

El arte de títeres en América Latina: un reservorio cultural*

The art of puppets in Latin America: a cultural reservoir

Arte dos bonecos na América Latina: um reservatório cultural

MARÍA GRISELDA COSS SOTO**

RESUMEN: En este artículo propongo un ejercicio teórico desde los estudios latinoamericanos sobre el arte de títeres, retomando a los monos de calenda o “gigantes” de Oaxaca, México, dentro de su contexto sociocultural actual, para revisar algunos de sus aspectos sociales, estéticos, simbólicos y rituales, desde una interpretación hermenéutica y un enfoque en el arte de los títeres. Y mostrar mediante este “escenario fantástico”, cómo es que este arte marginado sigue vigente como un artefacto cultural que se convierte, incluso, en un elemento de identidad, revitalizando la cultura y las tradiciones de Oaxaca, México.

PALABRAS CLAVE: *Arte, títeres, cultura, estética.*

ABSTRACT: In this article I propose a theoretical exercise from Latin American studies on the art of puppets, retaking the “monos of calenda” or “giants” of Oaxaca, Mexico, within their current socio-cultural context, to review some of their social, aesthetic aspects, symbolic and ritual, from a hermeneutical interpretation and a focus on the art of puppets. And show through this “fantastic scenario”, how this marginalized art is still in force as a cultural artifact that becomes, even, an element of identity, revitalizing the culture and traditions of Oaxaca, Mexico.

KEYWORDS: *Art, puppets, culture, esthetic.*

RESUMO: Neste artigo, proponho um exercício teórico desde os estudos latinoamericanos sobre a arte de bonecos, retomando os “monos de calenda” ou “gigantes” de Oaxaca, México, dentro de seu atual contexto sociocultural, para revisar alguns de seus aspectos sociais, estéticos, simbólicos e rituais, a partir de uma interpretação hermenêutica e um foco na arte de bonecos. E mostre através desse “cenário fantástico” como essa arte marginalizada ainda está em vigor como um artefato cultural que se torna, até mesmo, um elemento de identidade, revitalizando a cultura e as tradições de Oaxaca, México.

PALAVRAS-CHAVE: *Arte, bonecos, cultura, estética.*

RECIBIDO: 08 de agosto de 2019. **ACEPTADO:** 30 de septiembre de 2019.

*El títere es la expresión de la fantasía del pueblo
y da el clima de su gracia y de su inocencia.*
Federico García Lorca.

* Este artículo forma parte de los avances del capítulo 3 del proyecto de doctorado en Estudios Latinoamericanos titulado “Estética y poética del teatro de figuras o títeres y sus particularidades en Latinoamérica: México, Brasil y Cuba”, realizado con el apoyo del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT).

** Estudiante de doctorado del Posgrado en Estudios Latinoamericanos de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y artista titiritera. Maestra en Estudios Latinoamericanos, especializada en el arte de los títeres, cultura y estética. Y licenciada en Derecho por la misma casa de estudios. <tichazul@yahoo.com.mx>.

En primer lugar, quiero señalar que los títeres son una manifestación artística y estética que se expresa en diversos ámbitos culturales, pero a la vez son el resultado de estos mismos espacios. Es decir, la cultura,¹ desde una corriente simbólica, es la matriz donde se crea y recrea este arte de títeres como una expresión artística, estética y simbólica que tiene distintas formas de manifestarse de acuerdo a su función o finalidad, aunque siempre es un recurso simbólico o artefacto cultural (liminar) empleado en acontecimientos extraordinarios como lo son el arte, la fiesta y el juego, por ejemplo.

El arte de títeres, como una expresión sociocultural, se emplea en diversos ámbitos humanos y campos del conocimiento tales como la cultura, la tradición, las artes, las humanidades, e incluso, se usa como una herramienta terapéutica dentro de la psicología, convirtiéndose en un capital cultural que a su vez es atravesado por el sistema económico capitalista vigente. Sin embargo, este arte de títeres se desarrolla, la mayoría de las veces, en la subalternidad² debido a su estrecho vínculo con la llamada “cultura popular”.

Esta acotada concepción como un “arte popular”, unida al prejuicio de que es exclusivo para un público de niños, ha contribuido para su marginación dentro de la escena institucional, que lo incluye de manera subalterna, pero lo excluye de varios ámbitos.

Asimismo ocurre en el ámbito académico, no sólo en América Latina; ésta es una condición generalizada en la materia. Derivado de ello, se genera una problemática compleja que abarca aspectos estructurales y formales para su ejercicio y revitalización. Aunque el títere puede llegar a ser un medio cultural alternativo y hegemónico dentro de la cultura de estos países, e incluso, convertirse en un elemento de identidad, como en el caso de los monos de calenda.

En este sentido, el enfoque de mi investigación se centra en los estudios latinoamericanos. Para Juan Acha y Adolfo Colombres, el estudio de la estética en América Latina tiene sus propias particularidades de acuerdo a las culturas estéticas de cada región.

¹ Retomo el concepto de *cultura* de Gilberto Giménez, quien la define como “la organización social de significados, interiorizados de modo relativamente estable por los sujetos en forma de esquemas o de representaciones compartidas, y objetivados en formas simbólicas, todo ello en contextos históricamente específicos y socialmente estructurados” (2016: 49).

² En mi tesis de maestría titulada *El arte de títeres y su condición liminal en México y Argentina: una mirada desde Latinoamérica*, abordé el tema realizando una estructuración rigurosa con un marco teórico, historiográfico y metodológico panorámico del arte de títeres en Latinoamérica, que aún no se había realizado en México, mostrando algunos aspectos sobre la problemática que genera su acotada concepción como “un arte popular” dirigido exclusivamente a los niños, discurso que contribuye para su marginación dentro de la escena institucional (Coss, 2016).

Para Acha estas estéticas se manifiestan a través de la sensibilidad, las emociones y los sentimientos, concretándose en bienes materiales e inmateriales o formas objetivadas e interiorizadas (subjetivadas o intangibles). En *Aproximaciones a la identidad latinoamericana*, este autor propone como punto de partida para nuestra soberanía estética ir en contra del monoesteticismo:

[...] propulsor de la idea de existir una sola estética para el ser humano y, por tanto, la superior es la occidental por más avanzada y teorizada. En realidad, Europa tuvo hasta la fecha varias culturas estéticas distintas. América Latina, por consecuente, cuenta con varias culturas estéticas en sucesión histórica que hoy coexisten y se hallan escindidas en hegemónicas y populares (Acha, 2013: 95).

En este artículo propongo un ejercicio teórico interdisciplinario, retomando algunos conceptos de filosofía, estética, antropología, de teatro de títeres y de los estudios culturales para analizar a los monos de calenda³ o “gigantes” en Oaxaca, México, dentro de su contexto sociocultural vigente, revisando algunos aspectos sociales, simbólicos y rituales, desde una interpretación hermenéutica y un enfoque en el arte de los títeres.⁴ Complementando la investigación con un trabajo etnográfico, realizado mediante entrevistas, diarios de campo y observación participante y no participante.

El objetivo principal de este artículo es motivar a pensar este arte como un vasto universo en el que las formas de representación con los títeres y objetos animados como tales, están atravesadas por esta complejidad, ubicuidad y riqueza de posibilidades plásticas, estéticas, de funciones y de significados. Pero además me interesa reparar en que esos “seres fantásticos” siguen vigentes e, incluso, en algunos casos,

³ Se le llama *calenda* o *convite* al recorrido con los “monos” que se realiza previamente a la fiesta patronal; generalmente se bailan los muñecos dos días antes de la fiesta principal para anunciarla e invitar a las personas a asistir. En las siguientes páginas lo describo con mayor detalle.

⁴ Me inicié en el arte de los títeres en el año 2000, con el maestro marionetista Alberto Mejía Barón (Alfín). En 2007 fundé *Ánima Títeres*, proyecto artístico enfocado a la investigación, difusión y creación de espectáculos de teatro de títeres dirigidos a todo público, con los que he participado en distintos foros nacionales e internacionales en México, España, Argentina, Chile y Cuba. He impartido talleres de teatro de figuras, objetos y títeres a niños, jóvenes y adultos en México y Argentina. Además de presentar ponencias en España, Argentina, Chile, Cuba y México. Y publicar en la revista *Teokikixtli* (México, 2009), *Juancito y María* (Argentina, 2013), y en la página electrónica *Títeres en Femenino*, Bilbao, España (2010-2012). Realicé museografía para el Museo Argentino del Títere en 2012, y durante 2016 colaboré en el Museo de Marionetas *Alfín* (Colección de Alberto Mejía Barón), realizando diversas actividades de promoción, difusión y como intérprete marionetista. También expuse en el mismo museo algunas piezas de mi colección de títeres de Asia.

Mi actividad como titiritera me llevó a la investigación; durante el periodo 2006-2007 obtuve la beca Darmasiswa otorgada por la República de Indonesia para estudiar *Pedalangan* (arte tradicional de títeres de sombras), y derivado de esta experiencia académica surgió mi interés en el trabajo de investigación, debido al gran vacío que existe en esta materia en América Latina.

conviven paralelamente en el espacio cotidiano, como en Oaxaca con sus monos de calenda, que se convierten en elementos de identidad.

En este sentido, la pregunta central es: ¿Por qué estos monos o títeres, a pesar de sus grandes dimensiones y de manifestarse en diversos espacios sociales, participando como símbolo de fiesta, son invisibles o están ausentes dentro del ámbito “formal” o académico como tema de estudio?

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

El arte de títeres, por “tomar” aspectos de la tradición y de la cultura popular o más bien por generarnos o conformar parte de ambas, convive y se manifiesta en la cotidianidad. Por lo tanto, este arte de muñecos se vitaliza al ejecutarse dentro de las artes escénicas o representativas y dentro de las fiestas civiles y religiosas, así como en el carnaval y en los espacios destinados al arte y a las actividades culturales.

En este sentido, los títeres también están inmersos en el ámbito social y dentro de la religiosidad. De ahí que defina a este arte de los títeres como liminal (Coss, 2016).

[...] los artistas liminales son artistas de la ubicuidad, sus trabajos renuevan la función sociocultural del arte y logran representar la heterogeneidad multitemporal de América Latina, al utilizar simultáneamente imágenes de la historia social y de la historia del arte, de las artesanías, de los medios masivos y del abigarramiento urbano (García Canclini, 2009: 343).

Me parece necesario y enriquecedor integrar otros conceptos, como la *liminalidad* y lo *liminoide*, desde la propuesta del antropólogo Víctor Turner, desarrollados en su antropología de la experiencia y del *performance*. Además de otras nociones de la antropología, como: la comunalidad, el ritual, la fiesta, entre otros, que se relacionan con el concepto de *liminalidad* de Néstor García Canclini, el cual tomo como base teórica para este análisis, pero integrando también estos conceptos, que conforman el universo desde donde se manifiesta y expresa este arte.

Para estudiar los aspectos generales sobre el universo de los títeres, su lenguaje y su naturaleza ontológica, propongo realizar un ejercicio de reconstrucción sobre la noción de lo que es un títere. Así como problematizar las cuestiones del espacio escénico.

Además de abordar aspectos sobre el creador y el intérprete titiritero, esclareciendo algunas características generales y conceptos teóricos para comprender lo que es un títere, sus funciones, simbólica y estética. Presentando como ejemplo el universo festivo en el que convergen los títeres, con el caso concreto de los monos de calenda o gigantes de Oaxaca, México.



Foto 1. Archivo personal Dalia Juárez. Convite de la Virgen de la Asunción, San Miguel Yogovana, Miahuatlán de Porfirio Díaz, Oaxaca, 13 de agosto de 2019. Los monos se realizaron con un grupo de niños zapotecas durante el taller de monos de calenda impartido por Griselda Coss, durante los meses de abril y julio de 2019, en la agencia San Miguel Yogovana, para ser bailados por ellos durante la fiesta patronal de la Virgen de la Asunción

ASPECTOS GENERALES: DISTINTOS ESCENARIOS DONDE APARECEN Y COBRAN “VIDA” LOS TÍTERES

El universo del títere es muy amplio, desde su origen mágico y sagrado, donde “encarna” entidades naturales y deidades, pero también actúa como un personaje dentro del teatro, para desbordarse a otros ámbitos de la cotidianidad; es decir, la figura articulada o no, creada con el fin de representar “la vida” como títeres con

“ánima” o meros objetos de representación, se manifiesta en distintos contextos y en la actualidad lo sigue haciendo.

Aparecen como títeres gigantes, monos de calenda o mojíngangas en los desfiles o pasacalles, en las fiestas religiosas, en los carnavales y en algunos actos cívicos. En el ámbito artístico dentro de los recintos delimitados para la presentación de las artes escénicas, pero también como “juguetes” o muñecos articulados en los juegos de *tiro al blanco*, como parte de los juegos mecánicos en las ferias ambulantes en México,⁵ o simplemente como espectáculo y entretenimiento en las fiestas infantiles.

Cada títere es producto de su cultura, de su temporalidad y de una tradición específica pues a través de él se reinterpretan los códigos y símbolos culturales,⁶ como puede observarse en los casos de personajes concretos. Por mencionar un ejemplo de un títere histórico, encontramos al Valedor o Vale Coyote,⁷ una marioneta que representa al vocero popular inconforme durante el *siglo XIX* en el México revolucionario.

En la cotidianidad oaxaqueña actual, los monos de calenda como títeres gigantes representan a las personas del pueblo: a la china oaxaqueña, al hombre indígena, a unos novios, pero también a personajes tan disímiles como los Santos Reyes Magos o a un súper héroe hollywoodense. Y dentro de la danza de los tejoneros,⁸ aparecen como deidades duales: el padre y la madre, representados en la Virgen María y José de la religión católica, pero también representan la dualidad sagrada de la cultura prehispánica.

⁵ Retablos mecánicos de títeres acompañados con el juego de tiro al blanco, derivados de las carpas de teatro de títeres populares que se presentaban en las ferias ambulantes por toda la provincia mexicana, y se sintetizaron de esta manera creativa por algunos artistas titiriteros (y han sido copiados por otros “ferieros”) para evitar los altos costos de las rentas por el espacio y el personal requerido para presentar sus espectáculos de teatro de títeres en las ferias. En la actualidad no es rentable la carpa de teatro de títeres dentro de las ferias ambulantes (Coss, 2016: 20-21).

⁶ “[...] un símbolo es aquello en lo que se reconoce algo, del mismo modo que el anfitrión reconoce al huésped en la *tessera hospitalis*. Pero, ¿qué es reconocer? Re-conocer no es volver a ver una cosa. Una serie de encuentros no son un *re*-conocimiento, sino que *re*-conocer significa: reconocer algo como lo que ya se conoce. Lo que constituye propiamente el proceso de ‘ir humano a casa’ [...] El *re*-conocer capta la permanencia en lo fugitivo. Llevar este proceso a su culminación es propiamente la función del símbolo y de lo simbólico en todos los lenguajes artísticos” (Gadamer, 2010: 113-114).

⁷ Personaje creado por Leandro Aranda, director artístico de la famosa empresa de marionetas de los Rosete Aranda.

⁸ “Especial atención merece la danza de los tejoneros, por ser una representación en la cual se ponen en juego elementos del teatro, como los muñecos guiñol. Actualmente se practica en algunos pueblos de la sierra totonaca; su nombre hace referencia a los cazadores de tejones, por eso en esa zona del Totonacapan, a través de la danza, se representa la muerte de ese animal silvestre; para ello, mediante un sistema tradicional, los danzantes hacen subir a un mástil un tejón disecado y relleno con aserrín, al cual se le dispara con un rifle, y una vez derribado es puesto a disposición de un niño danzante que representa a un perro. Otro personaje importante en esta danza es el pájaro carpintero, que también es subido al mástil con el propósito de recrear el mito totonaco del descubrimiento del maíz” (Croda, 2005: 61).

En estas “entidades” u objetos de interpretación y representación se plasman elementos de la mixturación cultural y la “modernización” así como del contexto espacial y cultural. Estas mezclas culturales también se viven al interior de sus rituales sagrados o dentro de sus fiestas religiosas o cívicas. Como lo señala Gilberto Giménez, “las tradiciones no desaparecen, sólo se desplazan y cambian de forma para situarse dentro de ámbitos más amplios que demanda la modernidad” (Giménez, 2016: 93-114).

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

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

Por otro lado, el antropólogo Víctor Turner desarrolla la idea de la *liminaridad* como “reino de la posibilidad”, con base en una metáfora lingüística: la posibilidad como modo subjuntivo. Distinguiendo entre dos modos de la cultura, uno indicativo y otro subjuntivo.

La liminaridad junto con *comunitas* es una forma de antiestructura, es la fase del ritual en la cual se asoma un modelo alternativo de sociedad, aun cuando las acciones rituales se rigen por reglas firmemente establecidas por la tradición y la costumbre.

La liminaridad puede describirse como un caos fértil, una fuente de posibilidades, un esfuerzo por generar nuevas formas y estructuras, un proceso de gestación [...] La liminaridad aparece como el manantial de un metapoder excesivo, por ejemplo, en la acción simultánea de liberación y disciplinamiento del cuerpo que conduce al trance. El ritual y las artes del performance se derivan del núcleo subjuntivo, liminar, reflexivo y exploratorio del drama social, donde las estructuras dentro de las cuales el grupo vive su mundo social son replicadas, desmembradas, remembradas, remodeladas y convertidas en significativas, de manera verbal o no verbal⁹ (Geist, 2008: 157).

⁹ Para Turner, una cultura se hace consciente de sí misma y se expresa plenamente en el *performance* ritual y teatral, que es una dialéctica entre fluir y reflexividad, entre un movimiento espontáneo donde acción y conciencia se funden en un movimiento reflexivo en el cual los significados, valores y objetivos centrales son vistos “en acción”, al poner la conducta en forma y aplicarla.

Turner emplea la noción de *liminoide* especialmente para el *performance* teatral,¹⁰ y menciona que las actividades liminoides tienen un carácter plural, fragmentario y experimental, que comprende expresiones artísticas, literarias, científicas y políticas. Lo liminoide se vincula con la protoestructura, para la cual el concepto de *comunitas* se suprime; la disyuntiva entre presencia o ausencia de *comunitas* marca la distinción entre liminar y liminoide (Geist, 2008: 173).

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

Entre los márgenes del tiempo y del espacio cotidiano surgen los intersticios para la transición, que sucede con acontecimientos extraordinarios que reconectan y dan sentido al tiempo, al espacio, pero también, se da sentido a los actos y al existir de las personas mediante el ritual.

La transición y en algunos casos la anagnórisis, por ejemplo, son los momentos más potentes y bellos (pueden contener lo siniestro)(Trías, 2007) dentro de un filme o una obra escénica, porque transforman, determinan la historia. Asimismo, los actos que ocurren durante la transición en estos márgenes temporales y espaciales, que se presentan como actos liminares o liminoides, desde la visión antropológica de Víctor Turner, son acontecimientos “extraordinarios” que construyen el significado o re-significan el sentido existencial y social de los seres humanos.

En el ritual se crean las condiciones para una experiencia extática, para luego regresar a la cotidianidad renovada. Se trata de una experiencia liberadora que incluye conciencia y voluntad (2008: 141).

RE-CONSTRUYENDO LA NOCIÓN DE TÍTERE

Aprehender o capturar al títere en un concepto resulta complejo si se pretende hacerlo a partir de la descripción de sus características físicas de su construcción o de su manufactura formal, o a partir de las técnicas empleadas para ello, ya que son múltiples y muy diversas en cuanto a sus dimensiones, formas y texturas, debido a la gran diversidad de materiales usados para este fin, pero también porque el títere tiene

¹⁰ El interés y conocimiento de Víctor Turner sobre el *performance*, como una noción de primer orden, que integró dentro de sus estudios antropológicos en su *Antropología de la experiencia y del performance*, surgió dentro de su entorno familiar, dado que su madre era actriz de teatro.

la posibilidad de ser configurado con partes “vivas” del cuerpo humano. El ejemplo más clásico de este tipo de títeres son los guiñoles o los títeres de “mano desnuda”.

Así lo plantea el maestro argentino titiritero Juan Enrique Acuña, quien despliega en *Aproximaciones al arte de los títeres* (Acuña, 2013: 117-135), una aguda reflexión sobre esta problemáticas para llegar a una definición más acertada de lo que es un títere, y propone para ello la de la titiritera polaca Margareta Nicolescu, quien lo define como una imagen plástica capaz de actuar o representar.

Enrique Acuña descarta al movimiento, a la forma y a la técnica como los principios idóneos para llegar a una definición más puntual de lo que es un títere, pero señala que es en la “función” para el que fue creado donde se estrechan las posibilidades para encontrar una definición más completa. Y esta función, según el maestro titiritero, es “exhibirse” ante un público, al manifestarse dentro de un espectáculo.

En este sentido, aunque coincido en que el títere se crea para ser exhibido, su función no se limita sólo a ello, me parece que puede abrirse más la noción del títere, dada su complejidad simbólica, de funciones y formas de constituirse. Si bien la función central del títere es la representación y la actuación dramática dentro del teatro, también “encarna” al personaje y juega en otros espacios sociales, como en las festividades religiosas y cívicas, convirtiéndose, incluso, en un símbolo o signo de identidad.

El títere, junto con la máscara, surge en el ámbito de lo sagrado con un carácter o gesto aparentemente fijo, y digo aparentemente fijo porque en el caso de la máscara, la gestualidad corporal del que la porta, junto con otros elementos como el movimiento, la luz, la sombra y el atuendo, determinarán sus variantes y su organicidad.

De igual forma ocurre con el títere, sólo que él en sí mismo “encarna” o representa un personaje o un elemento o entidad sagrada, y su gesto “rígido” o “fijo” también cobrará vida y se transformará de acuerdo al tipo de movimiento que le transmita el titiritero, movilista o animador, llámese así, según sea el caso donde se presente el muñeco, la figura articulada o no, y el títere “cobre vida”, actúe, juegue, represente o “encarne” una entidad sagrada o deidad.¹¹

Y dada su complejidad de funciones y sentidos simbólicos, la definición de títere abarcaría los tres aspectos antes mencionados: “encarnar”, representar y jugar. Además de que el títere puede ser una figura articulada o no, con un gesto expresivo, aparentemente fijo, construida con diversos materiales y técnicas.

¹¹ “Misterioso es el mundo en que viven los títeres. Es un mundo de fábula, de misterio, de irrealidad, de sueño. Es el dominio propio de los títeres. Aquí son auténticas y convincentes las criaturas más extrañas de la fantasía, ya sean figuras de fábula, espíritus celestiales o del averno, espectros de la noche, duendes o animales y cosas animadas, apariciones personificadas de la naturaleza, el sol, la luna y las estrellas o concepciones abstractas. El elemento en que viven los títeres es el reino de la magia, la metamorfosis y la visión” (Purschke, 1957: 6).

Entre los principales materiales para su construcción encontramos los orgánicos, como la madera, el papel, cueros, mecates, etcétera, y entre los inorgánicos y nuevos materiales: el plástico y sus derivados. Así como los materiales de desecho o reciclados. Es decir, los títeres se pueden construir con cualquier material, desde la piedra hasta los derivados del petróleo; otra característica más que muestra su flexibilidad y ubicuidad.

En cuanto a las técnicas para su creación, éstas son variables y se seleccionan de acuerdo a las características del espectáculo y sus necesidades escénicas, como el movimiento, dimensiones, peso o gestualidad que se requieren para el cumplimiento de las funciones previstas para los diferentes espacios donde participan: la fiesta, los pasacalles, el ritual y el teatro o espectáculo escénico.

Los títeres “viven” en el mundo de lo pequeño o de lo grande, como títeres o “monos gigantes”; un ejemplo de ellos, como ya mencioné, son los “monos” de calenda, que bailan durante el convite, con los que se inician las fiestas religiosas de los santos patronos en Oaxaca, pero también en otras fiestas cívicas, como la fiesta de la Guelaguetza.

El marco espacial donde se presentan es igualmente flexible y variado, desde la calle, el atrio de una iglesia, el foro de un teatro o un teatrino construido con las características y dimensiones requeridas para el acto o simplemente una pantalla o tela para delimitar el espacio escénico.

Otros elementos que se suman a su riqueza estética son los diferentes estilos que pueden combinarse. Es importante destacar que lo figurativo no es la regla, como puede pensarse comúnmente al títere. Incluso, un material u objeto “animado” por el titiritero como un personaje en escena, entra dentro de la gran gama de lo que es considerado arte de títeres. Esta discusión se planteó en la última mitad del siglo pasado por la Unión Internacional de Marionetas (UNIMA),¹² asociación constituida en Praga, Checoslovaquia en 1929.

¹² La organización de teatro más antigua del mundo, la Union Internationale de la Marionnette (UNIMA), es una organización internacional no gubernamental beneficiaria de un estatuto consultivo en la UNESCO. Provenientes de todo el mundo, sus miembros contribuyen al desarrollo del arte de la marioneta.

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

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

La UNIMA son reuniones, conferencias, festivales, es una oportunidad de descubrir todos los campos de la marioneta (terapia, educación, formación, investigación, documentación, colección,

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

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

Y aunque aquí no profundizaré en definir las técnicas comúnmente empleadas en el teatro de títeres, ya que en este sentido existe abundante bibliografía en donde se han elaborado excelentes clasificaciones.¹³

Generalmente estas técnicas se clasifican por los mecanismos empleados para su animación, y por su volumen, en títeres planos y tridimensionales; entre los más tradicionales podemos mencionar a las marionetas o títeres de hilos, títeres de guante o funda (también conocidos como guiñol), sombras, varilla, bocones, marotes y técnicas combinadas (incluso con partes del cuerpo del intérprete, actor-titiritero, o títeres corporeizados con la mano desnuda), entre otras.

Me parece importante resaltar que la diversidad de estas técnicas requiere de un distinto espacio escénico y para configurarlo se emplean diversos recursos que lo concretan y lo vuelven finito. Cada una de estas técnicas tiene su propia plasticidad y características escénicas particulares y por tanto, su propia estética.

Por otro lado, la complejidad también está presente durante el proceso creativo del títere que se crea como metáfora de vida, con un simbolismo y evocación particular, pues cada títere tiene su propia unicidad. En algunos casos y debido a la intencionalidad para cumplir con una función sagrada, no será entonces un objeto de representación sino que se convertirá en el sujeto mismo, de ahí su complejidad ontológica.

exposición, etc...), pero también publicaciones e información sobre el desarrollo de la marioneta en el mundo, talleres y cursos.

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

¹³ Para profundizar en el tema, se pueden consultar los libros sobre el teatro de títeres de Carlos Converso y Rafael Curci. Y sobre la definición de títere, el capítulo dos de la tesis de maestría titulada *El arte de títeres y su condición liminal en México y Argentina: una mirada desde Latinoamérica* (Coss, 2016).

[...] lo que intentamos en nuestra relación con el mundo y en nuestros esfuerzos creativos.–formando o coparticipando en el juego de las formas– es de retener lo fugitivo. En este sentido, no es casual sino el sello espiritual que lleva la trascendencia interior del juego, este exceso en lo arbitrario, en lo selecto, en lo libremente elegido, en el que esta actividad se exprese de un modo especial la experiencia de la finitud de la existencia humana (Gadamer, 2010: 112).

Si bien es cierto, que manualmente y técnicamente se puede repetir o reproducir un mismo personaje, nunca será el mismo, cada uno será distinto, y adquirirá “vida” o vitalidad y fijará su carácter en cada presentación. Esto puede parecer absurdo, pero sólo basta con preguntarle al titiritero “tradicional” para confirmarlo.

Y digo “tradicional” porque en un sistema productivo como el que demanda, por ejemplo, una serie de televisión o un gran espectáculo comercial con títeres, será otra la percepción; la construcción y relación “vital” con el títere de los creadores será, seguramente, distante. No será así para su público de niños; para ellos su personaje favorito –la Rana René, Topo Gigo, Juan sin Miedo o Caletín con Rombos Man, sólo por mencionar algunos de los más populares, de distintas épocas– será siempre el mismo personaje entrañable, ya que el títere genera empatía.

El lenguaje de las artes al ser simbólico tiene diversas posibilidades para su interpretación, en la que cada espectador recibe el mensaje de la obra artística de diversa forma, decodificándola desde su percepción, su capital cultural y experiencia individual.

Y si el arte escénico es complejo dado que involucra varias artes en escena, en el caso del arte de títeres, además se da la peculiaridad de que este “ente”, a veces objeto de interpretación, otras sujeto “encarnado”, tiene sus características particulares. Y una de ellas es precisamente esta condición ontológica en su esencia o sentido como “sujeto”, no sólo como “objeto” o instrumento material de interpretación.

El teatro de títeres es el espacio del “entre”: entre la vida y la muerte, lo animado y lo inanimado, lo sagrado y lo profano, los hombres y los dioses, actúa como una bisagra entre la realidad y el imaginario, entre el rito y el teatro.¹⁴ Tiende sus hilos hacia los polos opuestos y crea puentes y lazos milagrosos. Nacido para divertir a los dioses y apartar a los hombres de su ira, es quien asume lo negativo de la creación para reafirmar la persistencia de la vida. Simulacro, es el intermediario de la realidad hacia una dimensión más allá de la experiencia concreta. Libre del peso de la carne, se aproxima a lo intangible, materializando lo invisible (Eruli, 1992: 10).

¹⁴ En este sentido, considero que la autora se refiere a lo que correspondería a la fase liminar dentro del ritual, desde la concepción turneriana.

ASPECTOS SOCIALES, SIMBÓLICOS Y RITUALES DE LOS TÍTERES

Después del análisis sobre la noción de títere, donde se mencionaron algunas de sus características, funciones y significados, que lo hacen un elemento complejo, por lo que defino a este arte de títeres como liminal, quiero mostrar mediante un caso concreto y vigente lo antes expuesto de manera teórica: los monos gigantes de calenda, de Oaxaca, México.

Primero, reparar en que se constituyen como personajes con características singulares que “significan” la cultura y la tradición de algunos pueblos originarios zapotecas, principalmente, de la región de los valles. Además de expresar algunas prácticas de su cotidianidad y religiosidad en un hacer colectivo, al que han definido como comunalidad. De ahí, que la configuración y estética de estos monos de calenda se determinen con estos elementos de identidad colectiva.

Los monos de calenda, tan visibles por sus dimensiones así como por la importancia de los diversos espacios que ocupan bailando y por la función que realizan, conviven en la religiosidad pero también se desbordan a otros espacios públicos y privados, por lo que están continuamente presentes en la cotidianidad de los oaxaqueños configurando un elemento principal dentro de la imagen oficial y turística de su entidad. Es decir, el mono de calenda es un elemento que retoma el poder hegemónico del Estado para mostrarse al exterior; hasta cierto punto se institucionaliza, pero no goza de los privilegios que se pensaría por esta institucionalización.

El mono de calenda, sigue siendo un títere al margen de los ámbitos académicos y de los espacios hegemónicos de la cultura, no obstante a sus grandes dimensiones, estos títeres nombrados por los lugareños: gigantes o gigantones, son ignorados y relegados a sólo una estampa turística, aunque paradójicamente conformen parte de la identidad oficial del Estado.

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

Los monos de calenda no sólo están presentes en las fiestas patronales, donde tienen su origen, sino también en algunos actos cívicos, como en las bodas tan visibles y “cotidianas” en el centro de Oaxaca durante los fines de semana. Las calendas pasean por las calles principales del centro “representando” el convite de la celebración de la fiesta por la unión religiosa católica, y casi siempre parten de la Iglesia de Santo Domingo y de la Catedral, donde celebran su matrimonio las personas con un mayor nivel económico, que pueden hacer el gasto de la calenda, pero también hay calendas durante algunos actos políticos.

Las calendas tradicionales son las que acompañan y anuncian las fiestas patronales. En estas festividades, el ritual se despliega en un hacer comunitario, ya que cada actividad tiene una forma y tiempo para realizarse, en donde participan varias personas, pero en algunos casos hay “alguien especial” al que se le designa el encargo mediante consenso en asamblea; cargo ganado por sus habilidades y por su desempeño social en otras actividades cumplidas previamente, así como por el buen ejemplo en su comportamiento y en la ética de la persona designada, como en el caso de la mayordomía.¹⁵

La noción de comunalidad como una forma de organización y del hacer cotidiano y festivo en Oaxaca, en algunas ocasiones se hace visible incluso en la capital del Estado, aunque es propia de los pueblos indígenas originarios, que se rigen por los usos y costumbres.

El concepto de comunalidad contempla cuatro factores visualizados metafóricamente como “la flor de la comunalidad”,¹⁶ conformada por la tierra, el trabajo, su forma de organización y su religión:

Tal es en síntesis la idea de la comunalidad: cuatro elementos centrales (territorio, trabajo, poder y fiestas comunales) que son atravesados por los demás elementos de la cultura (lengua, cosmovisión, religiosidad, conocimientos, tecnologías, etcétera) en un proceso cíclico permanente (Maldonado, 2003: 15).

Los principales exponentes del concepto de comunalidad son los antropólogos Floriberto Díaz¹⁷ y Jaime Martínez Luna, entre otros pensadores locales que lo han retomado y que lo siguen desarrollando.

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

¹⁶ “...cuya imagen actual fue soñada (y bautizada) por un compañero wirrática (huichol), participante en las actividades del diálogo cultural, y realizada en términos gráficos por varios artistas plásticos, indios algunos de ellos son: Delfino Marcial Cerqueda, Víctor Manuel y Adrian Gómez, Fernando Botas y Juan José Rendón” (2003: 11-12).

¹⁷ En su ponencia titulada “Principios comunitarios y derechos indios”, incluida en este primer tomo como Anexo 2, Floriberto Díaz menciona que hay tres grandes principios dentro de sus comunidades mixes: “la Tierra, como principio y fin de vida, la comunidad como creación máxima de *Jää’* y [del ser humano] para vivir y disfrutar de nuestra madre Tierra y el trabajo comunal, tequio, como energía transformadora que mantiene a *Jää’* y en constante contacto creativo con la naturaleza” (2003: 116-117).

Jaime Martínez Luna, en su ensayo “Comunalidad fuente del futuro”, esboza algunas ideas claves sobre la comunalidad y su repercusión en la vida cotidiana de estos pueblos. Define el concepto de comunalidad como fuente principal de identidad para todos sus pueblos, y menciona que como zapotecos los destruyeron, al igual que a los chinantecos o a los mixes, por lo cual la integración de cada uno de estos pueblos es más que imposible: “Atomizaron nuestras comunidades, con esto se ha logrado crear un modelo de resistencia natural que permite menos control del poder central” (Martínez, 2003: 144).

Y por su parte Juan José Rendón menciona:

El ámbito comunitario es el consenso y como tal es la participación fruto del trabajo. Desde esta perspectiva, comunalidad es una actitud que se lleva a todas las dimensiones de la vida, que van desde el sacrificio hasta la festividad. El concepto nos permite entender un concepto de resistencia más amplio [...] La interpretación de la vida tiene que ser de la propia gente para ella misma. Los observadores externos niegan que han aportado conceptos tan importantes como aculturación, colonialismo interno, y muchos más que han permitido someternos al marasmo o a la mediocridad. Nosotros tenemos que hacer nuestra propia conceptualización. De entrada está la participación, con un fruto concreto que es el trabajo y en tercer lugar una actividad cotidiana que es la comunalidad (Rendón, 2003: 155).

Y contrario a lo que puede pensarse sobre la atomización como un factor negativo para el “desarrollo”, en el caso de la comunalidad funciona cohesionando a las personas. Jaime Martínez menciona que ha sido un factor decisivo para la realización de un pensamiento comunitario que permita la relación cara a cara, en la integración de ideas que pueden ser discutidas, sopesadas y consensadas por un núcleo pequeño que toma sus decisiones con un respaldo comunitario. Además de ser una forma de organización de antaño que se debe tomar en cuenta para actividades futuras (Martínez, 2003: 145).

Floriberto Díaz señala que la comunalidad da razón al tequio, ese trabajo colectivo necesario que expresa la capacidad de *Jää'y* (ser humano) para combinar sus intereses individuales y familiares con los de la comunalidad, en el cual no hay retribución monetaria y es obligatorio.

La participación en el tequio es precisamente la forma de trabajar de un individuo para la comunalidad, lo que le da respetabilidad ante los demás comuneros. Como parte de las actividades del tequio señala la de atender a los invitados en una fiesta comunitaria, denominadas fiestas patronales de santos católicos, para que los huéspedes no pasen hambre ni sed, y también la práctica del tequio a través de las bandas de músicos entre una comunidad a otra. Una comunidad puede invitar a la banda de otra a su fiesta, haciendo el compromiso de corresponder de igual forma para cuando se le invite. Esto se aplica también en el préstamo de los monos de calenda.

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

Podemos decir que la comunalidad es una estrategia para fortalecer la identidad,¹⁸ que se preserva mediante un hacer colectivo y consensado, reproduciendo sus tradiciones y religiosidad, fortaleciendo así la memoria colectiva.

MONOS DE CALEDA: CUANDO LOS GIGANTES DANZAN

Lo que nos capta, nos posee.
 Hans-Georg Gadamer.

Lo que nos capta nos posee, ¿cómo somos poseídos? Mediante los sentidos, las sensaciones, las emociones,¹⁹ el pensamiento y el lenguaje, en un acto de “libertad”. Aprehendiendo el mundo –nuestro entorno próximo–, interpretándolo desde nuestro horizonte histórico (*crono-topo*) como entes situados.

Para Hans-Georg Gadamer, “la experiencia hermenéutica²⁰ no consiste en que algo esté fuera y tienda a entrar dentro. Más bien, somos captados por algo y, justamente en virtud de lo que nos capta y posee, estamos abiertos a lo nuevo, a lo distinto, a lo verdadero” (Gadamer, 2001: 91).

¹⁸ Retomo el concepto de identidad de Gilberto Giménez, a la que define como la dimensión subjetiva de los actores sociales, que constituye la mediación obligada de la dinámica cultural, ya que todo actor individual o colectivo se comporta necesariamente en función de una cultura (Giménez, 2016: 60).

¹⁹ Todos éstos materia de la estética, ciencia de estudio de la sensibilidad (Alexander Baumgarten).

²⁰ Por su definición original, la hermenéutica es el arte de explicar y comunicar por nuestro propio esfuerzo de interpretación lo que ha sido dicho por otros y lo que hallamos en la tradición.

“[...] el aspecto hermenéutico es tan amplio que incluye también necesariamente la experiencia de lo bello en la naturaleza y en el arte. Si la constitución fundamental de la historicidad del existir humano consiste en comunicarse consigo mismo, entendiéndose, y esto significa necesariamente con el conjunto de la propia experiencia del mundo, entonces entre ello se cuenta también toda la tradición. Ésta no significa solamente textos, sino también instituciones y formas de vida. Pero, sobre todo, el encuentro con el arte forma parte del proceso de integración que ha sido impuesto como una tarea a la vida humana que se halla inmersa en tradiciones” (Gadamer, 2001: 151-154).

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

La hermenéutica tiende un puente sobre la distancia que existe entre una mente y otra y hace que sea accesible la extrañeza de la mente extraña. Pero lo de hacer accesible lo extraño no significa una simple reconstrucción histórica del “mundo” en el que una obra artística tuvo su significación y función original, sino que significa también la percepción de lo que se nos dice a nosotros (2002: 156-157).

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

En las fiestas religiosas –con gran vitalidad en nuestros pueblos–, como acontecimientos o rituales comunitarios, solidarios y revitalizadores de la tradición, donde se “llena el tiempo” (2010: 104), se significa, se hacen presentes las artes, la estética, la ética y el ritual, durante este tiempo lleno de acontecimientos y significados para perpetuar el ciclo de la vida, como un lazo solidario con el otro para significarse dentro de este círculo vital en comunidad.

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

Los muñecos cobran fuerza y sentido dentro de estas expresiones carnavalescas y fiestas religiosas; que contienen el crisol cultural surgido a partir del colonialismo.²¹ La lucha del bien contra el mal se sigue representando a través de máscaras o muñecos. Diablos, ángeles, deidades, capataces, huehues (ancianos o viejos), hombres vestidos de

²¹ Junto con jugadores de manos, saltimbanquis y acróbatas, entre las primeras formas escénicas que llegaron a América durante el periodo colonial, vinieron los títeres.

mujeres, payasos, animales y un sin fin de personajes danzan en estas fiestas religiosas, en México, Guatemala, Perú, Bolivia, Chile, Ecuador y en otros países de Latinoamérica y el mundo.

El calendario festivo religioso católico tiene sus días para celebrar a sus santos patronos y santas; durante este tiempo festivo se despliega en una serie de actos la cultura local de cada región de México, que con sus matices aún conserva su herencia indígena prehispánica donde sobresalen las “representaciones” que siempre van acompañadas por música y danza. En algunas ocasiones los danzantes portan máscaras y en otras, como en el caso específico de las calendas oaxaqueñas, están presentes los muñecos o títeres gigantes como parte fundamental de sus fiestas.

El dramaturgo y académico Miguel Sabido, en su libro *Teatro sagrado. Los “coloquios” de México*, sostiene que paralelamente al teatro occidental de origen griego, en México y en algunos pueblos de América Latina, con una herencia indígena prehispánica, subsiste el “teatro sagrado”, con su tiempo circular y cíclico en sus “representaciones” vivenciales durante sus días de fiesta.

Sabido muestra cómo este teatro sagrado está contenido en los “coloquios”: documentos donde se describen las formas para la celebración e incluso se mencionan las palabras que deben pronunciarse durante el acto sagrado, que es leído por la figura del sabio o anciano de la comunidad en ese tiempo ritual. Quien danza y porta alguna máscara, en “realidad”, encarna ese “ente” o “personaje” (Sabido, 2014).

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

No es mi intención entrar en esta polémica –sobre si las representaciones y actos festivos son teatro o no–. Lo que es un hecho es que el teatro nace a partir de “acontecimientos” rituales comunitarios en donde se “encarnaba” y se vivía el mito en un espacio sagrado, y poco a poco se acotó, reordenó y restringió en un local delimitado para “representar” espectáculos, a partir de la reorganización del espacio, “donde los espectadores iban a mirar y no a participar del acontecimiento”, entonces nace el teatro como arte, ya en el *siglo XVIII*; como una más de las bellas artes, con rasgos clasistas, racistas y elitistas. Desapareciendo con ello la vivencia del mito “encarnado” (De Ventós, 1980: 264).

En algunos pueblos de América Latina, se sigue viviendo la fiesta en un tiempo cíclico y ritual donde se “representa” el mito. Donde aparecen, bailan, interpretan y juegan diversos personajes, como es el caso de los gigantes o monos de calenda, que forman parte del universo de los títeres.

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

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

Desde una primera mirada, podría afirmar que los monos de calenda son parte de la cultura oaxaqueña y están tan presentes que aparecen como un elemento importante dentro de la fotografía o imagen turística oficial para difundir la cultura de este Estado, tan visitado por nacionales y extranjeros.

Entonces, ¿por qué estos monos o títeres, a pesar de sus grandes dimensiones, en este caso como títeres gigantes, son invisibles o están ausentes dentro del ámbito “formal” o académico como tema de estudio?

Indudablemente la respuesta se encuentra en la jerarquización de las diversas expresiones culturales, como lo señala Juan Acha, al mencionar que “América Latina, por consecuente, cuenta con varias culturas estéticas en sucesión histórica que hoy coexisten y se hallan escindidas en hegemónicas y populares” (Acha: 2013: 95).

Los monos de calenda al entrar en la categoría de la cultura popular, entran también en esta jerarquización de “validez” hegemónica desplegada, por ejemplo, en sus políticas culturales.

A estos monos de calenda gigantes o no, los mueven y bailan hombres y niños que miran por el ombligo del mono. El monero José Octavio Azcona dice: “Miras por el ombligo del mono la felicidad de los otros” (Azcona, 2017).

Estos monos bailan porque hay alguien dispuesto a hacerlos bailar, por juego, gusto o porque es un trabajo pagado, en el caso de las comparsas contratadas para un evento festivo, ya sea durante una calenda de un santo patrono, para una boda u otro acto cívico. Pero también hay niños, jóvenes o adultos que “bailan el mono” por gusto o devoción,²² sin obtener un sueldo a cambio, que han comprado o construido su “gigante” para bailarlo durante las fiestas.

²² El joven Leonardo, de San Felipe, Oaxaca, Centro, menciona que por bailar los monos reciben un pago de 200 pesos, pero que muchas veces los bailan sólo por devoción. Él construyó dos gigantes de seis metros con estructura de metal, que pesan cada uno, aproximadamente, 40 kilogramos (Leonardo, 2019).

En este caso concreto, me surge otra pregunta, que todavía no respondo: ¿Es un titiritero quien mueve o baila al gigante o cumple sólo con el acto de moverlo y no puede llamársele propiamente titiritero?

ESCENARIO FESTIVO EN EL QUE APARECEN LOS MONOS DE CALENDAS O GIGANTES BAILANDO

Los monos de calenda son los que le dan el nombre a este convite, “no hay calenda sin monos”, afirma el monero –constructor de monos– José Octavio Azcona Juárez. “Los monos dan felicidad, son parte de la fiesta” (2017).

Los gigantes de casi cuatro metros abren el desfile, junto con la marmota: esfera de grandes dimensiones (aproximadamente cinco metros de diámetro), construida con carrizo y cubierta con tela blanca, generalmente “manta” –ahora también se utiliza el plástico–, la cual se sostiene por un mástil y tiene la función de anunciar el acto o evento que se festeja. Adornada con coloridas banderas de papel picado, a la marmota le siguen los monos de calenda o gigantes que van precedidos por las chinas oaxaqueñas: bailarinas que danzan los sones y jarabes que toca la banda con instrumentos de viento que también los acompaña.²³

Estas mujeres bailan con su traje típico de la región central de Oaxaca y cargan canastas adornadas con flores e imágenes religiosas, en el caso del municipio de Xoxocotlán, aledaño al centro de la capital. Pero además de la alegre música, suenan cohetes que anuncian la fiesta y convidan al pueblo a celebrarla. De esta manera, quienes

²³ Bernal Sánchez indicó que los frailes formaron enormes esferas de carrizo, forradas de manta en donde se pintaban misterios religiosos relacionados con la fiesta que se celebraría al día siguiente. Estas esferas que el pueblo conocía por “marmotas” llevaban dentro velas encendidas para que, al caer la noche, simularan estrellas y vistosos globos.

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

El cronista asegura que a mediados del *siglo XVIII* –1741– el llamado señor Tomás Montaña y Aarón, para mayor esplendor, dispuso que abrieran la Procesión unos monigotes de estructura ligera y forrados de papel o manta, de enorme tamaño, dentro de los cuales accionaba un hombre, representando tipos de diversas razas, como un símbolo del imperio de Jesús sobre la humanidad.

La novedosa idea fue copiada y trasladada a los paseos de las marmotas y de las carretas llenas de actores de vistosos trajes que desde entonces se vieron precedidos por los “gigantes”, nombre con que el pueblo designó a los monigotes.

Después, dice, se añadió a esta procesión popular la costumbre de las canastas enfloradas. Las cuales no fueron otra cosa sino mandas o actos de penitencia pública.

Bueno Sánchez dice que una calenda abre con la procesión de los “gigantes”, representando diversos tipos de razas humanas, viene enseguida el desfile de las marmotas, haciendo revivir las ansias apostólicas de aquellos frailes de rostros macilentos y alma de fuego, que trataban de meter por los ojos de los indios las riquezas de la fe. Para mayor información consultar la liga: www.nvinoticias.com/nota/59374/calendas-tradiciones-vivas-de-oaxaca, consultado el 10 de octubre de 2017.

conforman la calenda recorren bailando junto con los convidados que se van integrando durante el recorrido que dura horas, hasta reunirse en el lugar de la fiesta.

En el caso de las fiestas patronales, este lugar será el atrio de la iglesia. También se reparten dulces a los que miran, y durante el recorrido algunos vecinos reciben a los participantes del convite con bebidas refrescantes, principalmente con aguas de sabores y comida.

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

Especialmente, los niños son los más entusiastas; podemos ver niños y niñas con sus marmotas, canastas y monos, iniciándose en su tradición. Los pequeños son quienes “arrastran” a sus padres para que los lleven al “¡tundi tundi!”: fiesta de cohetes y música, como la llamaba cuando era pequeño Iván (ahora artista plástico), hijo de la maestra Nora Soria Pérez, del municipio de Xoxocotlán (Soria, 2017).

En un dar y recibir la vida sucede, somos sistemas abiertos que compartimos con nuestro entorno; afectamos y nos dejamos afectar. Seres en movimiento, que nombramos, hacemos y transformamos nuestro acontecer. Por lo tanto, agentes históricos con la posibilidad de reafirmarnos y re-inventarnos a través de la razón y de la imaginación.

Las artes y el acto festivo son formas sensibles de manifestación del ser, en las que se dialoga con uno mismo y con los otros en un contexto histórico situado, atravesado por un sistema económico y social.

Y la fiesta como una experiencia estética, donde lo religioso (*re-ligare*, del latín *religio*) estrecha los vínculos humanos; el acercamiento con “el otro” y con “lo otro”: lo metafísico, lo sagrado, lo fantástico, haciéndolo tangible mediante la creatividad, la habilidad manual, pero también se manifiesta mediante la palabra y la poesía, con el canto, la danza y la música. Todos estos elementos se entrelazan en los actos festivos, haciendo de la fiesta una experiencia estética.

La música y la danza siempre están presentes en las fiestas patronales: rituales que sintetizan los preceptos católicos con las herencias sagradas de los pueblos originarios. Y los títeres como monos de calenda gigantes, las acompañan danzando en Oaxaca, o aplaudiendo y bailando como pequeñas deidades en la región del Totonacapan, Veracruz, en México, por mencionar dos ejemplos.

¿CÓMO SON LOS MONOS DE CALENDAS?

Los monos de calenda por sus dimensiones son gigantes, generalmente miden de tres a seis metros de altura; por la técnica con la que son contruidos, en este caso podría decirse que son títeres habitables, porque hay una persona dentro de ellos que los mueve, siempre son hombres, adultos, jóvenes o niños, no hay mujeres que los bailen.

Y ante la pregunta de ¿por qué no hay mujeres que bailen al gigante?, la respuesta es que son bailados por hombres por el peso del muñeco, pero esta respuesta no es convincente, ya que un niño pequeño puede habitar el gigante que pesa aproximadamente ocho kilos, pero también en muchos casos se construyen muñecos de menor peso (entre tres y cuatro kilogramos) y mucho más pequeños para que los niños los “jueguen” durante las fiestas patronales.

La respuesta es que hay una división de funciones por género en estas actos tradicionales; mientras que a los hombres les corresponde bailar los monos, las mujeres bailan sus canastas.

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

El monero o constructor de monos José Octavio Azcona²⁴ menciona que los monos de calenda son distintos a las mojigangas –también títeres gigantes–, que se construyen en el centro y el bajío de México. Según él, el mono de calenda es más artesanal, con sus brazos sueltos hechos de tela y rellenos con estopa, para que con el movimiento del muñeco se muevan solos, además de que siempre se deja un espacio abierto que coincide con el ombligo del gigante, espacio por donde mira el movilista el entorno. Este ombligo u hoyo queda a la altura de la cabeza de la persona que baila el muñeco. Ésta es una característica muy particular de los monos de calenda oaxaqueños, que tienen “su propio ombligo”.

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

Tradicionalmente son tres personajes gigantes los que acompañan las calendas o convites en las fiestas tradicionales, que representan los tipos raciales: al blanco, al indio y al negro. Aunque actualmente pueden aparecer uno o más de tres monos en

²⁴ José Azcona es reconocido por su trabajo como creador de monos de calenda en Oaxaca y en el ámbito internacional, destaca su participación con sus monos de calenda, en el año 2004, en una exposición de títeres gigantes en el aeropuerto de San Francisco.

estos convites, personajes de mujeres u hombres, como chinas oaxaqueñas, indígenas, entre otros, casi siempre son dos parejas conformadas por un mono y una mona que bailan juntas al llegar al atrio del templo católico.

CONCLUSIONES

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

Y aunque este arte de títeres es una manifestación sociocultural que atraviesa diversos ámbitos humanos y campos del conocimiento, como lo son la cultura, la tradición, las artes, las humanidades y las ciencias sociales, conformando un capital cultural que a su vez es atravesado por el sistema económico capitalista vigente, se desarrolla, la mayoría de las veces, en la subalternidad.

De la misma forma ocurre en el ámbito académico en América Latina, por lo que es un tema poco estudiado, aunque el títere pueda emplearse como un medio cultural alterno y hegemónico dentro de la cultura de estos países latinoamericanos, revitalizando su cultura y tradiciones, convirtiéndose, incluso, en un elemento de identidad, como sucede con los monos de calenda.

El arte de títeres, por “tomar” aspectos de la tradición y de la cultura popular o más bien por “generarlas o conformar” parte de ambas, conviven y se manifiestan en la cotidianidad. Es así como este arte de muñecos se vitaliza al ejecutarse dentro de las artes escénicas o representativas y dentro de las fiestas civiles y religiosas. Así como en el carnaval y en los espacios destinados al arte y a las actividades culturales, como son los teatros y los foros dirigidos a este fin.

En este sentido, los títeres también están inmersos en el ámbito social y dentro de la religiosidad. Aunque, paradójicamente, esta condición como “arte popular”, que lo enriquece y revitaliza, es también la que los excluye de los espacios hegemónicos de la cultura oficial, manteniéndolos en la subalternidad.

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

Finalmente, el tema de los “monos de calenda” es tan amplio que requeriría de una investigación de campo más exhaustiva, ya que tienen un fuerte arraigo en las fiestas oaxaqueñas, principalmente, en la región geográfica de los valles de Oaxaca, y es tan diversa la forma de manifestarse tanto en su estética como en los modos de creación y difusión. Aunque una característica que los distingue es que se han consolidado como un elemento de identidad y tradición de este Estado.

Los muñecos se apropian del espacio hegemónico con sus grandes dimensiones y siempre aparecen en la estampa turística oficial, y como “habitantes cotidianos” en el corazón de esta ciudad. Algunas veces como un signo de distinción, por lo que pueden llegar a representar un signo de identidad y de poder económico.



Foto 2. Archivo personal Dalia Juárez. Convite de la Virgen de la Asunción, San Miguel Yogovana, Miahuatlán de Porfirio Díaz, Oaxaca, 13 de agosto de 2019

BIBLIOGRAFÍA

- ACHA, J. (2013); *Aproximaciones a la identidad latinoamericana*. México: Tillas.
- ACUÑA, J. E. (2013); *Aproximaciones al arte de los títeres*. Argentina: Ediciones Juancito y María, Instituto Nacional del Teatro.
- BACHELARD, G. (2016); *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (2014); *La intuición del instante*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BOURDIEU, P. (1998); *La distinción, criterios y bases sociales del gusto*, trad. de Ma. Del Carmen Ruiz de Elvira. España: Taurus.
- COLOMBRES, A. (2014); *Teoría transcultural del Arte. Hacia un pensamiento visual independiente*. México: CONACULTA.
- CRODA LEÓN, R. (Presentación, notas y comentarios), (2005); *Entre los hombres y las deidades, Las danzas de Totonacapan* México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Culturas Populares e Indígenas.
- DÍAZ, F. (2003); “Principios comunitarios y derechos indios”, en J. J. Rendón Monzón, *La comunalidad. Modos de vida en los pueblos indios. Tomo I*. México: CONACULTA, pp. 109-120.
- ECHEVERRÍA, B. (2010); *Definición de cultura*. México: Fondo de Cultura Económica, Ítaca.
- FOIX, M. (2008); *Peter Brook. Teatro sagrado y teatro inmediato*. Argentina: Biblioteca de Historia del Teatro Occidental, Siglo XX, ATUEL.
- GADAMER, H. G. (2010); *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*, trad. de Antonio Gómez Ramos. Barcelona, España: Paidós.
- (2001); *Antología*, trad. de Constantino Ruiz-Garrido y Manuel Olasagasti. Salamanca: Hermeneia.
- GARCÍA CANCLINI, N. (1989); *Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: CONACULTA.
- GEIST, I. (Comp.) (2008); *Antropología del ritual: Víctor Turner*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- GIMÉNEZ, G. (2016); *Estudios sobre las culturas y las identidades sociales*. México: Universidad Iberoamericana, Secretaría de Cultura.
- MALDONADO ALVARADO, B. (2003); “La comunalidad como una perspectiva antropológica india”, en J. J. Rendón Monzón, *La comunalidad. Modos de vida en los pueblos indios. Tomo I*. México: CONACULTA, pp. 13-26.
- MARTÍNEZ LUNA, J. (2003); “Comunalidad, fuente del futuro”, en J. J. Rendón Monzón, *La comunalidad. Modos de vida en los pueblos indios. Tomo I*. México: CONACULTA, pp. 143-156.
- PALAZÓN MAYORAL, M. R. (2006); *La estética en México*. México: Siglo XX, FCE/UNAM.
- RENDÓN MONZÓN, J. J. (2003); *La comunalidad. Modos de vida en los pueblos indios. Tomo I*. México: CONACULTA.
- RUBERT DE VENTÓS, X. (1980); *La estética y sus herejías*. Barcelona, España: Anagrama.

SABIDO, M. (2014); *Teatro sagrado. Los “coloquios de México*. México: Siglo XXI.

TRÍAS, E. (2007); *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona, España: Nuevas Ediciones Debolsillo.

TURNER, V. (1980); *La selva de los símbolos*. Trad. de Ramón Valdés del Toro y Alberto Cardín Garay. México: Siglo XXI, Colección Antropología.

HEMEROGRAFÍA

BRUNELA, E. (1992); “Papeles de tornasol”, en *Revista Puck*, 3, pp. 7-11, Centro de Documentación de títeres de Bilbao España (edición española de la edición francesa editada por el Institut International de la Marionnette de Charleville-Mézières).

JURKOWKI, H. (1992); “Sátira, alegoría y compromiso político”, en *Revista Puck*, 3, pp. 18-23, Centro de Documentación de títeres de Bilbao España (edición española de la edición francesa editada por el Institut International de la Marionnette de Charleville-Mézières).

OTRAS FUENTES

COSS SOTO, M. G. (2016); *El arte de títeres y su condición liminal en México y Argentina; una mirada desde Latinoamérica*. Tesis. México: UNAM.

AZCONA JUÁREZ, J. O. (18 de agosto de 2017); Oaxaca, Centro: Entrevista personal.

SORIA, N. (17 de agosto de 2017); Xoxocotlán, Oaxaca: Entrevista personal.

LEONARDO de San Felipe (23 de Julio de 2019); Oaxaca, Centro: Entrevista personal.