Revista de Ciências Humanas e Sociais | ISSN: 2447-0244
V.3, n.1,jan-jul.2017
Missões

PERSPECTIVA HISTÓRICA PATRIMONIAL DEL TÍTERE EN VENEZUELA (1940 – 2017)

HISTORICAL PATRIMONIAL HERITAGE PERSPECTIVE OF THE PUPPET IN VENEZUELA (1940 – 2017)

Natchaieving Méndez[1]

Resumen: Alrededor del mundo y desde tiempos inmemoriales, el títere ha sido empleado por el individuo como un medio de comunicación, atribuyéndosele cualidades humanas como fundamental estrategia. Aunque su uso es asociado con el juego, está revestido de mucha seriedad. Se asocia a lo sagrado debido a que ambos conceptos tienen que ver con un ámbito de ficción paralelo a la realidad (…) es una actividad para el crecimiento, pues constituye una preparación para la vida (SERRANO, 2013) y además es una oportunidad para expresar aquello que escapa de los límites de sus capacidades (JIMÉNEZ SEGURA, 1990). El títere exige la presencia del titiritero y éste último, del espectador, quien espera jugar con el primero. Para el presente estudio se hizo un recorrido por más de sesenta años de actividad titiritesca en Venezuela, época en la que existe mayor número de registros bibliográficos de su huella cultural. Este artículo tuvo como objetivo develar el valor patrimonial del títere como esencia viva emergente (AGUIAR, 2016), a partir la triangulación dada desde los que hablan, los que escriben y la reflexión del investigador. El andamiaje metodológico utilizado inició con un abordaje investigativo social, apoyado en el paradigma cualitativo, su desarrollo se suscribió en el método biográfico – narrativo, lo cual facilitó acceder al mundo de vida de los actores sociales, a través de entrevistas cualitativas conversacionales. El enfoque epistemológico que se realizó fue el socio – construccionista, mientras que la corriente teórica que subyace en todo el proceso investigativo fue la fenomenológico – social. Durante el proceso surgieron hallazgos relacionados con valores inherentes a su reconocimiento socio – comunitarios, a la vez que el títere insta a la evocación de emociones, experiencias y aprendizajes, tanto en el titiritero como en el espectador. ¿Y por qué no también, en el títere mismo?

Palabras claves: Títeres, arte, patrimonio, historia, Venezuela.

Abstract: Around the world and since time immemorial, the puppet has been used by the individual as a means of communication, attributing to him human qualities as a fundamental strategy. Although its use is associated with the game, it is very seriously coated. It is associated with the sacred because both concepts have to do with a realm of fiction parallel to reality (...) is an activity for growth, since it constitutes a preparation for life (SERRANO, 2013 p. 118) and is also an opportunity for Express what is beyond the limits of their capabilities (JIMÉNEZ, 1990, p. 120). The puppet requires the presence of the puppeteer and the latter, of the spectator, who hopes to play with the first. For the present study, a tour of more than sixty years of Venezuelan activity took place in Venezuela, years in which there are more bibliographic records of its cultural

[1] E-mail: natchaieving@gmail.com

footprint. The aim of this article was to reveal the heritage value of the puppet as an emerging living essence (AGUIAR, 2016), based on the triangulation given from the speakers, the writers and the researcher 's reflection. The methodological scaffold used began with a social research approach, based on the qualitative paradigm, its development was based on the biographical - narrative method, which facilitated access to the living world of the social actors, through qualitative conversational interviews. The epistemological approach was the socio - constructivist, while the underlying theoretical trend in the entire research process was the phenomenological - social. This scaffolding derived findings related to values inherent to its socio - community recognition, while the puppet urges the evocation of emotions, experiences and learning, both puppeteer and spectator. And why not, too, in the puppet itself?

Key words: Puppets, art, heritage, history, Venezuela.

Introducción

En Venezuela, la bibliografía referida al títere y al teatro de títeres, asumido también en su definición más amplia como teatro de la animación, es sumamente escasa. Basta solo con recorrer las principales bibliotecas del país o buscar en internet la relación de este arte con el ámbito cultural venezolano y se encontrarán muy pocos insumos referidos a la existencia, permanencia, evolución y desarrollo de esta expresión teatral primaria.

Lejos de profundizar acerca del efecto y contribución del títere en el desarrollo, la comunicación y la dinámica social humana, los estudios relacionados a este tema se han limitado a servir de complemento al ámbito educativo, subestimándose la potencialidad que tiene este arte como forma de expresión, de estimulación a la evocación y a la memoria del individuo.

Esta observación en 1965 ya era realizada por los hermanos Cerda, quienes referían que los escritos sobre los títeres en Venezuela en su mayoría estaban concebidos “como enfoques fragmentarios, parciales, que convergen más hacia tópicos de carácter anecdótico que a mostrar el arte de los muñecos en sus relaciones técnico – históricas” (CERDA, 1965, p. 118). Desde ese entonces las condiciones en torno a referentes bibliográficos del títere sigue siendo las mismas.

Pese a esta realidad, el hablar con titiriteros y personas amantes de este arte demuestra que el títere si ha tenido una presencia importante en el país, ciertamente en el ámbito educativo, tanto en campañas de alfabetización como en la búsqueda de herramientas para optimizar los procesos de aprendizaje, sobre todo, en la población infantil, pero también en el acercamiento de diferentes sectores de la sociedad a formas de expresión artísticas auténticas. Si bien se ha estudiado su efecto en diversas problemáticas vinculadas con el campo de la enseñanza, poco se ha profundizado sobre su origen, desarrollo y las características que ha tenido en Venezuela.

De allí surge la necesidad de construir nuevas teorías junto a los actores sociales, motivado no solo por la escasa bibliografía que se tiene del teatro de títeres en Venezuela, sino también para interpretar la convergencia que subyace entre el títere, el titiritero y el espectador, los cuales conforman una esencia viva, aspecto patrimonial que se considerará más específicamente en el desarrollo del texto. Aunado a ello, se disponen constructos teóricos que sirven de punto de partida a otras investigaciones que exploren la potencialidad de esta expresión artística para el desarrollo y fortalecimiento cultural en el país.

Es así como este artículo parte de la concepción general que se tiene de los títeres y su relación con el ser humano, para así entronizar este arte y desde allí, develar el valor patrimonial del títere como esencia viva emergente, a partir una triangulación realizada con los que hablan, los que escriben y la reflexión del investigador, quienes en lo sucesivo se reconocerán como los actores sociales.

En cuanto a lo patrimonial del títere y su manifestación cultural, en los actuales momentos solo existen declaratorias de experiencias puntuales, suscritas a algunos países del mundo; no obstante, el presente estudio realiza acercamientos precisos, a los fines de evidenciar la patrimonialidad del títere y el arte de los muñecos como esencia viva, no solamente en Venezuela, sino en todo el mundo.

Además presenta un recorrido por la historia del teatro de la animación en Venezuela con énfasis en el período comprendido entre finales de 1940 hasta la actualidad, pues justamente en estos años es cuando se registra mayor actividad titiritera en el país.

En la época estudiada, agrupaciones, titiriteros y personajes emblemáticos de títeres jugaron un papel importante en la dinámica educativa y social de las comunidades venezolanas, y aunque se les mencione de manera muy poco protagónica o simplemente no se les reseñe, estas experiencias han permanecido incólumes en la memoria de varias generaciones practicantes y amantes de este arte en el país, quienes a su vez han transmitido este sentimiento a nuevos seguidores del quehacer titiritesco.

El teatro de la animación, más que una propuesta artística o puesta en escena, es una oportunidad de explorar y vivir en un mundo mágico posible, en el que para quien juega es algo serio, a la vez emergen los más inverosímiles personajes de la imaginación, cobrando vida y estableciendo diálogos que quedarán por siempre en la memoria de quienes participaron en esta

vorágine de emociones. Exploremos pues, el mundo de los títeres venezolanos y… ¡Que comience la función!



Fig 1: Encuentro con personajes extraordinarios / FUENTE: Prensa Museo Alejandro Otero

Vínculo mágico con la memoria

El teatro de títeres, llamado en su sentido más general, teatro de la animación, se encuentra vinculado a la necesidad que tiene el ser humano de expresarse. Su origen es impreciso, tanto así que algunos ubican su nacimiento cuando los seres humanos descubrieron su sombra y jugaron con ella (JIMÉNEZ, 1990, p. 118).

Lo que sí es coincidencia en las investigaciones relacionadas con el títere, es que se le relaciona con los actos sagrados, con rituales y ritos de los primeros pobladores del mundo, quienes elaboraban figuras con partes articuladas de sus dioses e ídolos, para que al ser manipuladas por sus sacerdotes produjeran la ilusión de movimiento autónomo.

Es así como desde tiempos remotos este arte establece una vinculación entre lo mágico y lo que se considera como real en la acción de animar, dotar o dar vida y alma a la materia inerte. De allí la comparación del hombre y la mujer con el títere, pues los cuerpos representan solo materia que sin alma son cascarones vacíos. Este símil aparece incluso en la Biblia, en Génesis 2, 7, cuando

refiere: “Entonces el Señor Dios modeló al hombre con arcilla del suelo y sopló en su nariz un aliento de vida. Así el hombre se convirtió en un ser viviente”.

Pero ¿Cuál sería la definición más acertada de títere? Para Roger Daniel Bensky (1971), el títere es “en términos exactos, un objeto móvil, (...) construido para la acción dramática, manipulado visible o invisiblemente por cualquier técnica que su inventor haya escogido. Su uso es para representaciones teatrales" (BENSKY, 1971, p. 22).

En este sentido, una manera sencilla de definir al títere es concebirlo como toda aquella materia que es animada para establecer una comunicación, transmitir un mensaje. Desde ese punto de vista pareciera ser un concepto bastante simple, sin embargo, la complejidad surge cuando se hace referencia a la puesta en escena, es decir, al arte de la animación que evoca momentos que permanecen en la memoria y que producen en los actores sociales participantes sentimientos que los envuelve en un espacio en comunión, que va más allá de confluir ante un simple objeto al que se le da vida. De allí que Hamre establezca que:

> El arte de la animación se basa en la percepción de que las cosas y los materiales contienen energía y responden a una dinámica interna. Sentir esta dinámica actuando uno mismo o viendo teatro de títeres es sentirse cerca de algo vivo -una experiencia que puede conducir a pensamientos de magia y animismo- (HAMRE, 2002, p.8)

Así pues, el teatro de títeres apela a la imaginación, la sensibilidad y la concentración para crear un ambiente hipnótico donde, tanto el animador como el público, se involucran en un proceso en el que ambos retornan a la creencia ancestral de que todas las cosas tienen energía y vida y por tanto, al ser invocada, se hace presente en el muñeco que deja su carácter primario de materia inerte para transformarse en un ser con autonomía. En otras palabras, este personaje llamado títere cambia su estado de objeto material, manejado por una mano humana, para convertirse en un ser que tiene personalidad propia e interactúa con los otros.

Para la psicóloga Annie Gilles, (en HAMRE, 2002 p. 9), el títere es un modelo de identificación y proyección que se convierte en un doble espejo o un metateatro, tanto para quien lo manipula, como para el espectador, de allí el éxito de su empleo en el ámbito educativo y terapéutico, en especial, con niños.

A partir de lo antes expuesto, entonces, los títeres son un vehículo para viajar a la esencia del ser humano pues estimula una suerte de comunicación intrapersonal, no solo en el titiritero, sino también en todos los sujetos que participan y disfrutan de la puesta en escena. Es entrar a un mundo mágico en el que títere, titiritero y espectador juegan con la función simbólica del muñeco,

con esa figura que es una metáfora del ser humano, para quedar envueltos en un sentimiento parecido al presente en la oración religiosa o la esperanza, la cual da veracidad a lo ficticio, aunque se tenga pleno conocimiento de su propia irrealidad.

Esta característica mágica del títere le ha atribuido un velo sagrado, haciendo olvidar a quien le contempla que realmente está frente a un muñeco y que al atribuírsele animación, se convierte en un ser con autonomía con el cual se identifica. (JIMÉNEZ, 1990, p. 119).

De esta manera, el títere asume carácter expresivo moldeado por quien escribió la obra, proporcionándole humanización quien lo maneja e invitando participar a quien lo especta.

En palabras de Jiménez, el títere se convierte en "un objeto expresivo que sirve de vehículo a pensamientos humanos subjetivos, y de esta manera (…) permite el acceso a una realidad transformada" (Ibidem).

Esta identificación: títere – titiritero – espectador hace que se establezcan vínculos de simpatía y proyección en el otro, conceptos trabajados por el psicoanálisis. Este proceso es empleado como un recurso de la acción dramática a fin de generar mayor acercamiento y afecto en el público hacia un personaje dado, cuya realidad cotidiana no le sería tan agradable (Ibidem). En consecuencia, se logra la inmersión en la historia de quienes disfrutan del espectáculo de títeres, dejan de ser entes pasivos para convertirse en actores de la función, vivir junto al muñeco las situaciones que le ocurren, aprobar o reprochar acciones de este personaje, quien pasa a ser, a partir de este momento, un ser humanizado, caracterizado por tener una personalidad utópica, pues: "existen en la tierra de nadie en que las proporciones naturales y la ley de gravedad pueden quedar totalmente abolidas" (HAMRE, 2002, p. 11).

Igualmente, Jiménez (1990) resalta la estructura dramática en la que se sitúa el personaje representado por el títere:

> (…) determina la identificación con unos y otros. Esta no es una relación individualizada en un solo personaje a lo largo de todo el relato, sino que puede presentar un carácter mucho más fluido y variable a lo largo del mismo. Según se introducen variaciones en las situaciones planteadas al espectador, los personajes modifican sus relaciones y sus posiciones relativas en la estructura del universo representado. Y en base a ello el espectador puede modificar su lugar en el relato, es decir, su identificación con otro u otros personajes distintos (p. 120).

Es importante destacar el papel del titiritero en esta tríada. El intérprete deja de lado su ego para enfilar toda su energía escénica al objeto intermediario, el títere.

A diferencia del actor convencional, el papel principal no es asumido por él, como persona, sino que es delegado a un muñeco, quien reconocerá y recordará el espectador, en una actividad

relacional eternizada en su memoria, a partir interactuaciones y vivencias experienciales significativas con éste.

Por esta razón, escritos vinculados con el teatro de títeres resaltan como un factor importante la relación entre el manipulador y los objetos a los que les dará vida, dicho en este sentido porque no importa el material, estilo, forma o técnica con el que se maneje el muñeco, sino la habilidad que tenga el titiritero de transmitir por medio de la voz y el movimiento esa separación física que existe entre el títere y personaje que ahora cobra vida, habla y se mueve por el escenario (Ibidem).

Un juego permanente

El títere sugiere la invitación al juego, insta a re – crear la diversión presente en la vida del ser humano, pues, a través de él, se relaciona, explora y da significado al entorno o más bien, ambos erigen un nuevo entorno.

Estudiosos de la conducta humana como Karl Groos, Jean Piaget y Lev Semyónovich Vigotsky, por mencionar algunos, resaltan la importancia psicológica, pedagógica y biológica del juego en los primeros años de vida del individuo, ello representa un espacio interno donde los episodios imaginarios suplen las demandas culturales y va construyendo el sistema lógico, relacional y racional del ser humano.

Matos (1998) destaca en la actividad lúdica, la obtención de vivencia de experiencias reales o ficticias, adicionalmente produce alegría, bienestar, diversión y placer al niño. Le permite prepararse a la adultez, en función de asumir su rol en la sociedad.

Las experiencias vividas en torno al juego permanecen en la memoria del individuo tanto tiempo, que podrían perdurar en ella hasta el final de sus días. Más aún, puede decirse que el juego "se asocia a lo sagrado debido a que ambos conceptos tienen que ver con un ámbito de ficción paralelo a la realidad" (SERRANO, 2013, p. 118). Más adelante agrega: "(…) es una actividad para el crecimiento, pues constituye una preparación para la vida"

En la actividad lúdica teatral que tiene al títere como protagonista, se estimula la comunicación, la creatividad y la libre expresión del espectador, sin distingo de edades, pues justamente este último se identifica con ese ser animado, cuyas necesidades son las mismas propias: jugar sin la camisa de fuerza del seguir el comportamiento convencional (KOROSEC, 2002, p.19).

Ahora bien, este efecto que produce el juego, no solo es relacionado con los títeres sino con toda la expresión de lo que la actividad lúdica se refiere. Es más efectivo en edades tempranas, pues mientras menos edad una persona tiene pocas probabilidades de ser gobernada por los pensamientos obsesivos de ser bueno en todo o influenciada por el miedo al fracaso o al ridículo (DÍAZ, 2011). He allí una posible explicación del porqué si el arte de los títeres tuvo su origen en los actos sagrados dirigidos por adultos, ahora es más frecuente en el trabajo con niños.

El Títere como Patrimonio

Como se ha reiterado en párrafos anteriores, una las características del teatro de títeres es que su puesta en escena activa un diálogo entre el muñeco y la memoria, tanto en los titiriteros como en los espectadores. Al respecto, Cerda (1965) menciona que este arte evoca con naturalidad esa facultad que tiene el ser humano de recordar y traer al presente experiencias, emociones y aprendizajes adquiridos en el pasado.

De lo anterior se desprenden dos palabras claves en la relación títere - ser humano: memoria y diálogo, las cuales dan un carácter universal a la luz de los nuevos valores patrimoniales. En este sentido, un patrimonio es, primer momento, respetado, luego reconocido, pasa a ser admirado, posteriormente valorado y por lo tanto, finalmente amado, etapas por las que siempre transitará. (AGUIAR, 2017, p. 17).

La Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, UNESCO, en sus recientes declaratorias patrimoniales, consideró el 1 y 2 de diciembre de 2016, en la ciudad de Adís Abeba, Etiopía, reconocer a doce nuevos patrimonios en el ámbito cultural inmaterial de la humanidad, por parte de esta instancia tutelar. Decisiones acordadas por el comité para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial. En esa selecta lista se admitió al Teatro de marionetas de Eslovaquia y Chequia.

Esta actividad no se limita ser un entretenimiento tradicional, sino que exalta el valor moral de sus sociedades en cada puesta en escena, dándole una visión cultural del mundo vivido por ellos de una manera diferente y emergente. La práctica ancestral de marionetas de Eslovenia y en la República Checa entrelaza las tradiciones sociales locales, aspectos literarios de interés, la identidad cultural, los sentimientos nacionalistas, entre otros aspectos que buscan destacar a ambas naciones.

Los títeres son fabricados en madera y sus movimientos se logran desde diferentes estrategias titiritescas. Los inicios de estas manifestaciones han cobijado a más de cinco generaciones, razón por la cual se le ha incluido en la lista de patrimonio. Esta actividad ha pasado a ser la razón de vida de estas regiones, puesto quienes encarnan la tradición, enseñan las técnicas a sus hijos y éstos, a los suyos, dándole así, carácter de perpetuidad a tan trascendente actividad cultural y socio – histórica.

Adicionalmente, la UNESCO ha ingresado a la lista representativa de Patrimonio Cultural Inmaterial expresiones artísticas en las que el títere es el protagonista en sus diversas facetas (marioneta, teatro de sombras, bunraku, entre otras). De esta manera son reconocidos en el mundo: el Teatro de marionetas Wayang, Indonesia (2008); el Teatro de marionetas siciliano Opera dei Pupi, Italia (2008); el Teatro de marionetas Ningyo Johruri Bunraku, Japón (2008); el Sbek Thom, Teatro de sombras Jémer, Camboya (2008); el Nanyin, China, (2009); el Namsadang Nori, República de Corea (2009); el Karagöz, Turquia (2009) y el Teatro de sombras chino, China (2011).

Este organismo internacional atribuye al patrimonio cultural inmaterial la dualidad tradicional – contemporánea, así como lo representativo, integrador, con perdurabilidad generacional, traducida en identidad, cultura y socio – historicidad.

Los títeres, no solamente vistos desde la confluencia de objeto, espacio y tiempo, sino desde su esencia viva y su relación con el ser humano, tienen todos los rasgos mencionados por la UNESCO, de allí que puedan encontrarse puestas en escena en países distantes con las mismas técnicas de manejo del muñeco; las mismas historias y argumentos e incluso los mismos personajes que causan en espectadores con diferentes nacionalidades, culturas y creencias igual efecto de identificar desde su condición más pura tanto sus valores culturales internos, como aquello que le produce risa, placer o llanto.

De igual modo, en el contexto de la globalización planteado por el mencionado organismo internacional, los títeres como patrimonio cultural inmaterial sirven como medio para establecer diálogos entre diversas culturas y respeto hacia las formas de vida diferente. Este arte es, en sí mismo, un ejemplo de diversidad cultural en cuanto a las historias, elaboración de los muñecos, presentación de los espectáculos, temáticas empleadas.

En el mundo existen declaratorias que certifican esta condición patrimonial del títere. Un ejemplo latinoamericano es el Teatro de Bonecos Popular del noreste de Brasil, que en 2015 fue

declarado Patrimonio Cultural Inmaterial de su país por ser una expresión que tuvo su origen durante el proceso de invasión europea y es una muestra de la hibridación cultural ocurrida en los países de América.

En Venezuela, si bien no existe una declaratoria formal del títere como Bien de interés cultural de la nación, algunos titiriteros y agrupaciones vinculadas con este arte fueron reconocidos en el Censo de Patrimonio Venezolano realizado entre los años 2004 – 2005 por el Instituto de Patrimonio Cultural, IPC, lo que se traduce que esta expresión artística es tomada como un aspecto importante y relevante en la identidad cultural venezolana. Entre las agrupaciones reconocidas se destacan: Kirimarí, Marionetas de Aragua, La Lechuza Andariega, Tiripitipis, Garabato Motita; otros como el Taller del Títeres del Instituto Pedagógico de Caracas, han sido considerados Patrimonio Cultural Vivo de sus instituciones.

Periplo histórico del títere en Venezuela

Existen muy pocos indicios que ubiquen al títere en Venezuela antes de la llegada de los invasores europeos. Autores como los hermanos Cerda (1965) encontraron registros que dan fe de la existencia de muñecos animados en las prácticas rituales de los pueblos aztecas, incas y chibchas.

Dicha aseveración concuerda con lo expresado por Guerrero (1984) quien destaca que uno de los conceptos que predominaba en el pensamiento de los pobladores originarios de América era la idea del animismo, es decir, atribuían vida a objetos inanimados, a las plantas y a otros seres de la naturaleza. “Nubes, piedras o figuras hechas de barro eran contempladas como dioses, no solo porque lo pudieran parecer sino por las cualidades que le atribuían los hechiceros, sobre todo, los que eran los auténticos jefes de las tribus”(p. 12).

Acercando el campo de estudio al territorio venezolano, existen restos arqueológicos pertenecientes a los Quiché, pueblo indígena que ocupaban las tierras que actualmente conforma la República de Colombia, que demuestran la existencia de máscaras y objetos animados; “más tarde los Quimbayas construyeron figuras de oro articuladas con el objetos de ser animadas” (JIMÉNEZ, 1990, p. 118).

No obstante, pese a que los pueblos de la Guajira tuvieron gran influencia de los chibchas, habitantes de la actual Colombia, no hay señales que muestren este influjo cultural en las comunidades originarias venezolanas (CERDA, 1965, p. 86).

Ciertamente, de esta época, así como de los siglos XVI, XVII y XVIII son muy pocas las menciones de la presencia de este arte en Venezuela.

Alejandro Jara, titiritero e investigador mexicano, con más de dos décadas de residencia en el país, basado en sus investigaciones sobre la presencia del títere prehispánico, destaca que el registro más antiguo obtenido Venezuela se remonta al 12 de enero de 1771, cuando se emite un decreto de prohibición de actividades como "comedias, entremeses, coloquios y pandorgas, bailes, fandangos y danzas (…) juego de títeres y pruebas con pretexto de destreza". Esto comprueba la existencia de la actividad titiritera en el país desde el siglo XVII (Entrevista, octubre 10, 2017).

En concordancia de este hallazgo, Cerda (1965) relata que los registros datados del siglo XVIII dan cuenta de los cerrados prejuicios por parte de la burguesía gobernante en contra de todo aquello que fuera motivo de alegría y diversión para el pueblo, tal vez por el carácter católico conservador de esta élite. De allí se puede deducir cómo emerge una especie de restricción de la actividad titiritesca (Ibídem, p. 87).

De hecho la primera vez que comienza a mencionarse la palabra fantoches o muñecos fue en las funciones del Teatro de Caracas, construido en 1885. De ese entonces, los registros históricos ubican en la segunda década del siglo XX al primer teatro de títeres estable y organizado en San Fernando de Apure.

Ahora bien, así como la presencia de Federico García Lorca en Argentina contribuyó a la inclusión de funciones de títeres en las escuelas y marcó un paso importante en el desarrollo del arte titiritesco en el mencionado país suramericano (DI MAURO, 2009, p. 15), en Venezuela, a finales de la década de los 40´s, la visita de la agrupación mexicana Teatro de Títeres Nahual significó un punto de partida para el auge de este arte.

Elías Carrillo, docente y artista de larga trayectoria en el ámbito teatral y director-fundador del Taller de Títeres del Instituto Pedagógico de Caracas, Patrimonio Vivo de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador, relata que en los años 1947 – 1948, el entonces ministro de educación, Luis Beltrán Prieto Figueroa, invitó grupo mexicano al país, con la intención de contribuir con una campaña alfabetizadora, sobre todo en los sectores más pobres (Entrevista, octubre 5, 2016).

"Era más un trabajo educativo y de allí surgieron muchas agrupaciones de títeres", expresó Carrillo acerca del trabajo de Nahual, agrupación que para el momento impartió talleres a 45

profesores seleccionados por el Ministerio de Educación venezolano y además realizaron 76 presentaciones en todo el país. (CERDA, 1965, p. 89).

A la llegada de los mexicanos a Venezuela se sumó el trabajo del profesor Federico (Freddy) Reyna, su esposa Lolita de Reyna y F. Pérez de Vega, quienes no solo fundaron la agrupación El Tamborón, sino además se encargaron de la orientación técnica-artística y pedagógica en las diferentes instituciones del territorio nacional. De hecho, Reyna recibió una beca para estudiar en Europa el arte de los títeres y a su regreso creó la Escuela de Marionetas, iniciativa que tuvo corta existencia.

Pese a que Reyna era más conocido por su destreza musical, especialmente por su la ejecución del cuatro (instrumento musical patrimonial venezolano), para finales de los años 40´s y principio de los años 50´s, su actividad titiritesca tuvo gran connotación, no solo por los conocimientos que había obtenido en Europa sobre los títeres, los cuales le permitieron alcanzar la vigorosa expresividad en sus muñecos y manejar la técnica en este arte con gran pulcritud, sino también por la creación de personajes que retrataban la idiosincrasia del venezolano de la época como: Cantalicio, Juan Barrigón, Juan Bimba, Juanito, entre otros que se hicieron muy populares entre los aficionados de esta rama escénica (Op. cit.).

Además de Reyna, el titiritero boliviano Luis Luksic, El viejo Lucho, en la década de los 50`s estuvo en diferentes estados venezolanos como Mérida, Zulia y Carabobo, presentando su trabajo con el grupo Jálame la jeta e impartiendo diversos cursos de los que surgieron grandes titiriteros y agrupaciones de títeres.

Otra iniciativa que tuvo gran impacto en el auge de los títeres en el país fue la creación del grupo Tío Conejo, dirigido por el escultor Eduardo Francis e impulsado por la Oficina de Alfabetización y Cultura Popular para llevar el teatro de la animación a escuelas, liceos, comunidades, siempre con la intención de difundir la importancia de aprender a leer y a escribir. Este movimiento fue el punto de partida para el surgimiento de otras agrupaciones de gran importancia en la historia del teatro de títeres en el país y la formación de otros titiriteros venezolanos de gran relevancia.

En este mismo período vale la pena destacarse dos hechos que tuvieron gran repercusión en el mundo titiritesco venezolano: el teatro del Departamento Audiovisual del Ministerio de Educación y el grupo Doñana del Consejo Venezolano del Niño (CVN). El primero, destaca por la inclusión del títere en la educación de masas, esto con la creación del programa de televisión

denominado Jardín de infancia, en el que a través de historias que eran representadas por muñecos animales, vegetales y objetos de uso cotidiano adquirían vida para explicar a los niños conocimientos de la naturaleza, la sociedad y la higiene. (CERDA, 1965, p. 94).

Por su parte, la segunda agrupación perteneciente al CVN también tuvo un gran impacto a principio de los 60`s, pues por medio del Departamento de Recreación Dirigida y el de Extensión Cultural permitieron que el teatro de los títeres llegaran a todos los rincones en los que los niños tuviesen presencia: parques infantiles, jardines de infancia, casas de recreo, centro de menores, escuelas, etc (Op. cit.). Este grupo fue dirigido por la actriz Clara Brevis y tenía como encargado de la confección de muñecos a Fabián de León.

Elías Carrillo, quien perteneció a esta agrupación, exalta la manera en la que De León empleó todos los materiales posibles para crear personajes como un mono patinador o Censito Padrón, títere empleado para el Censo Nacional del Canal 5. “El introduce a manera de innovación las marionetas de pañuelo”, dijo (Entrevista, octubre 5, 2016).

Uno de los aspectos más relevantes que se le reconoce a De León es su respeto al títere como un vehículo para enseñar, fomentar valores, así como el compromiso del titiritero para transmitir con pasión y compromiso trabajos de actualidad, cargados de humor y que fortalezcan la identidad nacional (AGUIRRE, 2017 p. 18).

Cabe mencionar además la influencia de otros artistas trashumantes que influyeron en la creación de agrupaciones, muchas de ellas aún activas en la actualidad, como Javier Villafañe, Rubén Rontae y Felipe Rivas, este último fundó en la Universidad Central de Venezuela uno de los grupos de títeres que en la actualidad tiene más años de manera ininterrumpida: teatro de Títeres Cantalicio.

No obstante, para el titiritero de gran trayectoria, José León, el movimiento de títeres en Venezuela tomó gran auge en los años 70, cuando se realiza el primer Festival de Títeres y se intenta crear la Asociación de Titiriteros de Venezuela (Active). De esta época surgieron agrupaciones que han permanecido hasta la actualidad y por lo tanto han surgido otra nueva generación de titiriteros (CANTALICIO, 2017, p.13)

Esta percepción coincide con el investigador Alejandro Jara, quien refiere que el auge de este arte durante la mencionada época estuvo influenciado por la llegada al país de titiriteros de larga trayectoria como Eduardo Di Mauro, quien al igual a otros artistas, partieron de sus países de

origen huyendo de las dictaduras militares instaladas en los países suramericanos (Entrevista, octubre 10, 2017).

Di Mauro, una vez en Venezuela, se instaló en Barinas donde creó el Teatro Barinés de Muñecos y la primera sala para teatro de títeres en la Casa de la Cultura de la mencionada entidad llanera. En 1979, por razones políticas el teatro fue entregado a los entes gubernamentales, por lo que el titiritero argentino junto al resto de los integrantes de la agrupación se trasladaron a Guanare y fundaron el Teatro Estable de Muñecos de Portuguesa (Tempo), el cual no solo ha logrado mantenerse en el tiempo sino también ha formado a titiriteros que luego crearon otros grupos, como La Lechuza Andariega, de Iraima Vásquez.

En conversaciones conVásquez mencionó que como parte de la agrupación Tempo, realizó funciones de lunes a viernes y los fines de semana. Se trasladaban a las comunidades, sobre todo a los campos, para llevar sus montajes de títeres. Cuando la titiritera llegó al estado Aragua a finales de los 90´s, solo existían este estado cuatro grupos de títeres: Marionetas de Aragua, Barquito de Ilusiones, Garabato Motita y El Globo (Instituto Pedagógico de Maracay) y en el país destacaban por su trabajo las agrupaciones: Kirimarí, Naku, Miguel Torrence, La Maleta Mágica, Monigotes, Tilingo, Cantalicio, Los Tamunangueros, entre otros.

En la actualidad, en el país existen diferentes organizaciones como la Unión Internacional de Marioneta (UNIMA), capítulo Venezuela, el Colectivo de Titiriteras y Titiriteros del estado Aragua, entre otros, que intentan consolidar el Teatro de la animación en el país.

A la par de estas instancias, se mantienen algunos encuentros y festivales que reúnen a una parte importante del colectivo de titiriteros y titiriteras del país quienes aprovechan estos espacios para intercambiar experiencias, técnicas y avances para de esta manera fortalecer este arte que muchas veces pareciera trabajar en una suerte de anonimato, sin una difusión que aumentaría la participación de la colectividad.

Una muestra de ellos es el Festival Internacional de Teatro y Títeres en las Comunidades de Caracas (Fetcom) que desde hace 16 años congrega en la capital venezolana a diversos artistas y agrupaciones nacional e internacionales vinculadas con este arte. Este encuentro no solamente se desarrolla en teatros y plazas, sino también va a comunidades e instituciones educativas para que personas de todos los rincones caraqueños disfruten de la magia de los títeres.

Esta misma experiencia se vive desde hace nueve años en el estado Aragua, en donde el Colectivo de titiriteras y titiriteros de esta entidad organizan el Festival Internacional Comunitario

de Títeres (Ficta), que convoca al talento local, nacional e internacional para enaltecer este arte milenario. Vale la pena resaltar que en ambos eventos, la realización de conversatorios, exposiciones y actividades formativas brindan la oportunidad a seguidores, aficionados y profesionales del teatro de la animación de socializar saberes y evaluar el estado de esta expresión artística en el país.

Otras de las iniciativas que se resaltan en el ámbito titiritero venezolano, es la que lleva adelante por el Teatro y Títeres Cantalicio de la Universidad Central de Venezuela, que en la actualidad acompaña su trabajo en las comunidades y espacios educativo, con videoconferencias online que permiten difundir, reflexionar y educar acerca del arte de los títeres, convocando a especialistas de diversas latitudes del mundo, quienes comparten sus percepciones, experiencias y hallazgos investigativos sobre la materia. Adicionalmente, al igual que el Taller de Títeres del Instituto Pedagógico de Caracas han sacado publicaciones relacionadas con el quehacer titiritezco en el país.

Aunque estas acciones parecieran ser una luz al final de un túnel incierto, no se tiene certeza de la cantidad de agrupaciones aficionadas, nóveles y profesionales existentes en el país y cada año los espacios de confluencia como los festivales o encuentros son menos, lo que podría significar un nuevo declive en la historia titiritesca venezolana.

De igual forma, a diferencia de otros países en donde existen institutos y diplomados de estudios avanzados en títeres, la formación venezolana en este arte se limita al curso o taller, no se le da un carácter académico formal que prepare de manera profesional a los ejecutantes del teatro de la animación. Aún más, tristemente en las universidades formadoras de docentes se han eliminado progresivamente las materias que enseñan la elaboración y utilización del títere como estrategia pedagógica, lo cual deja al futuro maestro sin este importante recurso de comprobada efectividad, no solo para transmitir conocimientos sino también para crear vínculos afectivos entre los estudiante, quienes – como se ha explicado- encuentran en los muñecos un interlocutor confiable y parecido a él.

El títere. Esencia viva patrimonial

Así como convergen poesía, poema y poeta, tal y como lo refiere Aguiar (2016), o Alonso Quijano, Don Quijote y Miguel De Cervantes, donde coquetea en un laberinto, tratando de precisar

quién escribió a quién, insiste el citado autor, en esa triada subyace una fuerza que sería muy mezquina calificarla como material o inmaterial.

La esencia viva representa la espiritualidad de lo percibido, "la libertad de un trascendental personal" (POLO, 1994, p. 1) y más allá de lo que significa una persona, Aguiar apunta hacia todo lo que "es".

En una conferencia denominada: "La investigación cualitativa social: un universo singular" [Conferencia dictada el 13/08/2017 en las instalaciones del INCE de Caricuao, ciudad de Caracas, y como sesión adicional del grupo de doctorandos en Patrimonio Cultural de la Universidad Latinoamericana y del Caribe, ULAC], Aguiar precisó:

> No se trata de ver en vaso medio lleno o medio vacío. Se trata aquí de concebir al agua sin vaso que le contenga. No podemos subordinar ni apresar la infinitud del agua a un vaso escueto, que además apareció en la historia mucho después que el agua, que ha sostenido al mundo y a la vida desde siempre. El agua está suspendida en el aire, por eso llueve. (AGUIAR, 13 de agosto de 2017).

De esta manera, el citado autor se adentra a construir la definición de lo que él ha denominado esencia viva patrimonial, en el contexto de los nuevos tesoros admitidos y/o considerados por la UNESCO.

Es por ello que surge la inquietud en relación con el títere, puesto que no se trata de las generaciones que le han dado permanencia, así pasaría a ser patrimonio cultural y generacional, tampoco se trata de lo interesante e influyente en la educación infantil, entonces pasaría a ser reconocido como asunto de interés socio – cultural y educativo. El títere y en él se encierra una multitud de aspectos que Aguiar asocia, igualmente al vino, preguntándose: ¿es patrimonio el vino, la vid, la vendimia, su cultivo, su agro cultivo, su arte cultivo, su cata, su historia, su religiosidad, su bio culturalidad, su diversidad espacial, entre otros? Resulta infinito, allí subyace la esencia viva patrimonial del vino.

Lo mismo sucede con el títere, es muñeco, es inanimado, es humano, crea relaciones, trasciende en la memoria, genera un vínculo, es identidad, es multicultural y es huella cultural, se hace auténtico en su hacer cotidiano y perenne, no se puede suscribir a lo material y menos aún a lo inmaterial, sería insuficiente e insustancial, es pues un tesoro vivo y a la vez, un tesoro humano vivo. Es universalidad, pero a la vez redefine constantemente lo universal donde se expresa o donde calla. Eso es el títere visto como esencia viva patrimonial.

Otro aporte para aproximarnos a esta trascendente definición de esencia viva patrimonial, es la acuñada por Martin Heidegger cuando se refiere al arte y su creación:

> El artista es el origen de la obra. La obra es el origen del artista. Ninguno puede ser sin el otro. Pero ninguno de los dos soporta tampoco al otro por separado. El artista y la obra son en sí mismos y recíprocamente por medio de un tercero que viene a ser lo primero… (en FERNÁNDEZ, 2013, p. 145).

A partir de Heidegger y su visión de la obra, el artista y el tercer que viene a ser quien especta, en esa triada subyace la esencia a la que Aguiar hace referencia, a los fines de entronizar al patrimonio, deslindándose de lo material y lo inmaterial, recorriendo otro camino desde donde probablemente se encuentre y converse con algún títere.

Último acto

El títere como ente humanizado pasa a formar parte de esa esencia viva característica de todo lo que es definido como patrimonio. Indistintamente que la permanencia en una localidad de una agrupación o titiritero sea larga o poca, este arte puede considerarse como un tesoro vivo propio del patrimonio inmaterial de la humanidad, pues está vinculado a la historia del ser humano – de todos los rincones del mundo- desde sus comienzos y es un intermediario entre la necesidad del sujeto de expresarse, comunicar y representar aquello que escapa a lo que considera real.

Desde las sombras con las que juega el bebé cuando está dentro del vientre materno hasta la conversación que tiene un adulto con un objeto cuando este no le funciona de la manera esperada, a lo largo de su vida el ser humano da muestras permanentes de su capacidad innata para animar todo lo que se encuentra a su alrededor, con la ancestral convicción que las cosas tienen vida y esta puede invocarse solo con el uso de la imaginación, principio del teatro de los títeres.

Más allá de un reconocimiento institucional, el títere posee un carácter patrimonial dado por su milenario contacto con los seres humanos, en especial, los de más temprana edad quienes establecen una relación más auténtica y estrecha por estar libres de los prejuicios adquiridos durante el crecimiento y que limitan la actitud de una persona por miedo al fracaso o por el deseo perenne de “hacer lo correcto”. Bien lo decía el titiritero Fabián de León: “para los niños los muñecos no son juguetes. Los juguetes existen para la gente grande. Para los niños los muñecos son una verdad maravillosa” (AGUIRRE, 2017, p. 18).

En el caso específico de Venezuela, si bien algunos afirman -con poca o mucha razón- que el país carece de una tradición titiritera, como expresión cultural ha estado presente en distintas épocas, con bastante auge en algunos años y en otros con muy bajo perfil, pero al final se ha mantenido como una de las prácticas artísticas del pueblo por excelencia.

La presencia del teatro de títeres en el país, significativa o no, ha evidenciado la creación genuina del pueblo en diferentes épocas; una expresión que en forma de papel maché, goma espuma o cualquier otro material ha sido la traductora de las inquietudes populares y ha establecido la confluencia de culturas, pensamientos, creencias, historias – en su mayoría- cargadas de humor. Expresiones del pueblo que se convirtieron en títeres emblemáticos que con humor transmitieron su idiosincrasia, como Juan Bimba (Tamborón), Nariz de Chancleta (Cantalicio), entre otros.

La efectividad del títere como vínculo efectivo para la comunicación se comprueba cuando se estudia su presencia en las diferentes campañas alfabetizadoras que se han realizado en el país, por ejemplo, en la formación docente o en la promoción cultural en comunidades vulnerables han dado saldos positivos y duraderos en el tiempo, como la experiencia en el 23 de Enero de Caracas, donde a mediados de los 60 un boliviano llamado Jorge Carrasco impartió cursos sobre técnicas del manejo del títere a lustradores y obreros, como una forma de involucrar en el quehacer cultural a esta población vulnerable (CERDA, 1965, p. 95) logrando gran éxito en la sensibilización cultural en este sector.

Pero así como esta experiencia que solo duró dos años por falta de impulso y apoyo del Estado venezolano, muchas otras iniciativas fueron mermando en la historia titiritera del país. Una de ellas fueron los encuentros interuniversitarios de títeres o las cátedras del arte de los muñecos en las instituciones de educación profesional. Aunque existen muchos estudios y especialistas del ámbito educativo que resaltan la valor comunicacional, expresivo y artístico de los títeres, pareciera que las universidades obviaran este aspecto y han retirado de sus prioridades el apoyo a agrupaciones y programas de formación cultural, especialmente las relacionadas con este arte escénico.

De allí que sería acertado tomar algunas iniciativas como las ocurridas en México, Argentina, Brasil, Uruguay, por mencionar algunos ejemplos de este lado del mundo y no entrando en profundidades de las latitudes europeas y asiáticas, países en los que existen instituciones de formación para perfeccionar el uso y aplicación del arte de los muñecos, así como la creación de espacios como museos y teatrinos que muestran tanto la historia titiritera de su nación como la del resto del mundo, lugares tan necesarios para brindar a la población la oportunidad de activar su esencia lúdica, su comunicación intrapersonal, su cualidad reflexiva y su creatividad para ver el mundo desde diversas aristas, sacándolo de la zona posible al mundo increíble que pueden crear los títeres.

Y bien, esta ha sido la breve historia de un títere venezolano eterno, que seguirá dando sonrisas a niños y a otros no tan chicos que creen en la magia que tienen todos los elementos que integran el mundo. Se termina pues la obra con humildad y emoción… a la espera de los aplausos, ¡Que baje el telón!

Referencias

AGUIAR, José. *Nuevos Valores del Patrimonio*. Trabajo no publicado. Caracas: Universidad Simón Bolívar, 2017.

AGUIAR, José. (2017). La investigación cualitativa social: un universo singular. Conferencia dictada el 13/08/2017 en las instalaciones del INCE de Caricuao, ciudad de Caracas, y como sesión adicional del grupo de doctorandos en Patrimonio Cultural de la Universidad Latinoamericana y del Caribe, ULAC.

AGUIRRE FULCADO, C (2017). Fabián De León, pionero de los títeres y marionetas en Venezuela. *De Títeres, revista digital de investigación del teatro de títeres en Venezuela*, Vol. 1, n.1. 2017, p. 10-19. Disponible en: https://issuu.com/joseramon06/docs/revista_digital_det__teres._julio__

BENSKY, Roger. *Recherches sur les Structures et la Symbolique de la Marionette*. Paris: Nizet, 1971

CERDA, Enrique; CERDA, Hugo. *Teatro de guiñol*. Caracas: Ministerio de Educación, 1965.

DI MAURO, Enrique. *Mi pasión por los títeres: memorias de un titiritero latinoamericano*. Caracas: Fundación Editorial El perro y la rana, 2009.

DÍAZ, Javier. *El juego como estrategia educativa en la formación de adultos*. [Artículo en línea].Disponible en: https://javierdisan.com/2011/09/01/el-juego-como-estrategia-educativa-en-la-formacion-de-adultos/.

GIFFORD, Douglas. *Guerreros dioses y espíritus de la mitología de América central y Sudamérica*. Madrid: Anaya, 1984.

HAMRE, Ida. **El proceso de aprendizaje en el teatro de la paradoja**. *Revista de la Unión Internationale de la Marionnette*. N° 1, 2002 (Traducción 2017), p. 7-18. Disponible: https://www.unima.org/wp-content/uploads/2016/10/El-titere-que-milagro

HEIDEGGER, Martin. Caminos de Bosque. En FERNÁNDEZ, Eva. *La Transformación del Aura Benjaminiana. Un encuentro con la Imagen*. México: Universidad Autónoma de Querétaro, 2013, p 145.

JIMÉNEZ SEGURA, Jesús. **Algunas consideraciones sobre el teatro de títeres y los medios audiovisuales**. *Revista Kobie, serie Bellas Artes*. N.7, 1990. Disponible en:www.bizkaia.eus/.../kobie_7_ba_algunas%20consideraciones%20sobre...

KOROŠEC, Helena. **La comunicación no verbal y los títeres**. *Revista de la Unión Internationale de la Marionnette*. N.1, 2002 (Traducción 2017), p.19-34. Disponible: https://www.unima.org/wp-content/uploads/2016/10/El-titere-que-milagro

LUKSIC, Luis. *Hamlet y el maravilloso mundo de los títeres*. Caracas: Fundarte, 2008.

MATOS, Rebeca. *Juegos musicales como recurso pedagógico del preescolar.* Caracas: Fedupel, 1998.