

Repositorio de Investigación y Educación Artísticas
del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura





El hipogrifo teatral

Cuaderno de Investigación de la AMIT

*Noticias sobre títeres y titiriteros de México
desde el periodo precolombino hasta 2013*

Francisca Miranda Silva



Universidad Veracruzana

Akrequetengue



Producciones

Compañía profesional de Teatro de títeres
y servicios profesionales afines.



© AMIT

Asociación Mexicana de Investigación Teatral

Comité Ejecutivo 2013-2016

DOMINGO ADAME

Presidente

JESÚS TÉLLEZ

Vicepresidente

IVETTE SANDOVAL Y CLAUDIA CABRERA

Asuntos Internos

MARTHA TORIZ

Asuntos Externos

IMELDA GARCÍA Y MARIZA MENDOZA

Tesorería

Contacto:

Comité.amit@gmm

Prohibida la reproducción total o parcial de esta obra,
por cualquier medio, sin autorización por escrito de © AMIT

*Noticias sobre títeres y
titiriteros de México
desde el
periodo precolombino
hasta 2013*

Francisca Miranda Silva



Ciudad de México, Abril de 2013

Presentación

Una de las mejores satisfacciones que podemos tener quienes a lo largo de veinte años hemos conformado la vida de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral, es la de constatar nuestra presencia en la vida académica y en los ámbitos en donde el teatro y las artes escénicas son objeto de estudio.

En esta ocasión, la AMIT ofrece una nueva aportación —en cierta manera experimental—, en forma e apoyo de investigación a la organización del coloquio *El Títere y las Artes Escénicas* que organiza la maestría en Artes Escénicas de la Universidad Veracruzana. Nuestra aportación la hacemos mediante una propuesta muy concreta: una separata —la primera—, de nuestra colección de cuadernos de investigación *El Hipogrifo Teatral* nacida hace ya un par de años. Esperamos pues, que con esto, la AMIT continúe enriqueciendo y aportando a la investigación teatral, ahora ya no sólo con la presencia y participación de sus miembros, sino también con materiales y documentos de trabajo. En este caso, con una cronología del arte del títere en México a cargo de la colega investigadora del CITRU, Francisca Miranda. Que nos sea útil a quienes participamos en este coloquio y a los que más adelante tengan acceso a ella. Gracias.

ALEJANDRO ORTIZ BULLÉ GOYRI
Diciembre de 2012

A propósito del Coloquio El Títere y las Artes Escénicas

Si decidiéramos escribir una nueva historia del teatro en México, a partir de la llegada de la cultura española, e incluyéramos en este relato las manifestaciones escénicas de y con títeres en nuestro país, el punto de partida podría ser –apoyados en los datos que hasta ahora tenemos–, la presencia del titiritero que menciona Bernal Díaz del Castillo como parte del numeroso séquito y soldadesca que viajaban con Hernán Cortés en la expedición que hizo a Las Hibueras (hoy Honduras) en 1524. Fecha temprana que revela, por una parte, la larga tradición del arte del títere en España y el gusto por este tipo de espectáculos ya concebidos como entretenimiento profano; y, por otra, el empleo quizá entonces ya común de la palabra “títere” en la lengua española, vocablo que, afirma Varey, se encuentra escrita por primera vez en el texto de Díaz del Castillo.

Los títeres –en una concepción amplia: representaciones de seres vivos, objetos cotidianos, construidos específicamente o no con un propósito teatral, articulados o no, pero siempre, de alguna manera, animados–, mantienen un poder y una presencia exclusivos e insustituibles en la escena teatral o en la ceremonia dramática de las culturas. El títere parece rechazar, huye de cualquier definición. Su reino parece ser simple: el propio de todo tipo de materia inerte a la que un ser vivo le dé la opción de que aparente tener vida. Las posibilidades son infinitas y, con ello, el placer de creadores y espectadores, inagotable.

Desde las representaciones del titiritero —cuyo nombre no menciona Díaz del Castillo— y hasta las funciones de teatro de y con títeres que, hoy, todos los días, a todas horas, en cualquier lugar y para distintos tipos de públicos podemos encontrar en nuestro país han sido fecundas, el fruto de una inextinguible creatividad. El trabajo de todos y cada uno de los titiriteros —y de los títeres— es y ha sido arduo, constante, comprometido, apasionado. El titiritero es fiel a su arte, conoce la tradición y la emplea; también indaga y experimenta en un terreno en donde parece no haber limitaciones: otros materiales con los que construir títeres, convertir en títeres a los objetos cotidianos, animar de ésta, de aquella y de alguna otra manera o combinar varias formas de animación, crear en la escena con texto o sin él, con o sin actores, arriesgarse y jugar para encontrar y regocijarse en la vida de la escena. No saber de esta labor, no registrarla, no estudiarla, no reflexionar sobre ella puede implicar una enorme pérdida para la cultura de nuestro país.

La riqueza de la creación escénica con los títeres en México ha sido un tema casi evadido, casi ajeno para los estudiosos de las artes escénicas. Están, por supuesto, los invaluable trabajos de Angelina Beloff, de De María y Campos, de Mireya Cueto, de Roberto Lago, de Iglesias y de Murray, de Barreiro y Guijosa, de Giménez Cacho, de Miranda, por mencionar algunos, pero el asunto está lejos de una atención académica amplia, sistemática, sostenida.

Muchos titiriteros en lo individual y asociaciones de titiriteros y estudiosos de las artes escénicas trabajan en las tareas de organizar cursos y seminarios, encuentros de titiriteros, abren escuelas, museos, bibliotecas, desean poder ofrecer a la profesión mejor y mayor capacitación para los ya artistas, para los aspirantes a la profesión; saben que los espectadores los esperan, los buscan, que quieren más y mejores espectáculos.

Con el deseo de promover y contribuir al conocimiento y la reflexión sobre el arte de los títeres, hemos organizado este coloquio. Gracias al sonriente entusiasmo, al apoyo y la confianza de amigos e instituciones es hoy posible, es un hecho. Muchas, muchas gracias a los profesores y estudiantes de la Maestría en Artes Escénicas, a la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana, al Cuerpo Académico Teatro, al Centro de Estudios, Creación y Documentación

de las Artes, al Centro de Estudios de la Cultura y la Comunicación y al Cuerpo Académico de Estudios de la Cultura y la Comunicación en América Latina. Muchas gracias a quienes crean y cultivan la escena para títeres en Merequetengue Producciones Escénicas; gracias a los ávidos investigadores del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral “Rodolfo Usigli” del Instituto Nacional de Bellas Artes (CITRU); muchas gracias a los estudiosos que sin tregua creen en ella y mantienen viva, desde hace veinte años, a la Asociación Mexicana de Investigación Teatral (AMIT). Gracias a todos por la fe, la compañía y el trabajo.

Gracias, especialmente, aquí, a Francisca Miranda Silva, investigadora del CITRU quien con vasto conocimiento y rotunda alegría no dudó en ordenar, armar y regalarnos estas noticias que abarcan más de cinco siglos sobre títeres y titiriteros en México. Gracias a Alejandro Ortiz Bullé Goyri y a su convicción de hacer con estas noticias una separata para el Coloquio. Gracias a todos por acompañarnos en este Coloquio, a quienes se acercan a diario al arte de los títeres, a quienes lo crean, a los que como espectadores lo disfrutan, y a aquellos de entre los espectadores que lo disfrutan y lo estudian.

OCTAVIO RIVERA KRAKOWSKA
Xalapa, abril de 2013.

Noticias sobre títeres y titiriteros de México desde el periodo precolombino hasta 2013

Periodo precolombino

Las referencias inmediatas de la historia titeril en nuestro continente, proceden del período precolombino, en Bilbao,¹ Guatemala. Fueron descubiertas en un monolito de más de tres metros de diámetro, conocido como el Monumento 21 y muestran claramente la efigie de un titiritero maya. Este descubrimiento es de suma importancia para la historia de los títeres de Mesoamérica y América en general, ya que su referente geográfico nos acerca a México, principalmente al estado de Chiapas, en donde se encuentra una estela con imágenes de títeres esculpida en Chinkultic. Junto a los códices, las crónicas y numerosos hallazgos en las zonas arqueológicas de la región, refieren a los títeres –y a algunos de sus similares– participando en ceremonias mesoamericanas anteriores a la Conquista española. Aunadas a estas referencias, la recuperación de objetos y documentos le

¹ Sitio arqueológico mesoamericano que se encuentra a 1,6 km de la actual ciudad de Santa Lucía Cotzumalhuapa, departamento de Escuintla, Guatemala. El sitio está situado en medio de las plantaciones de azúcar de la planicie costera del Pacífico y su principal fase de ocupación data del período Clásico. Bilbao fue un importante centro de la cultura de Cotzumalhuapa y su ocupación principal data del Clásico Tardío (c. 600-800 d. C.). “Bilbao” es el antiguo nombre de la finca en la que se encuentra el sitio y de la cual se deriva su nombre.

han dado a la región mesoamericana individualidad histórica, social y cultural respecto del arte títere. Desde Chiapas hasta la zona arqueológica de Tlaxcala se puede trazar un mapa muy interesante de la utilización de estas figuras precolombinas en los ritos funerarios y en fiestas religiosas.

Existen evidencias de muñecos elaborados con barro cocido y articulados en la zona arqueológica de San Juan Teotihuacán, Estado de México, que podrían ser títeres de la época precolombina y haber sido empleados en ceremonias religiosas y espectáculos de recreo. De igual manera, en el Museo Nacional de Antropología e Historia (MNAH) se encuentran estatuillas de barro articuladas, que quizá hubieran sido usadas para representaciones de bailes animados, en la antigua población de Tlacopan y en otras zonas del país. Dichas figuras nos remiten a una tradición milenaria que floreció en la zona y que nos hace suponer que los títeres existían en México en lugares de arraigo prehispánico como Tlaxcala (las de Xochitecalt datan del 750 al 900 d. C.), Puebla e Hidalgo.

Periodo Colonial

La colonización hispana propició el contacto entre los títeres de herencia medieval y los contorsionistas, acróbatas y prestidigitadores de las diversas culturas indígenas, así como con aquellos que entretenían con “muñecos que animaban en la palma de la mano”. Respecto a este acercamiento de los animadores prehispánicos al mundo títere europeo, existen referencias tempranas como la carta de relación que Cortés escribió al emperador Carlos V un 12 de octubre de 1524, en donde dice “que los indios son diestros en juegos de manos y hacen títeres”,² evidencia de la existencia de los mismos.

Este encuentro fructificó en una amplia gama de manifestaciones teatrales realizadas con muñecos que enriqueció todos los ámbitos de la vida social, dentro y fuera de la cultura oficial de la Nueva España.

² Ángel María Garibay, *La literatura de los aztecas*, México, Joaquín Mortiz, 1964, p. 123.

Desde 1524 y durante los tres siglos del virreinato se presentaban espectáculos de títeres o marionetas.³ Los grupos eran itinerantes y recorrían constantemente pueblos y ciudades. Actuaban en ferias y mercados, patios de mesones, casas particulares, plazas y calles; en general, en cualquier parte donde pudieran montar su teatrillo, al que también se le llamaba “Máquina Real”.

Noticias sobre titiriteros que ofrecían espectáculos de muñecos, solicitaban licencias y otras curiosidades:

- 1724-1725. Miguel de Rojas, mulato cocho, de oficio titiritero y maromero, por supersticioso (Oaxaca).
- 1729-1730. Antonio Farfán, titiritero y prestidigitador (San Miguel el Grande).
- 1760. Compañía de comedias de muñecos de Ángela Valverde.
- 1761. 16.10. Luis José Arana, comedias de muñecos.
- 1764. Don Luis Joseph de Arana, comedias de muñecos (Veracruz).
- Ca. 1764-66. Pedro Joseph Yáñez, titiritero (Chihuahua).
- 1765-66. Joseph Antonio, titiritero “El Pájaro”.
- 1768. Felipe Balderrama, “Comedias de muñecos y personas en cualquier parte del reino”.
- 1783. María Petra Aguilar, comedias de muñecos.
- 1786. Tomasa Montoya, comedias de muñecos.
- 1786-1787. Ángela de Acosta, autora de comedias de muñecos.
- Catalina Camacho, memorial sobre comedias de muñecos y petición para seguir las presentando en los barrios de la capital.
- 1791. Se conforma un expediente sobre comedias de muñecos en Puebla para ejercer el oficio.

³ Sobre algunos espectáculos y ceremonias dramáticas con títeres en el primer siglo del virreinato, véase Octavio Rivera Krakowska y David Aarón Estrada, “Títeres en Nueva España en el siglo XVI”, José Ramón Alcántara, Adriana Ontiveros y Dann Cazés G. (eds.), *Dramaturgia y teatralidad en el Siglo de Oro I: la presencia jesuita*, México, Universidad Iberoamericana (en prensa).

- Se hace un expediente sobre aumento de la pensión que paga la empresa de comedias de muñecos en Puebla.
- 1792. Expediente relativo al permiso concedido a los cómicos para hacer comedias de muñecos en Puebla.
- Denuncia contra una compañía de comedias de muñecos, que pretende hacerlas “de personas”. Tacuba, ciudad de México.
- 1793. Bernardo Bonavia, corregidor de la capital, realiza un expediente sobre titiriteros que no cumplen con los reglamentos: José Antonio Morales; José Joaquín de Ayala; José Nicamor de la Rosa, maromas y títeres; Mariano González: Micaela Campohuman; Juana de la Peña Lozano; José Ignacio Núñez y Domingo Caballero.
- 1793-1794. Se otorgan licencias varias para maromas, títeres, cómicos de la legua y otras diversiones, entre las titiriteras estaba María Juana de la Peña Lozano, títeres, 18 de diciembre de 1793.
- 1793-94. Mariano Casabona, titiritero, protesta por el pago de licencia.
- 1794. Por disposición del Virrey de Revillagigedo II, todos los maromeros, titiriteros y cómicos de la legua pagan licencias y pagos del impuesto de Media Annata.
- Se levanta una denuncia por parte de José del Rincón sobre las comedias de muñecos, maromas y volatines.
- 1794-1799. Se otorgan licencias a Máximo Antonio Varela y Compañía de Muñecos de la Legua y certificaciones de buena conducta.
- 1795. Se concede permiso a José Sánchez para que pueda representar comedias de muñecos.
- 1795-1796. Licencias a Juan Antonio Zárate para hacer maromas y títeres en los barrios de esta capital y lugares fuera de ella.
- 1799. José Sánchez, director de la “Compañía de la Legua de Muñecos de Maquinaria”.
- 1801-1807. Mariano Villaverde, titiritero.
- 1802. Se concede licencia a Josefa Vargas para que pueda hacer comedias de muñecos en los barrios de la capital.

- Se concede licencia a Pedro de Morales para que pueda practicar sus habilidades de maromas y títeres en los lugares fuera de esta capital por tiempo de dos años.
- Se concede licencia a José Felipe Baeza por un año para que pueda practicar sus habilidades de maromas y títeres en los barrios de esta capital.
- 1806. Licencia a Juana Josefa Vargas, para que en el resto de este año y el siguiente de 1807, pueda hacer comedias de muñecos en los barrios de la capital.
- 1807. El Sr. Jacobo de Villaurrutia pone una denuncia para que se le impida a Gaspar Ortuño que haga comedias de muñecos.
- Se le otorga licencia a Gaspar Ortuño para que haga comedias de muñecos.
- 1811-1821. Licencias varias y solicitudes sobre maromas y otras diversiones. José Yturriaga, títeres; Josef Rincón, apuntador 2o. del Coliseo, títeres; José María Casabona, títeres; Gregorio Martínez, títeres; Felipa Estrada, títeres.
- 1814. Ignacio Miranda, teatro de títeres como escoleta; Mariano José de Aguirre, escoleta títeres; Mariano Joaquín Lizalde, maromas y títeres.
- 1813. Se ordena a titiriteros recoger sus licencias: Felipa Estrada, Gregorio Martínez, José Rincón, José María Casabona, Ignacio Estela Jerusalén y Mariano Joaquín Lizalde.
- Gaspar Ortuño y Camilo [Faustino] Islas, comedias de muñecos.
- 1814. Ignacio Miranda solicita licencia para abrir un teatro de títeres que funcione como escoleta para futuros actores.
- 1816-1818. Don José Paulino Miñore pide licencia para diversiones públicas con muñecos pequeños vistos con vidrios planos y graduados.⁴

⁴ Maya Ramos Smith, *Los artistas de la feria y de la calle: espectáculos marginales en la Nueva España (1519 – 1822)*, CONACULTA-INBA-CITRU, México, 2010.

Empresa Nacional Mexicana de Automatas Hermanos Rosete Aranda 1835-1942

En el siglo XIX e inicios del XX, la familia Rosete Aranda sentó las bases en la República mexicana, del buen arte titeril. Esta familia, por medio del trabajo artesanal, creó muñecos de barro que, a lo largo de los años, se convirtieron en títeres de un gran valor artístico y su labor se consolidó profesionalmente en una compleja empresa dedicada a la manufactura y manejo de los títeres de hilos con los cuales se producían espectáculos populares. Su creación se mantuvo durante 107 años por medio de tres generaciones familiares: Aranda, Rosete Aranda y Rosete Reséndez.

La primera generación de los Aranda inició su labor construyendo muñecos de barro y estuco que luego vestían con retazos de telas. La elaboración de muñecos o “juguetes” de barro movidos por alambres —que eran un elemento reminiscente de la cultura y ritos de la región— trascendió al juego y a la recreación familiar y los llevó a desarrollar una habilidad manual que se afianzó con horas y horas de trabajo. En el año 1861 registraron su trabajo con el nombre de *Compañía Nacional de Automatas Rosete Aranda*.

En el segundo periodo generacional, la tarea de llevar a buen puerto a la compañía recayó en la juventud e ingenio del hermano mayor de los Rosete Aranda, Leandro, quien iba a ser el visionario de la empresa, el precursor de la generación Rosete Aranda, quien tomaba la dirección del espectáculo relevando de la responsabilidad del mismo a las dos únicas mujeres Aranda: Buenaventura y María de la Luz. El primer paso que realizó fue cambiar la razón social de compañía a empresa, llamándola: *Empresa Nacional Mexicana de Automatas Hermanos Rosete Aranda* que estaba integrada por Leandro, Adrián, Felipe, María Macedonia, Tomás Rosete Aranda, la tía Buenaventura y María de la Luz Aranda.

Entre 1881 y 1882, la empresa conquista por primera vez a los públicos de la República, hace una intensa gira durante un año por la región del sur-sureste de México (Puebla, Tlaxcala, Hidalgo y Veracruz); realiza una temporada en el Teatro del Pensador Mexicano (noviembre de 1882), llega a uno de los teatros más destacados e

importantes de la ciudad de México, el Teatro Arbeu y, por último, establece su propio salón situado en el callejón de Betlemitas.

El recuento de su producción artística, en un momento que puede considerarse como su esplendor, da cuenta de la complejidad que alcanzó al consolidarse como el primero y más importante de la época en México: su producción llegó a ser de más de 5,107 figuras, utilizaron tres puentes de movimiento o *pasos de gato*, renovaron la escritura dramática hasta llegar a tener 200 argumentos, inventaron la famosa cruceta de mando mexicana para mover los hilos finísimos que sustituyeron al alambre tradicional, tenían su propia orquesta musical y escribieron sus propias partituras. Registraron en nómina a más de 205 personas, se asociaron con otras empresas que manejaban cupletistas, cirqueros y otros espectáculos complementarios.

En 1891, la empresa llegó a contar con un total de 225 baúles con un peso total de 12,000 kilos. Al concluir esta etapa de trabajo, los hermanos Rosete Aranda no sólo eran ya parte fundamental de la tradición de los títeres en México, sino que eran tomados como modelo para otras formas de representación. Leandro fallece en San Pedro de las Colonias, Coahuila, un 25 de octubre de 1909 y es don Francisco Rosete Reséndez quien retoma el trabajo emprendido por Leandro y, con él, inicia la tercera y última generación de los titiriteros huamantlecos: los Rosete Reséndez. En esta tercera etapa, la empresa cambia una vez más de razón social a *Compañía de Automatas de los Auténticos Hermanos Rosete Aranda, Sucesores*. El mundo de los Rosete Aranda es sustituido paulatinamente por don Francisco con espectáculos de variedades que incluyen cupletistas, parejas de baile, ilusionistas, números nuevos de circo, cine, pantomimas y murgas.

En 1941, don Francisco Rosete Reséndez continúa trabajando y realiza su última función en el Teatro Rivero de Huamantla. Un año después, en el mes de septiembre, agobiado por una difícil situación económica y familiar, decide iniciar la venta de toda la producción artística de los hermanos Rosete Aranda y el primero en ser notificado es el señor Carlos V. Espinal.

Francisco Rosete Reséndez, el último miembro de la familia que trabajó las marionetas Rosete Aranda, murió en la madrugada del

13 de diciembre de 1990 en Huamantla, Tlaxcala, poniendo fin a la saga familiar de titiriteros mexicanos.

Titiriteros del Zócalo 1861-1872

El títere más representativo mexicano a principios del siglo XIX era llamado Don Folías, el del pescuezo largo, una marioneta que prolongaba el pescuezo a la enorme nariz, era un negrito enamorado y belicoso que desenlazaba a puntapiés todas las escenas; siempre lo acompañaba Mariquita, querida del negrito, bailadora y beata. A su vez, se hacía acompañar de Juan Panadero y de coristas rezanderos y santurrones frente al guardián y pícaros, fandangueros y tremendos de desvergüenza ante su ausencia.

En 1862, el teatro francés traducido al criollismo recorrió todo el país bajo el nombre de "Teatro Juan-Juanillo" formado por dos actores, dos muñecos y un teatrino, Juan-Juanillo y Nana Cota, trashumantes, viajaron por el país a lomo de mula y no hicieron fortuna alguna. Tenían, sin embargo, la alegría de que allá por los Altos de Jalisco los chiquillos, en medio de una gran algarabía, lo seguían por las calles estrechas y las plazuelas soleadas de los pintorescos poblados del interior.

A mediados y finales del siglo XX, existía un amplio cuadro de titiriteros activos en el Distrito Federal como Aycardo, titiritero y payaso que ofrecía al público espectáculos ecuestres, comedias, títeres y pantomimas los que presentaba en teatros, jacalones y carpas. Así como también se ofrecían diversos espectáculos en los espacios de La Quinta del Carmen, en el Callejón de las Glosas No. 3. Los señores, Viguera, Visueto y Díaz Sola organizaban representaciones de diferente índole. Lo mismo se llevaba a cabo en el patio del antiguo Nopalito en donde los señores García, Gómez, Serna, Pérez, Valentín González y Telésforo Rodríguez eran productores y difusores de títeres, y había jamaica y gallos. Fernando Campusano, Vicente Chavarría, Francisco Cabal, Juan Panadero, Vicente Aduna, el Teatro Juan-Juanillo, el titiritero y carpero Martínez y la Compañía del Señor Omarini, entre otros, también hacían lo propio en el primer cuadro de la ciudad.

**Carpa de Títeres Flores “Eleno⁵ Flores, Salón de Títeres”
“Empresa Miguel Flores e hijos” 1865-2011**

La compañía de Titiriteros Flores o renombrada actualmente como “La Carpa de Títeres Flores”, como muchos la identifican en las ferias de los pueblos, recorrió una larga travesía desde sus inicios, con don Eleno Flores, “El Enano Flores”, al frente de la misma. Don Eleno nacido en la ciudad de Irapuato, perteneció desde niño a esa estirpe de titiriteros trashumantes, que se desplazaban año tras año, desde Sombrerete, Zacatecas, hasta Irapuato, Guanajuato, recorriendo las ferias y mesones a lomo de mula.

Eran cuatro hermanos los que integraron la Carpa Flores: Lucía, Máximo, Miguel y Eleno, quienes actuaban, construían marionetas, adaptaban historias locales e inventaban las suyas; elaboraban los títeres con colorín y pasta de yeso y les confeccionaban el vestuario. La familia transportaba toda su producción en carretas tiradas por mulas, bien transitaban a pie o en burro, recorriendo los estados de Zacatecas y Aguascalientes, como lo hicieron los titiriteros de la época colonial.

La actividad que ejercía con los títeres, nació como una diversión, en el seno familiar a falta de juguetes. Entre hermanos los fabricaban y vestían, improvisaban diálogos, se auxiliaban en lo musical con un viejo fonógrafo, al que se le daba cuerda para que tocara los discos, que en ese tiempo eran de pasta. Se vestía de payaso y se trepaba a unos zancos de madera, con altura de tres metros aproximadamente y recorría las principales calles —que entonces estaban empedradas—, en cada esquina hacía un alto y valiéndose de una bocina hecha de lámina, anunciaba a los cuatro vientos el programa que iba a presentar.

La última vez que se le vio por Jaral, fue en el año de 1970; ya era un anciano, sin embargo todavía alquiló un burro y —vestido elegantemente de frac, bombín y bastón— lo montó y recorrió varias calles ya pavimentadas anunciando su espectáculo.

⁵ He consultado con la familia Flores, el modo de escribir el nombre de don “Eleno”, ellos han afirmado que el nombre va sin H. De aquí en adelante aparecerá escrito tal y como su familia lo ha solicitado.

Don Eleno vivió dando vida a centenares de actores de madera; murió a los 93 años, dejando una herencia que aún hoy es tradición y arte: la Carpa de Marionetas de los Hermanos Flores.

Actualmente sus descendientes, hijos, nietos, bisnietos y tataranietos, siguen recorriendo el occidente de la República ofreciendo tres tandas por un boleto. Emulando su labor, acondicionan carpas o camiones como medios de representación y casa para vivir, ya que por el trabajo que realizan, les es imposible regresar a su lugar de origen. Así van de pueblo en pueblo, utilizando las calles y atrios de iglesias para sus presentaciones; pero es en las ferias, donde permanecen por más tiempo, por la masiva concurrencia de espectadores.

Teatro Carpa Rosete Aranda, Empresa Carlos V. Espinal e Hijos 1900-1961

Don Carlos Eduviges Villegas Espinal conoció los títeres cuando una de las compañías de titiriteros arribó a su natal Acatzingo, Puebla. Animado por el esplendor del espectáculo que había presenciado, quiso repetir la experiencia, pero ahora por cuenta propia. En un mesón, propiedad de su madre, presentó sus primeras funciones con muñecos, y aunque éstas eran muy sencillas y primitivas causaban simpatía entre sus trashumantes espectadores. Al tiempo que atendía a su familia y su negocio de rotulados publicitarios, ubicado en la calle de Palma, en pleno corazón de la ciudad de México, trabajaba unas veces como empresario y otras como titiritero dando funciones en pequeños locales. Con su espectáculo denominado, *The Mexican Puppets*, Espinal hizo vida de trotamundos; deambuló con sus títeres por las ferias de la frontera norte y alcanzó gran popularidad. Cuando Carlos Eduviges regresó a México ya se había convertido en un exitoso empresario; tenía su propia carpa impermeabilizada y equipada con planta de luz, contaba además con sus propios camiones en los que transportaba su atrezzo. Espinal llegó dispuesto a triunfar y a enriquecer el espectáculo de los Rosete Aranda, que junto con éstos había fenecido. Fiel a su objetivo nombró a su empresa *Teatro Carpa Rosete Aranda, Empresa Carlos V. Espinal e hijos* y, ya sea por conveniencia o por gratitud, como él muchas veces lo argumen-

tara, se autonombró como el depositario del patrimonio artístico de los Aranda. En 1943, Espinal adquirió legalmente la autorización para usar el nombre *Rosete Aranda*.⁶ Con el paso del tiempo la fantasía comenzó a diluirse. Una vez que Carlos Espinal se sintiera más seguro en su quehacer como titiritero, él mismo se deslindaría del estigma Rosete Aranda y aunque no dejaría de portar con orgullo el ilustre nombre de los titiriteros, se ocuparía más de cultivar su propio estilo, hasta brillar con luz propia.

La versión de Carlos V. Espinal sobre los títeres Rosete Aranda consistió en hacer muñecos más grandes, que medían alrededor de 55 cms. hechos en molde por el empresario, y en ocasiones especiales—casi todos los personajes de los cuentos clásicos—tallados por el escultor Max Ocampo; se usó un vestuario más moderno a cargo de Emilio Espinal, primogénito de la familia. Tuvo un repertorio muy amplio y variado en temas e historias, con música especialmente grabada por la RCA-Víctor para los títeres del señor Espinal y con los adelantos técnicos del momento: juegos de luces, cámara negra, pistas de grabación, efectos de sonido, etc. Fue propietario de tres carpas que colocaba, al mismo tiempo, entre los barrios de Tepito, La Lagunilla, Mixcalco y San Juan de Letrán, y con las que podía alternar sus presentaciones en el resto de la República, tuvo además su flotilla de camiones para transportar su atrezzo y al resto del elenco, una imprenta con la que él mismo hacía su propaganda y contó con equipo de movilistas y un elenco de comediantes, tiples y payasos para el resto de las variedades.

Los muñecos de Espinal fueron de los pocos que tuvieron el privilegio de emigrar a la televisión. Nuevamente, estos títeres debieron sufrir una mutación, olvidarse de sus vestimentas pobres y lenguaje procaz para ataviarse con el glamour del nuevo proyecto al que se enfrenarían. En 1951, Rómulo O’Farril invitó al empresario Carlos Espinal para transmitir por XHTV, canal 4, dos programas:

⁶ Consultar *El mundo en miniatura de los títeres Rosete Aranda: tres generaciones* de Francisca Miranda en *Empresa Nacional Mexicana de Autómatas Hermanos Rosete Aranda (1835-1942)*. Coordinación general Marisa Giménez Cacho, Investigación de Francisca Miranda Silva, México, INBA, CITRU, CNT, Programa de Teatro para Niños y Jóvenes, 2009.

uno que tendría una duración de 15 minutos en el que los títeres ilustrarían cuentos y aventuras fantásticas y, otro, en el que se transmitirían las grandes piezas operísticas. Concretada su labor, el empresario y artista muere el 15 de junio de 1952.

Julián Gumí 1906-?

En el siglo xx aparece un fugaz resurgimiento de esta actividad con la presencia en 1906 del titiritero catalán Julián Gumí, quien empleaba muñecos de funda un tanto diferentes de la versión francesa ya que empleaba la guijola para desfigurar la voz; hacía sus representaciones en el Casino Alemán ubicado en la calle de López y luego en el Orfeo Catalán, también reintrodujo los títeres en el Circo de los Hermanos Bell, hijos del inmortal payaso Ricardo Bell.

Títeres Herrera y “Títeres Herrera e Hijos” 1920-2013

En el Distrito Federal el gran José Herrera, “Procopio” y su hijo Salvador, hacían su trabajo allá en los tiempos de la revolución. Aprendieron el manejo y fabricación de los títeres con don Carlos V. Espinal e hijos e instalaron sus carpas en la calle de Dr. Balmis en la colonia Doctores, y en el barrio La Merced, y las nombraron Salón Procopio y La Mariposa. Otras veces las movieron al barrio Santa Julia y a la Calzada de Guadalupe, carpas que llamaron Pierrot y Colombina, en esas carpas se presentó por primera vez Adalberto Martínez Resortes.

En 1940 desisten del espectáculo de variedades y retoman el trabajo de los guiñoles; para esto, construyen dos pequeñas carpas “*Títeres Herrera*” y “*Títeres Herrera e Hijos*”, donde a muy temprana edad se iniciaron, Blanca, José Concepción y Salvador Herrera, manipulando los títeres. Con ellas recorren varias poblaciones de la República y presentan su espectáculo a base de tandas en las ferias tradicionales al grito de: “*¡Esta tanda y la otra por el mismo boleto!*”.

La familia Herrera aprendió el oficio con la elaboración de los títeres con escofina, utilización de cedro para piernas y manos, el vestuario debería de confeccionarse de acuerdo a la caracterización de cada

personaje, se debía crear la dramaturgia de las obras, pintar los decorados, fabricar los escenarios y darle vida a cada uno de los personajes.

Cabe destacar que el número de títeres heredado por don Salvador fue de 300, más los que la familia Herrera ha ido sumando a la producción. El repertorio de la compañía está compuesto de obras tomadas de la cultura popular, así como de los espectáculos de variedades que se presentaban en el interior de la República.

Actualmente la familia Herrera ha iniciado una nueva etapa con la tercera y cuarta generación de esta dinastía titeril. En esta estirpe familiar trabajan, Blanca (†), Concepción y José Herrera Bernal de la tercera generación y, de la cuarta generación, María Elena Herrera Balderas, José Miguel Herrera Balderas y Carolina Herrera Bernal. Todos tratan de no perder la tradición de los títeres, instituyéndose como defensores de la técnica de hilo, emulando la labor de la carpa, como antes solían hacerlo sus abuelos, en las carpas de títeres de aquella gran época y retomando la labor artística de los Rosete Aranda. Año tras año instalan su carpa en las ferias y ahí los niños y los no tan niños practican el tiro al blanco o juegan al futbolito, pero también pueden pasar un gran momento disfrutando de los títeres.

Genaro Aceves Mezquitán “Pinito” 1925 -1940

Genaro Aceves Mezquitán “Pinito”, nació en el barrio de Mezquitán, en la ciudad de Guadalajara un 16 de septiembre de 1910. Su padre lo puso en contacto con el drama popular, pues gustaba de los cuadernillos impresos por Antonio Vanegas Arroyo e ilustrados por José Guadalupe Posada, los cuales eran vendidos de plaza en plaza, con la letra de las canciones de moda y piezas dramáticas para ser representadas por niños o por títeres; pero su verdadera afición al arte popular inició cuando, a mediados del siglo XIX, los circos llegaron a la ciudad de Guadalajara.

En cada alborada, con su bordón como testafarro de sus pasos y su música, como leal consorte de sus trovas, don Genaro se encaminaba a trabajar en los trolebuses de la avenida Hidalgo en Guadalajara, donde a cambio de algunas monedas, recitaba sus temas para los viajeros. Por las tardes se ocupaba de su alfarería, confeccionando

muñequitos de barro, para retablos navideños tradicionales o nacimientos que modelaba y pintaba a mano. Una vez concluida su labor artesanal, se entregaba a la lectura. En su mocedad, conoció a muchos integrantes de compañías de títeres que transitaron por su natal Guadalajara, entre esos itinerantes viajeros fue don Hilario Delgado quien dejó un insondable surco en la noción de su labor artística.

Su incorporación al universo circense, fue como payaso de carpas y por el resto de su vida, mantuvo una relación muy estrecha con este fascinante medio ancestral de expresión artística.

Así emprendió el oficio de payaso en la calzada, cerca de la alameda, en el parque Morelos —donde no había edificios— y donde paraban los circos. Don Genaro hizo pastorelas en el teatro Victoria, con doña Victoria Madrigal y con Prudenciano Guerrero en el año de 1925, en estos tiempos se había creado el circo de don José Soledad Aycardo Chole, quien llevó el circo a la ciudad de Guadalajara, después de dejar los circos Olimpia y Relox, actuando como payaso de verso.

Don Genaro Aceves Mezquitán “Pinito”, habiendo heredado el repertorio del circo Orrin, disfrutando de estas expresiones circenses y con la experiencia a flor de piel, a la edad de quince años comenzó a trabajar como payaso de verso. Fue un gran creador titiritero, su fuerte fue el oficio de payaso de verso, al viejo estilo nacional, ya que fue descendiente de la escuela de José Soledad Aycardo y los graciosos de los corrales y circos del México del siglo XIX. Con sus exiguas preparaciones académicas convencionales, sabía escribir y ejercitaba la lectura con gran interés; fue un hombre culto que, amén de documentarse sobre las diversas profesiones que ejerció, escribió una buena cantidad de poemas, que llegó a recitar él mismo en escena en las giras que emprendió por diversos circos, o bien, en funciones ofrecidas para los infantes de su propio barrio de Mezquitán.

Don Genaro, hacía convites y antes de hacerlos, se pintaba a puerta cerrada, luego conseguía algunos niños, que con sillas bajitas y arriba de ellas, acoplaban unos tres o cuatro títeres y anuncios, que se llamaban palmetas y salían a recorrer las calles. La influencia del teatro callejero y la carpa en la relación del pueblo con la poesía y el drama popular se pone de manifiesto en diversos testimonios que aún la gente recuerda. Don Genaro vivió y falleció en un cuartito al fondo del patio de una casa en Mezquitán.

Bernardo Ortiz de Montellano 1929-1931

No fue sino hasta 1929 que dio inicio un verdadero movimiento de Teatro Guiñol que dejó una escuela de la que hoy se nutren gran parte de los grupos de teatro de muñecos.

Este movimiento empezó con la fundación del Teatro del Periquillo a cargo de Bernardo Ortiz de Montellano, con la colaboración de Julio Castellanos, Juan Guerrero y la Casa del Estudiante Indígena, quienes contribuyeron a la búsqueda de una verdadera identidad como mexicanos por medio del indigenismo subyacente en una cultura aparentemente española.

El Teatro del Periquillo, proyecto de teatro itinerante, funcionaba como vehículo didáctico por medio de las piezas teatrales que el mismo Ortiz de Montellano escribía para sus montajes y que respondían a una problemática nacional. En la Casa del Estudiante Indígena, por su parte, el proyecto de títeres perseguía el objetivo de “educar a la niñez campesina” mediante el rescate de leyendas y mitos indígenas que se plasmaban en textos teatrales escritos por los propios estudiantes. Fue precisamente con estas producciones escénicas que el Gobierno federal, por medio de la SEP, realizó las primeras gestiones para incorporar en su política educativa e ideológica el empleo de los muñecos animados como vehículo didáctico de alfabetización, adoctrinamiento y publicidad.

La novedad de este teatro fue que los muñecos que usaron fueron de guante y no de hilo, ya que eran más fáciles de transportar y animar. Sus espacios de representación eran las escuelas, centros de obreros, comunidades agrarias y jardines de niños. Su origen y actividad dio cauce a las misiones culturales posteriores.

Época de Oro del Teatro Guiñol de Bellas Artes 1932-1965

El Teatro Guiñol se enlazó y coadyuvó a los objetivos de la educación con la institucionalización y estabilización de la Revolución mexicana. El Teatro Guiñol responde con dos proyectos significativos a la gran cruzada cultural de México: El Teatro del Periquillo y la Casa del Estudiante Indígena. Se creó un Teatro Guiñol nacional,

para las escuelas, con Leopoldo Méndez, director de la Sección de Artes Plásticas del Departamento de Bellas Artes.

Se pensó en organizar un teatro de títeres de hilo, no obstante, el teatro de títeres movidos por hilos es complicado para los teatros transportables, por lo que se decidió adoptar el género de muñecos llamado “guiñol” (*muñecos de funda o guante*), que era más apropiado para sus propósitos.

El proyecto arranca el 22 de junio de 1933, en el Teatro Orientación de la SEP, con el grupo Rin-Rin dirigido por Germán Cueto. Así se iniciaba la Época de Oro del Teatro Guiñol de Bellas Artes.

Los dos grupos trabajaron hasta finales del año de 1935. A inicios de 1936 se creó el grupo El Periquito, dirigido por Graciela Amador, se suman El Nahuatl y Comino. Con un proyecto muy concreto en sus manos los grupos trabajaron para inculcar en los niños la afición al teatro, mostrarles el sentido de la ilusión y encauzar la representación infantil hacia un servicio social inmediato y urgente. Con un estructurado repertorio, el teatro de muñecos se mantuvo en la gestión presidencial del general Lázaro Cárdenas (1934-1940), con su ólido propósito de “divertir instruyendo e instruir divirtiendo”.

En 1936, el Departamento de Teatro Guiñol organizó un congreso, y en 1940 una exposición en el vestíbulo del Palacio de Bellas Artes, con los títeres, escenografías y teatrinos que se utilizaban en el trabajo diario. En éste, leyeron ponencias Graciela Amador, María Lomelí Jáuregui, María Luisa Rolón, Fernando Romano, Germán List Arzubide, Francisco Madrigal y, como invitado especial, el actor, director de escena y teórico teatral francés, Antonin Artaud.

Gilberto Ramírez Alvarado, “Don Ferruco” 1940 - 1950

Don Gilberto Ramírez Alvarado es invitado, para llevar a cabo funciones de carácter social y educativo de alfabetización y una campaña sanitaria. En la primera convierte su teatro en el órgano oficial de las campañas proselitistas, tanto en la capital como en la República. Estas actividades lo hicieron recorrer calles y colonias, pueblos y rancherías para educar al pueblo por medio de la diversión y como medio de difusión, sobre la importancia elemental que tenía el saber

leer y escribir. En una segunda etapa participa con su grupo "Esculapio", por medio del cual se trataba, por medio del teatro de títeres, de llevar conocimiento y uso de normas mínimas de higiene infantil a la población más desprotegida. A partir de esta iniciativa, se comprobó la utilidad del teatro de títeres, para transmitir sus mensajes por medio de varias dramatizaciones e impresiones como el libro titulado "El Teatro Sanitario Infantil", para ser distribuido entre las escuelas de distintos lugares de la República, que formaron sus cuadros dramáticos infantiles.

Las primeras iniciativas se centraron en dos dramatizaciones para teatro Guiñol, escritas exprefeso para la Dirección General de Educación Higiénica de la Secretaría de Salubridad y Asistencia: *Nace un personaje* y *Cara limpia va a la escuela*. Posteriormente, se escribió otra dramatización intitulada *El merolico*, cuyo estreno tuvo lugar en el Teatro Alameda el día último de agosto, en un festival efectuado con motivo de la clausura del Primer Congreso de Salubridad y Asistencia. Asimismo, fueron llevados a escena *El Drama de Gualupita* y *Luz, paz, vida* (Lux, pax, vita). También se hizo un tiraje de ejemplares de *Doña Eugenesia*⁷ y otros personajes, libro de cuentos de higiene y de otros materiales de propaganda educativa, donde se realizó una selección de cuentos y otros materiales, hasta formar el libro *Cuentos de higiene*.

La incondicional radio y el mágico cine fueron otros medios utilizados; precisamente este último, en el mes de octubre de 1945, terminó la filmación de la película documental *Vacunación contra la viruela* y *Primeros auxilios*. En el noticiero *Universal*, se transmitieron los cortos bajo el rubro de *La lucha contra el dolor*, sobre viruela, difteria y fiebre tifoidea y sobre certificado prenupcial y tuberculosis, que se presentaron en casi todos los cines del país.

El doctor Ignacio Morones encomienda a Gilberto Ramírez que se integre a este programa y aparece por primera vez en televisión

⁷ *Doña Eugenesia y otros personajes. Cuentos de higiene, México, Talleres Tipográficos Modelo, 1943. El Teatro sanitario infantil. Dramatizaciones sobre temas de higiene para uso de las escuelas primarias, México, Dirección General de Educación Higiénica de la Secretaría de Salubridad y Asistencia. Talleres Gráficos de la Nación, 1945.*

con el nombre de *Teatro de la Fantasía*, en la Comisión Nacional de Erradicación del Paludismo (CNEP), realizando con El Teatro Esculapio, una filmación con el tema del paludismo titulada *Escalofríos de don Ferruco*.

Juvenal Fernández Bravo 1940 - 1950

Juvenal Fernández Bravo brindó sus servicios al pueblo como docente, conductor y reformador social. Puso al servicio de las comunidades su preparación, su empeño, su tiempo extra y hasta su salud, en la enseñanza del arte titeril. Constante en sus labores pedagógicas, solía decir: "Me he de morir enseñando, porque nací para enseñar". Maestro incansable, impartió cursos de orientación audiovisual para maestros, en el Distrito Federal y en los diferentes estados de la República. En los cursos foráneos, con fervor inagotable, se entregó a la noble tarea de hacer discípulos de su arte. Fino en lo manual, sutil en lo psicológico y didáctico en sus quehaceres, Juvenal utilizó el teatro de masas montando obras de carácter histórico, con temas del movimiento de Independencia o de la Revolución mexicana.

Durante el régimen de Miguel Alemán Valdés, la Secretaría de Educación Pública, tuvo convicción de la importancia de los medios audiovisuales para atender la inminente necesidad de la población que había sido privada, durante mucho tiempo, de escuelas, maestros y recursos económicos

Las intenciones de este proyecto eran específicamente tres: facilitar la obra docente de maestros y alumnos, estimular al magisterio en el esfuerzo de su propia superación y coadyuvar a la difusión de toda investigación, relacionada con la modalidad didáctico-educativa audiovisual en un solo programa; el cual estaba integrado por 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.

La Unidad de Teatro Educativo de Muñecos nació el 8 de mayo de 1953. El maestro Juvenal Fernández se integró como jefe directo

al programa, encontrando el medio más propicio para dar cauce a sus aptitudes y vocación artística, consagrándose al teatro Guiñol, donde prestó sus servicios hasta los últimos años de su vida. En la Dirección General de Educación Audiovisual, formó escuela con los métodos y procedimientos por él creados y transmitidos entre ayudantes y alumnos.

La entrada del teatro Guiñol al programa del teatro se llevó a cabo por su eficacia, sencillez de manejo y por su bajo costo, como ayuda audiovisual para llegar a grandes grupos. Los primeros materiales utilizados fueron adquiridos por medio de la cooperación personal, pero prevalecía la importancia educativa del teatro Guiñol, mediante el cual se buscaba estimular la comunión entre los espectadores y los muñecos, formando parte activa del espectáculo y recibiendo un fuerte impulso para la creación y la fantasía. En esas circunstancias, los mensajes educativos llegarían para quedarse por siempre. La unidad Teatro Educativo de Muñecos fue un medio auditivo visual auxiliar para docentes y alumnos, y se constituyó en uno de sus patrimonios culturales. Teniendo como base las metas de la educación nacional, Juvenal Fernández Bravo escribió obras diversas creadas para tal fin.

Carpa Hermanos Morales 1940-2013

En Oaxaca existió una carpa muy famosa, la carpa de los hermanos "Morales" de teatro popular, quienes comenzaron su labor a principios de los años 40. Su espacio de representación eran principalmente las ferias y las fiestas populares. Este espectáculo tradicional de marionetas (títeres de hilo tallados en madera) tiene actualmente su local de representación en "el teatro-carpa" propiedad de la compañía. Durante muchos años se han dedicado de tiempo completo al sostenimiento de sus espectáculos. Se puede decir que es un negocio familiar, sin apoyo de ninguna institución en particular. La tercera generación presenta cerca de 500 funciones por año.

Los iniciadores del oficio fueron Fernando Morales León y su esposa Rafaela Cortes Rico. De entre sus hijos: Herminia, Cecilio, Enrique y Estela Morales Cortés fungieron como manipulados-

res principales de la compañía. Tenían un teatro-carpa denominado Compañía de Títeres y Variedades “Victoria” y buscaban alternativas de diversión para el público con el afán de presentar diversidad de espectáculos: teatro de títeres, comedias, bailes, parodias, magia y ventriloquia, posteriormente incluyeron “enanos fantoques” y por último, títeres de hilos.

Al fallecer Fernando Morales León, el fundador, la carpa siguió trabajando bajo la dirección de la señora Rafaela Cortés e hijos (la primera generación). Posteriormente, Cecilio Morales Cortés decide independizarse. Con su esposa, la señora Martha Bustamante, inicia la construcción de títeres y de un teatro carpa que arranca sus actividades en 1973 con el nombre de “Teatro Títeres Morales”.

Los cinco hijos del matrimonio Morales-Bustamante: Cecilio, Marcelino, Aarón, David y Martha María (segunda generación) aprenden el oficio y se incorporan al negocio familiar. A partir de 1998, cada integrante de la familia comienza a desempeñar sus actividades propias y Aarón Morales Bustamante funge como socio y administrador. En 2004, Aarón Morales se casa con Perla Reyes e inician la construcción de marionetas y un teatro carpa propio que en la actualidad sigue operando (tercera generación).

Hasta la fecha, los títeres y titiriteros trabajan en las ferias con teatro-carpa, es decir, bajo la dinámica tradicional. Este modo de realización de las labores suele ser complicado, debido a factores como el número de personas que se requiere para el funcionamiento de la compañía y los gastos económicos que se generan, el nulo apoyo de empresarios de ferias que dan prioridad a la instalación de juegos mecánicos y otro tipo de giros, el desinterés del Estado por los títeres y, en muchas ocasiones, los obstáculos administrativos para que se instale la carpa, así como el alto costo que en ocasiones se cobra por el permiso de uso de suelo para instalar la carpa. Continuar con el oficio es, sin embargo, la manera más segura de autoemplearse y generar ingresos para el sustento de la familia.

El Circo Hermanos Domínguez –primera generación, 1888-, Enrique Domínguez y Pedro Domínguez Franco “Periquín” segunda generación. 1940-2013

Enrique Domínguez, originario de Pachuca, entró a trabajar en el circo más importante de México, El Circo Orrín, cuando tenía siete años de edad. Ahí aprendió el oficio del mejor payaso: Mr. Bell. Don Ricardo Bell bautizó a Enrique con el nombre de Payaso Kiko y así trabajaría en otros circos importantes como el Circo Beas, aprendiendo todas las artes circenses. Con sus tres hijos (dos varones y una mujer) fundó el Circo Hermanos Domínguez. La función de circo terminaba con una representación de títeres de hilo, inspirados en los títeres de Rosete Aranda. Así se inició la primera compañía ambulante de títeres originaria de ese estado.

Al fallecer los padres, el hijo menor, Pedro Domínguez Franco, quien desde los tres años manipulaba títeres y era conocido por todos los pachuqueños y otros miles de hidalguenses como Periquín, tuvo que colgar la lona del circo que por varias décadas fue su hogar y embaló en su velices los primeros títeres que hizo su padre antes de la Revolución mexicana, su muñeco de ventrílocuo, su traje de payaso, sus trucos de magia y sus zapatotes con ventilación para recorrer a pie las escuelas de la región. Periquín sigue en su viaje todos los días. A sus 70 años presenta los números que aprendió de joven, la magia a veces ingenua, a veces sorprendente, mantiene el ritmo del espectáculo. Entre sus números principales está el de Tomatín su muñeco de ventrílocuo, que logra entusiasmar a los espectadores, y cierra el espectáculo con sus títeres de hilo”.⁸

Teatro Petul, Chiapas 1954-1957

Con el tenor de que la educación, la salud y el arte, en sus diferentes manifestaciones y en particular el arte titeril, estuvieran al alcance de los más necesitados, en este mismo periodo y contexto, apareció

⁸ Lourdes Miramontes y Jorge Vega, *Los títeres del siglo xx en Hidalgo: la primera compañía de títeres ambulantes*. México, 2010.

una propuesta ambiciosa y diferente respecto de las que ya se veían realizando en todo México. Fue el Instituto Nacional Indigenista (INI) quien propuso “la integración paulatina de las etnias de cultura distinta al conglomerado nacional, sin menoscabo de sus aprovechables valores propios”. Esto se traducía en una propuesta de educación bilingüe, donde se conservaran las lenguas locales. El proyecto piloto fue aprobado y se desarrolló en los Altos de Chiapas, donde se practicaron numerosos métodos para apoyar los programas de promoción económica, de agricultura, caminos y planeación de tierras, bosques y aguas.

Ricardo Pozas, director del Centro Coordinador Indigenista de San Cristóbal de Las Casas, invitó al Instituto Nacional de Bellas Artes para que los integrantes del Teatro Guiñol realizaran una gira en el estado de Chiapas y presentaran un espectáculo de títeres. Los titiriteros hicieron una función piloto. Los niños y adultos indígenas quedaron encantados por la magia de los muñecos y, gracias a este éxito, surgió la idea de hacer un teatro guiñol indígena.

El INBA comisionó al maestro José Díaz para adiestrar durante dos meses a los instructores indígenas en la construcción de títeres y teatrinos, misión que se llevó a cabo con mucho éxito. Más adelante surgiría el Teatro Petul de los Altos de Chiapas, bajo la dirección de Marco Antonio Montero, Rosario Castellanos, Carlo Antonio Castro y Carlos Jurado quienes trabajaron durante muchos años con las comunidades indígenas de este estado.

El Teatro Guiñol en los Altos de Chiapas se integró de inmediato como una técnica auxiliar y de difusión, para resolver el ingente problema de la adaptación de culturas indígenas tan diversas a la cultura nacional mexicana; a su vez se convirtió en un elemento en el apoyo de las brigadas de salud, educativas, económicas, culturales y sociales.

Respecto de las actividades artísticas, el teatro de muñecos desempeñaba las tareas, de acuerdo con los trabajos que cada una de las secciones del INI realizaba en las comunidades indígenas, por ejemplo, si la brigada de Salubridad iba a dedetizar,⁹ vacunar o ins-

⁹ El DDT (Dicloro-Difenil-Tricloroetano) se empleó contra la malaria hace medio siglo, y en México se usaba llenando una bomba casera para exterminar las plagas, pero a su vez se fumigaban las cabezas de los niños para matar los piojos.

truir a la población en la prevención de enfermedades o curación de las mismas, el personal del Teatro Petul la acompañaba y, ante los habitantes, representaban una obra que enseñaba y divertía pero, al mismo tiempo, lograba que las comunidades aceptaran medicinas, prácticas curativas e higiénicas.

El Teatro Petul tenía un repertorio acorde a las necesidades que se presentaban en el campo social, educativo y cultural o de obras que el mismo INI solicitaba, ya que no se buscaba meramente enseñar y, después, divertir, sino ambiciosamente coordinando y difundiendo conocimientos y técnicas variadas, contribuir a resolver, junto con otras acciones, la problemática de la relación de estas culturas distintas con la cultura nacional, sin causar inquietudes ni desequilibrios institucionales y con el principio de mejoramiento en la situación intercultural.

Pero no solo los textos fueron un factor importante en las labores que realizó el Teatro Guiñol del Instituto Nacional de Bellas Artes, lo fue también la incorporación de la misma gente en el arte de la animación de los títeres y la capacidad para entender y hablar el español, “una de las metas de la alfabetización bilingüe para que los indígenas tuvieran una arma defensiva para enfrentar sin desventaja el aparato discriminatorio de los caxlanes”.¹⁰ Según Carlo Antonio Castro, se publicaron “12 libretos para teatro Guiñol reunidos en dos cuadernos, además de corregir y adaptar diversos textos escritos o dictados por los informantes”;¹¹ a su vez el grupo repartió incontables cuadernos de lectura, entre ellos ocho cartillas de alfabetización, la famosa guía del promotor, instructivos sobre cultivos y textos en apoyo a la lectura, principalmente de carácter cívico. Dentro de esta gran producción editorial, Rosario Castellanos redactó la cartilla *Nuestro libro de lectura* y doce libretos para teatro Guiñol reunidos en dos cuadernos.

Los titiriteros, antropólogos, escritores, maestros, promotores, médicos y otros profesionistas, acudieron al llamado de las campa-

¹⁰ Carlos Navarrete, *Rosario Castellanos, su presencia en la antropología mexicana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México - Instituto de Investigaciones Antropológicas - Programa de Investigaciones Multidisciplinarias sobre Mesoamérica y Sureste, 2007, p.19.

¹¹ *Ibid.*, p. 21.

ñas del momento con la finalidad de lograr una meta que se plasmó y concretó en el seguimiento de las necesidades del ámbito social de Los Altos de Chiapas, y que se ejecutaron claramente en las temáticas que se trabajaban, en los guiones que interpretaban. Quedaron así, testimonios explícitos de las demandas de los habitantes, del trabajo de investigación de campo, de las metodologías empleadas, del profesionalismo de cada uno de los integrantes quienes eran especialistas de diferentes áreas como salubridad, educación, caminos, agricultura, servicio social. Escritores, antropólogos no improvisados –ni autodidactas– realizaban talleres, círculos de estudio, conferencias, audiciones musicales, caminaban largos trechos visitando las comunidades informando a la población de los beneficios del INI, de las labores que realizaban las enfermeras, médicos, educadores, etcétera. Cada acción emprendida fue pensada y estudiada a cabalidad; esto lo demuestran las bitácoras de trabajo que se entregaron al Museo Nacional del Títere en Huamantla, Tlaxcala.

Pedro Carreón Zazueta 1959 – 1999

Pedro Carreón contrae matrimonio con Amada Zazueta Aguilar en 1914 y se establecen en Culiacán, de este matrimonio nacen: Luis Fausto, Refugio Beatriz, Julieta, Ricardo, Bernardo, Gilberto, Amada, Pedro Rodolfo, Juan de Dios y Adela Carreón Zazueta. Su octavo hijo Pedro Carreón Zazueta, nacido el 28 de octubre de 1928 en Culiacán, Rosales, Sinaloa, es quien se dedica más tarde al arte titeril.

Durante las décadas de los treinta y cuarenta, la familia Carreón Zazueta acostumbraba acudir a toda clase de funciones o entretenimiento que hubiera en Culiacán. Uno de los espectáculos populares entre los habitantes de Sinaloa era el de las carpas. Don Pedro, padre, no dejaba pasar ninguna y llevaba a su hijo Pedro con él. Fue precisamente en las carpas donde Pedro vería por primera vez títeres: las marionetas de la Empresa Rosete Aranda.

Llegó a la ciudad de México en 1953. Se inscribió en la Escuela Nacional de Pintura y Escultura La Esmeralda, donde estudió dibujo durante casi tres años con el maestro Ricardo X. Arias. En una

ocasión asistió a una carpa y solicitó trabajo de palero para ver la labor de los artistas y, de paso, ganarse unos cuantos centavos. Pero su tierra natal lo reclamaba y en 1956 regresó a Culiacán junto con su hermana Amada.

En 1957 obtuvo el primer premio del 5o. Festival de Teatro del Noroeste como escenógrafo. Posteriormente, con el premio obtenido, se le concedió una beca para estudiar escenografía, arte teatral y guiñol en el Instituto Nacional de Bellas Artes, en la ciudad de México.

Durante los cursos de verano en la Escuela de Arte Teatral del INBA, conoció a Salvador Novo y a Gilberto Ramírez Alvarado, "Don Ferruco", de quienes fue alumno y amigo.

En 1959, creó un payasito llamado "El Cascabelito" y el personaje de una bruja. Cascabelito fue el primer muñeco con rostro de niño que hizo, era un payasito elaborado con una media. María Elena Cnessi le enseñó a mover los hilos para animar a los títeres, Roberto Lago lo instruyó sobre el uso de la voz, José Díaz le enseñó el secreto de la sombra y la luminosidad de los ojos y Dora Josefina Ayala Castro le dio vida y ganó el primer lugar en elaboración de títeres en la Escuela de Arte Teatral del INBA con lo que quedó sembrada la inquietud por el teatro guiñol.

Pedro Carreón asumió la dirección del Teatro Guiñol Universitario de Sinaloa a partir del 5 de octubre de ese mismo año. Más adelante el grupo se integraría a los programas de Extensión Universitaria y Acción Social de la Universidad de Sinaloa, y llevarían el teatro Guiñol principalmente a las escuelas en sus diferentes niveles. También se presentaron con este arte en muchos pueblos de Sinaloa. Las llamaban "Misiones Culturales", ya que estaban integradas por un grupo de teatro popular, teatro guiñol, danza e integrantes de las escuelas de la universidad.

Pedro Carreón presentó sus primeras obras de títeres el 19 de febrero de 1960, y su primer local del teatro Guiñol lo inauguró el 5 de mayo de 1966. En 1976, don Pedro y su grupo de teatro Guiñol participaron en el Primer Festival de Marionetas de Xalapa, Veracruz, presentando un programa con coreografías y *El cartero del rey*.

El primer viaje que hizo al extranjero fue en representación de la Universidad Autónoma de Sinaloa en 1977 cuando asistió al Primer Festival Internacional de Títeres realizado en la Universidad

Politécnica de San Luis Obispo, California, Estados Unidos, para participar en el *Puppeteers of America 38th. International Festival*.

En este año nace la Unión Internacional de Marionetistas, con sede en México y ahí tiene la ocasión de ver al importante titiritero Serguei Obratsov, con el cual intercambia experiencias sobre el arte titeril.

El trabajo de don Pedro se incrementó gracias a su incansable trabajo y afición a los títeres. En 1982, añadió a su producción, *El circo de Carlitos*, obra que reflejaba la vida de don Pedro, su afinidad con el circo, su admiración por Charles Chaplin, su inclinación por el baile.

En 1984, ante su maestro, Roberto Lago, el 7 de febrero, dejó la dirección del Teatro Guiñol Universitario, después de 25 años de labor ininterrumpida, con una función realizada en la Casa de la Cultura de la Universidad Autónoma de Sinaloa.

A principios de octubre del mismo año se jubiló y se despidió de su público en el XII Festival Internacional Cervantino. La jubilación no lo detuvo, continuó creando y en 1985 estrenó un nuevo montaje, *Carmen, la coqueta*, adaptación a la ópera *Carmen*, de Georges Bizet.

En el marco del Tercer Festival de las Artes que organizó *El Sol de Sinaloa*, se estrenó la obra —en la que había venido trabajando durante muchos años— *El retablillo de don Cristóbal* de Federico García Lorca con la actuación de Joaquín Leyva, Fernando Mejía, Lucía de Osuna, Carmen Alicia Gámez y Ana Dolores Carreón. En este evento también se le rindió un homenaje por su importante trayectoria como primer titiritero en el noroeste de México, es también entonces cuando decir “Señor Guiñol” se convierte en sinónimo de “Pedro Carreón” en toda Sinaloa y México, corría el año de 1988.

Fue el martes 21 de diciembre de 1999, aproximadamente a las 11:40 de la mañana, cuando don Pedro fallece. El 22 de diciembre sus restos son recibidos en la Casa de Cultura de la Universidad Autónoma de Sinaloa, por la tarde depositaron su ataúd en el parque funeral San Martín. Hoy descansan sus restos en un mausoleo del mismo cementerio. Dejó escrito, entre otros trabajos de su autoría: *Gatito, hijo de su gatita madre* y *El pañuelo y la mascada*.

Fin de la Época del Teatro Guiñol de Bellas Artes, 1965

Por medio de su obra, los fundadores de este movimiento lograron dibujar una cultura del teatro Guiñol y crearon personajes representativos de la idiosincrasia mexicana. Cuando el Teatro Guiñol de Bellas Artes, alcanzaba la cima del éxito y mientras en el extranjero se conocían sus logros y emulaba su trabajo, comenzaba la desintegración de los grupos fundadores: El Periquito, en 1944 y el grupo Comino, en 1948. En el último año mencionado, Roberto Lago fundó la primera Escuela de Teatro Guiñol en el país y se instaló en el ex convento de San Diego, a un costado de la Alameda. La idea primordial fue que las maestras de la Escuela Normal de Educadoras tomaran voluntariamente los cursos y aplicaran sus conocimientos en su trabajo cotidiano en los jardines de niños.

En 1950, Julio Prieto, subdirector del Departamento de Artes Plásticas del INBA, consideró rescindir las actividades, y ese mismo año, la Secretaría de Educación Pública y el INBA crearon otros grupos que aumentaron el personal del teatro de marionetas, como el grupo El Nahual (1952-1972), Chapulín Matutino (1955), Frijolito (1966), Piruleque (1972), Colibrí (1975), Chipote (1975) y el segundo grupo Colibrí (1984) los cuales continuaron con su trabajo hasta 1985.

En 1959, se inauguró la Casa del Lago. José Díaz Núñez y su grupo Pepito Zanahoria fueron invitados a trabajar en ese sitio, en el cual, durante 30 años presentó las historias de Pepito Zanahoria.

En 1961, la Universidad Nacional Autónoma de México y el INBA publican "El Teatro Guiñol" de Mireya Cueto.

El 5 de setiembre de 1965 finaliza la Época de Oro del Teatro Guiñol en Bellas Artes, cuando se incorpora al Centro de Teatro Infantil, inaugurado por Héctor Azar. La Época de Oro del Teatro Guiñol de Bellas Artes fue un momento muy importante en la historia de los muñecos animados, porque generó y abrigó a una gran cantidad de artistas, que lograron aportar una serie de elementos nuevos y de gran valor para la historia, el presente y el futuro del teatro de títeres mexicano. Entre estos aportes podemos mencionar la creación de muñecos animados de tipo mixto, como el personaje

de Comino, que tiene dentro del traje o funda una armazón de alambre cuyo mecanismo fue ideado por Ramón Alva de la Canal; la creación de la primera Escuela de Teatro Guiñol del país; el diseño y construcción del primer teatro portátil montable y desmontable de Ramón Alva de la Canal; la carpa ambulante (teatro carpa para actores); la creación de teatros de Guiñol propios en los jardines de niños; la fundación del Laboratorio Teatral y la publicación en este organismo de un folleto con cinco comedias de cuentos rusos más 25 cuentos, titulado: *Tres comedias infantiles para teatro guiñol*, con un contenido revolucionario, de Germán List Arzubide; la edición de los libros: *Teatro guiñol* de Germán List Arzubide, *Teatro mexicano de muñecos: 25 piezas de teatro guiñol*, de Armando de María y Campos, *Teatro Guiñol mexicano* de Roberto Lago y *Muñecos animados: historia, técnica y función educativa del teatro de muñecos en México y en el mundo*, de Angelina Beloff; más de 250 obras de repertorio; doce acervos documentales propiedad de familiares, amigos e instituciones; y la parte más evidente: más de mil muñecos Guiñol construidos con tzompantle y medias, de los cuales 565 originales, pertenecientes a la Colección de Teatro Guiñol de Bellas Artes, se encuentran bajo el cuidado del Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico-Mueble (CNCRPAM) del INBA.

Otros titiriteros de la República Mexicana 1970-2013

Larga e incansable, y muy productiva, ha sido la labor de los titiriteros mexicanos a lo largo y ancho del territorio. Cientos de grupos, compañías y creadores se formaron a finales del siglo xx e inicios del XXI. Algunos se han mantenido, otros se retiraron del oficio, pero todos han dejado un gran legado artístico.

En este periodo —a diferencia de las compañías mexicanas más notables que implementaron técnicas, discursos titeriles, producciones y novedades en los siglos pasados—, los nuevos representantes del arte titeril en México se han dado a la tarea de rescatar aquellas “novedades” pero, a su vez, suman a sus espectáculos innovaciones que se van presentando en el ejercicio de su profesión. Por ejemplo,

las técnicas de animación como: guiñol, títeres de hilos, animación directa (títeres de mesa), sombras o sombras chinescas, bocones, títeres planos articulados o *pantins*, varillas o javanés, títeres de objetos, teatro negro, títere autómatas, títeres *finger puppets* o títeres de dedos, títeres marotes y títeres pupi.

Asimismo, han incorporado nuevas tecnologías a sus obras, música en vivo o grabada, iluminación especial, grabaciones con sonidos diversos, riqueza en el vestuario. Se desarrollan nuevos modelos de elaboración de títeres y se usan diversos materiales para su construcción: hule espuma, papel de diferentes características, yeso, madera; o se emplean en escena objetos desechables y a su vez reutilizables o variedad de objetos cotidianos.

A mayor demanda de espectáculos titeriles, mayor demanda de obras dramáticas, por lo que en el panorama también han surgido importantes escritores en este terreno.

Y ya ni hablar de la cantidad de eventos que se han organizado tales como festivales, coloquios, encuentros, muestras, organizaciones, a los cuales se suman nuevos espacios y museos que se construyen en algunos estados de la República.

El resumen de esta actividad no es para lanzar las campanas al vuelo, hace falta mucho por hacer, a lo que puede contribuir el apoyo de las autoridades culturales que reconozcan la importancia de la labor de los titiriteros mexicanos.

Larga e interminable es la lista de los grupos de este periodo. Lo que a continuación se presenta sólo es una muy pequeña "muestra" de algunos grupos y actividades de entre 1970 y 2013.

- 1970. Aparece Pepito Zanahoria dirigido por Pepe Díaz, Cucufate de Paco Gómez, Marionetas de Jalisco de Miguel Contreras, Grupo Beloff de Jesús Luna, Rubén Molina y sus muñecos conocidos como Pampa Pipiltzin.
- 1971. La Universidad Veracruzana crea el Centro de Marionetas Patakes, a cargo del maestro Jean Claude Leportier y Catherine Kremer. Se inauguró en marzo de 1974.
- En la ciudad de México, un grupo de educadoras fundan el Centro de Investigación para la Literatura y el Teatro para Niños que más tarde se convirtió en el grupo TETLI.

- 1972. Wilberth Herrera inaugura el “Teatro Pedrito”, en Mérida, Yucatán. Lo cierra un tiempo y lo reinaugura con el nombre Titeradas en 1986.
- 1976. Se forma Marionetas de la Esquina dirigida por Lucio Espíndola y Lourdes Pérez Gay, una de las compañías de títeres de más larga trayectoria en México.
- 1977. Por medio de la iniciativa del maestro José Solé se crea el proyecto de la Carpa Titiriglobo y es inaugurada en 1979 con la obra *Cocorí*, adaptación a la novela de Joaquín Gutiérrez por Jesús Calzada, dirigida por Martha Luna.
- 1977-1982. En este periodo trabajan los grupos Bochinche; Triángulo, dirigido y conformado por Carlos Converso, Leonardo Kosta y Leticia Colina; además del grupo La Tarántula dirigido por Carlos Converso. Coatimundi de Xalapa, Veracruz, El Roperero de Guanajuato., Grupo XXI del CLETA, MATLAZINCAS, El Galpón, Tres de Monterrey, Hermanos Rincón y Serendipity, entre otros.
- 1979. Se crea el grupo La Troupe, en el Distrito Federal. En Tlaxcala, Daniel A. Jara funda la Compañía Tiripitipis.
- En este año también se funda La Coperacha bajo la dirección de Antonio Camacho, actualmente se trabaja en la construcción de un museo de títeres en Guadalajara, Jalisco.
- 1980. Se crea el Centro Mexicano de la Unión Internacional de la Marioneta A.C. UNIMA México.
- En Mérida, Yucatán, se conforma el Guiñol de Tito y Tita y el Teatro de Títeres Arco Iris integrado por Edith y Piedad Gómez Larios y Emilio del Moral Peña en Veracruz.
- 1981. El Centro de Teatro Infantil del INBA, a cargo de Tita Grieg, se concentra en la producción de obras de teatro Guiñol y títeres en general.
- Mireya Cueto funda el Tinglado de los Títeres donde participa su hijo Pablo Cueto.
- 1982. En este año el maestro Roberto Lago comienza a publicar *La hoja del titiritero independiente*, compendios de información sobre el arte de los títeres recabada en muchos años de trabajo.

- 1984. Llega el Teatro Estatal de Títeres Dora Gabe a México y con ellos Mihail Vassilev, el cual se queda en el país y funda la compañía de títeres MUF.
- En Nuevo Laredo, Tamaulipas, se forma el grupo Osvaldo Dragún y Puerta Abierta dirigido por Antonio Sarabia y Elvia Mante.
- En la ciudad de Torreón, radicados actualmente en Chihuahua, aparece Títeres y Marionetas El Tenderete, formado por Pilar Cárdenas Ordaz, directora, y Armando Samaniego Canive, director artístico. Trabajan hasta la fecha.
- En Baja California se organiza un grupo de títeres, Rock y Teatro que empezó llamándose Titeretes y posteriormente tomó el nombre Planeta Azul, sus directores son Félix Díaz y Rosario Fernández.
- En Ciudad Victoria, se conforma la compañía El Último Unicornio que trabaja con técnicas mixtas, dirigido por Virginia del Río. Después de varios altibajos, desaparece en 2003.
- More Barret y Alejandro Cerecero crean el grupo Guiñol Ajax en Saltillo, Coahuila.
- 1986. Nace en Monterrey, Baúl-Teatro dirigido por Elvia Mante y César Tavera. Su lema es “Revalorar el Arte en la Zona Norte de México”. En 1987, crean un espacio cultural para 40 personas llamado La Sala de Baúl. Actualmente trabajan intensamente promoviendo su arte en lo que se conoce como “Baúl Teatro”.
- Se forma el grupo Kin Akbal Teatro de Muñecos Animados integrado por Sergio Medellín, Eliezer A. Marín y Jorge Montenegro.
- 1987. Nace en la ciudad de Veracruz el grupo Dragón Rojo, dirigido por Sergio Peregrina Corona (q.e.p.d.) y Arminda Vázquez M., Arminda continúa con el trabajo de los títeres.
- 1988. Camilo Albornoz inicia actividades con el grupo Mojiganga en el Distrito Federal.
- 1991. Se inaugura el MUNATI, Museo Nacional del Títere ahora Rosete Aranda, en Huamantla, Tlaxcala.
- 1992. En Guanajuato se funda Cornisa 20 bajo la dirección de Roberto Avendaño.

- 1994. En Colima se crea Los Títeres de Cachiporra con Leticia Vallejo.
- Marcela del Río y Gerardo Garza crean Los Niños del Mayam y luego se llaman “La Luna y el Dragón”. Actualmente Marcela del Río trabaja montajes utilizando máscaras y actuación en la ciudad de Morelia, Michoacán. En la misma ciudad se encuentra otra destacada compañía: la Compañía de Teatro de Títeres Andarte, dirigida por Andrea Finck.
- En Pachuca, Hidalgo, se hace una gran labor por medio de Ars Vita, dirigido por Jorge Vega y Lourdes Miramontes.
- Raúl Conde con Los Títeres del Desierto y Juego Mágico dirigido por Tonanzin Puls también se destacan en La Paz, Baja California.
- El Cachivache dirigido por Edmundo Flores, en Tijuana, Baja California.
- En Reynosa, Tamaulipas, se crea el grupo Colorín Colorado dirigido por Mario Ruiz Rodríguez y Martha Valdivia, es apoyado por la Casa de la Cultura de Reynosa A.C. y el teatro de títeres La Ensalada bajo la dirección de Silvia Ouviaert González en Veracruz.
- 1995. Se crea la Fundación Cultural Roberto Lago A.C. bajo la tutela de Tito Díaz y Tita Lozano Peza. Trabajan hasta la fecha en Mérida, Yucatán.
- Nace Tlacuache Títeres en el Distrito Federal, dirigen Sergio Aguilera y Arianna Escárzaga.
- Se conforma el grupo de títeres TICUENI, dirige Sara Guzmán Corral.
- 1996. Nace Machincuepa con la dirección de Rocío Juárez, en Tlaxcala.
- 1997. Surge Jaguar 5 en Movimiento con la dirección de Pablo Reyes Juárez en Tlaxcala.
- 1998. MONINI se crea en San Luis Potosí, con la dirección de Sandra Delgado Cisneros.
- 1999. Títeres El Rehilete trabaja en Aguascalientes bajo la dirección de Rebeca Luna.
- 2000. Merequetengue Producciones Escénicas es un grupo emprendedor que se crea en ese año, con la dirección de David

Aarón Estrada y Lorenzo Portillo, en Xalapa, Veracruz. Es una de las pocas compañías en México que poseen un espacio titeril propio y que mantienen vivo el oficio.

- 2003. Filibusteros, con la dirección de Ramón Perea, sigue activo en Culiacán, Sinaloa.
- 2004. La Viruela Teatro, con la dirección de Elisa Carreón -nieta del gran Pedro Carreón- ha tomado la batuta de su abuelo y actualmente trabaja con los títeres en Sinaloa.
- 2005. La Bruja, con la dirección de Alberto Orozco, retomó la técnica de hilo, como lo hicieron los Rosete Aranda y promueve esa técnica tanto en Huamantla, Tlaxcala, así como en todo el país.
- La Piragua. Por medio Guillermo Acevedo continúa su trabajo en Veracruz.
- 2008. Compañía de títeres El Gato, dirigida por Alejandra Lugo, hace un gran trabajo en Huamantla, Tlaxcala.
- 2010. Imaginaria Títeres, con la dirección de Hortensia López Gaxiola, es otro grupo destacado en Culiacán, Sinaloa.
- 2013. Se inaugura el 21 de marzo en el Día Mundial del Títere la Carpa de los Títeres de UNIMA México. D. F., gracias al esfuerzo de Tlacuache Títeres, Títeres Garabatosos, Tristán e Isolda, Arianna Escárzaga, Producciones Patito, de Buen Humor, Teatro Milix, Raquel Bárcena, Salvador Lemis, Javier Torres, Pahpaki Títeres, Títeres Punch, Ernesto López y Francisca Miranda.
- La Universidad Veracruzana (Facultad de Teatro, Maestría en Artes Escénicas, Cuerpo Académico Consolidado - Teatro / Centro de Estudios de la Cultura y la Comunicación, Cuerpo Académico Estudios de la Cultura y la Comunicación en América Latina / Centro de Estudios, Creación y Documentación de las Artes), Merequetengue Producciones Escénicas y el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral, Rodolfo Usigli (CITRU-INBA) organizan el Coloquio “El Títere y las Artes Escénicas” en Xalapa, Veracruz, del 28 al 30 de abril. El propósito es contribuir a los estudios académicos en relación al “títere” desde una perspectiva amplia: el objeto animado en escena. Participan veinte estudiosos procedentes

de la Universidad Nacional Autónoma de México, el Instituto Nacional de Bellas Artes y la Universidad Veracruzana, entre otras instituciones. Con el coloquio se celebra el décimo tercer aniversario de la fundación y actividades de Merequetengue Producciones Escénicas.

FRANCISCA MIRANDA SILVA
Investigadora del CITRU

Bibliografía

- Álvarez, Jael, *Pedro Carrión, El señor guiñol*, México, Dirección de Investigación y Fomento de Cultura Regional, Culiacán, 2004.
- Aréchiga, Ernesto, *Educación, propaganda o dictadura sanitaria. Estrategias discursivas de higiene y salubridad públicas en el México posrevolucionario, 1917-1945*, Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México, 2007.
- Barreiro, Juan José y Marcela Guijosa, *Títeres mexicanos: memoria y retrato de autómatas, fantoches y otros artistas ambulantes*, Grupo Roche-Syntex, México, 1997.
- Beloff, Angelina, *Muñecos animados, historia, técnica y función educativa del teatro de muñecos en México y en el mundo*, Secretaría de Educación Pública, México, 1945.
- “Catálogo de teatro infantil, escolar y guiñol”, *Catálogo del teatro mexicano contemporáneo*, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1960, pp. 193-235.
- Cueto, Mireya, *El teatro guiñol*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1961.
- De Maria y Campos, Armando, *Los payasos, poetas del pueblo. Historia del circo en México*, Botas, México, 1939.
- Empresa Nacional Mexicana de Autómatas Hermanos Rosete Aranda (1835 – 1942)*. Coordinación general Marisa Giménez Cacho, Investigación de Francisca Miranda Silva, Institu-

- to Nacional de Bellas Artes-Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral "Rodolfo Usigli" (CITRU-INBA)-Compañía Nacional de Teatro-Programa de Teatro para Niños y Jóvenes, México, 2009.
- Giménez Cacho, Marisa (coord.), *Época de Oro del Teatro Guiñol de Bellas Artes, 1932-1965*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2008.
- Gudiño Cejudo, María Rosa, *Campañas de salud y Educación Higiénica en México 1925-1960. Del papel a la pantalla grande*, Tesis doctoral, El Colegio de México, México, 2009.
- Iglesias Cabrera, Sonia y Guillermo Murray Prisant, *Piel de papel, manos de palo. Historia de los títeres en México*, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes- Espasa Calpe, México, 1995.
- Lago, Roberto, *Teatro guignol mexicano*, 3ª. ed., Federación Editorial Mexicana, [México], 1987.
- Maria y Campos, Armando de, *Teatro mexicano de muñecos. 25 piezas de teatro guiñol*, El Nacional, México, 1941.
- Merlín, Socorro, *Vida y milagros de las carpas, las carpas en México (1930-1950)*, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1995.
- Miranda Silva, Francisca, *El arraigo popular del arte titeril en México 1940 – 1960*, Instituto Nacional de Bellas Artes-Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral "Rodolfo Usigli" (CITRU-INBA), 2012 (en prensa).
- Montero, Marco Antonio y Rosario Castellanos, *Teatro petul*, Instituto Nacional Indigenista, México [1962?].
- Ramos Smith, Maya, *Los artistas de la feria y de la calle: espectáculos marginales en la Nueva España (1519 – 1822)*, CONACULTA-Instituto Nacional de Bellas Artes-Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral "Rodolfo Usigli" (CITRU-INBA), México, 2010.
- Reyna Martínez, Francisco Carlos y Laura Elena Román García, *El teatro del periquillo y la Casa del estudiante indígena, dos proyectos de teatro de títeres de Ortiz de Montellano*, Tesis de Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2003.

Rivera Krakowska, Octavio y David Aarón Estrada, "Títeres en Nueva España en el siglo XVI", José Ramón Alcántara, Adriana Ontiveros y Dann Cazés G. (eds.), *Dramaturgia y teatralidad en el Siglo de Oro I: la presencia jesuita*, Universidad Iberoamericana, México (en prensa).

Solís, Luis Martín, *Teatro para títeres*, El Milagro, México, 2004.
Teatro Carpa Rosete Aranda, Empresa Carlos V. Espinal e Hijos (1900 – 1961). Coordinación general Marisa Giménez Cacho, Investigación de Francisca Miranda Silva, Instituto Nacional de Bellas Artes-Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral "Rodolfo Usigli" (CITRU-INBA)-Compañía Nacional de Teatro-Programa de Teatro para Niños y Jóvenes, México, 2009.