lugar, cuando estuviera fuera de la ciudad de Xalapa.

El Grupo ofreció presentaciones en lugares de Xalapa, como: el Palacio Municipal, el Casino Xalapeño, el parque Juárez, el parque Hidalgo (conocido popularmente como de los Berros), el portal de la Estrella; la Rotonda, la privada de los Leles, en las calles de Betancourt, Francisco Sarabia, Ildefonso Trigos, Julio Zárate, Pino Suárez, Independencia, avenida Las Américas, en la esquina de Bremont y Jiménez, en la esquina de Aztecas y Bartolomé de las Casas, en la cuchilla formada por Allende y Balderas (AHMX 1958, paq. 15, exp. 422, 1).

Se presentó en el Portal de don Félix Barrera, en la esq. de Balderas y Allende (fig. 4), el 15 de octubre de 1958, con el programa: 1) *Ofrecimiento del acto*, 2) *Las perlititas*, 3) *El chivo de la casa*, 4) *Los marineritos*, 5) *El conejo Blas*.

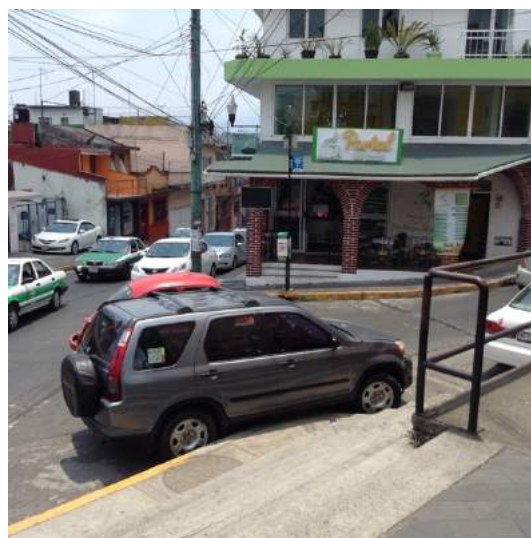


FIGURA 4
Allende y Balderas

Fotografía Arminda Vázquez M. 8 de mayo de

2017

En las escuelas: Graciano Valenzuela, Hugo Topf, Guízar y Valencia, Pedro de Gante, la escuela Granjas de San José de los Molinos de Perote, la Hermenegildo Galeana y muchas más. También se llevó el teatro guiñol al hospital Luis F. Nachón, al hogar infantil Gastón Melo, al asilo de ancianos “Mariana Sayago” a municipios y congregaciones como:

Veracruz, Xico, Teocelo, Coatepec, Perote, Emilio F. Betancourt, El Castillo, El Tronconal, Estanzuela, Martínez de la Torre, Misantla, Tlapacoyan, entre otros.

2.6 El público del espectáculo de teatro guiñol

Para mostrar la relación que hubo entre el Grupo de Teatro Guiñol Municipal de Xalapa y el público que presenció sus funciones es necesario interpretarla apoyada en experiencias compartidas como las anécdotas escritas por Mireya Cueto⁴¹, e información hallada en archivos donde se localizaron cartas de agradecimiento y felicitaciones.

La mirada que nos ofrece Rafael Curci, pudiera aplicarse a la recepción de aquella época, sin dejar de ser actual; explica que los teatrinos procuraban captar la mirada del espectador hacia la boca de la escena en donde se desarrollaba la acción dramática. Con el titiritero oculto, los títeres eran dueños de la escena, personajes con rasgos icónico-miméticos acompañados por pequeños elementos y telones de fondo. Señala Curci: “Esta fórmula hechizaba al espectador con su misteriosa vida, aparente simpleza y gran poder simbólico” (2011, 136-137).

Desde su experiencia, Mireya Cueto afirma que las respuestas de los niños ante lo que sucede en la escena depende de su edad y contexto social, un pequeño le dirá al títere: “que se sobe la panza” cuando se queja de dolor de estómago, otro le dirá que vaya al doctor. Algunos reaccionan de manera agresiva y otros aceptan las convenciones, los golpes les atraen más a los niños y las canciones a las niñas (1969, 50).

En el presente, aún se puede distinguir que la atención del público y su disfrute en la función no dependen sólo de la calidad del espectáculo, influyen causas ajenas a éste como la comodidad o la falta de ella, la buena o mala influencia de los maestros, o de las mamás cuando están presentes. En la opinión de Mireya Cueto, en los medios rurales el público es más propicio a dejarse llevar por la atracción de los títeres, por lo que con ellos se ha conseguido que olviden enseguida al animador y se entreguen al disfrute estético del teatro guiñol (1969, 50).

⁴¹ Mireya Cueto (1922-2013) Titiritera, escritora y dramaturga mexicana, hija de Germán y Lola Cueto participantes del inicio del Teatro Guiñol Mexicano.

Mireya Cueto expone los factores fundamentales para el éxito del teatro de títeres: muñecos, animadores y público. Al equilibrarse los tres, trabajando en armonía, se cargan de energía emotiva, el trabajo fluye y, al mismo tiempo, aporta a los participantes mayor satisfacción. Toda la labor en equipo supone que la interdependencia se da no solamente entre animador y títere sino entre animadores. Se recomienda que el grupo se forme de gente amiga, preferiblemente de un mismo nivel cultural, por las afinidades que conlleva un buen entendimiento (1969, 49).

Probablemente, todo lo anterior estuviera presente en el trabajo del Grupo de Teatro Guiñol Municipal de Xalapa. Se intuye que logró integrarse y trabajar en condiciones de cordialidad, de otra forma no hubieran logrado los resultados que en más de una ocasión fueron reconocidos por quienes los presenciaron, como los extractos de documentos, que se presentan a continuación permiten constatar.

En una carta dirigida al presidente municipal Rubén Pabello Acosta, fechada el 24 de agosto de 1957, la presidenta municipal de Teocelo expresa su agradecimiento en nombre de los niños de esa ciudad, menciona las bondades que este tipo de presentaciones aportan al público en general como “una idea digna de elogio, para difundir cultura” (AHMX 1957, paq. 16, exp. 478-1, 12).

El 19 de agosto de 1957, el presidente municipal felicitó al grupo, demostrando la satisfacción del Ayuntamiento por el “entusiasmo y la buena voluntad de los integrantes en la gira realizada por Misantla, Martínez de la Torre y Tlapacoyan”; expresó también que el trabajo que desempeñaron “no sólo fue para el municipio sino para prestigio de Xalapa” (AHMX 1957, paq. 16, exp. 478-1, 16).

El 7 de diciembre de 1957, el director de la escuela primaria Hermenegildo Galeana de Estanzuela, municipio de Emiliano Zapata, Ver., agradece la presentación de teatro guiñol que se realizó en condiciones de fuerte viento y de intenso frío, sin embargo, “el grupo brindó una actuación muy brillante, dejando un grato recuerdo en los alumnos que la presenciaron” (AHMX 1957, paq. 16, exp. 478-1, 25).

Gran parte del encanto que ofrecen los títeres en las funciones de teatro guiñol, que es causa del profundo impacto provocado en los espectadores, se debe a que acontecen en vivo, y en ese justo momento, el personaje está animado con la vida que el titiritero le está dando. La emoción que se percibe en el acontecimiento escénico es la emoción que pone el

titiritero con su actuación y con su habilidad, para lograr que una pieza objetual cobre vida y parezca que piensa, reacciona, siente, y así es como trasmite emoción, ideas y pensamientos.

2.7 Inventario de la producción

La directora del grupo, profesora Inocencia Ochoa Vázquez, el 31 de octubre de 1957, entregó al presidente municipal un inventario donde enlista los materiales: las piezas, el teatro, trastos, utensilios, pinturas, útiles de costura, discos, muñecos armados, cabezas sueltas, moldes y estantes, así como el equipo de sonido y cables con que contaban. Estas listas ofrecen datos que permiten conocer detalles y costos.

De manera que podemos saber que el valor del teatrino se estimaba en \$1,885.00; los trastos en \$192.00; los utensilios en \$342.25; los útiles de pintura en \$153.00; los útiles de costura en \$202.00; el valor total de los discos de acetato era de \$161.50; el de los muñecos armados era de \$4,110.00; el de las cabezas sueltas de \$270.00; los moldes tenían un valor de \$380.00; el mueble para guardar muñecos estaba valuado en \$470.00 y una caja para guardar discos en \$30.00 (AHMX 1957, paq. 16, exp. 478-2, 7).

El equipo de sonido era un amplificador marca Radson modelo 7025, con un valor de \$1,032.00; un tocadiscos Stromberg manual de \$280.00; dos micrófonos sumaban \$594.00; dos bocinas \$250.00; dos bafles en \$132.00; 30 metros de cable valuado en \$201.00. La suma total de las dos listas era de \$10,685.50 (AHMX 1957, paq. 16, exp. 478-2, 8).

El teatro de guiñol estaba elaborado en madera, con bambalina, vestiduras y un telón rojo. Contaba con siete decorados, uno de color amarillo, otro azul, tres de interior de casa, uno de campo y uno de calle. Tenía dos diabras, una con diez lámparas y la otra con cinco, y había además quince lámparas cónicas. Contaban con diez sillas grandes y una pequeña, una parrilla, dos cacerolas, dos palanganas y una cubeta; martillo, pinzas y desarmador, una lámpara enfocable, cinco prensas, dos navajas y tres candados. Tijeras, sierras y cuatro arcos (AHMX 1957, paq. 16, exp. 478-2, 1-2).

Un estuche de madera con dieciocho frascos de pintura “Vinci”, treinta y ocho tubos de óleo, cuatro brochas, once pinceles, tres kilos de plastilina, diez pliegos de cartoncillo,

doce pliegos de papel minagris, pegamento, blanco de zinc, aceite de linaza, harina, pintura blanca, útiles de costura, retazos de telas, dos bolas de hilaza, ocho batas y un cuarto de kilo de algodón (AHMX 1957, paq. 16, exp. 478-2, 2).

Contaban con diecinueve discos de acetato, algunos de los títulos de las canciones fueron: *Marcha de los novios*, *Marcha nupcial*, *Domingo en Santa Fe*, *Mil violines*, *Baila Rufina*, *Las perlititas*, *Himno a la bandera*, *Himno Nacional Mexicano*, *Marcha Tierra Blanca*, *Jarabe tapatío*, *El bolonchón*, *Sones Ixtapa Soyaló*, *Jarabe ranchero*, *Rascapetate*, *Ricordate Marcelino*, *Piccolo Montanaro*, *Guaglione Fiorella Bini*, *Marcelino pan y vino*, *La zandunga*, *Las chiapanecas*, *No seas así*, *El tren de noche*, *Petite Papillón*, *Bellas muchachas de Viena*, *Las lagarteranas*, *La polka roja*, *En un mercado persa*, *En el jardín de un templo chino*, *Brillo de luna*, entre otras (AHMX 1957, paq. 16, exp. 478-2, 3).

2.8 ¿Cómo y cuándo finaliza la actividad del grupo?

Al iniciar el periodo del nuevo presidente municipal, Carlos Lazcuráin y Zulueta, empezando el año 1959, las plazas de los integrantes del grupo fueron suprimidas del presupuesto de egresos de ese año (AHMX, 1958, paq. 13, exp. 333, 21). Lazcuráin y Zulueta tuvo conocimiento pleno de sus actividades ya que durante la gestión de Pabello Acosta fungió como jefe del departamento de Turismo e Información (AHMX 1957, paq. 16, exp. 478-1, 3), sin embargo, ahora siendo el titular del Ayuntamiento, decidió no darle continuidad a la labor del grupo.

El 11 de enero de 1959 se publicó en el *Diario de Xalapa* la siguiente nota escrita por Marco Antonio Montero:

Cuando esos muñecos están en las manos idóneas y como en el caso del Guiñol Municipal dan funciones periódicas en diversos puntos de la ciudad, se puede obtener por medio de ellos un diálogo valioso con el público, que sirva para dialogar un entendimiento más estrecho entre el pueblo y personas que rigen sus destinos. Ha llegado a mis oídos el rumor de que las actuales Autoridades Municipales piensan prescindir de tal forma de expresión ya establecida; y con ello dejar de proporcionar ratos de amable esparcimiento a niños, mujeres y hombres, que deambulan por las

calles de Xalapa conformándose con ver aparadores, vehículos que pasan o individuos con los que se cruzan. [...] Yo suplico como ciudadano que si tales rumores son fundados, esas autoridades mediten un poco su decisión, hagan balances de pros y contras antes de ejecutarla y recuerden que nuestro actual gobierno se está enfrentando con todo valor al problema urgente que representa el aumento de escuelas, formación constante de maestros capaces, y superación de todos los elementos educativos para que el pueblo de México se desarrolle en su amplia capacidad (Beverido 2000, 15-16).

En un documento con fecha del 31 de enero de 1959, el presidente municipal Carlos Lascuráin y Zulueta solicitó a la profesora Esther Mendoza la devolución de muebles y objetos que se encontraban en el local que ocupó el grupo (AHMX 1958, paq. 15, exp. 422, 41). La dirección a la que se dirige el documento es J. J. Herrera no. 12, este pudo ser el domicilio donde se realizaban los ensayos y creaciones del grupo, en la actualidad aparentemente deshabitada (fig. 5).

FIGURA 5

Casa ubicada en J. J. Herrera No. 12, Xalapa. 8 de mayo de 2017.

Fotografía Arminda Vázquez M.

Tres años más adelante, en 1962, en el periodo presidencial de Fernando García Barna, se reanudan las



actividades del grupo. Nuevamente se dan funciones en escuelas, espacios públicos, hospitales de la localidad, así como en poblaciones cercanas, hasta el 4 marzo de 1965, según consta en los documentos consultados en el AHMX, después de esta fecha no se registran más actividades.

Aunque el grupo alcanzó ampliamente los objetivos para los que fue creado y se solicitaba su presentación en diversos lugares, con el cambio de presidente municipal sufrió (en dos ocasiones) la interrupción del apoyo al grupo, en la segunda fue el cese definitivo de su actividad. ¿Por qué? Esta pregunta no tiene una respuesta definitiva, en los documentos de archivo se menciona la dificultad económica del municipio. Otra de las causas fue el fortalecimiento de la Universidad Veracruzana como eje promotor del ámbito cultural y artístico en la ciudad de Xalapa y en todo el Estado, lo que dio margen a la modificación de las políticas culturales del municipio de Xalapa.

Así finaliza la actividad del Grupo de Teatro Guiñol Municipal de Xalapa, el 13 de julio de 1965, veinticinco títeres y un teatrino fueron regalados a la escuela Abraham Castellanos de esta ciudad, como confirma Amparo Malpica Vega, directora de la escuela, en una carta de agradecimiento por el obsequio, dirigida a Lorenzo Cazarín, presidente municipal de Xalapa en esas fechas (AHMX 1965, paq. 4, exp. 164, 2).

¿Por qué se entregan los títeres y el teatrino a esta escuela? No se sabe de manera certera, pero se puede inferir ya que el dieciséis de junio de 1957, la profesora Inocencia Ochoa Vázquez fue nombrada ayudante interina en dicha escuela primaria, por el presidente municipal, como consta en el acta de cabildo del veinticinco de junio de ese año. Al conocer la existencia de los títeres y el cese de actividades del grupo, pudo solicitar la donación de esa parte de la producción y beneficiar con ello al alumnado de la primaria en que trabajaba. Bajo el motivo que fuera, llevar los títeres y el teatrino a una escuela para que los niños volvieran a disfrutar representaciones de teatro guiñol, parece haber sido un buen final.

3. Poética

En este capítulo se intenta presentar el aspecto artístico del arte titiritero. En primer lugar se detalla la realización de los títeres guiñoles tradicionales, se describen las particularidades del movimiento que el titiritero desarrolla como ejecutante escénico. Se

entra en el tema de la poética, desde una perspectiva funcionalista, que entiende el relato como una forma de comprender el sentir y el actuar sociales. Desde este ángulo se examina la poética de la obra presentada por el grupo a través del análisis de los textos dramáticos de tres obras de títeres que el grupo llevó a escena. Dichos textos formaron parte del repertorio de los grupos del INBA y se encuentran publicados en el libro *Teatro guiñol mexicano*⁴² de Roberto Lago. Se toma como lente analítico la metodología para comentar obras dramáticas de José Luis García Barrientos, la teoría del cuento de Vladimir Propp y, en menor medida, el análisis semiológico de María del Carmen Bobes Naves. En las últimas líneas de este capítulo se propone una forma de apreciar el teatro de títeres

3.1 La construcción de títeres para teatro guiñol.

Para Angelina Beloff,

Los guiñoles son muy prácticos por la facilidad que presentan para su realización. El foro o escenario para este tipo de muñecos es muy sencillo, poco costoso y fácilmente transportable. El muñeco de funda tiene cabeza y manos: su cuerpo es una funda que se calza sobre la mano como un guante. La funda puede representar también el traje del muñeco, o bien el traje de éste se pone sobre la funda; entonces esta última juega sólo el papel de guante y tiene otra forma. Las cabezas y las manos se hacen de madera, de cartón, de trapo o de algún otro material de fantasía. El modo más sencillo de fabricar una cabeza es tallar una esfera, un óvalo o la forma de una pera. El cuello se talla junto con la cabeza y en él se perfora un agujero bastante ancho y profundo, para el dedo del animador (1945, 91).

En la figura 6 se muestran dos formas en que se puede colocar la mano para animar al títere guiñol, de igual forma la mano del titiritero es el cuerpo del personaje (Beloff 1945, 90). Las figuras 6, 7 y 8 están tomadas de las páginas señaladas del libro de Beloff).

⁴² Roberto Lago. 1987. *Teatro guiñol mexicano*. México: Federación Editorial Mexicana.

Es común que no tenga piernas ni pies, aunque algunos diseños si los incluyen, pero su vista principal es por la parte frontal ya que de lado se verá también la funda y por la parte trasera del personaje la funda cubriría todas las piernas.

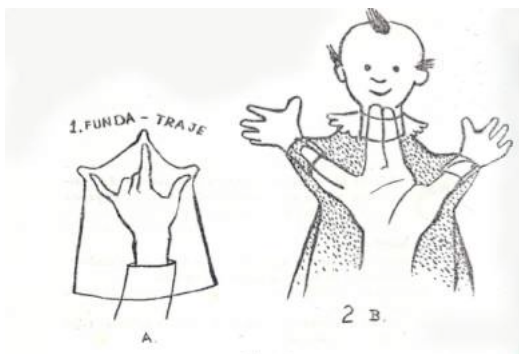


FIGURA 6

En la figura 7, tenemos una guía para elaborar cabezas y manos en papel maché, se aprecia en ella la base redonda con cuello sobre la cual se colocarán los elementos que permitan identificar al personaje, también vemos aquí varias formas para la elaboración de las manos (Beloff 1945, 96).

En la figura 8 podemos apreciar otras maneras de elaborar cabezas de títeres guiñol, desde una pieza tallada en madera, un calcetín o pasta de papel utilizando un molde (Beloff 1945, 98).



FIGURA 7

El mejor material para dar forma a la cabeza y las manos de los títeres es la madera de zompantele o colorín, por su ligereza y suavidad. Deben ser ligeras porque el peso de las piezas cansaría al animador. A esta pieza tallada se le recubre con una mezcla de yeso y blanco de

España, muy diluida, con el propósito de sellar la porosidad de la madera, aplicada en varias capas delgadas, evitando así que se quiebre, una vez seca, queda preparada para su pintura. Las manos se realizan de la misma forma (Beloff 1945, 92-93).

Beloff también aconseja que los rasgos sean sencillos, pero con características exageradas, lo que facilita que se distingan desde lejos, por eso es común encontrar personajes que tienen una gran nariz, orejas



FIGURA 8

grandes, boca y ojos enormes. Ya que los detalles pequeños se borran a poca distancia, las características exageradas apoyan la definición del carácter de cada personaje (Beloff 1945, 93). De esta manera se puede apreciar la forma en que los titiriteros elaboran sus títeres, en la actualidad hay materiales livianos, suaves, resistentes y de variadas texturas para este fin, ya no se utiliza la madera, es más común el papel maché y el hule espuma.

El teatro de títeres también tiene sus normas: las características que debe cuidar una buena representación, de acuerdo a Rufus Rose, citado por Roberto Lago son: 1) Un buen script, escrito para los títeres. 2) Títeres, decorados y vestuario bien diseñados y ejecutados. 3) Una iluminación cuidadosa y perfectamente planeada. 4) Animadores expertos que deben poseer además voces bien educadas. 5) Equipo teatral eficiente y en cantidad suficiente. 6) Disponer de tiempo adecuado y bastante para ensayos. 7) Un director con sentido teatral y que sea capaz de atar todos los cabos (Lago 1987, 277).

3.2 El movimiento del títere y del titiritero

El titiritero requiere de un proceso de entrenamiento para que, en el dominio de su movimiento animando al títere, logre comunicar. Los títeres de guante son animados por una mano introducida en el cuerpo del títere, también requieren de un entramado que oculte el cuerpo del titiritero, y únicamente se haga visible el personaje. Existen una variedad de técnicas de animación de los títeres que se relaciona con los sistemas operativos de cada uno.

El titiritero, cuando está a la vista, en su afán por pasar desapercibido, realiza movimientos lentos, armoniosos, no gesticula, baja la mirada, abrevia movimientos, se oculta en la medida de lo posible. Cuando interactúa con el títere, no entra en competencia con él, solo reacciona gestualmente cuando deliberadamente el títere se dirige a él, esto ocurre para crear la ilusión de que es un ser autónomo, aunque para todos es sabido quién lo está animando. Algunas veces el titiritero complementa con su gesto el gesto de un títere con cara neutra, para mostrar asombro, enojo, alegría, sorpresa, es conveniente no abusar de esto, sino dejar que el espectador con su imaginación complete la imagen.

Estas reglas de sobriedad en los movimientos se rompen cuando se mezclan algunas disciplinas, por ejemplo, títeres y actores, títeres y danza, o cuando hay músicos o cantantes

en escena. Sin embargo, los que animan los títeres, son quienes deben dejar que sea el títere el que capte la atención del público, pues mientras más escondido esté el animador, mayor sorpresa causa, y permite fluir libremente la imaginación y sensibilidad del público ante el acontecimiento escénico.

Los diversos modos de animación, el titiritero oculto, junto al títere, con cantantes, músicos o cualquier otra combinación posible, ofrecen al espectador distintos significados. La destreza de un animador de títeres requiere de entrenamiento específico para lograr el desarrollo de la inteligencia espacial, del conocimiento transmitido por los maestros, la observación del trabajo de los grupos de mayor experiencia, pero sobre todo del incremento de la sensibilidad que se logra con la práctica.

En el teatro de títeres el cuerpo del titiritero es también un horizonte, se proyecta en los objetos que le rodean, es un estar-en-el-mundo, el lugar físico de la consciencia. Los instrumentos son prótesis, una prolongación orgánica del cuerpo, proyecciones externas surgidas de las prácticas culturales. El cuerpo es la línea fronteriza entre el ser social y los objetos, navega entre lo social y lo material, lo subjetivo y lo objetivo, lo interno y lo externo, es el canal de comunicación entre el ser interior y el mundo (Volli 1988, 206-207).

El cuerpo es también gestualidad, ésta es estudiada como comunicación en las interacciones sociales y psicológicas. A partir de un modelo semiológico, se han analizado acontecimientos como las posturas, la alimentación, los mitos, las ceremonias de matrimonio y muchas gestualidades más, dando como resultado la premisa de que el cuerpo no puede dejar de comunicar, incluso sin poder mentir (Volli, 1988, 197).

El cuerpo del titiritero se prolonga en el títere, se convierte en dos cuerpos, uno de ellos posee autonomía real, el otro únicamente la aparenta. Como ser vivo, el actor y el personaje pertenecen al mismo género, por su lado el títere corresponde al de los objetos, cuya naturaleza está emparentada con ídolos y máscaras. Lograr la acción dramática con un objeto es crear una verdadera metáfora de la acción real (Converso 2000, 22).

Cuando el espectador entra en la convención y supera los obstáculos que pudieran impedir la apreciación del fenómeno escénico, interpreta los movimientos del títere como el de un personaje real y reacciona a ellos. Esta reacción es captada por el titiritero y le da pautas para entender si está logrando la comunicación deseada.

Existe una oposición entre el acercamiento/distanciamiento del títere con el público en tanto objeto, el espectador no se identifica con el personaje por su materia sino por su poder alegórico, en tanto es una metáfora en movimiento con gran poder de seducción (Converso 2000, 23). Lograr esta tensión es lograr un juego que despierta la curiosidad, que crea la magia. El teatro de títeres es acción, con ella el titiritero transforma el objeto en un sujeto escénico (Curci, 2011, 93).

En el teatro de títeres es prioritario cuidar el cuerpo del titiritero, para que desarrolle al máximo su sensibilidad y dominio en la animación. La finalidad es conseguir, con la sutileza en los desplazamientos del títere, despertar sensaciones y emociones en su público, de tal manera que consiga derribar barreras que le faciliten llevar sus mensajes a entendimientos más dispuestos.

Ya se ha dicho que los talleres impartidos a los integrantes del Grupo de Teatro Guiñol Municipal de Xalapa por Roberto Lago y José M. Díaz consolidaron su formación, de quienes aprendieron tanto técnica como poética. También se ha mencionado que Lago y Díaz formaban parte de los grupos de teatro guiñol del Instituto Nacional de Bellas Artes. De esta manera el Grupo de Teatro Guiñol Municipal de Xalapa adquirió una forma de trabajo que cubría todas las áreas del quehacer teatral específicamente en teatro guiñol, que le permitió ejercer en toda su capacidad creativa esta modalidad del arte escénico.

Así en este proceso de “tener oficio”, expresa Tito Díaz⁴³ desde su experiencia, que al pasar el tiempo, tener cada vez mayor número de funciones y enfrentarse a diversos públicos, se van aprendiendo y capitalizando las diferentes formas de reacción que tiene el público, y precisamente por esto de ser un arte vivo, se va modificando y adecuando, dependiendo del momento que sucede en el instante preciso de una función, no todos los públicos son igualitos a pesar de que la historia sea la misma, el público cambia de una función a otra, entonces, nosotros tenemos la obligación de irnos ajustando a lo que el público nos va demandando, y también orillamos un poco al público sin que ellos se enteren, de que se vayan ajustando a lo que nosotros le vamos proponiendo (Díaz Góngora 2016).

⁴³ Gabriel Emilio Díaz Góngora “Tito Díaz”. Ingresó al Centro de Teatro Infantil del INBA, en marzo de 1975 dirigido en esa época por Socorro Merlín, para formar parte del grupo El Nahual, del que salió en 1980. Es director de escena desde 1981, estudió en el Centro de Arte Dramático, A. C. con Héctor Azar.

Cabe mencionar que el trabajo escénico de “Tito” Díaz construye un puente entre la Época de Oro del Guiñol en México del s. XX y la actualidad⁴⁴ del arte de los títeres en nuestro país en el s. XXI. Como un titiritero de antaño, continúa caminando por los viejos senderos, mil veces transitados, para continuar con una gran tradición y para resignificar el Teatro de Muñecos Animados en su calidad de arte.

Con las obras que el Grupo de Teatro Guiñol Municipal de Xalapa llevó a la escena compartió momentos recreativos con niños y adultos de escuelas, barrios y plazas populares, durante el tiempo que estuvo en actividades, asimismo contribuyó a mejorar la calidad de vida de sus espectadores. ¿Por qué se afirma esto? Se distingue que las presentaciones no tuvieron costo al público, eso implicó que no se restringiera la entrada a nadie, en muchos casos sirvieron para festejar o divertir, y también para aprender, lo que aportó un valor no esperado a su tiempo libre.

3.3 Análisis de tres obras puestas en escena del Grupo de Teatro Guiñol Municipal de Xalapa

De las veintiséis obras o cuadros, de los que se tiene noticia que el Grupo de Teatro Guiñol Municipal de Xalapa llevó a la escena, nueve de ellas se encuentran publicadas en el libro *Teatro Guiñol Mexicano* de Roberto Lago, de entre ellas se analizan tres: *El gallo vanidoso*, *Historia del Himno Nacional Mexicano* y *Los cabritos y el lobo*. Estas obras fueron proporcionadas al grupo por el mismo Roberto Lago, ya que formaban parte del repertorio de los grupos del INBA. El orden en que las colocamos aquí es el mismo en el que se encuentran en el libro⁴⁵.

Para iniciar se definirá en qué se basa la fábula o argumento de los textos dramáticos elegidos y se describirá brevemente. En este caso solo podemos hacer la lectura de los textos para realizar el análisis, ya que es de entenderse, por la lejanía en el tiempo, no se tuvo acceso a la acción dramática del grupo en vivo.

En muchas ocasiones las fábulas o historias que narran las obras con títeres, son tomadas de los cuentos, una de las que se analizan está basada en un cuento de los

⁴⁴ Se refiere como actualidad el año en que se realizó la entrevista, 2016.

⁴⁵ *El gallo vanidoso* (pp. 107-112), *Historia del Himno Nacional Mexicano* (pp. 219-225) y *Los cabritos y el lobo* (pp. 305-312).

hermanos Grimm y otra en una fábula de La Fontaine. Según Vladimir Propp puede llamarse cuento maravilloso a todo desarrollo narrativo que parta de un daño o de una carencia y pase por funciones intermedias para concluir en un casamiento o en otras funciones utilizadas como desenlace, tales como recompensa, apoderamiento del objeto de búsqueda o reparación del daño (Propp 1977, 122).

Existe uniformidad en la estructura de los cuentos maravillosos, las variaciones de los detalles aislados o las excepciones no rompen el carácter constante de esta ley. Esta conclusión no invalida la riqueza y diversidad de los cuentos maravillosos sino más bien orienta una nueva hipótesis: todos los cuentos parecen proceder de una misma fuente, de una fuente única, que puede ser psicológica, bajo un aspecto histórico-social (Propp 1977, 122). En este sentido tanto *El gallo vanidoso* como *Los cabritos y el lobo* se originan en cuentos maravillosos.

3.3.1 Síntesis de las obras analizadas

I. El gallo vanidoso. Adaptación de la fábula *Los dos gallos* de La Fontaine por Dolores Velázquez de Cueto. En un corral dentro de un pueblito vive un gallo guapo pero holgazán que duerme durante el día cuando le viene en gana. Una mañana, llega ese lugar una joven gallina, que es maestra y forma parte de la campaña de alfabetización, su presencia causa diversas reacciones acordes a las personalidades de los habitantes del lugar. Todos son convocados a una encuesta, evidencia de que la gran mayoría no sabe leer y escribir, pero la maestra viene a enseñarles. El gallo vanidoso que despertó de su siesta, al ver a la recién llegada decide tomarla como novia y sin pedir su consentimiento se la pretende llevar. Otro gallo campesino que ha estado cerca la defiende y el gallo vanidoso se retira del lugar después de ser vencido en una pelea.

II. Historia del Himno Nacional Mexicano. Basada en un acontecimiento histórico, escrita por J. S. Inclán. El poeta Francisco González Bocanegra se encuentra con la convocatoria para escribir la letra del Himno Nacional y lo comenta con su novia, pero no se siente seguro para participar en el concurso. La respuesta de ella, al darse cuenta de su indecisión, es obligarlo a sentarse a escribir y lo encierra en una habitación. Él, aunque inseguro sobre su propio talento, en la soledad de su encierro deja volar su imaginación,

crea la ilusión de ver a la Patria, a un Arcángel, al cura Hidalgo y a otros insurgentes, quienes lo inspiran. Escribe el poema y su novia al leerlo le profetiza que ganará.

III. *Los cabritos y el lobo*. Cuyo texto está basado en el cuento *El lobo y las siete cabritas* de los hermanos Grimm, es una adaptación de Guillermo Torres López. Los cabritos quedan solos en su casa mientras su madre va de compras, el lobo se percata de ello y trata de sorprenderlos y comérselos, los cabritos poco a poco despiertan su sentido de alerta y aprenden a cuidarse, ante las estrategias del lobo deciden unir sus fuerzas para imponerse a la amenaza.

3.3.2 Acotaciones

Son las notaciones de componentes extra y paraverbales de la representación (García Barrientos 2003, 45), “son especificaciones genéricas, estructurales, temáticas, estilísticas, etc.,” o advertencias similares dentro del texto (García Barrientos 2003, 46). Se distinguen del diálogo, son impersonales y funcionan como instrucciones para la escenificación. Se dividen en cuatro categorías: personales, espaciales, temporales y sonoras. Las personales se subdividen en: nominativas, paraverbales, corporales, psicológicas y operativas (García Barrientos 2003, 50-51).

Las acotaciones son indicaciones del autor quien ha creado en su imaginación el espacio diegético, tiempo y situaciones que los personajes habrán de vivir. Con las acotaciones personales nominativas, se define en el texto a quien y en qué momento se dirige la atención del personaje. Las acotaciones personales paraverbales, dan indicaciones de actitud, entonación e intención. Con las acotaciones personales corporales de expresión el autor, o autora, marca la posibilidad coreográfica de la escena. Las acotaciones personales operativas se refieren a las acciones físicas de los personajes, con ellas no sólo se marca el movimiento, sino también el ritmo de la obra. Las acotaciones espaciales aluden a la organización del espacio, la escenografía. Las sonoras advierten por metonimia el ambiente en términos de sonidos, muy importante para ubicar o complementar la idea del espacio y tiempo.

En las tres obras encontramos mayor cantidad de acotaciones personales operativas, eso indica la preocupación de los autores por el desplazamiento escénico de los personajes, sus entradas y salidas, el ritmo, la “actuación” del títere, porque estar en escena no sólo es

hacer presencia, sino tener un objetivo que cumplir y que el público lo pueda interpretar de igual manera. Por el mismo motivo le siguen en número las acotaciones personales paraverbales que indican la actitud, entonación e intención del personaje, aquí ya entra un elemento de gran importancia en el teatro de títeres que es la voz, esto es porque los guiñoles, así como varias otras formas de títeres, son de tamaño pequeño, si alguien los ve a la distancia, puede perderse elementos sutiles de movimiento, pero la entonación de la voz no deja lugar a duda de la intención del personaje.

En *La Historia del Himno Nacional Mexicano*, casi en la misma cantidad se mencionan los nombres de los personajes, en las acotaciones personales nominativas, quizá esto se deba a que es una recreación de la historia, y se enfatiza qué personajes están en la escena y a quién se dirige la atención. Se tienen varias acotaciones espaciales e igual número de sonoras, porque el lugar donde sucede cobra mucha importancia en la anécdota.

En las tres, son menos las acotaciones que indican el espacio teatral y el ambiente sonoro, pero las hay, porque también resulta importante colocar algunos indicios del lugar donde suceden las acciones, esto puede ser complementado con los sonidos.

3.3.3 Diálogo

La expresión verbal de cada personaje, a sabiendas de que el público lo escucha, cumple una función dentro del drama. Esa función puede ser: dramática, caracterizadora, diegética, ideológica, poética y metadramática (García Barrientos 2003, 58). La dramática y la caracterizadora son las funciones más importantes del diálogo teatral, presentes en todas las obras escritas, en la primera se refiere a las acciones que tienen lugar entre los personajes, en su “hacer”, la segunda ofrece elementos para conocer o “construir” el carácter de los personajes. Las demás funciones teatrales del diálogo son complementarias, pueden estar presentes o no (García Barrientos 2003, 58-59).

Funciones teatrales del diálogo

En *El gallo vanidoso*, la mayoría de los diálogos tienen función dramática, casi en la misma cantidad encontramos diálogos caracterizadores, hay algunos con función poética, principalmente en canciones como el que hace referencia al aria *La donna e mobile* de la ópera *Rigoletto* de Giuseppe Verdi, con una modificación en su escritura (“*La donna*

inmovile”), que el autor puede haber introducido a propósito para subrayar la ignorancia por parte del personaje de la procedencia del tema musical, quien puede haberlo escuchado en la radio e interpretarlo sin conocer el significado del título (La mujer es voluble) y de la letra o contenido, ya que es despreciativo de la mujer y resulta paradójico que lo cante un personaje femenino. Se encuentra en esta obra solo un diálogo ideológico para esclarecer el mensaje que se quiere transmitir.

En *La Historia del Himno Nacional Mexicano*, también la gran mayoría de diálogos tienen función dramática, le siguen en cantidad los que tienen función diegética, ya que el tema que trata es histórico y hacen referencia precisamente a ese elemento que en esta obra es el más importante. Le sigue en número la función poética, el argumento de esta obra consiste en realizar una creación literaria, para lograrlo el personaje busca la inspiración que le apoye a cumplir su objetivo. Tiene diálogos metadramáticos a cargo de un narrador que se dirige al público en la introducción y en el final, sólo un diálogo es ideológico.

En *Los cabritos y el lobo* la gran mayoría de diálogos son caracterizadores, elaboran de manera verbal el carácter de los personajes, de sus interlocutores o de los demás personajes aun cuando no están en escena, de manera “explícita, es decir, directa e intencionada, o bien, implícita, esto es, indirecta, involuntaria, incluso inconsciente” (García Barrientos 2003, 60). Le siguen en número los diálogos dramáticos, en menor medida hay diálogos ideológicos, diegéticos y metadramáticos.

Formas del diálogo dramático

Se llama diálogo a cualquier forma de comunicación mediante palabras. “El diálogo dramático abarca todo el componente verbal del drama” (García Barrientos 2003, 62). Por su forma se define como coloquio a la interacción verbal de dos o más personas (García Barrientos 2003, 63). Soliloquio es el diálogo consigo mismo, sin interlocutor; monólogo es un diálogo de extensión considerable que no tiene respuesta verbal del interlocutor, puede haber monólogo en soliloquio y monólogo en coloquio (García Barrientos 2003, 64). El aparte es un diálogo que apelando a la convención teatral, se dice para que lo escuche alguien específico y aunque haya varios personajes en la escena, ellos no escucharán (García Barrientos 2003, 65). Por último, la apelación es un diálogo dirigido a los espectadores, por ejemplo, los prólogos y los epílogos (García Barrientos 2003, 66).

El coloquio es la forma dialogada predominante en el teatro, por lo tanto, se distingue que los diálogos en las tres obras son principalmente coloquios, otra forma apenas perceptible pero presente en las tres son los soliloquios, esta es una forma de expresar los pensamientos, cuando son importantes para la trama de la obra y de esta manera se pueden ofrecer al conocimiento del espectador. En las dos primeras obras se tienen una o dos apelaciones. En la segunda un monólogo y en la tercera un aparte, esto quiere decir que predomina la forma de interacción entre personajes, éstos se escuchan y reaccionan en consecuencia, en muy pocas ocasiones en las tres obras se hace uso de otras formas que no requieren respuesta verbal.

3.3.4 Modelo actancial

En la estructura profunda del relato se encuentra el actante, categoría equivalente a la función que desempeña un personaje, ente abstracto o conjunto de personajes (García Barrientos 2003, 71). Los actantes de acuerdo a su función dentro de la fábula, crean una estructura de relaciones con fuerzas que se oponen, apoyan o impulsan. El modelo actancial de Greimas lo conforman seis actantes en tres oposiciones binarias: el sujeto, quien emprende una acción para obtener algo, el objeto, aquello que el sujeto quiere conseguir; el destinador, quien impone la tarea al sujeto, el destinatario, quien saldrá beneficiado con esa acción; el ayudante, quien colabora con el sujeto y el oponente, que representa los obstáculos (García Barrientos 2003, 71).

El modelo actancial observado en *El gallo vanidoso*, puede proponer que el sujeto es la joven maestra alfabetizadora; el objeto es el desarrollo de la educación del pueblo; el destinador es el programa educativo gubernamental que la envía; el destinatario es la población analfabeta; el ayudante es el gallo campesino quien apoya a convocar a todos y luego defiende a la maestra cuando se la quiere llevar el vanidoso; el oponente es el gallo vanidoso que quiere robarse a la maestra, tenerla solo para él y que permanezca la situación tal como estaba.

En *Historia del Himno Nacional Mexicano*, el sujeto es el poeta Francisco González Bocanegra, el objeto es componer el Himno Nacional Mexicano; el destinador es Guadalupe González, la novia del poeta; el destinatario es la Patria; el ayudante es la

imaginación poética de González Bocanegra; oponentes son su falta de confianza en sí mismo, inseguridad, duda e indecisión.

En *Los cabritos y el lobo* se propone de esta manera: el lugar del sujeto lo ocupan los cabritos; el objeto que buscan obtener es resguardar su propia vida; el destinador es su sentido de supervivencia; el destinatario son los cabritos y su mamá, quienes saldrán beneficiados al mantenerse a salvo; su ayudante son sus propias fuerzas y el oponente es el lobo que se los quiere comer.

3.3.5 Acciones dramáticas

La acción dramática, uno de los elementos fundamentales del teatro, es la actividad de los personajes que se realiza en un espacio y un tiempo ante un público (García Barrientos 2003, 73). Se encuentran tres categorías de acción: Situación, es la “estructura o la constelación de fuerzas, sobre todo en lo que atañe a la relación entre los personajes, en un momento dado” del relato; acción, se define por la triada: situación inicial-modificación intencional por parte del personaje-situación final modificada; y suceso, actividades que no alteran la situación en la que se producen (García Barrientos 2003, 73-74). La estructura de la acción, en la forma de construcción cerrada debe cumplir dos condiciones: unidad, que la acción sea una; e integridad que la acción tenga planteamiento, nudo y desenlace (García Barrientos 2003, 74).

Una situación en la primera obra analizada, por ejemplo, sería cuando la Gallinita Maestra, con apoyo del Gallo Campesino convocan a los vecinos para entrevistarlos. En la segunda obra, cuando Francisco le dice a su novia que se publicó una convocatoria en la que le gustaría participar y ella se emociona y lo impulsa a hacerlo. En la tercera obra, cuando la madre llama a los cabritos y les dice que saldrá todo el día, quedarán solos y deben cuidarse ellos mismos. Ejemplos de acción en la primera obra, cuando el Gallo Vanidoso pretende llevarse a la Gallinita Maestra, el Gallo Campesino lo reta a pelear y lo vence. En la segunda, cuando Guadalupe cierra la puerta de la habitación dejando a Francisco solo para que pueda concentrarse y escribir el Himno. En la tercera cuando los cabritos dejan entrar al lobo que se los quiere comer, pero ellos lo matan primero. Suceso en la primera obra son las canciones de algunos personajes, ya que no modifican la acción.

En la segunda, cuando Francisco le entrega flores a su novia como saludo. En la tercera, cuando los niños solos en casa juegan a la escuelita.

Las tres obras cumplen con las condiciones de unidad e integridad. La unidad o la línea de acción, en la primera obra es que los lugareños acepten la propuesta de alfabetización. En la segunda, que Francisco escriba un Himno para participar en el concurso. En la tercera, que los cabritos defiendan su vida. La integridad se expresa en la primera obra así, planteamiento: la mayoría de los habitantes de un lugar no saben leer ni escribir, pero llega una maestra a darles esa oportunidad de aprendizaje; nudo: el Gallo Vanidoso se apodera de la distinguida maestra, obstaculizando la labor educativa; desenlace: cuando el Gallo Campesino lucha con el Vanidoso y lo pone en fuga, de manera que ya se puede iniciar la alfabetización.

En la segunda obra tenemos, planteamiento: Francisco se entera del concurso y desea participar; nudo: se encuentra Francisco encerrado en una habitación con una gran tarea por cumplir, pero debe enfrentar su enorme inseguridad; desenlace: logra su tarea y su novia se enorgullece. En la tercera encontramos como planteamiento: la madre de los cabritos sale de casa y regresará hasta el anochecer, pero puede haber un peligro cerca; nudo: el Lobo Tragaldabas está empeñado en entrar y devorar a los cabritos; desenlace: los cabritos unen sus fuerzas y vencen al lobo.

Grados de representación de las acciones

Acciones patentes o escenificadas, ausentes o aludidas y latentes o sugeridas. Las tres obras se conforman en su mayoría por acciones patentes, en la primera obra se pueden considerar ausentes a las acciones previas de los pobladores que salen a la escena cuando son convocados, en la segunda, lo que hace Guadalupe mientras Francisco está encerrado, en la tercera, la travesía de la madre lejos de la casa. Latentes o sugeridas, en la primera obra, la campaña educativa que se desempeña en el país; en la segunda, existe el interés por dar realce a la patria; en la tercera, que hay ausencia del padre.

3.3.6 Estructura dramática

García Barrientos propone tres aspectos relevantes de la estructura dramática: Secuencia, que se divide en acto, cuadro y escena; forma, que puede ser cerrada o abierta y tipo de

drama, de acción, de personaje o de ambiente (García Barrientos 2003, 76-79). La primera obra es en un acto, no presenta divisiones, sin embargo, se puede distinguir que es un solo cuadro y tiene once escenas; su forma de construcción es cerrada y se puede considerar por su tipo como drama de ambiente. La segunda obra es en un acto, un solo cuadro y está dividida en cinco escenas; su forma de construcción es cerrada y también es un drama de ambiente. La tercera obra igualmente es en un acto, presenta divisiones en tres cuadros y se encuentran en total nueve escenas, su forma de construcción es cerrada y podría considerarse drama de personaje.

3.3.7 Tiempo

El tiempo diegético o tiempo del relato, es el que se propone en la fábula; el tiempo escénico en la obra, es el lapso en que se representa; el tiempo dramático es la forma en que el diegético se representa en el escénico, puede ser en orden cronológico o no, puede ser continuo, tener pausas, elipsis o cualquier otro tratamiento artístico (García Barrientos 2003, 82-84). El tiempo diegético de la primera obra abarca pocas horas durante una mañana; de la segunda, unas tres o cuatro horas; de la tercera, varias horas, pero menor a un día. Las tres obras que aquí se analizan son cortas, su tiempo escénico no se extiende más de quince minutos cada una. El tiempo dramático de las tres obras está narrado en orden lineal.

Grados de representación del tiempo

Se distinguen tres grados de representación: patente, latente y ausente; el patente es el tiempo escenificado, latente es el tiempo sugerido, y el ausente es el aludido (García Barrientos 2003, 84-85). La sencillez de las tres obras las ubica principalmente en tiempo patente, el ausente y latente pueden ser igual a lo mencionado arriba, en las acciones latentes y ausentes.

Estructura temporal del drama

La escena es la unidad básica en la estructura del tiempo dramático, es isocrónica, es decir, en ella el tiempo diegético es igual al escenificado. Escena temporal es el segmento dramático de desarrollo continuo, de manera opuesta, la discontinuidad da lugar a los nexos

y cambios que unen o separan las escenas (García Barrientos 2003, 85-87). Cuando el tiempo diegético abarca mayor extensión que el escénico se expresa como resumen temporal, por ejemplo, de la segunda a la cuarta escena en *La historia del Himno Nacional Mexicano* (Lago 1987, 221-224).

Tiempo y significado

Ya analizados los aspectos formales del tiempo, se propone la interpretación o significado del elemento temporal en cada obra (García Barrientos 2003, 118). En *El gallo vanidoso*, el fragmento de tiempo al que hace referencia se sitúa dentro de un lapso mayor de cambios, principalmente políticos, enfocados al desarrollo cultural. En la segunda obra, se trae al presente un tiempo histórico con la intención de fortalecer la educación cívica y ética de los espectadores. En la tercera, representa el tránsito de la infancia a cierta madurez, en que los niños deben ir aprendiendo a vivir en el mundo, comprendiendo que la seguridad que tienen dentro de su hogar, al cuidado de su familia, puede estar en riesgo en algunas circunstancias, muestra la toma de conciencia de las debilidades a vencer y las fortalezas a desarrollar.

3.3.8 Espacio

El espacio diegético es el lugar donde, de acuerdo al relato, se llevan a cabo las acciones de los personajes. La primera obra se ubica en un corral de pueblo con un sistema de usos y costumbres añejas, que carece de escuela para la educación básica. En la segunda obra, es la habitación de la casa de Guadalupe González, en la calle de Tacuba, Ciudad de México. La tercera obra ocurre en el interior de la casa de los cabritos, que a su vez está en un lugar apartado, no se especifica en el texto dónde se ubica la casa, pero existe la sensación de que no hay vecinos ni nadie cerca, lo que hace suponer una colonia lejana, un poblado rural, u otro, sugerido por el tiempo que tardará la madre en regresar de su salida a hacer compras.

El espacio escénico para el teatro de títeres de guante se denomina teatrino, construido especialmente para esconder al titiritero y mostrar al espectador únicamente el desarrollo de las acciones con los personajes de la obra, también en él se coloca la escenografía. Es desmontable porque se lleva e instala en el lugar de la función, que puede ser un parque, el patio de una escuela, un auditorio, un teatro o una calle.

El espacio escénico

El teatrino es elaborado con tiras de madera, forrado con tela, pintado y decorado, el telón o cortina que cubre la bocaescena consta de dos piezas de tela que corren hacia derecha e izquierda respectivamente permitiendo ver el escenario y el telón de fondo al inicio de la representación, cerrándose al finalizar la obra o en los entreactos. En la pared de atrás del escenario va instalado el telón que sirve de fondo y puede ser sólo un paisaje durante toda la representación o cambiar para mostrar un sitio diferente, de acuerdo al espacio en que se ubica el relato.

Las medidas del teatrino suelen ser: del piso a la bocaescena aproximadamente 1.60 m., y de ancho no excede los 2 metros, de profundidad entre los 80 centímetros y poco más de un metro. Respecto a la representación, frente al público, en el teatro guiñol se pueden implementar espacios de integración o de oposición, en el caso de las obras analizadas se percibe que el espacio fue de oposición, es decir, se observaba una clara separación entre la audiencia y la representación.

De acuerdo a lo que se menciona en el inventario elaborado el 31 de octubre de 1957, el teatrino del Grupo de Teatro Guiñol Municipal de Xalapa constaba de: varillas de madera para sostener los decorados, vestiduras para el teatro, bambalina, cuerdas para decorados y un telón rojo, sus decorados eran: tres distintas versiones de interior de casa, uno de campo, uno de calle, un fondo azul y uno amarillo. Para iluminar tenían su caja distribuidora de corriente, una diabla con diez lámparas, otra con cinco y varias lámparas cónicas (AHMX 1957, paq. 16 exp. 478-2).

El espacio dramático

En la primera obra es un corral, en donde conviven varios animales. En la segunda es doble, un primer plano donde se encuentra la habitación con un escritorio, lugar propicio para la escritura del poema y un segundo plano que representa un lugar ficticio donde el autor percibe la presencia de imágenes que lo inspiran a crear. En la tercera obra se proponen dos lugares, el interior de la casa de los cabritos con puerta practicable⁴⁶ y una ventana enrejada, y la casa del molinero con sacos de harina y herramientas.

⁴⁶ Que se puede abrir y cerrar.

Grados de representación del espacio

Los espacios patentes son los que se han enunciado como espacio dramático, el corral en *El gallo vanidoso*, la casa de Guadalupe en *La historia del Himno Nacional Mexicano*, la casa de los cabritos y la del molinero en *Los cabritos y el lobo*. El espacio latente en la primera obra es de dónde vienen o a dónde van los personajes del corral cuando no son vistos. En la segunda, donde está Guadalupe después de dejar a Francisco solo. En la tercera, el lugar al que la señora Cabra irá a hacer las compras, no se especifica, pero ella va a algún lugar que está lejos de su casa.

Espacio y significado

En la primera obra, el espacio simboliza un lugar limitado del que se podrá salir por medio de la educación y donde es urgente el cambio en las prácticas sociales, como la de robarse a las muchachas, o la de admirar al hombre por su aspecto físico y no por sus méritos, o la de envidiar las virtudes ajenas en lugar de buscar el desarrollo de las propias. En la segunda, significa la posibilidad de cristalizar la inspiración creativa con el apoyo de alguien cercano. En la tercera obra, el espacio puede significar el hogar, el refugio más seguro que tienen los niños, pero que también puede ser vulnerado, la falta de exactitud en la localización de la casa permite darle libre interpretación, de tal manera que pudiera ser una colonia, un pueblo, una ciudad u otro lugar con el que el espectador se sienta identificado.

3.3.9 Personaje

“No hay drama sin personajes”, son “el soporte de la acción dramática” (García Barrientos 2003, 154). “Es la unidad del texto literario y del espectacular” (Bobes Naves 1987, 191). De acuerdo a los planos del personaje, estos son escénico, diegético y dramático. El personaje escénico en el teatro de títeres es el actor real, el titiritero, quien ensaya, trabaja el personaje en su búsqueda interpretativa y determina todo lo que se verá en escena. El personaje diegético es el ficticio o “papel”. En las obras que se analizan tenemos, en la primera: el Gallo Vanidoso, el Gallo Campesino, la Mamá Gallina, Dos Pollitos, la Gallinita Joven, la Gallinita Maestra, el Pato y el Perro (Lago 1987, 107). En la segunda, Francisco González Bocanegra, poeta potosino, Guadalupe González, su novia, el Arcángel

de la Paz, la Patria, Hidalgo, otros Insurgentes y el Pípila (Lago 1987, 219). En la tercera, La señora Cabra, Chivito, Prietito, Pintito, Blanquito, El lobo Tragaldabas y El Molinero (Lago 1987, 305). “El dramático es un personaje de ficción representado por un actor, la suma de un actor y un papel” (García Barrientos 2003, 155), en el contexto de este análisis los títeres son los personajes dramáticos.

Grados de representación del personaje

En las tres obras los personajes son patentes, no hay personajes ausentes, ni aludidos que no hayan estado presentes antes, como el caso de la mamá de los cabritos en la tercera obra, después de la primera escena, cuando el lobo o los niños hacen mención de ella, deviene en personaje latente.

Personaje y significado

En *El gallo vanidoso* se distinguen tres personajes principales, el vanidoso, la joven maestra, el campesino y en cuarto lugar la gente del pueblo. Todos tienen sus intenciones claras y las expresan, ya sean de envidia, rechazo a la extranjera, trabajar u holgazanear. En *El Himno Nacional Mexicano*, los personajes funcionan como una dualidad, un par de opuestos que llegan a unirse, la decisión de Guadalupe se enfrenta al temor de Francisco y lo empuja a realizar el poema. Por su parte Francisco se proyecta en las imágenes que se hacen visibles y salen de su pensamiento, es él quien las recrea y nos permiten acceder al momento creativo del poeta, a su fuente de inspiración. Aunque esas imágenes son personajes simbólicos e históricos, también son producto de la mente del poeta. En la fábula de *Los cabritos y el lobo*, también permiten entender claramente su intención. La madre con su ausencia da lugar a que sus hijos, los cabritos, enfrenten el peligro y demuestren sus capacidades, los cabritos cuyos nombres son: Chivito, Prietito, Pintito y Blanquito, actúan casi como un solo personaje, aunque presentan diferentes rasgos de personalidad, son diferencias mínimas, en general juegan juntos, comen juntos y se unen para darle una paliza al lobo. El Lobo Tragaldabas representa el antagonista, motiva a que los niños desarrollen su intuición y unan sus fuerzas, el Molinero se convierte en el ayudante involuntario del Lobo.

3.3.10 Semiología del drama

Las obras dramáticas analizadas a través de la semiología pueden considerarse como objetos significantes que permiten una forma de comunicación. Para su estudio se distingue el texto literario, dirigido a la lectura; y el texto espectacular, dirigido a la representación lo que permite observar el proceso de la comunicación dramática (Bobes Naves 1987, 9).

En ese sentido, la primera significa tiempo de cambios, principalmente enfocados al desarrollo cultural y las prácticas sociales de un lugar cerrado por el retraso educativo. La segunda obra recrea un pasaje histórico en un aporte a la educación cívica y al mismo tiempo sugiere una forma de inspiración creativa que fortalece el sentido de pertenencia e identidad mexicana. La tercera, estimula la concientización de las debilidades a vencer y el desarrollo de las fortalezas para el cuidado de la infancia.

3.3.11 Apreciación del teatro guiñol

El guiñol, después de alcanzar una época dorada, ha sido relegado, se le ha etiquetado como “títere didáctico”, lo cual no es despreciable, pero además se le ha circunscrito a desempeñar un papel menor dentro del universo titiritero en nuestro país, como si sus posibilidades artísticas hubieran sido exploradas hasta agotarse. El guiñol en otras partes del mundo, como Taiwán, ha sido elevado al grado de maestría en su animación. Es algo que le debemos en México a esta técnica en particular. Salvo algunas excepciones, el títere de guante no ha sido llevado a la experimentación y búsqueda del virtuosismo en su desempeño escénico.

Otra de las causas por las que se menosprecia al guiñol es la forma de juzgar todas las manifestaciones escénicas observando principalmente sus carencias, para ello es necesario distinguir una presentación en un contexto escolar de otra dentro de un teatro, o la realización en escena de maestros de escuela comparada con la de un grupo profesional cargado de experiencia escénica. El teatro de títeres puede cumplir una función recreativa realizada para entretener a los niños sólo como actividad lúdica, pero es una profesión, una especialización dentro de las artes escénicas. Puede ser utilitario, como todas las artes, y servir a fines educativos, de propaganda publicitaria, transmisión ideológica, de terapias psicológicas, decorativos, lúdicos o de divertimento, entre otros, además de su principal finalidad artística.

Al realizar una crítica constructiva es necesario tomar en cuenta, cuando menos, la intención del montaje y el contexto del artista. La practicidad del títere de guante, en su construcción y animación, permite ser elegido sobre otros sistemas operativos títeres por las personas con interés de iniciarse en el teatro de títeres, muchos de ellos con la necesidad de transmitir mensajes de contenido pedagógico, de concientización ecológica, etc.

Para ampliar la apreciación del guiñol podemos decir que el análisis de los fenómenos culturales o formas simbólicas, como el teatro de títeres, es el estudio de su significado dentro de contextos sociohistóricos específicos, estructurados socialmente, en los cuales y por medio de los cuales, se producen, transmiten y reciben tales formas simbólicas (Thompson 2004, 203). Hay cinco características que determinan las formas simbólicas en la concepción estructural de la cultura: intencional, convencional, estructural, referencial y contextual (Thompson 2004, 204,205).

Intencional. Esta característica se distingue en las expresiones (producidas, construidas o empleadas) de un sujeto y para un sujeto o sujetos, al producirlas o emplearlas persigue ciertos objetivos o propósitos, busca expresar por sí mismo algo mediante las formas así producidas. Esas formas simbólicas al recibirlas e interpretarlas, son percibidas como la expresión de un sujeto, un mensaje que se debe comprender. El significado o sentido de una forma puede ser mucho más complejo y variado que el significado que podría derivarse de lo que el sujeto productor se propuso originalmente (Thompson 2001, 205-208).

Convencional. Se refiere a la aplicación de reglas, códigos o convenciones de diversos tipos a la producción o interpretación de las formas simbólicas, aún de forma inconsciente. Constituyen parte del conocimiento de cada individuo con el que constantemente crean expresiones significativas y dan sentido a las expresiones creadas por otros y está siempre abierto a la corrección y sanción de los demás (Thompson 2004, 208-210).

Estructural. Implica que las formas simbólicas son construcciones que presentan una estructura articulada, es decir son elementos que guardan entre sí determinadas relaciones. El significado transmitido por las formas simbólicas se construye a partir de rasgos estructurales y elementos sistémicos, al analizar los rasgos estructurales se puede abstraer y reconstruir esa constelación de elementos y sus interrelaciones y profundizar en la

comprensión del significado que transmite, aunque dicho significado no es agotado nunca por estos rasgos y elementos (Thompson 2001, 210-212).

Referencial. Infiere que las formas simbólicas no son solo grupos de elementos relacionados entre sí, sino son representaciones de algo, representan algo, dicen algo acerca de algo, ese es su aspecto referencial, no se capta a través de sus elementos y relaciones por separado. El referente no es el significado, y captarlo requiere de una interpretación creativa que no se quede sólo con el análisis de los rasgos internos, sino que intente explicar lo que representa o dice. Las figuras y las expresiones adquieren su especificidad referencial de varias maneras, en virtud de su uso en ciertas circunstancias, al ser expresados verbalmente o dirigidos por un individuo en un momento dado, etc. El aspecto referencial no sólo importa por referirse o representar algún objeto, individuo o situación, sino por lo que expresan, proyectan o infieren de él (Thompson 2004, 212-215).

Contextual. Esta característica representa la inserción en contextos y procesos sociohistóricos específicos en los cuales y por medio de los cuales se producen y reciben las formas simbólicas. “Lo que son estas formas simbólicas, la manera en que se construyen, difunden y reciben en el mundo social, así como el sentido y el valor que tienen para los que las reciben, depende todo de alguna manera de los contextos y las instituciones que las generan, mediatizan y sostienen” (Thompson 2004, 216).

Apoyados en estas características se puede obtener una apreciación más profunda y con mayores elementos de análisis del teatro de títeres en sus diversas manifestaciones. Esto también contribuye a valorar cada expresión escénica y le otorga un sentido sociohistórico dentro de una estructura cultural.

Conclusiones

En la historia de las artes escénicas en México y en particular en el estado de Veracruz, la presencia del teatro de títeres no es un fenómeno nuevo, ya que los grupos artísticos que han realizado su trabajo con profesionalismo contribuyen con la difusión y promoción de las artes, con todos los beneficios que esto implica para la comunidad.

Por tal motivo se consideró de gran interés comprender cómo el teatro de títeres contribuyó al acercamiento del público escolar, de escasos recursos, de zonas urbanas y rurales, colonias marginadas, entre otros, a las artes escénicas. En la década de los años cincuenta se favoreció la sensibilización hacia la experiencia estética, con la implementación de un amplio proyecto de difusión de la cultura desde las instancias del gobierno municipal xalapeño.

Con el afán de subsanar borraduras y olvidos se recuperó la historia del Grupo de Teatro Guiñol Municipal de Xalapa, para entender los cómo, porqué y para qué de dicho fenómeno de manera que se pudiera conocer la existencia de este grupo municipal y ubicarlo en su contexto histórico, teatral y cultural. Los titiriteros veracruzanos que realizan su trabajo en la actualidad son herederos de esta tradición de la cual cada vez se conoce más.

Precisamente, el desconocimiento ha sido la principal motivación a investigar la historia del teatro de títeres en Veracruz y compartir los hallazgos sobre la existencia del Grupo de Teatro Guiñol Municipal de Xalapa. El grupo dio inicio a su vida artística el 21 de abril de 1957, con la primera función presentada después de un periodo de formación de aproximadamente dos meses. Este proyecto artístico de carácter municipal, como ya se ha dicho, fue creado para fomentar el desarrollo de la cultura y el acercamiento a las artes escénicas en Xalapa y sus alrededores.

Debido a que la creación del grupo municipal fue fortalecida por el Teatro Guiñol de Bellas Artes; su actividad puede considerarse dentro de la Época de Oro del Teatro Guiñol de Bellas Artes (1932-1965), como una extensión en el Estado de Veracruz. Ya que comprende el lapso entre los años 1957 y 1965, inicia después de haber recibido cursos con los maestros del INBA, de los cuales aprendieron diseño y realización de títeres de guante, animación y construcción de teatrinos, además de emplear textos que los grupos del INBA tenían en sus repertorios.

El objetivo que se planteó la autoridad municipal para la creación del grupo, fue ampliamente cumplido, como consta en cartas de reconocimiento consultadas en el Archivo Histórico Municipal de Xalapa, dirigidas a los integrantes del mismo, así como cartas de agradecimiento al presidente municipal por hacer posible la presentación del espectáculo de teatro guiñol en escuelas, comunidades y espacios públicos de Xalapa y sus alrededores.

Los integrantes del grupo recibieron durante dos meses las instrucciones necesarias para ejercer como titiriteros, tuvieron como maestros a dos exponentes del teatro guiñol del INBA, contaron con presupuesto para los materiales que requería la producción escénica, con el personal que se encargara de tener las condiciones básicas para su trabajo, como la iluminación y preparación del foro. Fueron empleados municipales, pero no puede considerarse que ganaban un sueldo sino una modesta gratificación.

Gracias al programa municipal que llevó las funciones de manera gratuita a diversos puntos de la comunidad veracruzana, se favoreció tanto la formación de público, como el desarrollo de la cultura. El impacto logrado con dicha actividad fue una contribución al desarrollo del arte escénico en la ciudad de Xalapa y en el estado de Veracruz.

Considerando su contexto histórico, en pocos pero exitosos años, la labor que realizó aportó a la permanencia del arte títere. Los títeres han logrado fascinar al espectador a través de una combinación entre la animación del personaje y la historia que cuentan. Ese encanto ha sido puesto al servicio de la sociedad, al vincular el teatro de títeres con programas educativos, sociales y culturales.

Dentro de una política cultural de difusión del arte como un puente comunicativo entre las autoridades municipales y la población, es innegable que el teatro guiñol ha logrado el objetivo de transmitir el contenido ideológico que corresponde a su momento histórico, a la población de barrios populares de la ciudad de Xalapa, ciudades y congregaciones cercanas, en la campaña de difusión de eventos culturales para beneficiar a la población y motivar a instruirse a los que no sabían leer ni escribir.

Pero, aún con el éxito obtenido, se percibe que los integrantes del grupo no se consideraron artistas titiriteros, el grupo no sobrevivió a la experiencia municipal, solo se mantuvo registro de su memoria gracias a los documentos resguardados en el Archivo Histórico Municipal de Xalapa. La búsqueda de sus rastros por otros medios fue casi infructuosa. Pese a esta memoria diluida por el tiempo, ahora sabemos que durante el lapso de su existencia como Grupo de Teatro Guiñol Municipal de Xalapa, contribuyeron a la difusión del teatro de títeres entre la población veracruzana, aunque no hayan tenido un arraigo más fuerte con el arte títere.

Para finalizar, se señala que la profesión de títere requiere de un periodo de formación en teatro, entrenar el cuerpo para acoplarse al títere, para sostenerlo y darle la

intención y expresividad necesaria. Se necesita capacidad en la expresión de la voz, también del conocimiento de la historia del arte y del mundo, de las artes plásticas, de música, investigar los temas a tratar, saber trabajar en equipo, conocer sobre la dirección escénica, la gestión y la promoción cultural, esto sin mencionar los saberes para la construcción de títeres que ocupan un sinnúmero de conocimientos de materiales, uso de herramientas y formas estéticas.

Por fortuna, en la actualidad ya existe la oportunidad de acrecentar conocimientos sobre la profesión, gracias al internet, se puede estar en contacto y compartir experiencias con titiriteros de todo el mundo. Existen talleres impartidos por titiriteros de larga trayectoria, grupos que ofrecen estancias artísticas para compartir conocimientos en sus talleres, sistemas de becas en diversos niveles otorgados por la Secretaría de Cultura y el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes en el ámbito nacional y estatal.

Aunado a esto, en la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana ya hay experiencias educativas en materia de teatro de títeres, en la Maestría en Artes Escénicas, de la misma universidad, se organiza, desde 2013, un Coloquio sobre el Títere y las Artes Escénicas, en los congresos de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral (AMIT) igualmente se tocan estos temas. El arte de los títeres avanza imparable en el campo de la investigación de las artes. Sólo nos falta implementar un diseño curricular para emprender la carrera a nivel superior de la profesión del titiritero, hay intentos que indican que en el futuro existirá.

Bibliografía

- Abad, Javier. 2009. “Usos y funciones de las artes en la educación y el desarrollo humano”, en *Educación artística, cultura y ciudadanía*. Coordinado por Lucina Jiménez, Imanol Aguirre y Lucía Pimentel. Madrid: Santillana. pp. 17-23.
- Aguilar Zinzer, Luz Emilia. 2011. “La puesta en escena: los nuevos lenguajes, antes y después de Poesía en Voz Alta” en *Un siglo de teatro en México*. Edición de David Olguín. México: Fondo de Cultura Económica, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. pp. 129-146.
- Archivo Histórico Municipal de Xalapa (AHMX). 1957. Actas de Cabildo, Libro no. 157 (1955-1958)
- Archivo Histórico Municipal de Xalapa (AHMX). 1957. Secretaría. Paquete 16, Expediente 478-1 (36 fojas), 478-2 (24 fojas).
- Archivo Histórico Municipal de Xalapa (AHMX). 1958. Secretaria. Paquete 13, Expediente 333 (4 fojas), 353 (5 fojas), 368 (6 fojas), 369 (4 fojas), 370 (2 fojas), 371 (5 fojas), 372 (2 fojas), 373 (4 fojas).
- Archivo Histórico Municipal de Xalapa (AHMX). 1958. Secretaria. Paquete 15, Expediente 422 (41 fojas).
- Archivo Histórico Municipal de Xalapa (AHMX). 1965. Secretaria. Paquete 4, Expediente 164 (2 fojas)
- Barreiro, Juan José, Marcela Guijosa. 1997. *Títeres mexicanos. Memoria y retrato de autómatas, fantoches y otros artistas ambulantes*. México: Grupo Roche.
- Beloff, Angelina. 1945. *Muñecos animados. Historia, técnica y función educativa del teatro de muñecos en México y en el mundo*. México: Secretaría de Educación Pública.
- Beverido Duhalt, Francisco. 2000. *Medio siglo de teatro, Xalapa: ciudad teatral 1950-2000*. Xalapa: Centro de Documentación Teatral Candileja, A. C.
- Bobes Naves, Ma. Del Carmen. 1987. *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Taurus.

- Brun, Josefina. 2011. *El teatro para niños y jóvenes en México 1810-2010*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.
- Carrara, Carmen 1997. “Presentación” en Germán List Arzubide. *Teatro Guiñol*. México: UNAM, pp. V-X.
- Castro, Carlo Antonio. 2001. “Educación Indigenista: el Teatro Petul en los años cincuenta.” *Revista Tramoya*, No. 67 abril/junio. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Csikszentmihalyi, Mihaly. 2007. *Aprender a fluir*. Barcelona: Kairós.
- Converso, Carlos. 2000. *Entrenamiento del titiritero*. México: Escenología A. C.
- Cueto, Mireya. 1969. *El teatro guiñol*. México: UNAM.
- Curci, Rafael. 2011. *Títeres, objetos y otras metáforas*. México: Libros de Godot.
- Delgado Calderón, Alfredo y Bernardo García Díaz. 2011. “Las culturas veracruzanas en el siglo XX” en *Historia General de Veracruz*. Coordinado por Martín Aguilar Sánchez y Juan Ortiz Escamilla. México: Gobierno del Estado de Veracruz, Secretaría de Educación del Estado de Veracruz, Universidad Veracruzana, pp. 615-666.
- De Maria y Campos, Armando de. 1941. *Teatro mexicano de muñecos*. México: Ediciones Encuadernables de El Nacional.
- _____.1954. Reseña de *Moctezuma II* de Sergio Magaña bajo los auspicios del Instituto Nacional de Bellas Artes. Publicada en Novedades, el 10 marzo 1954. Versión en línea. Consultada el 12 de abril de 2017 en http://www.resenahistoricateatromexico2021.net/proyecto_default.php?id=1069&op=1&texto_palabra=Moctezuma%20II
- Diario Oficial de la Federación (Dof)*. 1946. *Ley que crea el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura*. <http://www.inba.gob.mx/INBA/transparencia/marco/1003.pdf>
- Díaz Góngora, Gabriel Emilio. 2016. Entrevista personal realizada en Veracruz, Ver., el 1º de octubre.

- Fischer-Lichte, Erika. 2011. *Estética de lo performativo*. Trad. de Diana González Martín y David Martínez Perucha. Madrid: Abada Editores.
- Franco, Israel. 2006. “Comino y la rebeldía del pueblo” en *La época de oro del teatro guiñol de Bellas Artes. 1932-1965*. Edición de Francisca Miranda Silva. México: Biblioteca Digital CITRU. (Versión imprimible) 3 pp.
- Gaceta Municipal*. 1962, no. 6, Xalapa.
- Gaceta Municipal*. 1963, no. 15, Xalapa.
- García Barrientos, José Luis. 2003. *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid: Editorial Síntesis.
- García Juliá, César Omar. 1999. “Protagonistas ¡¡Los títeres!!”, en Jaume Lloret Esquerdo, César Omar García Juliá y Ángel Casado Garretas. *Documenta Títeres 1*. Alicante: Ayuntamiento de Alicante, Caja de Ahorro del Mediterráneo, pp. 55-86.
- Gutiérrez de MacGregor, María Teresa. 2003. "Desarrollo y distribución de la población urbana en México". *Investigaciones geográficas*, (50), 77-91. Recuperado el 09 de mayo de 2019, de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-46112003000100010&lng=es&tlng=es
- Halbwachs, Maurice. 2004. *Los marcos sociales de la memoria*. Postfacio de Gérard Namer. Traducción: Manuel Antonio Baeza y Michel Mujica. Rubí (Barcelona): Anthropos Editorial; Concepción: Universidad de la Concepción; Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- Harmony, Olga. 2011. “El teatro del Seguro Social” en *Un siglo de teatro en México*. Edición de David Olguín. México: Fondo de Cultura Económica, Consejo nacional para la Cultura y las Artes. pp. 117-128.
- Iglesias Cabrera, Sonia y Guillermo Murray Prisant. 1995. *Piel de papel, manos de palo. Historia de los títeres en México*. México: Espasa Calpe.

- INEGI. 1950a. Séptimo Censo General de Población. Documentación. Presentación. Recuperado de internet el 29 de junio de 2016 de <http://www.beta.inegi.org.mx/proyectos/ccpv/1950/>
- _____. 1950b. Séptimo Censo General de Población. Recuperado de internet el 29 de junio de 2016 de http://internet.contenidos.inegi.org.mx/contenidos/Productos/prod_serv/contenidos/espanol/bvinegi/productos/historicos/1329/702825412395/702825412395_1.pdf
- _____. 1960a. VIII Censo General de Población. Documentación. Presentación. Recuperado de internet el 29 de junio de 2016 de <http://www.beta.inegi.org.mx/proyectos/ccpv/1960/>
- _____. 1960b. VIII Censo General de Población. Tabulados, Filtro: Veracruz de Ignacio de la Llave. Población, libro de Excel CGP60_ver_Poblacion hojas 7, 8 y 9
- _____. 1960c. VIII Censo General de Población. Tabulados, Filtro: Veracruz de Ignacio de la Llave. Población, libro de Excel CGP60_ver_Educación hoja 1.
- _____. 1994. *Estadísticas Históricas de México*. Tomo I. Aguascalientes: INEGI
- Jelin, Elizabeth. 2002. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo Veintiuno Editores.
- Jurado Rojas, Yolanda. 2004. *El teatro de títeres durante el porfiriato. Un estudio histórico y literario*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Gobierno del estado de Tlaxcala y CONACULTA.
- Khokhar, Tariq y Umar Serajuddin. 2015. ¿Deberíamos seguir utilizando el término "mundo en desarrollo"? <https://blogs.worldbank.org/opendata/should-we-continue-use-term-developing-world>
- Lago, Roberto. 1987. *Teatro guiñol mexicano*. México: Federación Editorial Mexicana.
- Lloret Esquerdo, Jaume. 1999. "Repertorio temático del teatro de títeres en España", en *Documenta Títeres 1*. Ed. Jaume Lloret Esquerdo, César Omar García Juliá y Ángel Casado Garretas. 1999. Alicante: Ayuntamiento de Alicante, Caja de Ahorro del Mediterráneo, pp. 5-54
- Marina, José Antonio. 1994. *Teoría de la inteligencia creadora*. Barcelona: Anagrama.

- Miranda Silva, Francisca. 2006a. "Introducción", en *Época de Oro del Teatro Guiñol de Bellas Artes. 1932-1965*. México: Biblioteca Digital CITRU. (Versión imprimible) 11 pp.
- _____. 2006b. "Cronología" en *Época de Oro del Teatro Guiñol de Bellas Artes. 1932-1965*. México: Biblioteca Digital CITRU. (Versión imprimible) 14 pp.
- _____. 2013. *Noticias sobre títeres y titiriteros de México desde el periodo precolombino hasta 2013*. México: Cuaderno de Investigación de la AMIT.
- _____. 2014a. "Gilberto Ramírez Alvarado "Don Ferruco", en *El arraigo popular del arte titeril en México 1940-1960*. México: PADID, CITRU. Recuperado de www.inbadigital.bellasartes.gob.mx el 11 de septiembre de 2018.
- _____. 2014b. "Juvenal Fernández Bravo", en *El arraigo popular del arte titeril en México 1940-1960*. México: PADID, CITRU. Recuperado de www.inbadigital.bellasartes.gob.mx el 11 de septiembre de 2018.
- _____. 2014c. *Pedro Carreón Zazueta "El señor Guiñol"*, en *El arraigo popular del arte titeril en México 1940-1960*. México: PADID, CITRU. Recuperado de www.inbadigital.bellasartes.gob.mx el 11 de septiembre de 2018.
- Moncada, Luis Mario. 2011. "El milagro teatral mexicano" en *Un siglo de teatro en México*. Edición de David Olguín. México: Fondo de Cultura Económica, Consejo nacional para la Cultura y las Artes. pp. 94-116.
- Montero, Marco Antonio, Rosario Castellanos. 1962. *Teatro Petul*. México: Instituto Nacional Indigenista.
- Propp, Vladimir. 1977. *Morfología del cuento*. Madrid: Ed. Fundamentos.
- Ramos, Samuel. 1982. *El perfil del hombre y la cultura en México*. Ciudad de México: Espasa Calpe.
- Ricoeur, Paul (2004). *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Ruano y Vargas, Ma. Virginia. 1996. *Manipulación de muñecos de funda o guante*. México: Avante.

- Salcedo, Hugo. 2002. *Teatro para niños en México*. México: Universidad Autónoma de Baja California, Editorial Porrúa.
- Serrano, Alejandra. 2013. *Compañía titular de teatro de la U. V. Testimonios de 60 años*. México: Universidad Veracruzana.
- Síntesis de palpitaciones provinciales*. Xalapa, agosto de 1957.
- Solís, Luis Martín. 2004. *Teatro para títeres*. Ciudad de México: El Milagro.
- Sosenski, Susana. 2010. “Niños limpios y trabajadores. El teatro guiñol posrevolucionario en la construcción de la infancia mexicana.” *Anuario de Estudios Americanos*, julio-diciembre 2010, [Sevilla] pp. 493-518.
- Thompson, John B. 2004. *Ideología y cultura moderna. Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Vigotsky, Lev S. 2015. *La imaginación y el arte en la infancia*. México: Coyoacán.
- Volli, Ugo. 1988. “Técnicas del cuerpo”, en *Anatomía del actor. Un diccionario de antropología teatral*. Edición de Eugenio Barba y Nicola Savarese. México: SEP-INBA, UV, GEGSA, International School of Theatre Anthropology, pp. 195-208.

ANEXO

Dos notas periodísticas, mencionadas en la página 7, sobre el Grupo de Teatro Guiñol Municipal de Xalapa, obtenidas en el Centro de Documentación Teatral Candileja.



No Debe Desaparecer el Teatro Guignol Municipal de Xalapa

Costó Dinero del Pueblo y es una Sana y Valiosa Diversión para el Mismo Pueblo

Por MARCO ANTONIO MONTERO
Director del Teatro de la Universidad.

La exhibición de muñecos accionados por la mano del hombre viene de tiempo memorial. Esta es parte de la necesidad humana de comunicarse con sus semejantes, expresar artísticamente ideas, movimientos, etc.; y con ello provocar un estado emocional agradable.

Dentro de los diferentes tipos de muñecos que existen se ha popularizado por su sencillez, gran facilidad de manejo y proyección insospechada, el muñeco de guante o de fralda, al que actualmente se le conoce en nuestro medio con el nombre de Guignol.

El origen de dicho nombre parte de la inventiva de un artista francés quien construyó un muñeco de las características mencionadas representando a un obrero de las fábricas de seda de Lyon, al que le llamó Guignol, que en dialecto marsellés, significa chistoso, gracioso.

Con él hice crítica severa a la triste situación en que se encontraban los obreros de aquella región en su tiempo y lógicamente se popularizó en seguida.

Se supone que a México llegó este tipo de muñecos por intervención francesa. Algunos soldados se aferraron a ellos. El sentido de observación y la creatividad del mexicano se reveló una vez captando la idea y haciendo de suya. Juan Juarez...

...expresar con firmeza y dependencia el pasado, como...

Aparentemente se perdió la fuente de este tipo de muñecos, pero como consecuencia ideológica del movimiento revolucionario de 1910, en la tercera década de este siglo lo hicieron anaracar en sus manos, ya con fines educativos, un grupo de pintores e intelectuales mexicanos entre los que se encontraba militando el maestro Ramón Alba de la Canal, actual director de la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Veracruzana.

El esfuerzo iniciado por este puñado de artistas fue entendido, comenzándose a crear varios grupos de muñecos basando el mensaje sano y didáctico.

ad creativa del mexicano se reveló una vez
optando la idea y haciendo de suyo. Juan Jun
la creación
de esta
res do la
la creación
de esta
res do la
la creación

Aparentemente se perdió la huella de este tipo de muñecos, pero como consecuencia ideológica del movimiento revolucionario de 1910, en la tercera década de este siglo lo hicieron aparecer en sus manos, ya con fines educativos, un grupo de pintores e intelectuales mexicanos entre los que se encontraba militando el maestro Ramón Alba de la Canal, actual director de la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Veracruzana.

El esfuerzo iniciado por este puñado de artistas fue continuado, comenzándose a crear varios grupos de muñecos que llevando el mensaje sano y didáctico, divertía a la vez a las clases populares tan ayunas de alegría proporcionada por eventos artísticos.

Las aventuras de estos personajes, su carácter, su propia fisonomía, están hechos para divertir a un público sencillo.

El ideal de los maestros de unir en uno el deleite y el aprendizaje, que suelen estar contrapuestos, se cumple en el Teatro Guignol.

Cuando estos muñecos están en manos fidélicas y como en el caso del Guignol Municipal dan funciones periódicas en diversos puntos de la ciudad, se puede obtener por medio de ellos un diálogo valioso con el público, que sirve para lograr un entendimiento más estrecho entre pueblo y personas que rigen sus destinos.

Ha llegado a mis oídos el rumor de que las actuales autoridades municipales piensan prescindir de tal forma de expresión ya establecida y con ella de las de proporcionar rates de amable esparcimiento a

SIGUE EN LA PÁG. SEIS

(Viene de la 1a. Pág.)

niños, mujeres y hombres, que deambulan por las calles de Xalapa conformándose con ver aparadores, vehículos que pasan, o individuos con los que a diario se cruzan.

El Guignol es, no hay que olvidarlo, un espectáculo educativo, económico, de incalculable valor plástico y estético.

Yo suplico como ciudadano, que si tales rumores son fundados, esas autoridades mediten un poco su decisión, hagan balance de pros y contras antes de ejecutarla y recuerden que nuestro actual gobierno se está enfrentando con todo valor al problema ingente que representa el aumento de Escuelas, formación constante de maestros capaces, y superación de todos los elementos educativos, para que el pueblo de México se desarrolle en su amplia capacidad.