

UACM

Universidad Autónoma
de la Ciudad de México

Nada humano me es ajeno

COLEGIO DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES

LICENCIATURA EN ARTE Y PATRIMONIO CULTURAL

Estudio sociocultural sobre los títeres en el espacio público.

**Una alternativa actual para la apropiación del Derecho Cultural
Infantil en el Centro Histórico de la Ciudad de México**

TRABAJO RECEPCIONAL

PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADA EN

ARTE Y PATRIMONIO CULTURAL

PRESENTA

SARA GUZMÁN CORRAL

Director del trabajo recepcional

Mtro. Juan Jaime Anaya Gallardo

Ciudad de México. Febrero de 2016

SISTEMA BIBLIOTECARIO DE INFORMACIÓN Y DOCUMENTACIÓN



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE LA CIUDAD DE MÉXICO COORDINACIÓN ACADÉMICA

RESTRICCIONES DE USO PARA LAS TESIS DIGITALES

DERECHOS RESERVADOS ©

La presente obra y cada uno de sus elementos está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor; por la Ley de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, así como lo dispuesto por el Estatuto General Orgánico de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México; del mismo modo por lo establecido en el Acuerdo por el cual se aprueba la Norma mediante la que se Modifican, Adicionan y Derogan Diversas Disposiciones del Estatuto Orgánico de la Universidad de la Ciudad de México, aprobado por el Consejo de Gobierno el 29 de enero de 2002, con el objeto de definir las atribuciones de las diferentes unidades que forman la estructura de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México como organismo público autónomo y lo establecido en el Reglamento de Titulación de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Por lo que el uso de su contenido, así como cada una de las partes que lo integran y que están bajo la tutela de la Ley Federal de Derecho de Autor, obliga a quien haga uso de la presente obra a considerar que solo lo realizará si es para fines educativos, académicos, de investigación o informativos y se compromete a citar esta fuente, así como a su autor ó autores. Por lo tanto, queda prohibida su reproducción total o parcial y cualquier uso diferente a los ya mencionados, los cuales serán reclamados por el titular de los derechos y sancionados conforme a la legislación aplicable.

DEDICATORIA

Si mi corazón ha latido con fuerza y pasión para llegar a esta tesis, se lo debo a mi familia y a mis compañeros de vida que han enriquecido el sentido de existir.

Se lo debo al proyecto formativo de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, que me permitió volver a las aulas y encontrar a profesores y profesoras con compromiso académico que orientaron mi formación.

Si he logrado socializar conocimientos y seguir valorando la amistad, es gracias a mis amigos, amigas, compañeros y compañeras que aún son ejemplo y acompañamiento.

Si los títeres son parte de esta tesis se lo debo a los títeres, así como a mis colegas, titiriteros y titiriteras, que son creadores cotidianos y muestra de amor por los niños y niñas del mundo.

Contagiar mi sentir amoroso y lograr la claridad de lo expuesto, se lo debo a quienes brindaron su tiempo y sus conocimientos: a mí asesor Juan Jaime Anaya Gallardo, a la maestra Araceli Parra Guzmán, al doctor Héctor Silvano Rosales Ayala y al doctor Jorge Linares Ortiz.

Al maestro Alberto Zárate Rosales, le debo el impulso para la puesta en práctica de acciones que esta tesis plantea, a través de la realización de los Encuentros de Trabajadores del Arte de los Títeres.

Finalmente, agradezco a Jimena Jaso Guzmán, que ha sabido nutrir mi fortaleza, moverme a la madurez, a la reflexión, a la permanente construcción y vigilancia de mis principios académicos y de vida.

**Estudio sociocultural sobre los títeres en el espacio público.
Una alternativa actual para la apropiación del Derecho Cultural
Infantil en el Centro Histórico de la Ciudad de México**

Sara Guzmán Corral

Índice

Introducción

1. Los títeres como expresión artística de carácter popular.
 - 1.1. Títeres religiosos y paganos como expresión popular en diversos países del mundo.
 - 1.2. Carácter signico, simbólico, metafórico y arquetípico en los títeres
 - 1.3. Vínculo entre literatura infantil y teatro de títeres para la infancia
2. Experiencia artística, desarrollo de habilidades reflexivas y actitudes de consumo cultural a través de los títeres.
 - 2.1. Títeres y desarrollo de habilidades creativas y reflexivas en la infancia
 - 2.2. Desarrollo de actitudes de consumo cultural.
3. El derecho a la cultura como derecho humano fundamental y la gestión hacia la apropiación del Derecho cultural infantil
 - 3.1. Derechos de la Infancia y su derecho a la cultura. El principio del interés superior del niño.
 - 3.1.1. Los derechos culturales de la Infancia. Imprecisiones y aciertos en los planteamientos normativos.
 - 3.2. La Gestión Cultural hacia la apropiación del Derecho Cultural Infantil.
 - 3.2.1. Gestión y consumo cultural
 - 3.2.2. Experiencias titiriteras y gestión cultural
4. *Espacio público* y ciudadanía. Elementos para su conceptualización.
 - 4.1. El Centro Histórico de la Ciudad de México. Características simbólicas y apropiación del *espacio público*.
 - 4.2. Políticas culturales para la infancia en la Ciudad de México y uso del *espacio público*.
5. Titiriteros y trabajo en el *espacio público* como experiencia de gestión
 - 5.1. Experiencias del grupo de títeres TICUENI (1990-2014) y trabajo en el *espacio público* de la Ciudad de México.

6. Conclusiones

Títeres, Derecho cultural infantil y *Espacio público*, una triada que se entreteje

Anexos

- I. Esquemas de representaciones populares del títere en México y el mundo
- II. Cosmogonía del término Rasa
- III. Cuestionario para artistas titiriteros
- IV. Concentrado estadístico de resultados del cuestionario para artistas titiriteros
- V. Invitación a exposición de títeres
- VI. Cartel del 1er Encuentro Nacional de Trabajadores del Arte de los Títeres
- VII. Programa de mano del 1er Encuentro de Trabajadores del Arte de los Títeres.

Bibliografía

Información electrónica

Fuentes de imágenes

Introducción

Andar por los caminos del arte de los títeres durante veinte años, me ha permitido convivir con títeres, titiriteros y públicos, así como enfrentar venturas y desventuras que hablan de lo que bien se satisface, así como de las carencias que se enfrentan en el ejercicio de nuestra profesión.

Esta tesis surge, precisamente, de la necesaria exposición y estudio de los aspectos que interfieren en el trabajo cotidiano de los titiriteros y en su sano vínculo con su público principal, los niños y niñas, entre los que se encuentran: las decisiones de consumo, las políticas culturales, así como el reconocimiento y apropiación de los derechos de cultura infantil, que, abordados en conjunto, permiten analizar algunas alternativas para la realización de acciones concretas.

La investigación que aquí se presenta es considerada de carácter sociocultural en tanto que aborda problemáticas sociales y culturales que afectan a los individuos de un entorno geográfico, cultural y socialmente determinado, en este caso, el Centro Histórico de la Ciudad de México, en donde su población y en particular, los niños y niñas, son protagonistas capaces de incidir en la elevación de su calidad de vida, como partícipes de un proceso cultural validado por su derecho a la cultura y el ejercicio de su ciudadanía.

En el primer capítulo se define al teatro de títeres, por su trayectoria histórica, como una expresión de carácter popular, con cualidades arquetípicas y metafóricas que propician la identificación con los espectadores, al generar una comunión simbólica con el todo de la representación escénica. Esta definición finaliza con la exposición del momento en el que los títeres empiezan a ser considerados como espectáculo infantil, mismo que se vincula estrechamente con el inicio de la literatura infantil en México y Europa.

El capítulo dos contempla el efecto que producen las representaciones de títeres como expresión artística sobre la fantasía en niños y niñas, así como sobre su formación reflexiva y crítica, sin dejar de abordar el planteamiento de las condiciones del consumo cultural infantil y la incidencia hacia la conformación de sus demandas para la adquisición de un capital cultural en el que cuenten con las herramientas para discernir entre sus intereses creados y sus deseos auténticos.

El tercer capítulo hace referencia a la consideración del derecho a la cultura como un derecho humano fundamental, en dónde el Estado cumple la función de preservar, garantizar, difundir, respetar, proteger y promover el arte y la cultura, facilitando la participación de todo individuo, misma que ha de considerar la posibilidad de trascender la venia estatal para formar parte de una autodeterminación de colectivos, generada en el reconocimiento de quienes la conforman, como individuos con múltiples identidades y pluralismos culturales, que les brindan la posibilidad de enfrentar postulados jerárquicos y autoritarios impuestos por las inercias globalizadoras que devienen en la negación de los derechos humanos fundamentales.

En la revisión de lo que existe en torno al tema, observé que, respecto al derecho cultural infantil, existe una carencia notable al no ejercer los principios de indivisibilidad e interdependencia de los derechos humanos, sobre todo cuando se acepta que el derecho a la cultura es un derecho humano fundamental. En este contexto, se discurrirá sobre el reconocimiento del Derecho Cultural Infantil y del Interés Superior del Niño por parte del Estado, y en particular, por las Instituciones, miembros de la sociedad civil y Asociaciones independientes encargadas de las políticas y acciones culturales, mismo que recaerá en el trabajo de los gestores culturales, por lo que se analizarán las características de la gestión cultural, así como las acciones y experiencias de los titiriteros hacia la búsqueda de un impacto sobre las políticas culturales, básicamente sobre aquellas destinadas al fortalecimiento de la presencia de actividades artísticas y culturales en el *espacio público* destinadas a la infancia.

El capítulo cuatro contempla el tema del *espacio público* como espacio democrático, en tanto se supone accesible a todos los ciudadanos para ser usado en lo cotidiano, con fines de recreación, descanso, contemplación, traslado, acercamiento al patrimonio y expresión artística y popular, en donde la noción de paisaje se relaciona con hacer de este, un lugar de vida digna y agradable; pero sobre todo, se considera al *espacio público* como el lugar en el que se deben expresar y hacer efectivos los derechos del ciudadano, a través de la participación, el debate y la acción incluyente en tanto que a él accede una

población multicultural y diversa en edades, intereses y condición socioeconómica. En este sentido, se considerará al *espacio público* como lugar propicio para fortalecer una democracia cultural, en tanto se atiendan, de manera planeada y permanente, las expresiones artísticas y culturales.

La contemplación de estas variables se realizará desde las condiciones actuales, dado que en estas es posible observar las alternativas para el uso del *espacio público* hacia el fortalecimiento de la apropiación del Derecho Cultural Infantil, siendo la Ciudad de México, un espacio urbano, símbolo de las propuestas políticas de avanzada en el país y en dónde es aplicable el concepto de ciudadanía social, que considera los derechos económicos, sociales y culturales, de acuerdo con la Declaración Universal de los Derechos Humanos Emergentes (instrumento programático de la sociedad civil internacional), relativo al Derecho a la democracia participativa.

Se considera al Centro Histórico de la Ciudad de México como un espacio en el que es factible la representación permanente de espectáculos de títeres, congruentes con sus peculiaridades multiculturales; expresión de las distintas manifestaciones sociales, políticas y culturales, e importante base social de apoyo para la defensa de los derechos culturales. Asimismo, se contempla su cercanía con el plantel Centro Histórico de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, lo que permitirá posibles acciones que cumplan con uno de sus objetivos, que es el impacto de los proyectos generados sobre la población aledaña.

En este capítulo se analizarán también algunas políticas y programas de cultura que han contemplado el uso del *espacio público*, así como la atención a la niñez, con el fin de destacar aciertos y desaciertos que requieren ser considerados por los gestores culturales.

El quinto capítulo se centra en las experiencias titiriteras en cuanto al uso del *espacio público*, entre las que se incluyen mis experiencias como integrante del grupo de títeres TICUENI, con el fin de distinguir el distanciamiento que existe entre la realidad laboral y la planeación de las políticas culturales respecto al uso del *espacio público*.

El sexto capítulo corresponde a las conclusiones, en él se expone lo que llamé: **Títeres, Derecho Cultural Infantil y *espacio público*, una triada que se entreteje**, con la intención de mostrar que, de generarse un vínculo entre las tres vertientes, será posible propiciar que la gestión cultural dirigida a facilitar experiencias artísticas y culturales para la infancia, pueda ser abordada de manera integral, pero además, dirigida hacia la legítima apropiación por parte de niños y niñas de sus derechos de cultura infantil.

1. Los títeres como expresión artística de carácter popular

*Titiritero de feria en feria...
Vacía su alforja de sueños que forja
en su andar tan largo.
Nos baja una estrella
que borra la huella
de un recuerdo amargo.*

Joan Manuel Serrat

Los títeres se han caracterizado desde sus orígenes, por el uso de los espacios públicos como lugares idóneos de representación. “La feria y la plaza fueron los principales espacios donde, en todas partes, se desarrollaron los espectáculos marginales. Ambas son fenómenos universales, no hay países ni cultura en el mundo que no las haya tenido” (Ramos, 2010: 45). Esto responde, a que los espectáculos eran destinados a la comunidad en general, fundamentalmente, al público adulto. Al mismo tiempo, el carácter itinerante de los titiriteros, propiciaba su andar de pueblo en pueblo y sus títeres muy bien se impregnaban de las voces, las necesidades, anhelos, así como del sentir de los distintos sectores de la sociedad, retratando hábilmente las pasiones y conflictos políticos y humanos, vinculándolos con lo pagano y lo profano, aspecto último que propició que sus manipuladores fueran objeto de sanciones, prohibiciones, detenciones y expulsiones, calificándolos de indecentes, alborotadores e instigadores por parte de las monarquías, las autoridades eclesiásticas y los gobiernos en turno.

Los espectáculos de títeres no eran sólo para público infantil –como hoy-, en ellos a menudo se buscaba la risa, ridiculizando a las autoridades civiles y con mayor frecuencia, a las eclesiásticas. Por ello, iglesia e inquisición estuvieron también atentas al contenido de las comedias ‘de muñecos’, a lo que se decía y se cantaba en los entremeses y coplas y hasta al vestuario portado por títeres y marionetas” (Ramos: 101).

La presencia pertinaz de los titiriteros, condujo a que la propia iglesia los adoptara en sus acciones evangelizadoras y que se crearan, para los profanos, reglamentos muy estrictos, con lo que se veían presionados a ocupar principalmente las carpas y los coliseos o a trabajar en la ilegalidad con gran

cautela para no ser víctimas de las sanciones. Tantas controversias se generaban, que existieron órdenes religiosas que apoyaban sus representaciones y otras que las censuraban "...algunas como los franciscanos, agustinos y dominicos los habían impulsado desde los tiempos de la evangelización, y durante siglos los jesuitas hicieron de ellos práctica constante en sus colegios" (Ramos: 231). Importante es comentar que El Concilio de Trento de 1545-1563 realizado en la Italia actual, regida en aquel tiempo por un príncipe-obispo, influyó en las condiciones que manifestaban los espectáculos de títeres.

El Concilio de Trento se pronunció en contra del fetichismo y de nueva cuenta el poder político y religioso controló el contenido de las obras de títeres: las funciones se volvieron exclusivamente religiosas, más que en los siglos previos, so pena de ir a dar títeres y titiriteros a la hoguera, acusados de estimular la magia y la brujería" (Iglesias y Murray, 1995:53).

Así pues, en cada etapa de la historia de México y del mundo, los titiriteros han contribuido al desahogo de las tensiones sociales y políticas con la sátira, rebeldía y lo picaresco de sus personajes, llegando incluso a una coexistencia entre lo religioso y lo profano, como lo es la presencia de la Tía Norica, personaje del siglo XIX de la provincia de Cádiz, en España y que prevalece hasta la actualidad, cuya participación se describe de la siguiente manera:



Ilustración 1.
La Tía Norica

Entre todas las representaciones públicas y privadas, la familia Montenegro consiguió gran notoriedad por el nacimiento de *La tía Norica*. Recibió este nombre por la popularidad que adquirió el sainete que se presentaba al final de los relatos bíblicos y los cuadros del nacimiento de Jesús. En dicho sainete, la protagonista era *La Tía Norica*, embestida por un toro cuando quiere exhibir sus artes toreras delante de su nieto *Batillo* y el *Tío Faustino*. Por su culpa del chiquillo es atropellada por el animal, que la deja gravemente herida. Recibe la visita de un médico y solicita la asistencia de un escribano, al que le dicta un estrambótico testamento. Alcanzó tal fama que según nos cuenta Desireé Ortega

Cerpa, los niños sevillanos (1870) entonaban estribillos como:

A tía Norica le ha cogido un toro

Y le ha metido el cuerno

por el escritorio (Soler: 2015, s/p).



Hoy siguen existiendo titiriteros de calle y de feria como divertimento. Se encuentran con más frecuencia en la provincia mexicana y en algunos países de América Latina y de Europa.

Titiriteros en una plaza de San Luis Potosí, México
(2014)

Ilustración 2
(Fotografía de Ricardo Gómez)

1.1. Títeres religiosos y paganos como expresión popular en diversos países del mundo.

Este apartado pretende brindar un panorama de las distintas expresiones de representación popular de los titiriteros a lo largo de la historia de México y el mundo. La información es extensa, por lo que fue vaciada en cuadros para su mejor comunicación, en estos se registran los siguientes elementos: país, región o ciudad; época de representación; técnicas empleadas; personajes tipo; públicos a quienes van dirigidos y espacios de trabajo. Con ello nos acercaremos a una percepción más clara de la relación entre el carácter popular de las representaciones con títeres, el uso de los espacios públicos y el contexto histórico y cultural. (ANEXO I).

La información permite identificar el carácter popular de los títeres desde tiempos milenarios, lo que tiene que ver con dos aspectos: primero, con su origen ritual y condicionamientos religiosos, en consonancia con las creencias de la población; y segundo, con la identificación del pueblo con el carácter satírico,

crítico y de parodia de los personajes, que expresaban el sentir y pensar colectivo, en tanto que su carácter metafórico, les permitía la subversión, la crítica política, transformada en diversión; no así para las autoridades quienes, como se ha mencionado, aplicaron férreas persecuciones y sanciones a los titiriteros, dado que, como afirma Martín Barbero: “las masas ponen en peligro acendrados privilegios sociales y lo masivo disuelve sagradas demarcaciones culturales” (1987: 174). Podemos observar entonces, que el carácter popular de los títeres y el uso de los espacios públicos, resultan indisolubles.

Respecto a la información vertida en los cuadros podemos observar, puntualmente, los siguientes aspectos:

- En sus inicios, los títeres tenían un carácter ritual y con ellos se representaban distintos episodios de los libros sagrados y epopeyas épicas.
- En las distintas culturas, los espectáculos transitaron de lo religioso a lo profano para coexistir, de acuerdo con los espacios y los acontecimientos calendáricos.
- Los espacios de representación eran, en su mayoría: las plazas, calles y atrios a la par de las representaciones privadas para la nobleza.
- Los titiriteros europeos se caracterizaban por ser viajeros y elaborar títeres con técnicas muy elementales, mientras que los títeres asiáticos, se caracterizaron por una cuidada y detallada técnica con carácter ritual.
- Las técnicas antiguas de elaboración de títeres, principalmente el títere de guante, la marioneta y el títere de varilla, siguen vigentes.
- Personajes tipo, como Polichinelle, Cristobitas y Tía Norica han permanecido hasta la actualidad. Comentario a destacar es que el poeta García Lorca escribió varios textos para teatro de títeres teniendo como personaje principal a Cristobitas. Asimismo, existen títeres tradicionales que hoy son patrimonio mundial como los Puppis de Sicilia, los Títeres Javaneses y el Bunraku japonés, que siguen siendo representados con las mismas características con las que fueron creados.
- La parte profana de los títeres estaba vinculada con: la denuncia política; las representaciones de tradiciones festivas populares; la crítica a la iglesia, a

los oficiantes y profesionistas deshonestos, así como a las pasiones como celos, lujuria, ambición y a todo lo que era considerado acto inmoral para las buenas conciencias. La sátira, el albur, la irreverencia, llevadas al extremo, eran las formas y el lenguaje característico de los muñecos.

- El impacto del personaje Vidushaka (2000 a. de c.), de origen hindú, trascendió al continente Europeo en los personajes de Polichinelle en Italia, Punch en Inglaterra, Kasperle, en Alemania, Petrushka en Rusia y Kasperek en Checoslovaquia. “Y por ser Vidushaka un enano con joroba, con dientes largos asomándose por entre los labios gruesos, la cabeza pelada, el rostro deformado, todos sus descendientes directos o indirectos —Polichinela, Kasperek, Guignol, Punch— han heredado la joroba u otra deformidad del desgraciado progenitor” (Villafañe, 2007). En México nace Don Folías con las mismas características, enorme joroba, mal humor, crueldad y gran sarcasmo, a excepción de Petrushka de quien se dice era noble y alegre. Todos ellos entre los siglos XVII al XIX.



Ilustración 3 Karajioz

Ilustración 4

Ilustración 5

Ilustración 6

Ilustración 7
Don Folías

Carlos Monsiváis dice en torno al significado de la cultura popular, que permite visualizar las transformaciones que como tal adquiere: “Esencializada, la cultura popular, no es la suma mecánica de los ofrecimientos de una industria, sino la manera en que una colectividad asume y asimila, transformándolos en búsqueda de derechos: al trabajo, al humor, a la sexualidad, a la vida ciudadana”. (Monsiváis, 1981:18).

Los distintos países de América Latina han adoptado la presencia de los títeres de manera muy similar, dada la influencia europea que recibieron desde las épocas de conquista y la consecuente catequización. Asimismo, varios de estos

países han recibido a titiriteros europeos en distintos periodos históricos producto de las migraciones.

Al llegar la evangelización al nuevo mundo conquistado por los españoles, los bailes y pantomimas fueron prohibidos por la iglesia. Su uso se restringió a las fechas marcadas por el calendario eclesiástico. Entre las pocas celebraciones que admitieron fiestas profanas está el carnaval, la celebración del Corpus Christi o las fiestas de interés político o social, como la toma de posesión de funcionarios de la corona española, nacimiento de los vástagos reales o entronización de monarcas (Merlín, 1995).

Como ejemplo de estas influencias mencionaremos sólo algunos países de América Latina.

A Argentina llegaron titiriteros españoles en el año de 1791 cuando arribó al país una compañía para solaz del Virrey y su corte. A fines del siglo XIX y principios del XX, proliferaron los titiriteros polacos e italianos, artistas ambulantes, que lograron gran aceptación popular, así como en las altas esferas sociales.



Ilustración 8 Mamulengos

En Brasil, los registros indican que los títeres llegaron con los portugueses, cuando eran una fiebre esparcida por toda Europa. Se habla de que el apóstol José de Anchieta (1533/97) recurrió a los títeres para catequizar a los indios. Se menciona también, ya en el siglo XVI, la presentación de pesebres animados en el convento de los franciscanos, así como de títeres que representaban el nacimiento de Cristo conocidos como “Presépio”. Este tipo de teatro se utilizaba en la Edad Media, y la Iglesia lo usaba para atraer a los fieles.

Respecto a los títeres tradicionales conocidos desde el año de 1889 como “Mamulengos”, podemos decir lo siguiente:

Divertimiento popular que consiste en representaciones dramáticas y tienen lugar durante las festividades de la Iglesia, principalmente en los arrabales. Desde antaño, el pueblo aplaude y se deleita con esa distracción. Los temas, de fuerte

apego popular, son de fácil asimilación, y el titiritero se comunica todo el tiempo con el público por medio de los títeres” (Cavalcanti, 2004: s/p).



Ilustración 9

El trauco y la mujer Chilchota. Fiesta de la primavera. Dalcahue, Chile (2010)

En Chile la primera vez que se presentaron objetos animados fue en el S. XVII, en las procesiones religiosas llamadas “pasos”, que representaban La Pasión de Cristo y otros pasajes Bíblicos, con el fin de que el pueblo analfabeta se aleccionara en los conocimientos religiosos. Las procesiones lograron un carácter masivo y popular en la capital y las principales ciudades del país, que se mantuvo hasta mediado del siglo XX. El oficio de titiritero se reconoce desde el año de 1780. En 1791 se registra la combinación de las figuras sacras con las figuras profanas, a través de la “mojiganga” con textos breves y cómicos, en los que participaban personajes ridículos y extravagantes, llamados Los gigantes y cabezudos, entre los que destacan personajes clásicos de los mitos chilenos como El Trauco, que embarazaba a las mujeres que vagaban solas por el bosque; La Pincoya, especie de sirena del lago Chiloé y la mujer Chilota, imagen típica de las mujeres de la región (información proporcionada por Pablo Aburto, chileno nacionalizado mexicano).

Respecto a México, Murray e Iglesias (1995), en su libro *Piel de papel, manos de palo*, mencionan que se cuenta con testimonios sobre la existencia de títeres desde la época prehispánica en textos como: la 3ª Carta de Relación de Hernán Cortés; Historia natural y moral de las Indias del jesuita José de Acosta y en Historia general de las cosas de la Nueva España de Fray Bernardino de Sahagún. Dice el fraile:

Se paraba, entonces sacudía su morral, lo remecía y llamaba a los que estaban dentro del morral (...) Luego van saliendo unos como niñitos; unos son mujeres: muy bueno en su adorno de mujer: su faldellín, su camisa. De igual manera, los varones están bien ataviados; bueno es su braguero, su capa, su collar de piedras finas. Bailan, cantan,



Ilustración 10
"El que hace saltar a los dioses"

representan lo que determina su corazón de él. Cuando lo han hecho, otra vez remece el morral, luego van entrando, se colocan dentro del morral (...) Por esto se gratificaba a aquel que se llama el que hace salir, saltar o representar a los dioses". (Murray e Iglesias: p.36).

Los autores mencionan que, de acuerdo con los testimonios, los títeres prehispánicos cumplían funciones religiosas durante las festividades en honor a los dioses y la escenificación de los mitos y leyendas nahuas, pero también representaban al teatro profano de diversión con temas sobre la vida cotidiana y familiar.

Posterior a La Conquista, en la época Colonial, los titiriteros son tomados por brujos simpatizantes del demonio dado que criticaban los sobornos de algún juez; las desventuras de un alguacil o las tentaciones de un sacerdote, actos considerados como atentados contra la fe y en consecuencia fueron perseguidos por la Inquisición, viéndose forzados a tomar la vertiente catequizadora en manos de frailes y misioneros con la representación de pastorelas y autos sacramentales.

Sin embargo, los titiriteros ambulantes siguieron trabajando con montajes burlescos y disparatados que representaban fiestas populares, peleas de gallos, corridas de toros que eran deleite del pueblo y de los españoles, que disfrutaban de ellos en mesones y tabernas. Las representaciones al aire libre se realizaban en plazas, ciudades y pueblos, siempre y cuando se dieran los permisos correspondientes, muy rigurosos, so pena de ser encarcelados o prohibírseles el ejercicio de su labor.

Relativo a los títeres en Perú, retomaré un importante fragmento de la investigación realizada por el grupo de títeres Kusi Kusi, integrado por Victoria Morales y Gastón Aramayo, actuales titiriteros que en sus obras rescatan los mitos y tradiciones del Perú, con importante proyección a nivel internacional, quienes mencionan la probable existencia de los títeres desde la época precolombina con los Anarakos y los Incas, sin embargo no existen documentos que afirmen tal aseveración. Mientras que la época de La Colonia, sí legó documentos de la existencia de los títeres. Se incluye gran parte del texto dado que confirma lo que

se ha venido mencionando sobre los títeres y el impacto del trabajo popular de los titiriteros.

En el Perú, como en el resto de América, la llegada de los españoles abre una nueva etapa de esta actividad. En la colonia, durante el siglo XVII, se hizo célebre Doña Leonor de Gondomar a quien el virrey de la Monclova autorizó sus espectáculos. En 1530 se daban en Lima espectáculos en los claustros de San Francisco y ya en el siglo XVII, los títeres constituían un espectáculo netamente popular, con carácter de crítica de costumbres, situación política, etc.

Muestras importantes de estas épocas las podemos encontrar en El Cuzco y Lima. En Cuzco, sede del Imperio Incaico, el último heredero de la vieja tradición popular José Gabriel Velazco, portero de la Universidad, San Antonio Abad, desde 1939 hasta hace algunos años ofrecía espectáculos de títeres en las fiestas religiosas de La Santa cruz, de La Virgen María, de La Natividad en una amalgama de lo autóctono y español, para “alegrar la fiesta”, pequeños títeres a hilos, hechos rústicamente de yeso, pero manejados con habilidad y gracias repetían innumerables danzas indígenas: bailaban los CHUKCHOS, pandillas de afectados por el paludismo de las tierras calientes, bailaban temblando, imitando las convulsiones de la enfermedad. Los médicos danzando para calmarlos les pegaban con almohadas y les clavaban jeringas; bailaban los MAJEÑOS, arrieros que traían el vino de Majes, borrachos y con una botella en la mano. Otra comparsa de muñecos representaba La Adoración al Sol, inspirándose sin duda en la fiesta INTI RAYMI que hasta hoy se celebra en Cuzco.

Los muñecos habladores eran los SHIKILAS, abogados, jueces, empingorotados, narigones con altos sombreros de copa y levita. Dos abogados y dos lugartenientes, son los personajes. Uno de ellos lleva un libro en el que aparentemente están las leyes absurdas del país. En un momento de la danza, los abogados acusan a alguno de los espectadores de haber cometido un crimen, generalmente algo ridículo y simplón, entonces se entabla la disputa, la defensa o la sentencia del culpable entre el público y los títeres.

(...) En el siglo XIX destacó un personaje casi genial, Manuel Valdivieso, conocido como Ño Valdivieso. Un joven inteligente, aunque ignorante, mulato alto y delgado, gracioso por naturaleza, talabartero de oficio que hizo la delicia de muchas generaciones de niños. Creó tipos nacionales y farsas originales de verdadero mérito (...) con personajes como Don Silverio; mamá Gerundia; Orejoncito; Chocolatito, copia de los vecinos del barrio. Con ellos hizo sus farsas perfectas que empezaron por divertir en los

corralones y casas de la vecindad, luego en funciones públicas en el entonces muy conocido Salón CAPELLA, muy vistas, tanto por niños como por adultos, para gozar de los personajes y de las ocurrencias.

Don Silverio era de gran tarro y pantalones claros, de larga levita y voz aguardentosa, eterno descontento, buen bebedor y salvador de la patria con palabras. Estaba también Mamá Gerundia, gorda y ostentosa, chismosa y amante de las ropas perfumadas, regañona y en perpetuo pleito con Don Silverio. Estaba Porotito, zambito mezcla de pícaro engreído y afeminado. Chocolatito, gracioso y ocurrente, etc. No contento, Ño Valdivieso con sus farsas llenas de críticas sociales y más diestro en las técnicas de los títeres hizo ciertas obras de gran espectáculo, como EL COMBATE DEL 2 DE MAYO que llenaba de admiración pese a sus deficiencias (...) También estaba la corrida de toros en la que el perdedor cómico era el torero; y el circo con su infaltable maromero que encantaba con sus saltos y que llevaba al colmo de la admiración cuando se quedaba sin cabeza, y comenzaba a jugar con ella en sus pies. La fama de Ño Valdivieso se extendió a los barrios elegantes de Lima que comenzaron a solicitar sus servicios, pero con expresa condición de que moderase su lenguaje y dejara de hacer barbaridades. (...) Para finalizar este corte histórico de los antecedentes del arte del teatro de títeres en Perú queremos afirmar que para que vuelva a retomar el hilo perdido o más bien olvidado: “Su calidad de arte popular”, es preciso retomar los valores legítimos: problemática social, música, cuento, artesanía vernácula en un resurgir acorde al tiempo y a la sociedad. Es decir actualizar al teatro de títeres y despertar el sentido crítico y de participación de su público (Morales, A. y Aremayo, G., s/f).

Acontecimientos similares se presentan en los distintos países de América Latina respecto al origen popular y religioso de los títeres. Sería extenso hablar de tantos momentos históricos, sin embargo, esta muestra permite sustentar el objetivo de este punto cuyo fin es fortalecer el argumento del vínculo estrecho entre títeres, espacio público y cultura popular.

Hemos mencionado que los títeres, como expresión popular, hacían uso de los espacios de reunión colectiva: atrios de iglesia, calles de barrio, plazas, jardines, mercados y vecindades e incluso carpas y Corrales de Comedias, que permitían la asistencia multitudinaria del pueblo. Actualmente, ante los movimientos de reestructuración social, lo popular, paulatinamente, se ha ido convirtiendo en lo

ciudadano. Las ciudades se han visto convertidas en una multiculturalidad en donde los sectores populares viven y adoptan una hibridación cultural que genera nuevas expresiones.

Los medios de comunicación, las nuevas tecnologías y la participación social por la defensa de los derechos fundamentales, han participado en esta transformación, que hoy vive el embate de lo nuevo que contrarresta y/o da nuevos matices a las actitudes y comportamientos que se engendraron en la etapa de construcción de la cultura y de la identidad nacional en nuestro país, como lo sugiere Monsiváis:

El ámbito de fundación de esta cultura popular diseñada por el Estado es la enseñanza elemental. Al compartir la lengua, la visión histórica y la creencia inconvencible en ese proceso de selección de las especies que es la educación, las masas ratificarán su adhesión al Estado y advertirán de paso que lo suyo es conocimiento inacabado, muy insuficiente, que lo suyo no es cultura sino en todo caso cultura popular.

(Monsiváis, 1981: 4).

Se manifiesta con ello, la progresiva disminución de las acciones titiriteras de calle y plaza, mientras que emerge el teatro de títeres como expresión teatral, con su consabida consolidación en la creación de espectáculos especializados para niños, jóvenes, adultos y público en general.

En la escasa presencia de los titiriteros en el *espacio público*, también ha intervenido la presencia de los teatros como espacios designados para las artes escénicas, espacios que se vieron influenciados por el concepto de las “Bellas Artes” que fueron estableciendo la sectorización del arte, el distanciamiento entre arte popular y arte culto, sectorización fortalecida por las políticas culturales que finalmente, lograron erradicar la parte vulgar, chusca, divertida y de crítica social que las calles y plazas permitían a los artistas para regocijo popular.

1.2. Carácter signico, simbólico, metafórico y arquetípico en los títeres

Para comprender el aspecto popular de los títeres, debido al carácter que han ido obteniendo y afinando en su trayectoria histórica, en estrecha relación con las expresiones humanas y con los acontecimientos de la vida cotidiana, es sustancial acercarnos a las características particulares del títere y de su presencia escénica.

Vale iniciar por precisar qué es un títere, a tal definición se han abocado, como para dirigir el rumbo del barco hacia el puerto, autores titiriteros como Serguei Obraztsov, Margareta Nicolescu, Juan Enrique Acuña, quienes, en conjunto, permiten precisar que el títere es: un objeto plástico capaz de ser animado para cumplir una función dramática ante un público con el fin de establecer comunicación, de tal forma que su vida escénica, a decir de Carlos Converso, “ha de ser convincente”, momento en el que fluirán todas las implicaciones, significados, metáforas y símbolos vitales que el artista sea capaz de otorgarle (Acuña, 1990).

Esta definición es punto de partida para comprender las distintas facetas que caracterizan al títere cuando ejerce su función, en las que el aspecto plástico y el dramático, se articulan de manera permanente para que adquiera su sentido expresivo. Previamente, hay que admitir que las formas expresivas de los títeres no son únicas y universales, sino que responden a la evolución de las propuestas dramáticas; del vínculo entre el titiritero y los títeres; de los nuevos materiales, técnicas y tecnologías de cada etapa de representación; así como de los distintos condicionamientos e identidades culturales que han enfrentado, de tal manera que hay que salvar ciertas generalizaciones en la descripción del actuar titeril.

Iniciamos pues con el reconocimiento del títere como signo, fundamental para definir el sentido del títere que se ha de crear, dado que, como lo menciona Henryk Jurkowski: “Un artista que desee ser comprendido debería elegir el mejor sistema de signos para las ideas que quiere comunicar a la audiencia. Esto significa que debería conocer los sistemas de signos existentes potencialmente en las mentes de la audiencia” (Jurkowski, 1999: 38).

Varios son los autores dramaturgos que han abordado el tema del títere como signo, partiendo de las premisas planteadas principalmente por el lingüista

Saussure y el filósofo Peirce, en un esfuerzo por definir sus particularidades, ellos son: Petr Bogatyrev, Otakar Zich, Tadeusz Kowsan, Henryk Jurkowski, en los principios y finales del siglo XX, mientras que en la actualidad encontramos las aportaciones del titiritero argentino Rafael Curci.

Jurkowski destaca la propuesta triádica de Peirce (ícono, índice y símbolo) y menciona que:

El signo cumple su función al ser representado o interpretado. Reemplaza algo por alguien. Su estructura se basa en la tricotomía. Su tipología depende de las diferentes funciones que son sujeto de variación como relacionadas con su contexto. Los títeres, ya produzcan una impresión cómica o misteriosa, continúan siendo signos de teatro sin importar qué impresión esté propuesta...Recordemos que la percepción es sólo una parte del proceso más importante de la comunicación teatral. La comprensión del mensaje depende no solamente del público y de su habilidad de comprender, sino del artista y de su habilidad para ser comprendido también” (Jurkowski, 1999: 38).

A partir de esta aseveración, Jurkowski destaca de Zich su apreciación del teatro de títeres como una acción comunicativa, es decir, como la realización de la conjunción entre los aspectos plásticos y dramáticos del títere, que, en conjunto con las propuestas de montaje, que contemplan escenografías, utilerías, música, iluminación y acciones, permiten construir un sistema de signos. Sin embargo, en este punto sobre el títere como signo, nos remitiremos de entrada a la parte **icónica** del signo títere, a esa primeridad, siguiendo a Peirce, en la que el títere se muestra tal cual es, creado para imitar y convertirse en imagen visual para quien lo percibe, que observará sus colores, vestuario, sus facciones, así como sus características corporales. Hasta allí, el público verá una imagen, un signo, considerando que “para que un ícono sea signo, la semejanza debe existir como una idea o imagen en la mente de algún intérprete” (Merrell, 2014: 3). Al presentarse un títere en escena, el auditorio capta una imagen, una forma que en lo inmediato ha de relacionar con otros referentes sýgnicos de que dispone, de acuerdo con su experiencia, que le permitirán acceder a una primera interpretación de lo observado, pasando a hacerse manifiesto el **índice** como signo de segundidad, en tanto que la visualización del títere, inducirá a

interrelacionar sus características con la definición de un tipo de vestuario y un tipo de características físicas, que corresponden a cierto tipo de personaje, lo que empieza a clarificar su existencia. ¡El títere ha llamado la atención! Momento en el que el espectador puede nombrarlo, ubicarlo como un **símbolo**, que responde a ciertos hábitos y convenciones sociales aceptadas, para responderse la razón de existir con ciertas particularidades. Todo este proceso, como una dirección del pensamiento siempre sujeto a la búsqueda de semejanzas, inclinaciones y tendencias como actividad mental inevitable.

Es en las categorías de segundidad (índice) y de terceridad (símbolo) del signo, en el que el público define al personaje títere y selecciona una primera postura y actitud ante él. Pero ¿cuáles son los recursos con los que cuenta para definir al personaje, más allá de su físico, de su vestuario y colores que le caracterizan? Estos recursos se encuentran en la virtud del títere de constituirse como **personaje tipo** y como **metáfora**. Mostrándose en sí mismo como un sistema de signos.

Un títere como personaje tipo, ha de representar los rasgos más sobresalientes de las expresiones y del comportamiento humano, como una síntesis de las manifestaciones significativas del actuar cotidiano, logrando una auténtica tipificación.¹

Hay que destacar que la habilidad de los titiriteros populares -esos que fueron catalogados como profanos- para definir personajes **arquetípicos**, tiene que ver con la observación de seres del cotidiano con características físicas destacables, con comportamientos reiterados e identificables, dignos de convertirse en signos en la escena y para el público, reflejo de sus propias características; buen punto de partida para establecer una comunicación directa a través de códigos comunes que, como lo sugiere Curci, sólo podían ser cuestionados y satirizados, sin generar malestar emocional, por objetos

¹ “La tipificación es algo muy distinto; hasta el personaje más elaborado se reduce, de hecho, a un conjunto de rasgos –incluso de signos distintivos-, que el titiritero resalta en favor del rol que debe definir. Un estudio tipológico de los personajes dramáticos revela que algunas figuras proceden de cierta visión intuitiva y mimética del hombre, y ellas remiten a complejos comportamientos universales. Dentro de este marco podríamos hablar de Fausto, El Quijote, Don Juan o Edipo como personajes arquetípicos...El arquetipo sería, por lo tanto, un tipo de personaje particularmente general y recurrente en una obra, una época, en todas las literaturas y mitologías” (Curci: 42-43).

materiales, deshumanizados, metafóricos como son los títeres, quienes a través de sus facciones y acciones se encargaban de afirmar, reiteradamente, que su existencia es y será, ineludiblemente, material. De esta manera, los títeres, con su corporeidad de madera, tela o cartón, se convierten en la imagen sintética (metafórica) del teatro como reflejo del sentir popular. Será el espectador, el encargado de transformar el estático gesto de los títeres, en una multiplicidad de gestos y situaciones, que cobran vida en el momento escénico y gracias a la virtud del titiritero, para despertar experiencias agazapadas bajo la inercia del actuar cotidiano.

Cuando un arquetipo es tocado por la conciencia, se manifiesta recibiendo una forma; en sí, el arquetipo es imperceptible, inobservable, sólo se torna reconocible y notorio a través de los símbolos, en la medida en que recibe una forma concreta. Cuando esa forma se dispara desde un objeto (por ejemplo, un títere) transformado y potenciado en el marco de la representación, su poder sígnico se torna simbólico y posibilita un lenguaje cargado de múltiples connotaciones alegóricas (Curci, 2011: 79).

De esta forma, el títere va convirtiéndose en un signo con múltiples significados, permitidos por sus características **metafóricas**² para convertirse en un símbolo que muestra sus equivalentes cuando el público lo observa y “echa mano” de sus posibilidades imaginativas que se encuentran en sus distintos referentes simbólicos y sígnicos, sucediendo el sortilegio de interpretar las formas y acciones de un títere como expresión real de un ser irreal, realidad que puede obtener múltiples interpretaciones, tantas como referentes atraiga el espectador de sus experiencias previas. Realizando de esta manera el ejercicio de terceridad en el signo, entendido como la definición de una **forma simbólica**, momento en el que se transita de un nivel a otro del pensamiento en la búsqueda de esperanzas y deseos.

La primera facultad con la cual el hombre se opone a las cosas como ser independiente es la facultad de *desear*. Al desear, el hombre no acepta simplemente la

² “La metáfora es una figura que pertenece al grupo denominado *tropos*. Etimológicamente el vocablo ‘metáfora’ proviene del griego *metá* (fuera o más allá) y *pherein* (trasladar)...Consiste en la identificación de un término real con otro imaginario entre los que existe una relación de semejanza o analogía” (Retóricas, 2009).

realidad de las cosas, sino que la construye para él mismo. En el deseo se agita la primera conciencia primitiva de la capacidad para *configurar* el ser (Cassirer, 1998: 199).

De aquí que lo que el títere adquiere, como ser material inanimado, al ser representado en escena, sea el acercamiento del público a la puesta en funcionamiento de la actividad que lo acercará a distintas posibilidades del deseo.

Retomando a Zich en el reconocimiento del teatro de títeres como acción comunicativa afirmamos que el conjunto de signos que determinan las características de cada uno de los personajes se refuerza, a través de: el vestuario, el lenguaje, el silencio, la música y las escenografías empleadas, que constituyen, en conjunto, su carácter simbólico. Rafael Curci, en su libro *Títeres, objetos y otras manipulaciones*, propone un cuadro que define 16 aspectos que conforman el sistema de signos del teatro de títeres, estos son: mutismo, sincronía de palabra, mímica, gesto, movimiento, máscara, peinado, vestuario, accesorios, decorados, iluminación, música, ruidos, palabra, tono, sin dejar de considerar a varios de ellos como signos también presentes en la actitud del titiritero y del espacio teatral. Con ello el espectador define con precisión a los personajes y cuenta con la información suficiente para calificar sus comportamientos. Una gran virtud que en este sentido tuvieron los títeres populares fue el desarrollo de acciones y argumentos contundentes y categóricos que fueron logrando con su práctica cotidiana.

Es importante recordar aquí, un elemento que logró sintetizar magistralmente las emociones de los personajes, esta fue la llamada “cachiporra” (estaca de madera que suena exageradamente al golpear), de tan marcada presencia que generó un estilo de trabajo conocido precisamente como “títeres de cachiporra”. Respecto a esto, Toni Rumbau, menciona que:

La cachiporra es usada como expresión de una justicia popular callejera, que se enfrenta a los ricos y a los poderosos. Podría considerarse como una peculiar <arma de los pobres>, fruto del sueño y de los deseos ocultos de las clases populares...la cachiporra golpea contra lo superfluo, lo falso. (Rumbau,1997: 2,3).

Otro elemento importante de los títeres como signo que los caracteriza, es el tono peculiar que logra la voz del titiritero, con el fin de complementar la tipificación de un personaje, mismo que corresponde a una metáfora de la realidad y como tal ha de apropiarse de una forma fónica que lo represente. La indagación de esta forma, nace desde el proceso de creación en el que se define la máscara del títere, así como de la función dramática que le corresponderá desempeñar. Antiguamente los titiriteros emplearon la llamada “lengüeta”³, que también resolvía las exigencias de los actores humanos de que los títeres no representaran personajes humanos actuados por ellos.

En el apartado anterior ya se hizo mención de algunos títeres considerados como personajes, cuyas características físicas trascendieron la historia y la geografía de los títeres en el mundo, los mencionamos aquí para destacar, posteriormente, el aspecto icónico que los caracterizó: Maccus (antigua Roma); Vidushaka (India), quien se hace presente también en Persia como Ketchel Pelivan y en Turquía como Karagoz, quien en Argelia fue conocido como Karakusha; en Tunes como Karakuz; en tanto que en Grecia fue Karaghiozis. Estos personajes reaparecerán en Europa, con una estética modificada, en tiempos posteriores a la Edad Media, en Nápoles, Italia, surgirá Pulcinella que entroncará con *La comedia del Arte*; en Inglaterra se hará presente como Punch; en Francia como Polichinelle; en España como Don Cristobal o Cristobita; en Austria como Kasperle; en República Checa como Kasperek y Pumperle; en Rusia como Petrushka y en Alemania como Hanswurst (Morales, 1998); Vaslianche en Rumania; Vitez Lazló, en Hungría (imaginaria, 2009) y agregaría en México a Don Folías. Todos ellos personajes profanos y populares cuya conducta fue y es, metáfora del ser irreverente, grosero, inmoral, grotesco y anormal (fuera de la norma) cuyas características físicas esenciales eran: enorme nariz ganchuda, joroba y barriga prominente estilizada también como joroba, signos icónicos que

³ Constituye uno de los más antiguos artificios empleados por los titiriteros, desde tiempos inmemorables, para conferirle voz y carácter a sus criaturas. Mediante la lengüeta, sostenida entre los labios o contra el paladar, el titiritero puede producir distintos sonidos y aún modular voces, según sopla o hable a través de ella. Probablemente, este adminículo (de caña o metálico), colocado en una boquilla muy similar a la que usan ciertos instrumentos musicales de viento, tuvo como fin el de velar el tono natural de la voz humana para acentuar, tanto la naturaleza artificial del títere, como el universo en que se mueve (Curci, 2011:210).

reafirman su actuar al margen de las “bellas conductas”, portando una fisonomía ligada a lo deforme, aborrecible y repugnante que caracterizaba a los personajes marginales de la sociedad, quienes con su asimetría y su desfiguración portaban acciones correspondientes con el rechazo social. Veamos tales aspectos en algunos de estos personajes:



Ilustración 14
Karagoz turco. S. XIV

Karagoz (ojo oscuro u ojo negro) es un personaje (títere de sombra) héroe turco con características bien definidas que trascendió las épocas y espacios llegando a estar presente en Grecia después de la invasión otomana. Su fuerza como personaje lo llevó a representar un estilo teatral. “es un personaje cómico y eminentemente popular sin relación alguna con la religión. Se trata más bien de un bufón inventado por el pueblo para burlarse de la autoridad. Sus historias se basan en temas cotidianos y tienen un carácter soez y lúbrico. El engaño, la violencia, el amor, el sexo son comunes en su práctica” (Los Güïpas títeres, 2012:

s/f). Su físico, siempre de perfil, destaca la fisonomía del pueblo turco con nariz roma, barba negra bien poblada y redondeada, calvo que acostumbra usar sombrero o turbante, en él está presente la joroba, herencia de sus antecesores. Asimismo, durante el imperio otomano solía contar con un enorme falo que representaba la virilidad varonil. Su atuendo es colorido similar a los títeres de sombras del Wayang Kulit, que son muestra de la manera común de vestir. Kargoz es arquetipo del pícaro popular del teatro de títeres turco, una metáfora en tanto que es la interpretación del pueblo real a través de signos físicos y de su vestimenta, lo que lo convierten en un personaje perfectamente definido como personaje arquetipo, convertido en héroe de batallas manifiestas en el desarrollo de las pasiones humanas.



Ilustración 15
Punch inglés

Punch nace en Inglaterra (1662), colérico y tirano, crítico, satírico y agresivo, “Punch se convirtió en el popular héroe anarquista destructor de todas las instituciones y autoridades; familia, justicia e infierno incluido. Cuanto más colérico, bribón, tiránico, brutal y lujurioso, más encantados se muestran los espectadores” (Morales, 1998:33), Actitudes reforzadas por su protuberante joroba trasera y delantera, que ya para estos tiempos evolucionó en su definición como una delgada y marcada protuberancia en su espalda. “Otra de

las características que definen al personaje inglés es su estridente voz, producida por una lengüeta que el titiritero o profesor lleva en su boca llamada swatchell. El uso del swatchell tiene hasta tal punto importancia en la tradición del personaje que, para muchos, puede definir la autenticidad de un espectáculo de Punch y Judy (...) Mr. Punch se gana la simpatía del público a través de un humor grotesco y negro tan cercano a la cultura cómica popular como en contradicción y lejanía con el discurso políticamente correcto que parece primar en nuestra sociedad actual” (Carranza, 2009: s/p).



Ilustración 16
Don Folias.
México

Don Folias nace en México en el S. XIX, allá por 1818 de manos del titiritero Fernando Campusano. Gran renombre obtuvo en aquellos tiempos, de tal forma que fue un personaje manipulado por otros titiriteros como Don Toribio.

“Don Folias era alto, de largo pescuezo, rojas mejillas y enormes narices, a más de goloso, bromista, frívolo, caprichoso y, por supuesto, enamorado y conquistador” (Iglesias y Murray, 1995: 102).

Don Folias no dejaba de ser un personaje político que cuestionaba los comportamientos de la autoridad, por lo que a su manipulador se le aplicó una multa de veinte reales porque su personaje osó faltarle al respeto al señor alcalde lanzándole tres pullas, estando éste presente en la función. Iglesias y Murray comentan que, Campusano tuvo que acatar la disposición del 28 de marzo de 1816 en la que se prohíben las comedias de muñecos en la ciudad.

Entre sus características físicas se observa la joroba, nariz y barbilla exageradas, tal como sus antecesores europeos.

Es interesante destacar una diferencia sustancial que mostraron los títeres con la aparición de la técnica de guante, a partir de la presencia del personaje Guiñol, cuyas características los muestran como personajes carismáticos e ingenuos, influencia que permea a diversos títeres latinoamericanos, lo que destaca Armando Morales:

La novedad –diferencia-, de Juancito, de Kusi Kusi o de Pelusín del Monte es que su imagen, su anatomía de títere de guante, no reproduce en modo alguno las magnificadas deformaciones corporales de Vidushaka, Karagoz, Pulcinella, Punch, etc. Por el contrario, sus rostros responden a equilibradas proporciones de la expresión

infantil, totalmente opuestas a las facciones agresivas y sarcásticas, acentuadas por la irónica sonrisa inmóvil, de los antiguos personajes. Los nuevos, como sus propios nombres indican, expresan el comportamiento de la pícaro ingenuidad tras una osadía cercana a la timidez. (Morales: 39).

Observemos la iconografía y demás características de estos reconocidos títeres:



Ilustración 17
Monsieur Guiñol.
Lyon, Francia

Guiñol. Su creación se adjudica a Laurent Mourguet, en Lyon, Francia, por el año de 1795, pero su presencia escénica se fortalece para el año 1808. Guiñol es un obrero de las fábricas de seda francesas, lo que confirma su vestuario conformado por un blusón azul, pañuelo anudado al cuello, bonete de tres puntas y una trenza. Es un personaje popular, solidario, comprometido con los acontecimientos sociales y políticos de su época y siempre sonriente. Sus representaciones terminan repartiendo garrotazos a los representantes de la ley y el orden, personajes antagónicos representados por el juez y el gendarme. “Tiene dificultades con el trabajo y con la vivienda, pero se ríe de todo. Es rebelde, pero de buen corazón. Es, en fin, el espíritu popular hecho títere. Por eso es inmortal” (Artiles, 1998: 47).



Ilustración 18
Kusi Kusi (Perú)

Kusi Kusi nació de las manos de Vicky y Gastón en 1963. Es un niño cusqueño que porta con alegría su chullo (gorro multicolor con orejeras tejido con lana de alpaca), un niño indio, le llaman, elaborado de papel maché como títere de guante. Su nombre significa Alegría, manera en que presenta los espectáculos del grupo y que lo han convertido en el personaje representativo de la compañía del mismo nombre.



Ilustración 19
Pelusín del Monte (Cuba)

Pelusín del Monte y Pérez del Corcho. Es un títere de guante representativo de Cuba, creado por la escritora Dora Alonso y los hermanos Camejo. Nace en 1956 para convertirse en protagonista de los retablos cubanos. “Representa un niño campesino, de guante y de unos diez años, con ojos verdes; de rostro sonriente y cabellos revueltos, lleva sombrero de yarey y pañuelo anudado al cuello de su camisa y toca muy bien la guitarra. Es simpático y ocurrente, muy cubano y lleno de fantasía” (EcuRed, 2015).

Pepe Camejo “concibió a Pelusín como una perfecta síntesis de trazos necesarios, colores precisos y aportadoras texturas contrastantes cual expresiva suma polivalente de un rostro que, al ser animado, proyecta desde el retablo, y fuera de él –el títere es una obra de las artes visuales en fuga hacia la escena-, la vitalidad y alegría de lo que representa” (Morales, 42).



Ilustración 20
Petul (México)

Petul nace en 1954 en Chiapas, México, como representante y defensor de la cultura Tzeltal-tzotzil. Vestido a la usanza de los zinacantecos: algodón corto de color rosado, sombrero de copa baja y listones colgantes de colores. Creado y manipulado por el tzotzil Teodoro Sánchez, quien elaboraba los guiones en Tzotzil recibiendo el apoyo de Marco Antonio Montero y Rosario Castellanos.

Petul significa Pedro en lengua tzotzil, nombre inspirado por Pedro Díaz Cuscat, visionario indígena chamula que en 1869 dirigió una sublevación, hecho que le aseguró la inmediata simpatía de los indígenas. (Sánchez, 1993: 59).

Teodoro contaba con gran habilidad de improvisación y pudo dar al personaje un carácter picaresco que manejaba a la perfección los modismos del habla popular. Lo mismo hablaba de fantasías que de situaciones sociales, llegando a dialogar con su pueblo convirtiendo las funciones en asambleas donde llegaron a dirimirse conflictos de interés común, con el toque mágico que quien presidía eran un títere, que además tenía toda la confianza del pueblo que muchas veces solicitaba su presencia, para garantizar la voz que imparte justicia, las necesidades de fantasía, salud, anímicas y de identidad, todo ya sea en Tzeltal y Tzotzil”. (Información del titiritero Ignacio Larios para la búsqueda de un títere emblemático).

Hasta aquí el paso por algunas características icónicas, como índice y símbolo de algunos personajes destacados, pasaré ahora al aspecto puntualmente simbólico que se encuentra en los títeres hieráticos, retomando la perspectiva de Clifford Geertz en su libro *La interpretación de las culturas*, en el que describe concienzudamente la representación del Wayang o Wayang Kulit⁴.

⁴ Wayang kulit es un teatro de sombras protagonizado por marionetas, tradicional de Indonesia y Malasia. La Unesco lo declaró Patrimonio Oral e Intangible de la Humanidad el 7 de noviembre de 2003 (...) El término wayang significa ‘teatro’ y kulit significa ‘cuero’ en indonesio y malayo. Este término javanés se puede interpretar también como ‘sombra’ o ‘imaginación’, y tiene además la

Clifford menciona que es en los ritos, ceremonias, fiestas sagradas en donde se sintetiza vigorosamente lo que se sabe sobre la vida, de ahí su carácter simbólico, dado que refuerzan los tradicionales vínculos sociales entre los individuos fortaleciendo la estructura social.



Ilustración 21
Semar, personaje del
Wajang

Para comprender las representaciones del Wajang en la isla de Java, este autor comenta que la civilización javanesa se encuentra permeada por influencias paganas del hinduismo y del Islam, por lo que esta representación muestra una relación entre valores javaneses y metafísica javanesa. Tal representación dura toda una noche y es presidida por el dalang (titiritero). Los títeres son de sombra y de varillas elaboradas de carey; los colores empleados para su decoración son: dorado, rojo, azul y negro que representan diversas cualidades del espíritu. En el Wajang se narran epopeyas del Mahabharata y, menos populares, historias del Ramayana.

En la representación destacan tres grupos de personajes:

1. Dioses y diosas, Siva y Durga, marcados por las pasiones y flaquezas humanas, interesados en las cosas del mundo.
2. Reyes y nobles, antepasados de los actuales javaneses. “Los dos grupos más importantes de estos nobles son los Pendawas y los Korawas. Los Pendawas son los famosos cinco héroes hermanos —Yudistira, Bima, Arjuna y los mellizos idénticos Nakula y Sadéwa— quienes generalmente van acompañados por Krisna, una encarnación de Visnu, que les sirve de consejero general y protector. Los Korawas, que son un centenar, son los primos de los Pendawas. A éstos les usurparon el reino de Ngastina y la lucha por ese disputado país constituye el tema principal del wajang, una lucha que culmina en la gran guerra entre parientes tal como se relata en el Bhagavad Gítá; en esa guerra, los Korawas son derrotados por los Pendawas.

connotación de ‘espíritu’. Las representaciones del wayang kulit se acompañan tradicionalmente con un gamelan en Java y por un conjunto musical similar de estilo teatral en Bali.

http://es.wikipedia.org/wiki/Wayang_kulit

3. Personajes javaneses: payasos o bufones compañeros de los Pendawas a quienes sirven y protegen. Semar es quizás el personaje principal de la mitología del wajang, un dios en forma humana, hermano de Siva, rey de los dioses y espíritu guardián de los javaneses hasta el fin de los tiempos. (Clifford, 2003: 123).

Se desarrollan también tres tipos de acción característica:

1. Episodios "hablados" en donde dos grupos de nobles opuestos se enfrentan y discuten
2. Episodios de la lucha en donde, habiendo fracasado la diplomacia, combaten los dos grupos de nobles.
3. Bufonescas escenas cómicas en las que los graciosos se burlan de los nobles y quizás del público y de las autoridades locales, según la habilidad del Dalang (titiritero).

La obra comienza con la exposición de un tema, sigue su desarrollo, continúa con su complicación y termina con su resolución y recapitulación. Sin embargo, lo sustancial en la representación del Wajang, se encuentra en el aspecto simbólico, lo que Clifford describe de la siguiente manera: "No es el mundo exterior de los reinos y potencias lo que suministra el marco principal de la acción humana, sino que es el mundo interior de los sentimientos y deseos. Aquí la realidad no se mira fuera del yo, se la mira dentro de él y en consecuencia, lo que dramatiza el wajang es no una filosofía política, sino una psicología metafísica (Clifford:124)

Esto se expresa en lo que los javaneses han llamado Rasa

Rasa, según me dijo uno de mis informantes más dignos de confianza, es lo mismo que la vida; todo cuanto vive tiene rasa y todo cuanto tiene rasa vive⁵. Para traducir estas proposiciones habría que hacerlo dos veces: lo que vive siente y lo que siente vive, y lo que vive tiene sentido y aquello que tiene sentido vive. Al considerar rasa como término que indica "sentimiento" y "significación", los javaneses inclinados a la especulación lograron desarrollar un análisis fenomenológico sumamente refinado de la

⁵ Ver ANEXO 2 para mayor información sobre el significado cosmogónico del término Rasa.

experiencia subjetiva a la que puede referirse cualquier otra cosa. Porque fundamentalmente el "sentimiento" y la "significación" son una sola cosa y, por lo tanto, la experiencia religiosa última tomada subjetivamente es también la verdad religiosa última tomada objetivamente, un análisis empírico de la percepción interior implica al mismo tiempo un análisis metafísico de la realidad exterior. Una vez aceptado esto —y las distinciones, categorizaciones y conexiones que se hacen son a menudo sutiles y detalladas—, la manera característica en que se considera la acción humana (ya desde el punto de vista moral, ya desde el punto de vista estético) es atendiendo a la vida emocional del individuo (...)

Las historias parecerán reales a los espectadores, de suerte que los elementos abstractos del rasa puedan ser representados en elementos exteriores concretos que atraen al público y que le parecen reales, sin dejar de comunicar empero su mensaje interior. Por ejemplo, el wajang está lleno de guerras y esas guerras que ocurren y se repiten representan en realidad la lucha interior que se libra continuamente en la vida subjetiva de toda persona, lucha entre sus bajos impulsos y sus impulsos refinados” ((Clifford: 125, 127). (Para mayor información en cuanto al término Rasa. Ver ANEXO II).

He considerado fundamental remitirme a las citas textuales para comprender con profundidad, lo que representa el aspecto simbólico del Wajang, una tradición milenaria que prevalece con los mismos contenidos, quizás con la única diferencia de que antiguamente sólo se permitía la asistencia de varones, mientras que hoy las representaciones son abiertas a todo público, incluyendo niños, de tal forma que puede ser considerado teatro ritual de representación popular.

Este capítulo, tuvo como eje, en esta primera parte, la argumentación en torno al carácter popular de los títeres a lo largo de su historia, misma que ha partido de la consideración de los espacios de representación, para continuar con su definición como signo, metáfora y símbolo, pasando por la importancia de la definición del arquetipo, como formas que ante todo han intentado destacar y sintetizar, a través de fisonomías, vestuarios, expresiones, lenguaje y los apoyos escenográficos y musicales, a los personajes de la vida sagrada y cotidiana en la expresión de sus pasiones humanas, fin primordial de toda representación teatral.

Resumiendo podemos decir que los títeres han sido una representación de la realidad, que desde sus orígenes, han simbolizado, debido a su capacidad de síntesis, las expresiones populares más representativas, reforzando identidades de una manera lúdica y festiva.

En seguida propongo, como complemento necesario para finalizar este capítulo, el acercamiento al momento en el que los títeres empezaron a tener como público destinatario a niños y niñas.

1.3. Vínculo entre literatura infantil y teatro de títeres para la infancia

El teatro destinado a niños y niñas parece ir de la mano con la literatura infantil, que en el continente Europeo se hace presente en el siglo XIX, permeando a nuestro país, de aquí que hay que considerar que fueron ilustres viajeros mexicanos e intelectuales interesados en la cultura europea, quienes aplicaron su pluma para promover la literatura infantil en el país, lo que brindó recursos para nutrir el teatro de títeres.

Si bien las representaciones de títeres han sido expresión tangible de la tradición oral, en el caso de los títeres para niños, la literatura infantil fue una aportación que permitió considerar el lenguaje y los temas que nacían desde la preocupación por atender sus intereses y lenguaje, además de ser las primeras expresiones para la atención de niños y niñas como individuos con presencia social.

La información nos remite al siglo XVII, en Londres, cuando surge la primera iniciativa para conformar una biblioteca de literatura infantil y juvenil por iniciativa de Jorge Newbery “su propósito fue traspasar los textos morales y religiosos y crear un mundo literario de verdaderos personajes, universos propios, conflictos y desenlaces atractivos para la gente de poca edad” (Murray e Iglesias: p.201). Estos autores nos mencionan, que dichos pasos los seguiría posteriormente en Francia, Madame Laprince de Beumont, a través de la recopilación de cuentos populares y publicaciones destinadas a los niños: La revista de los niños (1757) y La revista de los adolescentes (1760). A este siglo corresponden las aportaciones de Charles Perrault, quien destacaba con crudeza,

las costumbres de su época, por lo que fue cuestionado sobre el destino infantil de sus escritos.

Por su parte, las contribuciones de los hermanos Grimm, se hicieron presentes a principios del siglo XIX, contribuciones que paulatinamente fueron depurando, eliminando o suavizando la información cruenta que contenían. A la par, en distintos países, niños y jóvenes fueron convirtiéndose en lectores de autores como: Mark Twain, Christian Andersen, Julio Verne, Lewis Carroll, Robert Louis Stevenson, Aleksandr Pushkin, Rudyard Kipling, Carlo Collodi, Horacio Quiroga, entre otros.

Los autores Iglesias y Murray, mencionan que el primer dato relativo al teatro para niños se registra en la ciudad de Nueva York en el año de 1903, a través del trabajo de Children's Educational Theatre, interesados en promover el inglés entre los niños inmigrantes como medio de integración a los Estados Unidos, mismo año en que se estrenan en Japón piezas para niños. Fue con la consolidación de la Unión Soviética que el teatro de títeres para niños se hace manifiesto, constituyéndose, alrededor de 1920, El Teatro Estatal de Títeres de Moscú.

Respecto a la literatura infantil en México, en los siglos XVIII y .XIX, se pueden encontrar diversos autores, entre los que destacan: José Joaquín Fernández de Lizardi, quien recibió, a través de su educación jesuita, la influencia de los enciclopedistas y la inspiración de la picaresca española, que dieron por resultado su publicación de Comedias para niños; y José Rosas Moreno, quien escribió varias obras de teatro y poesía para niños, sin dejar de considerar la atención que prestaron Guillermo Prieto y Manuel Gutiérrez Nájera a la educación infantil y a la escritura de textos dirigidos a los niños.

Importante en nuestro país, fue la imprenta editorial de Antonio Vanegas Arroyo, quien gustaba de representar obras de títeres para niños en la sala de su casa y fue uno de los editorialistas que publicó un número considerable de obras para niños, como la *Galería de teatro infantil: colección de comedias para ser representadas por niños o por títeres*, escrito por Constancio S. Suárez y A. Romero, así como diversas publicaciones que han sido catalogadas como:

juguetes cómicos, comedias y comedias de magia, en función de sus contenidos y personajes planteados, cuyo lenguaje y percepción podían ser considerados como ingenuos y de una moralidad correspondiente a su época.

Otra editorial importante fue la del señor Orellana, que trabajó desde el año 1855 hasta las primeras décadas del siglo XX, cuyo dueño escribió, diversas obras breves para público infantil, mientras que en el siglo XIX, publicó las llamadas *Fábulas para los primeros años*, así como diversas obras teatrales. Paralelo a esto, existieron otras casas editoriales que consideraron la literatura infantil, tales como: Imprentas El Fénix; La casa del maestro y la imprenta de Narciso Bassols, sin dejar de mencionar a la imprenta de Don Ambrosio Nieto en Puebla.

Las primeras revistas dedicadas a los niños, provienen del año 1925, en las que prevalecían los autores extranjeros y las ilustraciones de notables artistas nacionales como Germán Cueto, Graciela Amador o Leopoldo Méndez.

Será hacia mediados del siglo XX, con el considerable impulso del Estado a través de instituciones como el IMSS, la secretaría de Salubridad y Asistencia, el Departamento del Distrito Federal y el Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública, que múltiples artistas: músicos, escritores, pintores, grabadores, dramaturgos, se verán involucrados en la construcción del teatro de títeres destinado a la infancia, etapa en la que los Títeres de los hermanos Rosete Aranda, habían alcanzado gran reconocimiento y realizado montajes de los cuentos clásicos desde el siglo XIX, pero cuyo público, no era primordialmente de niños, con lo que se hace notar, que será, hasta la presencia de artistas como Graciela Amador, Rosario Castellanos Germán y Lola Cueto, Ramón Alba de la Canal, Germán List Arzubide, Arqueles Vela, varios de ellos regresando de Europa, y posteriormente la presencia de Roberto Lago, Gilberto Ramírez "Don Ferruco", Pepes Díaz, que el teatro de títeres para niños tomará presencia y auge.

El primer grupo conocido de teatro guiñol para la infancia en México fue El Periquillo, fundado por Bernardo Ortiz de Montellano, quien escribió diversos libretos que representó con su grupo y con el grupo formado en la Casa del

Estudiante Indígena del cual era director, promoviendo entre ellos, la escritura de obras de títeres para niños.

Posteriormente se crearía una decena de grupos como el teatro Rin-Rin, Comino, El Nahual, todos integrados por artistas cuidadosos de los libretos para niños, las escenografías, los vestuarios, el diseño de los títeres, lo que representaba la presencia de un teatro de títeres planeado, a diferencia de los antiguos trabajos de los titiriteros populares que actuaban de acuerdo a su circunstancia y característica juglaresca.

Los montajes del teatro guiñol mexicano consideraban temas diversos como: fortalecimiento de las campañas de salud, bailes populares, cuentos clásicos, de justicia social y otros que se convirtieron en clásicos escritos por autores mexicanos, como ¡Ya viene Gorgonio Esparza!, estrenada en 1941.

Se puede decir que el teatro de títeres en América latina, ha seguido una trayectoria similar, respecto a que, por las mismas épocas, ha transcurrido de ser un espectáculo básicamente para adultos y/o público en general, a ser una forma teatral que cuenta con representaciones exclusivas para público infantil, similar también en el contenido de los libretos, que pasó de los temas de conflictos de convivencia social y cotidiana, resueltos las más de las veces de manera violenta y vengativa, a ser una expresión con personajes de interés para la infancia y temáticas con un lenguaje accesible y adecuado a las edades infantiles, con una solución más amable de los conflictos. Con esto se argumenta que el teatro de títeres actual, contó con generaciones pioneras que fueron determinando sus características, entre ellas, dos muy importantes: dedicarse con gran disciplina artística al teatro de títeres y establecer al teatro de títeres como vínculo del teatro institucional y estable, características observadas por Oscar Camaño en su artículo sobre dramaturgia de los títeres en Argentina (Camaño: p.45), última que hoy puede ser cuestionada, en el sentido de la carencia de apoyos institucionales que conducen el trabajo titiritero a recobrar los viejos medios de expresión, como el titiritero ambulante y de pocos integrantes.

Concluyo comentando que el teatro de títeres para niños fue paulatinamente incursionando en la adaptación de cuentos infantiles clásicos,

cuentos pedagógicos, escenas costumbristas, así como rescate de leyendas y tradiciones hacia el fortalecimiento de la identidad cultural. Temas que siguen vigentes y a los cuáles hay que añadir aquellos que atienden las problemáticas de actualidad: tales como equidad de género, diversidad cultural, derechos humanos en general y de los niños en particular, así como problemáticas del medio ambiente, abordados desde las percepciones y sensibilidades artísticas prevalecientes.

2. Experiencia artística, desarrollo de habilidades reflexivas y actitudes de consumo cultural

*La mente infantil pide conflicto,
y el cuento no traumatiza:
prepara para la vida.*

Antonio Rodríguez Almodóvar

2.1. Títeres y desarrollo de habilidades creativas y reflexivas para la infancia

La fantasía forma parte de la actividad mental creadora y no responde a procesos mentales fortuitos y aislados de referentes extraídos de la realidad. Se construye de acuerdo con los niveles de madurez de niños y niñas, que les permiten aprehender sus experiencias desde diversas perspectivas. Hacer suyas estas experiencias dependerá de la recepción de estímulos apegados a sus necesidades, a sus vivencias, pero sobre todo, a aquello que les afecta familiar, social y culturalmente, dado que allí se encuentran los espacios de su cotidiano, en donde se hacen manifiestos los lenguajes interiores vinculados con los sentimientos y la emoción.

La fantasía, en su proceso creativo, está imbuida de un cúmulo de emociones y sentimientos, propiciados por vivencias cotidianas y –en el caso del arte- por propuestas metafóricas, con personajes imaginarios, como sucede en las representaciones teatrales, pero que sin embargo, se vuelven reales en cuanto expresan emociones reconocidas como propias.

Respecto a la trascendencia de la emoción en el aprendizaje, el catedrático en fisiología por la Universidad Complutense, Francisco Mora, responde ante la pregunta sobre lo esencial en el proceso de aprendizaje lo siguiente: “La emoción, sin duda. Sólo se puede aprender aquello que se ama, aquello que te dice algo nuevo, que significa algo, que sobresale del entorno. Sin emoción no hay curiosidad, no hay atención, no hay aprendizaje, no hay memoria” (Mora, 2013)

A través de la experimentación de la emoción, los niños se acercan a experiencias imaginativas que los conducen a fantasías como vía de acercamiento a la comprensión de la realidad, porque “los sufrimientos y anhelos de personajes imaginarios, sus penas y alegrías nos emocionan contagiosamente pese a que

sabemos bien que no son sucesos reales, sino elucubraciones de la fantasía” (Vygotsky: 25), sin embargo los asumimos como parte de nuestra realidad en tanto responden a emociones que compartimos como colectivo. La canalización de emociones que se liberan en imágenes de la fantasía, corresponde a lo que Vygotsky llama emociones artísticas, cuyo efecto es el descargar un cúmulo de afectos que provienen de la historia personal y de las experiencias de vida y se canalizan cuando encuentran la vía para una nueva comprensión de su realidad mundo.

Los títeres por sus características fantásticas e imaginativas, unidas a propuestas estéticas y de contenido, permiten jugar con las formas en las que el niño se relaciona con su realidad, de tal manera que le brindan elementos para generar actitudes reflexivas que detonan en un momento lúdico y divertido.

La condición del titiritero como artista-creador, le permite definir y construir, como todo artista, las formas de expresión, comunicación y reflexión que quiere compartir con sus públicos, lo que logra a través de múltiples recursos teatrales en donde los títeres son el elemento simbólico que le facilitará el logro de sus objetivos, porque toda acción construida por el titiritero que trabaja para los niños, va dirigida a su mundo sensible, para sugerirles otras aprehensiones de su realidad, sugerencias que, al pasar por el tamiz de la fantasía, satisfacen lúdicamente sus necesidades emocionales y bien se sabe que la parte lúdica de nuestras vidas, es sustancial para clarificar y adquirir los conceptos que nos conducen a apropiarnos de las actitudes y las conductas en nuestra relación con otros.

Al trabajar en el proceso de creación, el titiritero se compromete con la convicción de que los afectos estéticos son tan poderosos que pueden alcanzar la más elevada intensidad del sentimiento, al liberar una actividad intensa de la imaginación. Este proceso de catarsis, de acuerdo con Vygotsky consiste, precisamente, en la transformación de los afectos, respuesta explosiva que culmina en su descarga a través de emociones.

Los títeres, en síntesis, son en sí mismos metáfora de la realidad, son el medio para aproximarnos a esa realidad que en ocasiones se nos presenta cruel, a veces complicada e incomprensible.

El títere se carga de los poderes emocionales e inconscientes más profundos, colectivos e individuales, precisamente en el evento teatral. De allí la fascinación que los títeres pueden ejercer en niños y adultos sensibles, aun en nuestros tiempos en que los títeres han sido desritualizados, desacralizados (Cueto, 2001: 78).

El arte en general y el arte del títere en particular, tienen la tarea de transformar imaginarios individuales y colectivos, de allí que su práctica cotidiana y su colectivización, sean también los medios que contribuyen para la construcción de una convivencia social sana, la consolidación de lazos sociales y el fortalecimiento de una cultura de paz.

De esta forma, la cultura como constructora de referentes simbólicos, se encuentra hermanada con las expresiones artísticas, y si estas expresiones generan reflexión y el posible replanteamiento de nuestras perspectivas de mundo, es menester trabajar lo artístico desde este campo. Arte y cultura como experiencia consciente de una vivencia y convivencia cotidianas, fortalecerían en niños y niñas una razón de pertenencia armónica ante la diversidad y la divergencia, al fortalecer códigos y lenguajes que les permitan discernir, opinar y decidir para el ejercicio pleno de sus derechos individuales y colectivos; importante es entonces, enriquecer en ellos el lenguaje, única vía para nombrar las múltiples experiencias de vida.

Imaginar mundos posibles, resulta de la capacidad de los artistas de percibir que su contribución para la construcción de un pensamiento flexible en los niños, les permitirá encontrar una solución creativa a los problemas que nos plantea nuestra condición de inadaptación total a las situaciones establecidas. “El artista debe construir su propia red simbólica, y por eso debe tener en cuenta, y más o menos deconstruir, el simbolismo preexistente (Everaert, 2009: 19).

Colaborar en la construcción de nuevas percepciones de mundo corresponde no sólo a los artistas, sino a la sociedad en general, como

demandantes del derecho a la cultura; a los derechos de ciudadanía; de libertad cultural y en general de derecho a la democracia porque “las personas no nacemos sabiendo vivir en democracia, necesitamos aprender a hacerlo. Este aprendizaje se realiza con la práctica: a participar se aprende participando” (Morfín: 2012, 15).

Los esfuerzos por hacer de la información, comunicación y conocimiento que inundan nuestro cotidiano propuestas sistematizadas para su canalización hacia la generación de pensamientos reflexivos, flexibles y creativos, exigen el trabajo transdisciplinario y la sistematización de experiencias para diseñar acciones efectivas que estimulen la creación artística, misma que ha de encontrar los espacios para ser ejercida como libertad cultural.

En este trabajo transdisciplinario, los involucrados, entre ellos, el gestor cultural, han de comprometerse con el claro objetivo no de elegir o seleccionar, sino de ejercer la intelección para involucrar las distintas alternativas y formas de desarrollo creativo hacia el ejercicio del derecho a la cultura.

La intelección exige del investigador-artista-gestor entrar en los nudos conceptuales y desde dentro del propio sistema, desatar y anudar-unir nuevamente. La idea general al entrar a los nodos-nudos conceptuales propuestos es armar un nudo mayor en la propia categoría de libertad cultural, es decir, identificar los espacios de acción en libertad cultural” (Anaya: 2014, 34).

Niños y niñas como población directamente afectada por la ausencia de políticas culturales bien sustentadas dirigidas a ellos, y caracterizadas por la ausencia de su participación directa en la toma de decisiones, son sujetos fundamentales de atención. Las acciones que promuevan su intervención directa, han de provenir de las propuestas que artistas y asociaciones que trabajan para la infancia, brinden ante su práctica directa con los niños y cuyas formas de trabajo se respaldan en los intereses prioritarios de esta población y se ejercen a través del juego y del arte, sin dejar de atender el establecimiento de metas, planes, registro de avance de proyectos y su socialización, como parte del ordenamiento del proceso de participación.

El desarrollo de la creatividad en los niños no está exento de finalidades claras que han de impactar en la identificación y modificación de su percepción-mundo hacia la búsqueda del bienestar colectivo.

Las propuestas para participar en la formación educativa, artística y creativa de los niños han de rebasar los llamados “neuro-mitos” que, entre otras cosas, llevaron a los educadores a pensar que ante la gran proliferación de conexiones en los cerebros de los niños es bueno –en palabras del Dr. Mora-:

“Inundar” el cerebro del niño con conceptos, vocabularios, memorizaciones de hechos aislados pensando que estos niños tendrán capacidades cognitivas superiores (...) Lo que se ignora es que en estos primeros años no se aprenden conceptos abstractos, sino que se adquiere un mundo sensorial y motor a través de ese maravilloso instrumento inventado por la naturaleza que se llama juego (...) Los niños aprenden, desde muy pronto, conceptos abstractos en habitaciones con ventanales sin mucha luz o luz artificial, con el rigor y la seriedad de maestros que se alejan de aquel “juego” primitivo que generaba aprender y memorizar de lo sensorial directo, “con alegría”, base de la atención y el despertar de la curiosidad (Mora, 2014).

Convoquemos entonces a jugar, a despertar la curiosidad ofreciendo a niños y niñas experiencias culturales que los inciten a la reflexión para que no opten por asumir como irremediable lo existente y sean partícipes de un destino social e histórico acorde con sus deseos.

2.2. Desarrollo de actitudes de consumo cultural

Hace algún tiempo, organicé con mis alumnos una visita al museo. Uno de los más jóvenes, de 15 años, me dijo que no iría a la visita; al preguntarle sus razones me respondió: porque ya fui cuando estaba en la primaria -intrigada le pregunté si había ido al museo que proponíamos-, a lo que contestó: no, fui a otro, pero ya fui a un museo.

Esa respuesta me condujo a pensar sobre las grandes carencias en la formación del consumo cultural de la infancia, que no se refieren al aspecto informativo o cuantitativo de los espacios de cultura conocidos, sino a la ausencia

de un proyecto de formación que contribuya a la construcción de individuos capaces de exigir múltiples experiencias por el sólo hecho del querer saber y conocer, o por el simple hecho de romper con el cotidiano. Aquí se presentan dos cuestiones que requieren de una percepción, muy distinta de la actual, respecto a los procesos educativos y de formación de la infancia: por un lado, la construcción de la actitud de exigir y por el otro, la construcción de la actitud del saber y conocer, ambas relacionadas con el saber ser y pertenecer a una o más colectividades, condiciones básicas para el desarrollo humano.

La actitud de exigencia proviene inicialmente del convencimiento en el individuo de que lo que exige le generará bienestar, ante esto, el primer paso parece conducirnos al individuo como persona, dado que es así como jugará el rol que le permita adaptarse con los demás. Aburto Morales, menciona que: “Persona y rol son, en efecto, categorías que contribuyen en la búsqueda de la expansión del Ser. (...) Saber qué somos, cuándo lo somos, si está determinado por nosotros mismos, y si tiene que ver con las condiciones en las que decidimos existir, dependerá de contar con espacios para probarnos como tales” (Aburto, 2006: 234).

Mientras que, el saber del ser, sólo se efectuará en función de decisiones autónomas que determinarán la actitud con la que enfrentará la vida, una vida que inevitablemente ejercitará en colectivo y, tanto el individuo, como el colectivo, se constituyen como un conjunto de apreciaciones del mundo y de sus circunstancias. Asimismo, estas apreciaciones, están ligadas a representaciones y juicios preestablecidos, necesarios para una subsistencia social y biológica, lo que en el lenguaje filosófico se conoce como doxa¹. Su consideración viene a colación por la frágil relación entre autonomía del ser con capacidad reflexiva y de decisión, y la toma de decisiones que provienen de condicionantes sociales y culturales del deber ser, como comportamiento para la aceptación colectiva.

¹ El término doxa proviene, originalmente, de la filosofía y designa un universo de representaciones fijas que forman nuestro sentido común y percepción práctica de la vida. González, Jorge A. Cibercultura como estrategia para el desarrollo, en Tanius, Karam (coomp.), Mirada a la ciudad desde la comunicación y la cultura, Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM), México, 2005, p. 76

Es la capacidad reflexiva del ser, la que permite una clara distinción entre su actuar individual y su actuar colectivo, puesto que ofrece los elementos que brindan sentido y responsabilidad. Una actitud reflexiva, incita a exigir aquello que fortalezca el criterio para tomar decisiones asertivas en todos los ámbitos de existencia cotidiana, incluso en los de la existencia emocional, y toda exigencia conlleva demandas sustentadas en el conocimiento, la información y en la búsqueda de canales de comunicación que también permitan su expresión.

Literalmente, 'reflexionar' viene del latín '*reflexerum*' y quiere decir 'volver hacia atrás', [...] señala, en ese 'volver atrás' a la experiencia misma de revisar, establecer o reconocer vínculos y relaciones en los aspectos de una experiencia en los que no nos habíamos detenido por falta de claridad o de conceptos que señalaran con precisión lo que queremos: o falta de ánimo, de decisión y de poder, para abordar aquello que queremos revisar (Michel, 2010: p.210).

Una actitud reflexiva induce, sin duda, a un pensamiento creativo, capaz de percibir la heterogeneidad de pensamientos, culturas y formas de convivencia social.

Los aspectos anteriores se relacionan con el consumo cultural si consideramos que todo consumo cultural debería responder a una demanda proveniente de necesidades expresadas y exigidas por los individuos que componen una sociedad, sin embargo, dadas las decisiones unilaterales y jerárquicas de quienes elaboran las políticas culturales y, sobre todo, los intereses de quienes poseen los medios económicos y políticos de difusión cultural y de su promoción, se genera un desfase entre necesidades y oferta cultural. Ante esta realidad, es importante destacar el concepto de Martín Barbero respecto a lo que debe significar el estudio del consumo cultural.

Investigar el consumo cultural significa rescatar la creatividad de los sujetos, la complejidad de la vida cotidiana, el carácter interactivo y lúdico de la relación de los usuarios con los medios. Y para ello desplazar las fronteras entre las disciplinas y las

estrategias metodológicas, integrando encuestas con indagación etnográfica, discusión en grupo con relatos de vida (Güel/Morales: 2011, 42).

Etapa posterior a las propuestas sobre indagación en consumo cultural, sobre usos, preferencia, hábitos y prácticas del uso del tiempo libre, último que sigue siendo parte sustancial de los momentos lúdicos, reflexivos e interactivos y espacio en el que se determina la distinción entre lo que se desea y lo que se recibe, en tanto que:

La reflexión de nuestro tiempo libre requiere distinguir más claramente si el rumbo que llevamos tiene la conciencia de ser propio o de estar conducido sutilmente a usos y espacios de aparente libertad y perfecto control heterodeterminado. La reflexión del tiempo libre requiere distinguir más claramente si conduce al lugar donde deseamos llegar o al lugar donde desean que lleguemos (Amozurrutia, 2010:4).

El acto reflexivo se vincula con el concepto de uso del tiempo libre como espacio para –en palabras de Amozurrutia- “reflexionar y satisfacer deseos que llenan vacíos o crean nuevas arborescencias de identidad y/o memoria”.

La libertad de capacidad de decisión parece ser la que permite llegar a donde se desea, mas esta, es atravesada por el control cultural que Juan Jaime Anaya destaca al retomar la propuesta de Bonfil Batalla sobre el tema, al comentar:

Cuando las decisiones son ajenas y los recursos también, estamos en un espacio de esclavitud, de empobrecimiento cultural y político que Bonfil lo define como cultura impuesta. En términos o grados de libertad, la cultura apropiada y autónoma representan los espacios de mayor libertad; los escenarios de cultura impuesta y enajenada representan espacios de opresión cultural (Anaya:2015, 113)

De aquí se desprende que en las decisiones en torno al consumo cultural, tanto la reflexión de los sujetos, como los análisis que los incluyan, son determinantes. Entre los sujetos de consumo cultural, niños y niñas son importantes, dada su vulnerabilidad al no ser considerados en la toma de decisiones, convirtiéndose en simples receptores de lo que culturalmente se les

ofrece, situación que bien aprovecha la industria cultural infantil en donde, necesidades y deseos, son condicionados para ser satisfechos a través del consumo de los productos ofertados. La industria cultural que destina su producción al público infantil, ofrece productos respaldados por investigaciones de mercado que consideran a los niños como “objetos de consumo” o “targets” –en el argot bélico del marketing- cuyo interés fundamental es la elaboración de mensajes publicitarios que pretenden que el niño sea un usuario satisfecho con el producto. Es decir, que la población infantil se encuentra sujeta a una publicidad perfectamente elaborada que emplea aspectos simbólicos, cuyo fin último es generarles el convencimiento de que, a través del consumo de un producto, e incluso de los accesorios que le acompañan, satisfarán carencias emocionales, en donde la legitimación y aceptación social, se realizan en función de sus capacidades adquisitivas.

Aunado a ello, las corporaciones aprovechan con eficiencia la tendencia de la población al repliegue en la vida doméstica, brindando alternativas tecnológicas que permiten a los niños permanecer en casa para recibir mensajes que hacen de los satisfactores materiales, una alternativa de estatus y reconocimiento social.

Adorno y Horkheimer reconocen la importancia del trabajo de los consumidores en la interpretación y o conducción de nuevos sentidos con respecto a los productos de las Industrias Culturales, en tanto que “al concebirse las industrias culturales como negocios en primera instancia, imponen métodos de reproducción que conducen inevitablemente a que en innumerables lugares necesidades idénticas sean satisfechas por productos equivalentes” (Horkheimer y Adorno, 1992: 177-178).

En la inducción al consumo infantil, los medios de comunicación juegan un papel central, pero el acceso a estos medios y la aceptación de sus contenidos tienen un carácter social, que involucra a quienes aceptan como válidas no sólo las ofertas de consumo cultural, sino su visión sobre lo prioritario para la pertenencia a ciertos grupos o estratos sociales, lo que echa por la borda el trabajo de organizaciones e incluso algunos programas rescatables que plantean alternativas válidas de cultura infantil, expresión de limitantes en su planeación.

La alternativa parece ser, no sólo la diversificación de ofertas artísticas y culturales, sino la búsqueda de su presencia permanente en múltiples espacios de representación, incluido el *espacio público*, esto permitiría cimentar una actitud selectiva y de búsqueda de lo que realmente es interesante, deseado y satisfactorio. Esto requiere pensar, tanto en la oferta de bienes y servicios culturales, como en la creación de demandantes de cultura. Esto con la conciencia de considerar a los consumidores culturales con una percepción distinta, a cuando fungen como consumidores de otro tipo de bienes, que si bien cada acto de consumo comprende un acto permeado culturalmente, en el consumo de bienes culturales ha de considerarse que:

En él se establecen procesos complejos, donde se intercambian símbolos, imaginarios, creaciones y emociones que van más allá de la simple adquisición de bienes y servicios definidos por su finalidad práctica. En el consumo cultural se definen intercambios comunicativos que van reconfigurando las expectativas e identidades de los sujetos, así como el sentido y legitimación de las tramas que los vinculan (Güell/Rommy/Peters, 2011:18).

Ante esto, resulta primordial considerar a artistas y trabajadores culturales en el análisis y propuestas destinadas a la formación de públicos para consumo cultural infantil, dado que su trabajo directo con los niños, les permiten detectar aquellas necesidades reales que afloran ante un evento que estimula su fantasía, reflexión y participación.

Los espectáculos de títeres en particular, por su carácter metafórico, logran establecer una comunicación en la que niños y niñas expresan con mayor libertad sus emociones más profundas. El titiritero se encuentra en el espacio ideal para captarlas y traducirlas en satisfactores que, por lo general, no se sustentan en materialidades, sino en experiencias lúdicas que permiten al público infantil externar y canalizar con libertad sus deseos, afectos, e incluso, resentimientos sociales, al compartir con personajes imaginarios. De aquí que sus experiencias permitan gran objetividad en cuanto a los intereses reales de los niños que en la actualidad se encuentran permeados por información que atenta contra su

estabilidad emocional al enfrentarlos a imágenes que generan una cultura del miedo, con la incertidumbre de no saber cómo fortalecer su construcción como individuos libres y seguros de un futuro promisorio.

No se ha trabajado lo suficiente el sistema de sentido que los medios masivos de comunicación dirigen hacia los niños [...] Las escenas, los comentarios y la exhibición de la violencia para los espectadores es un campo de creación simbólica de un mundo intermediado por la incertidumbre, el caos, la confusión y el miedo, lo que efectivamente impacta el mundo infantil que es imantado por la época (Villamil/ Manero, 2003: p.207).

Por lo anterior, los titiriteros han de considerar la importancia de involucrarse en la planeación de proyectos de cultura infantil y saber que, para ello, requieren de todo su bagaje formativo puesto en escena para entregar virtuosismo técnico, estético y de contenido, producto del exhaustivo análisis en torno a los requerimientos emocionales de niños y niñas y de la claridad respecto al papel que cumplen sus propuestas artísticas en el desarrollo de actitudes reflexivas y participativas, asimismo, cabe considerar que “el consumo de bienes y servicios culturales debe asegurarse en su acceso y apropiación, pues permite la reducción de inequidades, contribuye a la participación comunitaria, desarrolla sujetos críticos y fortalece el espacio público” (Güell: P.19) Todo esto hará posible la incidencia en la edificación de un consumo cultural infantil que provenga de una demanda consciente de niños y niñas.

Vale terminar con este comentario:

De ahí que una sociedad más diferenciada deba ser, a la vez, una sociedad más igualitaria en el acceso a la cultura, la política y los espacios públicos (tanto el mercado como el espacio social), ya que es una condición necesaria para la construcción de la integración social democrática. Pero si este acceso no es posible para todos (...), entonces se generan frustraciones y bloqueos de expectativas en parte importante de la población, así como fragmentaciones y prejuicios a nivel colectivo, lo cual debilita y obstruye una democracia sólida y participativa. En las condiciones de la modernidad avanzada, la democracia es difícil si no se da un buen equilibrio entre los valores

universales de la ciudadanía y la particularidad de las identidades y estilos de vida” (Güel: p. 26).

3. El derecho a la cultura como derecho humano fundamental y la gestión hacia la apropiación del Derecho cultural infantil

Cada uno de nuestros ciudadanos será capaz de mostrarse dueño legítimo y poseedor de su propia persona y, además, hacerlo con una gracia y una aptitud excepcionales.

Pericles, gobernante de Atenas

El derecho a la cultura visto en relación con el capítulo anterior, representa la vía para la satisfacción de las exigencias culturales que todo individuo y, en este caso, niñas y niños, deben ejercer al contar con experiencias diversas que les permitan ser selectivos en aquello que desean consumir, entendida la acción de consumo, como la selección y elección libre y autónoma de lo que les satisface más allá de la materialidad del acto inducido, de aquello que les permite enriquecer su deseo lúdico, creativo y de convivencia.

En este sentido, la conveniencia y la consideración de los derechos culturales como derechos humanos fundamentales, se convierten en marco sustancial de esta tesis, al considerar que niños y niñas, como sujetos de derecho y como Interés Superior, han de ver atendidos sus derechos en general y sus derechos culturales en particular, así como abierta su facultad de decisión y participación en las acciones artísticas y culturales, para ello, necesitan contar con propuestas que les brinden alternativas de reflexión en torno a su actuar cotidiano, mismas que han de provenir de la labor de artistas y gestores culturales comprometidos con los derechos culturales de los niños y con una clara observación de la relación que existe entre su consumo cultural y el impacto que su gestión cultural puede ejercer en el desarrollo de sus habilidades reflexivas y de participación. Para ello, en este apartado se contemplará dicha relación, así como algunas experiencias y perspectivas tirititeras.

Iniciemos pues, por argumentar en torno a los Derechos Culturales como un derecho humano fundamental y para ello, menciono, en primer término, a la Conferencia Mundial sobre Políticas Culturales de México realizada en el Distrito Federal del 26 de julio al 6 de agosto de 1982, que convino en su segundo punto,

en la Declaración de México sobre Políticas Culturales que: *la cultura da al hombre la capacidad de reflexionar sobre sí mismo. Es ella la que hace de nosotros seres específicamente humanos, racionales, críticos y éticamente comprometidos. A través de ella discernimos los valores y efectuamos opciones. A través de ella el hombre se expresa, toma conciencia de sí mismo, se reconoce como un proyecto inacabado, pone en cuestión sus propias realizaciones, busca incansablemente nuevas significaciones y crea obras que lo trascienden.* Este aspecto se vio reforzado en la Declaración de Friburgo sobre Derechos Culturales, planteada por el Observatorio de la Diversidad y los Derechos Culturales del Instituto Interdisciplinario de Derechos Étnicos y Humanos de la Universidad de Friburgo, Suiza, el 7 de mayo de 2007, al plantear en el Art. 1 que: *Los derechos enunciados en la presente Declaración son esenciales para la dignidad humana; por ello forman parte integrante de los derechos humanos y deben interpretarse según los principios de universalidad, indivisibilidad e interdependencia.*

Es útil aquí, comentar que, de acuerdo con Boly Cottom, “lo más adecuado es hablar de derechos culturales, no de derecho a la cultura o acceso a la cultura” (Cottom, 2010: 46), dado que -según lo expone-, el Estado debe respetar o preservar la cultura existente y generada, mas no es poseedor de la cultura. Asimismo se ha de considerar que la defensa de los derechos culturales ha de corresponder a la sociedad misma. En este sentido, en el desarrollo de esta tesis se hará mención tanto a Derechos Culturales como a Derecho a la Cultura dependiendo del contexto al que se haga referencia, pues al hablar de Derechos Culturales me estaré remitiendo a las expresiones culturales como conformación social, como expresiones de identidad y de interculturalidad, mientras que al hablar de Derecho Cultural haré referencia al aspecto de atención subjetiva y legislativa de uno de los derechos humanos.

3.1. Derechos de la Infancia y su derecho a la cultura. El principio del Interés Superior del Niño.

Hablar de los derechos de la infancia implica considerar la construcción del ciudadano capaz de legitimar y de exigir sus derechos a partir de dos vertientes

importantes: por un lado, de las obligaciones estatales de garantizar, difundir, respetar, proteger y promover sus derechos, por otro, el trascender la protección del Estado, para formar parte de una autodeterminación colectiva generada en su reconocimiento como individuos que constituyen múltiples identidades, pluralismos culturales que les brindan la posibilidad de enfrentar los postulados jerárquicos y discriminatorios que la globalización impone y que devienen en la negación de la igualdad de oportunidades para todos los hombres, lo que implica enfrentar diversos obstáculos y oposiciones que van en beneficio para unos cuantos y representan la depreciación del nivel de vida para los sectores menos favorecidos de la población, de los grupos vulnerables, entre los que se encuentran, por supuesto, los niños y las niñas.

En cuanto al Derecho a la Cultura es sustancial, para su cumplimiento, la calidad de todo sujeto de constituirse como individuo autónomo, que también pertenece a una comunidad determinada otorgada por el Estado y goza, por ese hecho, de las prerrogativas de ser ciudadano. Ambos aspectos, el carácter autónomo y de ser ciudadano de los sujetos, han de complementarse para abrir las posibilidades de participación a todos los sectores de la población, esto teniendo en consideración que el mero carácter de ciudadano restringe las posibilidades de participación de todos los sujetos de un colectivo y se corre el riesgo de individualizar los intereses jurídicos prevaleciendo el interés personal por encima del bien común.

El aspecto elemental dentro del concepto de autonomía es que el individuo deje de asumir como algo dado y sin discusión la desigualdad, dejando de legitimarla y de asumirla como condición de vida que lo induce a la pérdida de visión respecto al reclamo de sus y de los Derechos Humanos, pero sobre todo, de sus y de los Derechos Culturales que contemplan la posibilidad de realizar libremente sus propios planes de vida que lo llevarán a la favorable integración y convivencia social.

El pensamiento autónomo del sujeto respecto a la libertad de realizar sus planes de vida no ha de estar exento del concepto de derechos humanos que contempla los deseos de otros individuos, cuyo conjunto forma colectividad en la

que adquieren el carácter de pertenencia y de identidad conformadas a través del diálogo con los demás en una interacción continua, tarea por demás ardua dado que cada individuo adquiere su visión de la vida, en función de aspectos simbólicos que provienen de una construcción intercultural que representa una lectura determinada de lo que son sus derechos.

...En la actualidad toda identidad es necesariamente construcción intercultural, la cual implica la interacción entre las capas que se yuxtaponen o se superponen, al menos, a toda identidad dialéctica entre lo local y lo global, entre el yo y el otro; identidad que se delinea sobre la base de las distintas identidades que la conforman, consciente o inconscientemente, voluntarias o impuestas, porque dialécticamente estas se dinamizan, y hacen imposible su existencia y su entendimiento, al margen de las distintas representaciones y mundos que las imbrican dentro del núcleo problemático y epistemológico que se busca poner en común y en consenso igualitario (Guerrero, 2011: 24).

Consecuentemente, el trabajo fundamental para la apropiación de los derechos culturales y su exigibilidad por parte de niños y niñas implica, en síntesis, el fortalecimiento de su pensamiento autónomo y de una conciencia del ser ciudadano, que les brinden la seguridad en su capacidad de participación y de ser sujetos de derecho. Reforzar estos aspectos requiere de establecer acciones artísticas y culturales que resulten de políticas de cultura infantil que en su esencia, consideren la participación activa, el desarrollo creativo y que brinden contenidos en pro del fortalecimiento de elementos de crítica, argumentación y pertenencia de niños y niñas a colectividades diversas y cambiantes producto de la interculturalidad.

Ante lo expuesto, resulta útil retomar el tema del ser ciudadano, considerando que, como lo plantea Bernardo Toro Arango, “ciudadano es una persona que tiene la capacidad de, en colaboración con otros, transformar su entorno para la dignidad de todos”. Este concepto lo expuso María Morfín Stoopon en el 1er Encuentro Nacional de Trabajadores del Arte de los Títeres, realizado en la UACM en noviembre de 2013, en su ponencia: Participación infantil: la creación de mundos posibles, en la que expuso el trabajo de promoción de la participación infantil que realizan en su A.C. La Jugarreta, destacando la necesidad de que los

niños se reconozcan como ciudadanos partícipes de los acontecimientos sociales y culturales de su comunidad.

El comentario anterior viene al caso porque la acción directa de los niños en la mejora de su comunidad y en el desarrollo de actividades que les afectan e interesan, es fundamental para que ejerzan su carácter de ciudadanos y, por ende, desarrollen su capacidad de autonomía al tomar decisiones y tener la posibilidad de ponerlas en práctica, lo que bien podría traducirse en la apropiación de sus derechos culturales, mismos que tienen que ver con el tomar decisiones sobre el uso de su tiempo libre y con el derecho de desarrollar libremente las actividades cotidianas que caracteriza el actuar infantil como son sus juegos y prácticas de convivencia que tradicionalmente han sido de carácter colectivo y que hoy se ven mermadas por las acciones en torno a conceptos de desarrollo que hacen de las urbes espacios que generan procesos de individualización que nos alejan de vivir la ciudad como ciudadanos.

Ante todo, pues, el camino de la defensa. La casa entendida como refugio antiatómico: fuera, el peligro, los malvados, el tráfico, la droga, la violencia, el bosque oscuro y amenazador; dentro, la seguridad, la autonomía. La tranquilidad, la casita segura de los tres cerditos o, si se prefiere, el castillo medieval amurallado y con el puente elevado. Se colocan puertas blindadas con mirilla para ver sin ser vistos; se instalan porteros automáticos con video, sistemas de alarma; las normas de la comunidad de vecinos impiden la entrada a los extraños. Se enseña al niño a no abrir a nadie, a no detenerse a hablar con nadie, a no aceptar nada de desconocidos (Tonucci, 2007: 34).

Esto en franca contradicción con los principios de solidaridad, equidad, respeto entre los individuos, sana convivencia y promoción de la interculturalidad que las distintas legislaciones de derechos humanos y culturales plantean.

En síntesis, es posible considerar que en las decisiones, planeación y ejercicio de la legislación relativa a los derechos culturales de la infancia, los niños y el ejercicio de su ciudadanía se encuentran al margen, situación que genera, fundamentalmente, carencias en su aplicación y cumplimiento.

3.1.1. Los derechos culturales de la Infancia. Imprecisiones y aciertos en los planteamientos normativos.

En este apartado, se destacarán algunos aspectos en distintas leyes internacionales y nacionales respecto a la atención al derecho a la cultura, en dónde se distingue la ausencia del concepto Derecho Cultural Infantil e incluso del término Derecho Cultural, que si bien es considerado, generalmente se encuentra inmerso en lo relativo al Derecho a la Educación.

La Convención sobre los Derechos del Niño (Asamblea General de la ONU. 20 de noviembre de 1989), es el primer instrumento internacional jurídicamente vinculante que incorpora toda la gama de derechos humanos: civiles, culturales, económicos, políticos y sociales. Es aquí donde se reconoce la particularidad que poseen los derechos de niños y niñas, así como la necesidad de su reconocimiento internacional.

Sin embargo, el concepto de Derecho Cultural infantil en esta Convención, no es parte sustancial de ninguno de sus artículos y sólo se encuentra inscrito en los artículos 29 y 31 como parte del derecho a la educación, al recreo y al tiempo libre de la siguiente forma:

Artículo 29. Derecho a la educación

La educación estimulará el desarrollo de la personalidad y las aptitudes teóricas del niño/a inculcando el respeto a los derechos humanos y promoviendo el espíritu de paz, tolerancia y amistad entre los pueblos. La educación infundirá el respeto a la naturaleza y a la cultura propia y ajena.

Artículo 31. Recreo y tiempo libre

1. *Los Estados Partes reconocen el derecho del niño al descanso y el esparcimiento, al juego y a las actividades recreativas propias de su edad y a participar libremente en la vida cultural y en las artes.*

2. *Los Estados Partes respetarán y promoverán el derecho del niño a participar plenamente en la vida cultural y artística y propiciarán oportunidades apropiadas, en condiciones de igualdad, de participar en la vida cultural, artística, recreativa y de esparcimiento.*

Es importante establecer aclaraciones respecto al vínculo entre educación y cultura, así como respecto al uso del tiempo libre, dado que nos remiten al alcance de sus significados al ponerlos en relación con la infancia.

Néstor García Canclini menciona, en el llamado Libro Verde para el Desarrollo Cultural de la Ciudad de México, que uno de los supuestos caducos cuando se trabajan los conceptos de cultura es que “las políticas culturales eran un complemento de la educación pública para la formación de ciudadanos libres y participativos capaces de contribuir con el mejoramiento de la sociedad y el disfrute de los bienes culturales de cada nación” (Canclini en Nivón, 2012: 21). Lo que sugiere la necesaria autonomía respecto a los objetivos de la educación y los de la política cultural, así como de acciones específicas a desarrollar para cada uno de ellos, que exige el regreso del ejercicio de planificación, sobre todo en la planificación de la cultura que requiere prestar atención a las acciones y emprendimientos que surgen desde la sociedad en el campo de la comunicación. Esto permitiría acciones culturales sustentadas en el conocimiento de los públicos, mismos que, menciona García Canclini, carecen de educación artística y ello a su vez, genera propuestas con relaciones inestables o intermitentes. Esta percepción se vincula con la necesidad apremiante de preparar a los públicos desde la infancia para crear y demandar las acciones artísticas y culturales con capacidad de planificación, que desde mi punto de vista se encuentra en relación con el fortalecimiento de la capacidad para tomar decisiones como resultado del estímulo a la reflexión y al análisis.

Nuevamente retomo la importancia del desarrollo autónomo y del ser ciudadano en los niños, pues considero que sólo el impulso de estos potenciales les brindará la capacidad de análisis y reflexión necesarias para generar en ellos la capacidad de demanda artística y cultural que los sitúe en el lugar en el que desean estar. De tal forma que el empleo del tiempo libre se encuentra en consonancia con la vida cultural que los niños tienen derecho de recibir, construir y demandar.

Continúo mencionando la consideración de los derechos culturales en otras legislaciones que nos permitirán destacar algunas inconsistencias y aciertos.

Al considerar legislaciones internacionales, cabe precisar que la Declaración de Friburgo, ratificada por el Senado de la República Mexicana, es específica en cuanto a la definición de los Derechos Culturales, de tal forma que al hablar del Derecho a la Cultura, sería obligado remitirse a ella como base para fundamentar hacia dónde han de dirigirse las acciones culturales, al tomar en cuenta sobre todo, que en el punto 9 se estima *Que los derechos culturales enunciados en la presente Declaración están actualmente reconocidos de manera dispersa en un gran número de instrumentos de derechos humanos, y que es importante reunirlos para garantizar su visibilidad y coherencia, y para favorecer su eficacia (Declaración de Friburgo: p.4).*

El Art. 3 de esta Declaración, sobre identidad y patrimonio culturales, establece en el punto (b) que toda persona, individual o colectivamente, tiene derecho: *a conocer y a que se respete su propia cultura, como también las culturas que, en su diversidad, constituyen el patrimonio común de la humanidad. Esto implica particularmente el derecho a conocer los derechos humanos y las libertades fundamentales, valores esenciales de ese patrimonio (Declaración de Friburgo: p.5)*

De esta forma, la consideración del derecho a la cultura como un derecho humano y la obligación de darlo a conocer, son implicaciones cuyo resultado es la valoración del patrimonio común de los ciudadanos de cada país y de la humanidad, pero sobre todo, el principio para la aceptación de la diversidad, parte sustancial de los principios de la interculturalidad para la mejor convivencia y del respeto a la diferencia, aspecto atendido por los Estados de manera fallida, al promover el aprendizaje en los niños de sus Derechos, como la enumeración de frases que no favorecen su apropiación como conceptos de vida en donde su participación ha de ser una constante para una sana convivencia, que va más allá del hoy acostumbrado chantaje infantil hacia padres y maestros, tal situación es propiciada por la aplicación instrumentalista de las acciones que se implementan al ratificar la participación.

Por Su parte la Declaración Universal de los Derechos Humanos (10 de diciembre de 1948) ya plantea en el artículo 22 que: *Toda persona, como miembro*

de la sociedad, tiene derecho a la seguridad social, y a obtener, mediante el esfuerzo nacional y la cooperación internacional, habida cuenta de la organización y los recursos de cada Estado, la satisfacción de los derechos económicos, sociales y culturales, indispensables a su dignidad y al libre desarrollo de su personalidad.

En el mismo tenor el artículo 27 establece que: *Toda persona tiene derecho a tomar parte libremente en la vida cultural de la comunidad, a gozar de las artes y a participar en el progreso científico y en los beneficios que de él resulten.*

Es necesario destacar que estos derechos son válidos para toda persona como miembro de la sociedad, lo que contempla a todos aquellos que conforman los distintos sectores de la población, incluyendo, por supuesto a niños y niñas que, precisamente por la no aplicación de estos derechos y otros más, se han convertido en población vulnerable, misma que también como colectivo han de ver aplicados.

Respecto al Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales entrado en vigor el 3 de enero de 1973 y ratificado por México en 1981, se menciona en el artículo 3 que *Los Estados Partes en el presente Pacto se comprometen a asegurar a los hombres y a las mujeres igual título a gozar de todos los derechos económicos, sociales y culturales enunciados en el presente Pacto.*

Hacer mención de hombres y mujeres es de reconocerse, dado que dentro del colectivo de niños como población vulnerable, se encuentran las niñas, quienes enfrentan también el hecho de pertenecer al sector vulnerable de las mujeres y que por ello, se ven doblemente afectadas, en este sentido, al considerar a hombres y mujeres con derechos, se atiende esta consideración.

Por otro lado, es interesante destacar el vínculo que existe entre educación y cultura, sobre todo en este Pacto, dado que los mismos principios son válidos tanto para los derechos culturales como para los educativos, similitud que podemos corroborar si recordamos lo que plantea la Declaración de México sobre Políticas Culturales, mencionada en el apartado anterior, respecto a lo que la cultura aporta al hombre. Esto se observa en el artículo 13 que versa:

Los Estados Partes en el presente Pacto reconocen el derecho de toda persona a la educación. Convienen en que la educación debe orientarse hacia el pleno desarrollo de la personalidad humana y del sentido de su dignidad, y debe fortalecer el respeto por los derechos humanos y las libertades fundamentales. Convienen asimismo en que la educación debe capacitar a todas las personas para participar efectivamente en una sociedad libre, favorecer la comprensión, la tolerancia y la amistad entre todas las naciones y entre todos los grupos raciales, étnicos o religiosos, y promover las actividades de las naciones Unidas en pro del mantenimiento de la paz.

Retomo aquí, que García Canclini nos habla de la necesaria distinción entre políticas culturales y objetivos educativos, distinción que bien puede sustentarse en el hecho de que la educación pública es otorgada desde las perspectivas gubernamentales, mientras que la cultura existe en sí misma y se ejerce y genera desde la coexistencia social. Ante esto es interesante resaltar que el Estado ha considerado como deber educativo el generar la conciencia del individuo responsable del cumplimiento de sus derechos humanos y del deber del desarrollo de su tolerancia, comprensión y amistad entre los pueblos sin distinción de razas y religiones, con respeto a las distintas etnias para el ejercicio de su libertad. Conceptos todos manejados desde la óptica del aprendizaje de las normas y leyes que rigen su convivencia social en concierto con los acuerdos internacionales. Percepción que deslinda su apropiación, de su necesaria concepción desde la cultura, como un hecho de identidad sustentado en criterios de convivencia cultural que por naturaleza los pueblos han establecido en sus orígenes. De aquí que leyes y conductas no sean lo mismo y se haga necesaria la planificación de las políticas culturales desde el respeto por los valores intrínsecos que las distintos grupos sociales poseen y ponen en práctica en su convivencia cotidiana y nadie mejor que los niños y las niñas para regirse naturalmente por acciones de convivencia sana, de normas justas y de no discriminación, aspectos que se diluyen al verse inmersos en normas institucionales que los han de regir, con lo que se empiezan a implementar conductas sustentadas en: cumplimiento y castigo, que generan actitudes del deber ser y no del ser, de allí que se inicie el

alejamiento de lo que significa el ejercicio y apropiación de los derechos, con lo que los derechos de los niños se convierten en un discurso que los afectados conocen de memoria, exigen en sus pequeños núcleos, desde una perspectiva autoritaria y hasta tirana protegidos por un individualismo que se sustenta en una falsa autonomía.

Con esto me refiero, básicamente, a la falta de sustento en la puesta en práctica de los derechos humanos y culturales de los niños, resultado de la ausencia de planificación y conciencia de lo que representa una política cultural y de lo que representa la enseñanza del concepto de cultura.

Recordemos que existen 4 principios básicos que caracterizan a los derechos humanos: indivisibilidad, interdependencia, progresividad y universalidad, que de ser reconocidos, permiten que los derechos humanos sean considerados con el mismo nivel de atención y hacerlos aplicables a los seres humanos en general sin discriminación alguna, hecho importante que salva su posible postergación, priorización o discriminación de unos derechos por encima de otros.

Aquí resulta relevante retomar los principios básicos de indivisibilidad, interdependencia y universalidad de los Derechos Humanos que destaca la Declaración de Friburgo, desde el punto de vista de la atención a la dignidad humana, fuera de intereses que posterguen los derechos sociales y desvelen los derechos de aquellos seres humanos que quedan fuera de su alcance, como el de los grupos vulnerables, quienes han de poner en práctica medidas que resguarden el cumplimiento de sus derechos humanos fundamentales como acción democrática elemental para exigir un Estado de derecho no subordinado a las exigencias del mercado y de su lógica competitiva.

Los principios de indivisibilidad e interdependencia permiten establecer que no hay jerarquías entre derechos dado que todos son igualmente necesarios y existe unidad entre ellos, con lo que el Derecho a la Cultura adquiere el mismo nivel y valor que los derechos económicos, sociales y ambientales y esto se comprende desde una lógica sin jerarquías, más bien espiral, en donde el individuo al cubrir sus satisfactores económicos, en un tiempo de trabajo y con un

ingreso legalmente establecido, puede contar con el tiempo libre indispensable para su recreación y enriquecimiento cultural, resultado de las acciones en torno a los derechos sociales que le permiten una vida digna al gozar de su autonomía, igualdad y libertad en un medio ambiente igualmente digno. Bella situación planteada desde el punto de vista jurídico, pero que padece de rupturas en su ejercicio. De allí que al Estado se le hayan impuesto obligaciones respecto a la aplicación de los Derechos en general tales como:

- a) Obligaciones generales: respetar, proteger, garantizar y promover.
- b) Elementos institucionales: disponibilidad, accesibilidad, calidad y aceptabilidad.
- c) Principios de aplicación: contenido esencial, progresividad, y prohibición de regresión, y máximo uso de recursos disponibles.
- d) Deberes de verdad-investigación, justicia y reparación (Serrano y Vázquez, 2013: 52).

Tales obligaciones del Estado son herramientas de las que ha de hacer uso todo sujeto autónomo, todo ciudadano, con el fin de exigir lo que las leyes nacionales e internacionales ofrecen para la protección de sus derechos.

Por su parte, el carácter universal de los Derechos humanos, nos habla de que la comunidad internacional debe tratar los derechos en relación estrecha con la dignidad humana, contemplada al afirmar que los Derechos Humanos son derechos fundamentales, es decir, indispensables e inalienables, que no pueden ser legítimamente negados a ninguna persona, por lo que nuevamente, la aplicación de universalidad se vuelve un recurso para el ciudadano autónomo, quien se encuentra en posibilidad de exigirlos incluso desde un criterio de moralidad genérica.

La universalidad se formula desde la vocación moral única de todos los seres humanos, que deben ser considerados como fines y no como medios y deben tener unas condiciones de vida social que les permita libremente elegir sus planes de vida” (Serrano en Peces-Barba, 1994:411).

En este sentido, podemos decir que los derechos humanos han de ejercerse en consonancia con una actitud de apropiación y exigibilidad por parte

de los sujetos considerados ciudadanos autónomos, entre los que se encuentra la infancia.

Aunado a esto, otro precepto importante a tomar en cuenta es el relativo al **interés Superior del Niño**. Precepto que cobra importancia al considerarlo como recurso que propicia, bien entendido y aplicado, el ejercicio de los Derechos de niños y niñas adscritos a la Convención Internacional por los Derechos de la Infancia y la Adolescencia en 1989, pero sobre todo, que se hará efectivo, si se garantiza a niños y niñas, su calidad de ciudadanos autónomos, lo que implica incentivar su participación en las decisiones, planeación y ejercicio de la legislación, así como en los planes y programas que los afecten. Para ello, verteré algunos conceptos que aclaran el significado de este término empleado en el artículo 3.1 de la Convención de la siguiente manera: *En todas las medidas concernientes a los niños que tomen las instituciones públicas o privadas de bienestar social, los tribunales, las actividades administrativas o los órganos legislativos, una consideración primordial a que se atenderá será el interés superior del niño.*

El Interés Superior del Niño es considerado hoy, como principio rector guía de los Derechos de la Convención, de tal forma que ha adquirido:

Carácter de norma fundamental, con un rol jurídico definido que, además, se proyecta más allá del ordenamiento jurídico hacia las políticas públicas e, incluso, orienta el desarrollo de una cultura más igualitaria y respetuosa de los derechos de todas las personas” (Cillero, s/a: 2).

Situación que aminora las dudas en torno a su empleo, que han llegado a considerar que su uso propiciaría la no obligatoriedad por parte de las autoridades e incluso el debilitamiento en el cumplimiento de los Derechos proclamados por la Convención.

El principio de universalidad de los derechos humanos, es precisamente protegido por el Interés Superior del Niño, pues sus derechos fungirán como principio, respecto a los efectos perjudiciales que el relativismo cultural pueda ejercer sobre él, dado que:

Los derechos del niño no dependen de ninguna condición especial y se aplican a todos por igual; constituyen un conjunto de derechos-garantía frente a la acción del Estado y representan, por su parte, un deber de los poderes públicos de concurrir a la satisfacción de los derechos-prestación que contempla. En este sentido, el enfoque de los derechos humanos permitirá organizar desde una perspectiva diferente las políticas públicas de la infancia y la participación de los niños en la sociedad (Cillero: 5).

Asimismo, esta universalidad, resguardada por el Interés Superior del Niño, ha de considerar a niños, niñas y adolescentes, como sujetos socialmente participantes en las decisiones de política pública que les conciernan, bajo el precepto de su derecho, precisamente de participar, proponer y decidir como sujetos autónomos, cuyo cumplimiento, gracias al carácter jurídico del Interés Superior del Niño, se torna imperativo para las autoridades. En este sentido, Cillero, siguiendo a Dworkin, considera que el Interés Superior del Niño va mucho más allá que un precepto, para convertirse en un principio jurídico garantista, entendiendo el término garantía: "como vínculos normativos idóneos para asegurar efectividad a los derechos subjetivos" (Dworkin en Cillero: 8).

El término en análisis se encuentra también en el Artículo 18.1 de la Convención y es muy necesaria su consideración dado que involucra a los padres de los menores: *Los Estados partes pondrán el máximo empeño en garantizar el reconocimiento del principio de que ambos padres tienen obligaciones comunes en lo que respecta a la crianza y el desarrollo del niño. Incumbirá a los padres o, en su caso, a los representantes legales la responsabilidad primordial de la crianza y el desarrollo del niño. Su preocupación fundamental será el interés superior del niño.*

Aquí es importante destacar que, si bien el Estado está obligado a resguardar los derechos de la infancia y su cumplimiento en el entorno familiar, es fundamental que los padres asuman su responsabilidad para gestar en sus hijos, la formación de su pensamiento autónomo para el ejercicio de sus derechos. Más que incitarlos a conocer sus derechos, han de participar en la construcción de

ciudadanos capaces de ejercerlos, de comprenderlos como principios básicos para el ejercicio de su libertad, autonomía y participación social, política y cultural.

Para cerrar este apartado se puede concluir que el Derecho Cultural Infantil, sólo será ejercido a través de la apropiación que los sujetos hagan de él, mas tal apropiación no se da automáticamente al existir como hecho, la presencia de sujetos-derechos, sino al desarrollar acciones que propicien la conciencia de los sujetos como individuos pertenecientes a una colectividad, que exige de ellos su participación, autonomía y toma de decisiones, bajo una conciencia de lo que implica el respeto a la diversidad cultural y a las sanas relaciones de convivencia para el beneficio común, que provienen de la satisfacción de sus deseos, fundamentados en lo que realmente se desea y no en lo que nos imponen como deseado.

3.2. La Gestión Cultural hacia la apropiación del Derecho Cultural Infantil.

El papel de la gestión cultural es de suma importancia en cuanto al impacto social que sus acciones pueden ejercer en una colectividad; tales acciones han de estar sustentadas en objetivos claros, cuyo origen es el análisis concienzudo de la población objeto de su trabajo y los efectos esperados de su proyecto, mismo que proviene de un claro manejo de los conceptos y percepciones de lo que significa el beneficio colectivo y el derecho cultural, sobre todo, en este caso, de los niños y las niñas, pero sobre todo, una clara visión de lo que implica la apropiación del Derecho Cultural Infantil en donde la noción de **constructivismo social**, juega un papel importante. Aspecto que abordo en este punto.

Parto aquí por considerar a niños y niñas como sujetos de conocimiento, lo que significa que cuentan con las habilidades necesarias para intervenir y opinar sobre las formas en las que se relacionan, en las que se organizan y acciones acordes con sus necesidades. Su realidad no es un ámbito externo, dado que su conocimiento y el propio ejercicio de su infancia, suponen un punto de vista en torno a ella, con múltiples construcciones que se elaboran en la convivencia cotidiana y en su relación con los diversos estímulos a los que tienen acceso, produciéndose una adaptación funcional al mundo que han interpretado.

El factor importante a observar es el hecho de que no es inherente al hombre una adaptación incuestionable a ningún medio del que forme parte, dado que, como asevera Vigotsky, “El ser que se encuentre plenamente adaptado al mundo que le rodea, nada podría desear, no experimentaría ningunos afanes y, ciertamente nada podría crear. Por eso en la base de toda acción creadora reside siempre la inadaptación, fuente de necesidades, anhelos y deseos” (2001, 35).

En esta vía es entendible que todo sujeto se encuentra en una construcción activa permanente y en esta actividad, propicia los cambios que se generan en su contexto progresando hacia distintos niveles de desarrollo, siendo aquí en donde radica la postura del constructivismo social.

Sin embargo, un proceso de construcción y reconstrucción social parte de elementos que lo detonen; si bien cada individuo articula sus percepciones en función de sus deseos y de la influencia de expresiones sociales y culturales, resulta central, en el caso de la población infantil, brindarles opciones que les hagan partícipes de la construcción de un proceso de apropiación de sus facultades de participación y apropiación de sus derechos como niños y ciudadanos, vitales para la toma de decisiones sobre el entorno en el que desean vivir.

El ejercicio de apropiación ha sido motivo de distintas percepciones respecto a la forma en que el niño hace suya la información que recibe del exterior: Piaget, Vigotsky y Rogoff han contribuido a su esclarecimiento.

Para Rogoff, el ejercicio de apropiación integra un proceso de actividad sociocultural en el que, la *apropiación participativa*² es parte fundamental, de tal

² **Apropiación participativa.** Se refiere al proceso a través del cual los individuos transforman su comprensión y su responsabilidad a través de su propia participación. Al comprometerse con una actividad determinada, partiendo de su significado, las personas hacen necesariamente contribuciones continuas ya sea a través de acciones concretas o ampliando ideas de los otros. La participación guiada se centra en el análisis del plano interpersonal, como un modo de analizar todas las interacciones y vínculos interpersonales. La participación guiada puede ser tácita o explícita, cara a cara o a distancia, etc. La dirección o guía no incluye simplemente la facilitación de la participación en ciertas actividades, incluye también la restricción o la canalización indirecta de las actividades en las que la gente participa. Respecto al término apropiación, Rogoff establece una diferencia sutil respecto al concepto de interiorización en Vigotsky. Mientras que en éste, la ley de doble formación, supone una separación entre el momento interpersonal y el intrapersonal, para la autora, los procesos sociales e individuales se producen en forma simultánea. Tres sentidos es posible observar así respecto a la apropiación, en el primero de ellos, ésta aparecería

forma que “no existirá una apropiación legítima, sin el involucramiento de las partes interesadas, en este caso, de los niños como sujetos que han de adquirir, en una participación guiada, el enriquecimiento de su capital cultural” (Rogoff, 1992). Ante esto, podemos hablar de la construcción de una democracia participativa como espacio para su adaptación funcional a la sociedad de la que forman parte, sin dejar de considerar que los referentes culturales aportan por sí mismos herramientas para el intercambio y convivencia social a través de los sistemas simbólicos que los constituyen y que el individuo adopta de una manera natural, mas ante ello, podemos adicionar la influencia hacia nuevas percepciones en el actuar cotidiano considerando que:

A través de la participación guiada los niños ‘pueden apropiarse de –hacer suyos- los conocimientos y las herramientas culturales que forman parte de la actividad. El concepto de apropiación acentúa el hecho de que este hacer suyos supone una reconstrucción y una transformación de los conocimientos y los instrumentos que son objeto de la apropiación (Cubero: vol. 23 s/a, 48,49).

La virtud de las expresiones artísticas y culturales radica en sus posibilidades de generar asombro y nuevas percepciones de fenómenos que afectan al individuo, ya sea en su persona o en su colectivo, que se reflejan en un estímulo a los sentidos, a la emoción misma y depositan en quienes las reciben, la adquisición de un sinnúmero de alternativas que amplían la percepción de su realidad y con ello, la posibilidad de imaginar su reestructuración.

Si consideramos que la labor del arte es expresar estéticamente la comprensión de un conflicto de la realidad mundo, o bien externar su visión de una manifestación, podemos apreciar que el observador o receptor del mensaje, está en la posibilidad de interpretar de múltiples maneras lo representado, efecto que

como algo externo al sujeto, algo que debe importarse; en el segundo, algo que ha de ajustarse a las características del nuevo propietario. La acepción que propone Rogoff, la "apropiación participativa", cuestiona la frontera en tanto que el sujeto no puede separarse de la actividad, es parte de ella.

En: *Aprendizaje y contexto*: <http://educacion.idoneos.com/index.php/347230>

permite contar con lo indispensable para tomar una decisión sobre su percepción estética y sobre su perspectiva para la resolución de problemas que generan nuevas formas de enfrentarse a sus espacios de pertenencia. En este camino, la relación entre acciones culturales y artísticas y construcción de ciudadanía, permiten establecer una comunicación que permite el intercambio de información. En este sentido, los conceptos de formación basados en la participación democrática; el respeto por la diversidad cultural y; la consolidación de una autonomía de pensamiento y acción con la conciencia de pertenencia a distintas colectividades, serían un perfil esperado de los públicos hacia su conciencia ciudadana.

Considerar lo anterior, conduce a la necesidad de promover, desde la gestión cultural, políticas culturales que consideren a la comunicación, el arte y la cultura, como aliados que, en su ejercicio, permiten ir conformando las conductas para la construcción de lazos sociales que fortalezcan la pertenencia y convivencia social. Cuestión compleja que ha de partir de aportaciones multidisciplinarias e incluso transdisciplinarias en la elaboración de las políticas culturales y en la gestión cultural.

El contexto del que hablamos es, en este caso, el desarrollo urbano, la ciudad como ámbito de desarrollo del ciudadano, con lo que una política cultural ha de contemplar la comunicación como una estrategia, como un medio para reconstruir la imagen interna, comunitaria, crear identidad colectiva como ciudad (Sierra: 187).

Resulta útil considerar que las actitudes de cambio que se espera que las acciones artísticas y culturales generen en los infantes, tienen efecto en la puesta en práctica de la libertad cultural, misma que encuentra, en la cultura de comunicación, el sustento para su realización. Si el concepto de libertad cultural es, como lo define García Canclini “el conjunto de intervenciones realizadas por el Estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consensos para un tipo de orden de transformación social” (Canclini, 1987: 26), el desarrollo de una cultura de la comunicación sería el punto

de atención prioritaria de los gestores culturales para su consideración en el planteamiento de las políticas culturales para la infancia en tanto que, como asevera Jorge A. González “Por cultura de comunicación entendemos la capacidad dialógica de intervenir inteligentemente, sobre la forma en que nos organizamos para coordinar nuestras acciones; de tal manera que esa forma de organización sea capaz de suscitar las diferencias” (A. González: 95).

Lo aquí planteado, lleva a destacar la importancia de la intervención o participación guiada, en dónde los artistas forman parte de un esfuerzo inter y transdisciplinario para detonar nuevas percepciones simbólicas que permitan enfrentar las realidades de los distintos entornos en los que niños y niñas se desarrollan. Realidades que han de ser comprendidas en toda su diversidad a través del ejercicio de la democracia y libertad culturales.

3.2.1. Gestión y consumo cultural

Gestión y consumo cultural son dos términos que de apreciarse indisolubles, permitirán contar con propuestas más sólidas y claras respecto a la oferta cultural que se brinda. Para adentrarse en este aspecto, se hace indispensable partir del concepto de Gestión Cultural y enfatizar en el de Consumo Cultural.

La Gestión Cultural aún se encuentra en fase de estudio y definición de los elementos que la describen, igual que acontece con los perfiles que caracterizan a quien la ejerce.

Es reciente el interés por el empleo de este término, dado que en la década de los ochenta, las tendencias neoliberales que dictan el desprendimiento de los Estados de sus compromisos con la cultura, propician la necesidad de atender a la gestión cultural desde ámbitos independientes del Estado. Son los recintos académicos y las organizaciones internacionales como la OEI (Organización de Estados Iberoamericanos) quienes se encargan de atender estas ausencias. En Cataluña, España, se propone el primer master en gestión cultural en el año de 1989. A partir de esta iniciativa, el interés por crear programas de posgrado y licenciaturas se extenderá a América Latina.

En la actualidad se cuenta con estudios en gestión cultural que permiten adoptar definiciones que quizás con el tiempo se modifiquen o perfeccionen en consonancia con la característica variable de la cultura. Sin embargo, con el fin de contar con un punto de partida retomo las siguientes definiciones:

Jorge Bernárdez López propone la siguiente definición de gestión cultural: “Administración de los recursos de una organización cultural con el objetivo de ofrecer un producto o servicio que llegue al mayor número de público o consumidores, procurándoles la máxima satisfacción” (Bernárdez, 2003: 3)

Una segunda definición es la que aporta Alfons Martinell quien considera que:

La gestión es una forma de entender la acción dentro de la complejidad. Un lenguaje complejo que nos aleja de la estricta casualidad de los hechos o la rutina del mantenimiento y nos acerca mucho más al concepto de política (entendida como opción). La gestión reclama una capacidad de definir objetivos y diseñar el proyecto como eje y metodología de la acción. La gestión exige un cierto gusto por la autonomía para decidir el curso de la acción y libertad para resolver los problemas que emergen en la ejecución. La gestión se aproxima a una cierta creatividad en la búsqueda de alternativas e innovación con una gran sensibilidad de atención al exterior y a los procesos de su contexto (Martinell 2001:13).

Es indispensable retomar aquí una de las aportaciones que resultaron del 1er Seminario para la formación de formadores en Gestión Cultural:

Es importante acotar que la gestión cultural tiene que ver con el fomento y reconocimiento de las prácticas culturales; la creación con la generación de nuevos productos (...) la divulgación con la promoción de los significados y valores de las expresiones culturales (...) Así, entre la administración cultural y el quehacer cultural se establecen interacciones” (Zapata, 2006: 5).

Observando las tres definiciones, cabe destacar la relación entre la máxima satisfacción y la atención al contexto como complejidad, que provee las alternativas para satisfacer los requerimientos culturales de los diversos públicos,

en donde los recursos con los que se cuenta, determinarán la satisfacción plena de los objetivos.

El ejercicio de la gestión cultural corresponde a los sujetos, quienes han de poner en práctica diversas habilidades que tienen que ver con su construcción como sujetos inmersos en el quehacer cultural. En este sentido, Fernando Rueda y Annamari Laaksonen, mencionan que las necesidades de gestión y de formación están cruzadas por una línea transversal que es la elección de los valores y la moral. Ante esto hablaron de tres niveles interconectados; en el tercero de ellos mencionan lo siguiente:

Por último, el nivel de la gestión cultural englobaría la necesidad de conocimiento del contexto local y sus normativas; (...) el conocimiento de las necesidades primarias del contexto local así como también de los problemas reales; las necesidades de gestión y las demandas; (...) enseñanza de experiencias sobre la relación entre la cultura y el desarrollo; recuperación de la identidad nacional /regional y el papel del gestor como impulsor de procesos. (Rueda y Laaksonen, 2006:7).

En cuanto a las facultades del gestor cultural, Romina Bianchi comenta que ha de contar con:

La facultad para la visión omnicomprensiva, inteligencia teórico práctica, imaginación operativa, amplitud y diversidad de conocimientos humanísticos, conocimiento de la realidad local, nacional y provincial, interés vital por la creatividad cultural, conocimiento de los procesos educacionales. Actitud independiente, creativa y activa, habilidad para la negociación y la coordinación, practicidad y rapidez en la toma de decisiones, voluntad de trabajo, habilidad para compatibilizar el orden administrativo con el dinamismo creativo, ductilidad en el trato con la gente, respeto a la iniciativa y a la creatividad ajena (Bianchi: 2014).

Para la práctica de la Gestión Cultural y dada la complejidad de los aspectos que ha de contemplar un gestor cultural, se hacen necesarios, como anteriormente se había mencionado, intercambios multidisciplinares e incluso

transdisciplinarios que permitan elaborar propuestas sustentadas que aseguren su buen desarrollo, aplicación y evaluación de los proyectos culturales.

La transdisciplinareidad se define como:

Un nuevo enfoque, científico, cultural, espiritual y social el cual no niega la disciplinareidad y la interdisciplinareidad pero subraya su dimensión exhaustiva en la investigación de la vida (...) Un ejemplo final lo encuentro en la cibercultura como programa que sistematiza y visibiliza procesos de estimulación, conectividad y comunicación cultural, centrada en la vida cotidiana y sus actores sociales y en las prácticas culturales, incluyendo las artístico visuales [...] y de la forma de constitución de un nuevo tipo de contrato social basado en los derechos humanos (Anaya, 2014: 27).

En el desarrollo, aplicación y evaluación de las prácticas de gestión se observará la presencia constante del **consumo cultural** en tanto que los alcances de un proyecto cultural tienen que ver necesariamente no sólo con población atendida, sino con el impacto de tal consumo, lo que se comprenderá si se precisa el término.

En el contexto de América Latina se reconocen los aportes de: Néstor García Canclini, Jesús Martín Barbero, y Guillermo Sunkel quienes conocen el contexto latinoamericano y en torno a este desarrollan sus definiciones y estudios.

Lo que se percibe es que en la actualidad, resulta indispensable el fortalecimiento el capital cultural de los individuos hacia la consolidación del ser ciudadano, que contempla: el reconocimiento de nuevas diversidades, una noción clara de identidad y de lo multicultural en un entorno globalizado.

El fortalecimiento del capital cultural será resultado de un proceso continuo de producción e intercambio de aquello que brinda sentido, en actos de recepción y consumo cultural, provenientes de agentes sociales clave como: la familia, la escuela, la comunidad y las instituciones culturales, agentes clave que menciona Rubens Bayardo en su presentación sobre consumo cultural, presentada en el Encuentro de Consumos Culturales Iberoamericanos, realizado en Buenos Aires, Argentina, en octubre de 2007.

Desde esta configuración, retomo la definición de Néstor García Canclini quien considera que:

Es posible definir la particularidad del consumo Cultural como el conjunto de procesos de apropiación y uso de productos en los que el valor simbólico prevalece sobre los valores de uso y de cambio, o donde, al menos, estos últimos se configuran subordinados a la dimensión simbólica” (García, 1993 en Güel, Morales y Petars, 2011: 48).

El consumo cultural, entonces, está en estrecha relación con la labor de gestión cultural en tanto que forma parte del conocimiento de los contextos locales y nacionales desde la visión de lo que representa la cultura y el desarrollo, para promover, a través de proyectos concretos, el reconocimiento de los valores, así como de los significados e impactos culturales. No es posible concebir una propuesta cultural sin considerar su posible recepción y consumo, que implica tomar en cuenta las posibilidades de acercamiento a los distintos públicos; acotando que el consumo cultural, ha de atender el impacto simbólico que representa la cultura como producto cultural, hecho que lo aleja de la percepción materializada que caracteriza a otros productos indispensables para la existencia humana, que si bien son también determinados culturalmente, su efecto no recae sobre el capital cultural de los sujetos. Esta parte es la que ha de recibir la atención de los creadores de bienes artísticos y culturales, en tanto que generan bienes cuyo propósito es contribuir al incremento del capital cultural de sus públicos, bajo la premisa del saber ser, saber pertenecer y saber exigir. Ante esto los creadores se enfrentan a la difícil tarea de definir desde qué perspectivas asumen un compromiso como artistas y bajo cuál de ellas se sentirán retribuidos en el momento de la recepción de su propuesta, tales pretensiones, definen a su vez, hacia qué rumbos y bajo qué formas, es conveniente gestionar cada una de las propuestas desarrolladas y desarrollarlas a partir del interés por atender el derecho cultural infantil, exige dar un paso más en su formación como gestores, hacia la comprensión del impacto artístico y cultural que sus acciones han de generar en la población infantil.

3.2.2. Experiencias titiriteras y gestión cultural

El cotidiano del quehacer titiritero está marcado por la búsqueda de relaciones con diversas instituciones para asegurar el trabajo permanente. Esto implica la preparación de ofertas atractivas que satisfagan los requerimientos de los proyectos de cada una de ellas. En esta labor, se practican acciones de gestión que generalmente se adquieren en la práctica del oficio. Se adquiere por ejemplo, la habilidad para realizar montajes que, se sabe, abordarán temas contemplados para cumplir con políticas como: atención a los derechos del niño; atención a la salud y bienestar social; cuidado del medio ambiente; al adulto mayor, etc. Más hábiles son aquellos que se acercan a las instituciones y brindan sus servicios para atender necesidades más específicas. Todo ello dará resultado de acuerdo con las habilidades de venta e intercambio de cada agrupación. Difícil resulta acudir a las instituciones para adquirir un permiso de trabajo que permita presentarse en espacios públicos o crear espacios culturales independientes.

Lo anterior es ejemplo de la necesaria atención a la formación de los artistas en torno a lo que significa ser un gestor cultural y a la necesaria atención de su participación como constructores del consumo cultural, que necesariamente ha de fundamentarse en su percepción de los públicos, de la situación cultural y de los contenidos que contemplan en sus montajes.

Las tendencias y experiencias de algunos titiriteros en **América Latina y México**, ayudará a contemplar la situación de la gestión titiritera, así como las tendencias y el trabajo hacia una posible incidencia en las políticas culturales.

Los titiriteros actuales en América Latina manifiestan dos características visibles: titiriteros de tradición y jóvenes universitarios. Los titiriteros de tradición son en su mayoría adultos y “adultos mayores” que han dedicado su vida al arte de los títeres y en su mayoría, se interesan por la recuperación de tradiciones, cuentos y leyendas de sus distintas regiones para bien de mantener la identidad cultural. Algunos de ellos cuentan con carreras universitarias y otros son titiriteros por herencia familiar o por el vínculo con titiriteros de antaño que les heredaron la tradición del quehacer titiritero.

Por otra parte se encuentran los jóvenes universitarios, cuyas carreras básicamente humanísticas como: historia, letras, diseño gráfico, artes plásticas, teatro, entre otras, les llevan a adquirir una percepción distinta del títere y de su concepto como proyecto artístico. El impulso inicial lo han recibido de los titiriteros experimentados, mas ellos están permeados también, por las posibilidades de intercambio con los titiriteros del mundo a través de las TIC (Tecnologías de la Información y Comunicación). Bajo este esquema, sus obras muestran atención especial a los contenidos en relación con la propuesta plástica y estética. Todo ello se ve limitado por la dificultad de recibir un ingreso estable y decoroso que les permita dedicarse al trabajo de tiempo completo, por lo que otra de sus particularidades, es la necesidad de desempeñar dos trabajos.

Asimismo, estas características van acompañadas del reconocimiento del teatro de títeres como trabajo escénico que cumple con todos los requisitos de la dramaturgia, lo que ha propiciado el abandono del *espacio público* como espacio de representación, en tanto que las pretensiones de muchos de los nuevos montajes escénicos, consideran a las salas teatrales como objetivo primordial, dadas sus bondades en infraestructura. Este aspecto es reforzado, por una tendencia de la visión de consumo cultural en las políticas culturales, que tienden a considerar al quehacer artístico como mercancía cuantificable, justificable a través de mediciones de niveles de asistencia y uso de espacios culturales, cuestiones que el espacio público difícilmente permite controlar, falsa percepción, dado que el *espacio público* representa un mayor impacto en públicos diversos y la posibilidad de incidir en la construcción de percepciones de trabajo y convivencia colectiva, entre otras más.

Sin embargo, a pesar del reconocimiento del teatro de títeres como dramaturgia, los apoyos estatales no fortalecen la existencia de salas o teatros para público infantil, mucho menos, espacios destinados exclusivamente a los títeres. Los esfuerzos que se realizan en este sentido, provienen de los propios titiriteros que no sin dificultades sostienen sus proyectos.

Para acercarnos al reconocimiento de estas condiciones, en este apartado retomaré algunas experiencias de titiriteros latinoamericanos en su labor como

gestores culturales y su visión respecto al uso de espacios públicos como alternativa de trabajo y como vía de difusión y promoción de las propuestas dirigidas a la infancia.

Kembli Aguilar es titiritera costarricense, tiene estudios universitarios en lenguas modernas con énfasis en francés, hoy se dedica de tiempo completo al trabajo titeril, cuya característica en su país, es que al menos la mitad de los titiriteros son extranjeros.

Costa Rica tiene como 4 millones de habitantes, y toda la parte cultural está concentrada en tres o cuatro provincias, de siete en total, que conforman el área metropolitana. Esta zona concentra sólo un millón y medio de la población, así que es bastante limitado. Trabajar en provincia y en las zonas costeras sale carísimo, entonces prácticamente nuestro trabajo se limita al área metropolitana. En esta zona, el problema es que no hay un público formado, que esté acostumbrado a asistir a espectáculos, y claro, esto no contribuye a que se formen más agrupaciones de teatro de títeres (...) en Costa Rica, hablar de títeres es hablar inmediatamente de teatro para niños, entonces hablamos de un público que se renueva todo el tiempo. Empiezan a llevar a los niños a los tres años y dejan de hacerlo cuando cumplen los 8. Esto implica la tarea de estar “haciendo” público todo el tiempo (...) Nos hemos concentrado en la gestión de políticas públicas asistiendo a reuniones con autoridades para insistir en que tiene que haber creación de nuevos públicos, por medio de la educación y la promoción de la cultura desde la infancia. Con esto logramos que se abrieran categorías de teatro para niños en los eventos culturales (...) Hemos obtenido varias veces los fondos para poder hacer una gestión autónoma para publicidad y materiales pero como no es posible tenerlo todos los años es difícil mantener un programa que permita ser constantes con nuestros proyectos (...) Nuestro mejor cliente sigue siendo el Estado, ya que son los programas nacionales, como el Festival de las Artes, los que nos dan más trabajo, más que las escuelas, tanto públicas como privadas, que finalmente no quieren invertir. Este tipo de contratiempos nos ha obligado a aprender otras cosas: no solo debemos saber construir, hacer escenografías, escribir textos, manejar la voz, también tenemos que saber de mercadeo y de

ventas, funcionar como una empresa. No hay que satanizar cuando decimos que somos una empresa cultural, porque yo facturo, pago el seguro social, es mi trabajo por lo tanto exijo que lo vean como lo que es, mi trabajo (...) Es importante tener una formación continua para hacer espectáculos de calidad y seguir mejorándonos a nosotros mismos. Y por otro lado, creo que es necesario que más gente aprenda el oficio si queremos que este arte tenga futuro (En la ruta del titiritero N°2, 2013: 40-44).

Elena Zúñiga y Sergio Herskovits son titiriteros chilenos del grupo Payasíteres fundado en 1983. Cuentan con estudios universitarios en pedagogía truncados tras el golpe militar en su país.

Sergio Comenta: Nuestros aprendizajes siempre han sido de autodidactas. Lo que nos impulsa a enseñar lo que hemos aprendido y a la vez, nos significa un excelente método para organizar lo aprendido, somos de aquellos que creen que quien más aprende, es el que enseña a otros (...) Todas las obras presentadas por los Payasíteres son de nuestra autoría, aunque hemos realizado dos adaptaciones libres de otros autores (Javier Villafañe y Horacio Tignanelli).

En Chile existe un gran número de jóvenes iniciándose en los títeres. Lamentablemente el Estado no se involucra para nada en el fomento de la cultura popular. Existe un Fondo concursable al que postular una vez al año y si lo ganas, puedes sobrevivir. Los proyectos ganadores no superan el 12%, lo que significa que el 88% por ciento restante, no cuentan con financiamiento ni apoyo estatal. Esto además significa que cada realizador, debe “competir” contra sus colegas para poder sobrevivir en este ambiente laboral. No existen salas de teatro suficientes, ni menos un público acostumbrado a “consumir cultura” como lo propone el neoliberalismo. La mayoría de los artistas populares se ven en la obligación de tener un trabajo formal para financiar sus creaciones en los tiempos libres o como hobby”.

Recientemente, Sergio publicó el libro *El anónimo oficio de los titiriteros en Chile; Representación con figuras, teatro de objetos y títeres (desde 1598 a 1910)*, sobre el cual menciona: *El libro justamente fue gracias a una postulación a este fondo concursable, (FONDART) lo que significa un engorroso proceso de*

rendición de los recursos económicos y una serie de trámites burocráticos que – más que creadores o artistas-, nos obligan a ser “gestores culturales. (En la ruta del titiritero N°5, 2014: 27-32).

Los payasíteres pertenecemos a ese grupo de artistas ‘marginados’ de los medios de comunicación masiva por ubicarnos en los espacios donde ellos no están interesados en llegar (...) Somos titiriteros callejeros, lo que no es sinónimo de mendigos ignorantes. Trabajamos en las calles por opción, no por falta de aptitudes creativas privilegiadas. Las presentaciones en la vía pública han sido nuestra opción preferencial (...) Las presentaciones callejeras o en la vía pública, es el lugar donde ejercitamos la democracia más absoluta; donde los ciudadanos ordinarios y comunes, además del indigente o el marginado puede distraerse con una corta presentación artística, codeándose con otros curiosos que pueden ser privilegiados, con una buena educación, con los portentosos y prósperos profesionales que pasan apurados en sus trámites y se detienen, sólo por curiosidad a ver qué sucede, por qué la gente se ríe y aplaude...y compara con aquellos espectáculos cuya entrada es carísima, no siempre por su calidad, sino por el enorme gasto publicitario para divulgar los supuestos atributos de la función y llenar una sala (Herskovits, 2014:4).

Astillero Teatro es un grupo de titiriteros mexicanos fundado por María Teresa Adalid y Oswaldo Valdovinos, quienes cuentan con estudios superiores en teatro, diseño gráfico y letras hispánicas.

Sobre su trabajo mencionan que se enfoca “en hacer montajes para niños cuyas temáticas sean acordes a su realidad, a la problemática que viven día a día, pero también a sus intereses lúdicos. Procuramos que nuestras obras sean creaciones colectivas sustentadas en conceptos sólidos que integren dramaturgia, la plástica, la música y una búsqueda y experimentación en materiales y estética en la realización de títeres; cuidamos que haya unidad en todos los elementos mencionados y apostamos por la inteligencia, pero también por la sensibilidad de los niños.

Nuestra estrategia es la autogestión y el trabajo de calidad. Hay que saber administrarse cuando hay recursos, saber qué función desempeña cada uno de

los integrantes del equipo, sus fortalezas y qué trabajo hacen mejor, y para ello es indispensable asumirse como profesional, a la misma altura que compañías que tienen ingresos vía instituciones, vía becas o cualquier otra fuente. La calidad rinde frutos (...) No estamos supeditados al Estado para desarrollar nuestro trabajo.

La medida para tener un proyecto cultural es que se establezca la educación artística desde los primeros años en la escuela, que se enseñe arte para formar públicos, de ahí, se puede generar un proyecto cultural que sea sustentable hacia el futuro porque habrá siempre personas interesadas en la cultura (Revista En la ruta del titiritero N°4, mayo-junio 2014: 10-11).

Cabe recalcar que en los comentarios anteriores destacan varios puntos de vista que tienen que ver con el trabajo de gestión: el primero de ellos radica en el hecho de que los titiriteros desean ser básicamente creadores, pero las circunstancias los obligan a dedicarse a las tareas de gestión por las características del trabajo; el segundo destaca la necesidad de intervenir en las políticas culturales para propiciar la formación artística desde la infancia, dado que se requiere formar públicos de manera permanente, puesto que los niños crecen y hay que formar a nuevos espectadores, y tercero, la formación de espectadores dispuestos a valorar y remunerar el trabajo del artista, sobre todo en las calles, en donde es difícil percibir al titiritero como un trabajador que invierte tiempo y preparación para realizar un montaje, dado que el trabajo de calle corresponde, por prejuicio, al trabajador informal carente de formación y de registro legal. En este sentido, políticas culturales, gestión y consumo cultural, son un ámbito altamente competitivo, en el que los titiriteros se ven inmersos de manera permanente. Para enfrentar tal competitividad se requiere que adquieran la certeza de que su participación activa dependerá de realizar propuestas más inclusivas que impacten la gestación de proyectos de cultura, de mediano y largo plazo, en beneficio del trabajo constante y gratificado para el gremio.

Hay que considerar que al hablar de proyectos de cultura, se hace referencia a la formulación de propuestas con estructura, que no necesariamente han de ser impulsados desde el Estado, sino a partir del conocimiento de las

normatividades, de los contextos, de las necesidades de la infancia con toda su diversidad, para que adquieran reconocimiento y alcancen diversas fuentes de recursos. En esta línea, la labor de los titiriteros como gestores culturales, hace necesaria la conciencia de ser partícipes de la construcción artística y cultural de la infancia y en este sentido, sus acciones de gestión deben contar con la perspectiva de incidencia en la construcción de las políticas culturales para jugar el papel de creadores de cultura.

Es importante comentar que muchos de los titiriteros y titiriteras de antaño y actuales, se han preocupado por cultivar el arte del títere realizando publicaciones, impartiendo cursos, talleres y conferencias, lo que les exige abonar hacia su perfeccionamiento y reflexión individual, esto ha permitido la continua formación de titiriteros, labor que hay que reconocer dado que es una forma de lograr la permanencia y reconocimiento del teatro de títeres e importante labor de gestión cultural.

En el siguiente capítulo correspondiente al manejo del concepto de *espacio público*, se mencionará una encuesta realizada a 18 titiriteros de México y América Latina, así como la experiencia del grupo de títeres TICUENI, al cual pertenezco, que permiten observar la postura respecto al trabajo en el ámbito de dicho *espacio*, así como analizar la relación objetivo de esta tesis, respecto a su uso artístico cultural como alternativa para la apropiación del Derecho Cultural Infantil.

4. Espacio público y ciudadanía: elementos para su conceptualización

*Mira Galaor: las cosas, las acciones
tienen sentido cuando uno las hace;
nuestra acción es la madre
de los significados.*

Galaor de Hugo Hiriart

Mi interés por el acceso de niños y niñas al teatro de títeres como alternativa de experiencia cultural, me conduce a pensar en los espacios de mayor proyección para hacerlo posible, y el *espacio público*, como un espacio democrático, con sus áreas abiertas a todo tipo de público, sin condicionamientos sociales, económicos o culturales, en los que se realiza la vida cotidiana, permite propiciar su acercamiento a las opciones artísticas y culturales, entre ellas, a los títeres, para promover el enriquecimiento de su capital cultural y la adquisición de herramientas para su toma de decisiones de consumo cultural.

En conversación con el doctor en estudios latinoamericanos, Héctor Rosales, versado en el conocimiento del trabajo artístico en diversos ámbitos, pude precisar que, centrar la atención en el *espacio público*, no implica dejar de lado múltiples experiencias culturales que no corresponden a este, y que representan verdaderos aportes para el enriquecimiento cultural de la infancia, de tal forma que impacto cultural, no está en correspondencia con el uso cultural del *espacio público*, dado que también en él, existen expresiones culturales que no proveen enriquecimiento cultural, convirtiéndose en divertimento que poco aporta a la reflexión, gusto estético, o ejercicio de decodificación del pensamiento. En este sentido, el impacto se encuentra en relación directa con la planeación de acciones artísticas que tengan como fin principal el desarrollo de habilidades infantiles para la búsqueda del beneficio colectivo.

Dicho lo anterior, me centraré en abordar en particular el tema de *espacio público*, como propuesta fundamental de esta tesis, para ello, inicio abordando otros aspectos del ser ciudadano.

Hablar de *espacio público* hace indispensable tener presente el concepto de ciudadanía, dado que son los ciudadanos, quienes habitan, circulan y hacen suya la ciudad, en la que este se localiza.

El ser ciudadano nos habla, entre otras cosas, del cómo vivimos la ciudad que habitamos, cuya estructura administrativa, arquitectónica, urbana y social está determinada por conceptos de desarrollo creados y velados por los intereses que la rigen, ante lo cual no se puede obviar la perspectiva jurídica-política que delimita el comportamiento de quienes viven en ella. “A partir de la modernidad, la ciudadanía significará el vínculo jurídico de pertenencia al Estado de derecho, y hará alusión al conjunto de derechos políticos que definen la participación de sus titulares en la vida estatal” (Pérez: 2004, 47). Definición cuestionable ante la consideración de los derechos económicos, sociales y culturales de los individuos en una democracia participativa, que en el Artículo 7 de la Declaración Universal de los Derechos Humanos Emergentes (instrumento programático de la sociedad civil internacional), relativo al Derecho a la democracia participativa versa: “El derecho en la ciudad, que asegura que todos los seres humanos y toda la comunidad encuentran en la ciudad las condiciones para su realización política, económica, social, cultural y ecológica”. Ambas propuestas habrían de complementarse al considerar los derechos políticos en una democracia participativa y al considerar a “toda la comunidad” y cabe destacar nuevamente la mención de Bernardo Toro Arango, respecto al ser ciudadano, como la capacidad de transformar el entorno para la dignidad de todos. De esta manera, podríamos concretar que: todo ciudadano, incluidos niños y niñas, como sujetos de derecho, como interés prioritario y como integrantes de una comunidad en la ciudad, tienen el derecho de ser considerados y de participar en las decisiones que les competen.

A partir de este preámbulo es momento de hablar del *espacio público*, refiriéndonos a él, como el lugar en el que se expresan y se hacen efectivos los derechos del ciudadano a través de la participación, el debate y la acción incluyente, especificando se puede decir que se hace referencia a:

Espacios o esferas de la vida social en los que las cuestiones comunes y generales que nos afectan a todos puedan ser elaboradas de manera visible (no secreta) y también de una forma abierta o potencialmente abierta o accesible de manera directa o indirecta” (Rabotnikof, 1013: 31).

La práctica de estos principios del *espacio público* implica, precisamente, la puesta en función de la democracia participativa como construcción ciudadana, para lo cual se hace indispensable el carácter inclusivo de la participación social, de aquí que se hagan necesarios criterios formativos del ser ciudadano a considerarse en toda acción educativa, artística y cultural como alternativa para contrarrestar las tendencias disolutivas del actuar colectivo en las ciudades.

Las políticas públicas basadas en generar miedos ambientales y practicar las represiones preventivas contribuyen además a la disolución del espacio público, lo cual es funcional a las pautas urbanas propiciadas por el capitalismo financiero y el “bloque cementero”. Los actuales procesos de dispersión y especialización urbanas y de empobrecimiento de los espacios públicos han creado como reacción social y cultural las condiciones para que emergiera el “derecho a la ciudad” (Borja, 2011: 156).

Bajo esta percepción, el trabajo artístico y cultural destinado a los infantes ha de fundarse en su aceptación como personas en situación de vulnerabilidad cuya tarea fundamental, es la demanda de atención a sus requerimientos sociales, económicos, políticos, artísticos y culturales, es decir, de atención a sus derechos humanos, requerimientos que encuentran en el espacio público la alternativa para su expresión y colectivización, en dónde el Estado ha de responder desde planteamientos jurídicos inclusivos y desde la percepción de respeto a la dignidad de vida cotidiana en la ciudad.

En términos de políticas culturales, esta caracterización del espacio público también quiere reconocer e identificar estrategias de construcción de ciudadanía, formas de visibilización de los conflictos y tácticas o estrategias de inclusión de demandas. Es decir, aunque no se relaciona específicamente público con político sí se piensa el espacio público como un ámbito de construcción y despliegue de estrategias políticas o político-culturales (Rabotnikof: 52).

Acercarse entonces al ejercicio de los derechos culturales implica participar en las acciones artísticas y culturales tanto en su planeación como en su realización y un punto de partida para ello es el uso del *espacio público* que las haga visibles. Hacer visibles los conflictos implica incidir en la percepción que de ellos se tiene, misma que se sustenta en el fortalecimiento del ser ciudadano autónomo en sus decisiones y colectivo en su convivencia a través de la exigencia en el cumplimiento de sus derechos.

Asimismo, hablar del *espacio público* como lugar de convivencia, de ocio, de uso del tiempo libre y de demandas sociales, nos conduce a hablar del paisaje, lugar que, ante la imposición de lo que implica el desarrollo urbano, genera un abismo cada vez más amplio entre las imágenes transmitidas por la costumbre, la memoria, la tradición y un imaginario creado, socialmente aceptado, de tal forma que paisaje real y paisaje aceptado generan un desapego ante la ausencia de alternativas que incidan en la posibilidad de decisión del paisaje que desean quienes lo habitan.

Un *espacio público* sólo será escenario vivencial del cotidiano, en tanto se convierta en paisaje deseable, y parte sustancial de ello es la vida lúdica y festiva que crea pertenencia y bienestar, aquella vinculada a su habilitación estética, que tiene que ver con aspectos arquitectónicos y fortalecimiento de su valor patrimonial; con la implementación de atractivos visuales, pero también con la presencia viva de las expresiones artísticas y culturales. Acontecimiento que no puede estar alejado de propuestas surgidas de quienes tienen acceso a la animación artístico-cultural en consonancia con quienes habitan una comunidad, animación entendida como ánima, que tiene que ver con la parte creativa del ser humano, responsable de crear caminos hacia el conocimiento sensible, hacia la libertad de pensamiento capaz de aceptar lo diverso y lo diferente.

Un proceso de educación estética, de educación de las sensibilidades, a lo mínimo les permite a los individuos desarrollar el acto de juzgar y criticar a partir del establecimiento de nuevas miradas (más tolerantes y multirreferenciales) acerca de la

vida y de la realidad. Sin hablar de la no menos importante posibilidad de potencializar el placer de cada individuo (Andrade: 159).

En este punto se hace necesaria la presencia del gestor cultural como el individuo capaz de generar espacios, modelos, proyectos artístico-culturales que propicien un proceso hacia su demanda y hacia la apropiación de espacios que se transformen en paisajes vivos del arte y la cultura, lo que significa el empoderamiento de las colectividades de sus zonas de convivencia. Esto será posible si cada acción conduce a la apertura de posibilidades para el auto-descubrimiento de los individuos como sujetos capaces de emitir juicios y de ser autónomos.

Cabe al animador cultural, más que conducir rebaños por supuestos caminos de felicidad, buscar despertar y ampliar en cada individuo el descubrimiento subjetivo del placer en cuanto principio transformador de la vida (...) Se trata de descubrir nuevos principios de vida, con menos constreñimientos, con más poesía y arte en el cotidiano, apagada en comprensiones estéticas diversas, ampliadas y divergentes, y no homogéneas y restringidas (Andrade, 2009: 170).

Bajo esta percepción, el gestor cultural, ha de estimular la cultura de la comunicación e intervenir con eficiencia en las formas de organización participativa para la coordinación de acciones con el fin de suscitar la diferencia que promueva nuevas elaboraciones simbólicas y nuevas estructuras organizativas; con influencia en instituciones para implementar una visión del beneficio colectivo que libere al individuo de vincular el sentido de su vida a la adquisición de bienes y servicios que ofrece el mercado en pro de la falsa satisfacción de deseos y la inducción mercantilizada de sus preferencias, sentido de vida respaldado por inercias impuestas por criterios de usura y ganancia que hacen del arte y la cultura recursos exclusivos para el beneficio económico y que las políticas culturales adoptan bajo la consigna de que, a través de su uso como recursos, se resuelven problemas sociales al revitalizar la economía.

El papel del tercer sector y de los movimientos sociales es estratégico. Primero porque pueden introducir nuevos métodos y técnicas de gestión ciudadana, de gestión participativa a través de las nuevas tecnologías y de la comunicación institucional. Trabajan o pueden trabajar con desarrollo de redes y plataformas de coordinación entre asociaciones, pueden plantear nuevos modelos organizativos, que promuevan una democracia radical y una cultura institucional, una lógica de organización distinta, basada en la participación activa en la adaptación de decisiones y procesos (Sierra, 2005: 193).

El ejercicio del derecho a la ciudad y la apropiación del *espacio público*, pueden fortalecerse con el manejo de criterios de percepción de lo que implica el ser ciudadano y parte de esta construcción nos remite a la consideración de los conceptos externados por Xabier Etxeberría Mauleon y por Rodrigo Santiago Juárez.

Ana Luisa Guerrero hace referencia al concepto de ciudadanía de la solidaridad planteada por Etxeberría:

La ciudadanía de la solidaridad es una defensa del reconocimiento de la diferencia cultural, de ahí que no se identifique con las desigualdades de clase que fueron confrontadas por quienes obtuvieron la ciudadanía social y económica”. La diversidad cultural para Etxeberría tiene que ser considerada de forma integral, es decir, se debe tener presente que si se persigue como ciudadanía es porque se requieren condiciones para remontar la desigualdad que les niega el acceso a los bienes de salud, trabajo y educación; estos bienes deben ser ajustados a sus condiciones culturales y para ello es necesario el fomento de relaciones de diálogo entre las culturas, pues, de otro modo, se tendrá información muy escasa para atender sus necesidades y condiciones de desventaja (Etxeberría en Guerrero, 2011: 69).

Por su parte, Santiago Juárez destaca el término de Ciudadanía Multilateral, retomando las propuestas de diversos autores, bajo un principio de acción que denomina lealtades compartidas:

La ciudadanía multilateral tiene como principal objetivo el reconocer que muchos de los temas actuales afectan a personas en muy distintos lugares del mundo. A su vez

plantea la posibilidad de que los intereses de las personas puedan ser reconocidos y satisfechos mediante un mecanismo diferente, que trascienda los límites del Estado y que tenga repercusión frente a organismos, autoridades e individuos que se encuentran en sitios distantes (...) Lo anterior resulta posible, entre otras cosas, debido a la intensa comunicación entre personas, favorecida por algunas de las formas en las que se expresa la globalización, lo que permite que personas en muy distintos lugares del mundo se interesen por temas comunes, o que mantengan lealtades con temas o problemáticas con las que se sientan identificados (Santiago, 2012: 329 y 333).

Solidaridad y Lealtad en el sentido expuesto, son versiones que, por sobre su aparente oposición, marchan por el mismo camino, el fortalecimiento de la convivencia ciudadana, que se conforma con la participación consciente de individuos autónomos que pertenecen a gran diversidad de colectivos, seleccionados conforme a su propia cultura, intereses y necesidades, sin dejar de lado sus distintas condiciones de vulnerabilidad que les permite estrechar lazos sociales.

La interacción artístico-cultural tiene que ver con el lenguaje como medio de transmisión de mensajes a través de múltiples expresiones, como un ejercicio intercultural que indudablemente enfrenta mediatizaciones condicionadas social y culturalmente, lo que hace indispensable que los individuos sean capaces de desarrollar códigos bajo criterios de inclusión, igualdad y solidaridad.

El diálogo supondría el respeto mutuo de las convergencias y de la igualdad para el intercambio y el surgimiento de la novedad y, por lo tanto, el encuentro entre los interlocutores que se les reconoce a ellos la capacidad y el derecho para la creación cultural identitaria diferenciadora (Guerrero: 22).

Los sucesos artísticos y culturales como lenguaje, son eje para el reconocimiento de una pertenencia cultural y de una percepción del individuo frente a su entorno. Este convencimiento fortalecerá las acciones en torno a la riqueza de la interacción en espacios públicos del arte y la cultura.

El vínculo cotidiano con el arte y la cultura, ampliará las posibilidades de nombrar nuevas formas de convivencia y de ser, hecho que no deja de lado las

experiencias estéticas que van más allá de lo bello, como “un modo específico que los seres humanos tenemos para apropiarnos de la realidad y donde se destacan cuestiones ligadas a la sensibilidad y vinculadas a otras formas de apropiación y a las condiciones históricas, sociales y culturales donde se vive” (Andrade, 2009: 157). No menos podemos decir respecto a la importancia que la experiencia artística tiene en el estímulo de la imaginación, sobre las conductas y desarrollo en niños y niñas, dado que les permite ampliar sus experiencias imaginando lo que hasta entonces no han visto, haciéndolas suyas, desarrollando argumentos que les permitirán la posterior participación y toma de decisiones.

En este sentido, la demanda cultural y la apropiación del *espacio público* se encuentran en íntima relación con el reconocimiento de las diferencias culturales y con las lealtades compartidas, percepción que debe quedar implícita en acciones de gestión cultural para la construcción de una democracia participativa y de un capital cultural sustentado en la defensa de los derechos culturales a través de la creación de públicos capaces de demandar espacios artísticos y culturales como parte de sus paisajes cotidianos de vida.

Respecto a la perspectiva del teatro de títeres en las calles, se expone la postura del Colectivo peruano **Anaracos** que cuenta su experiencia en un proyecto impulsado en el 2009, precisamente para la recuperación de la presencia de los títeres en espacios públicos callejeros. Si bien son titiriteros peruanos, es útil conocer su experiencia, muy similar a las experiencias que se viven en México. *. Gran parte de la historia de los Títeres se ha desarrollado en calles y plazas siendo los titiriteros itinerantes, en gran medida, los responsables de la amplísima difusión de los títeres, y aun hoy en día la práctica callejera es reconocida y hasta promovida en Asia, en Europa y aun en países vecinos como Argentina, Brasil y Chile.*

En nuestro medio los títeres callejeros prácticamente han desaparecido, contribuye a ello el escaso apoyo al arte en general y en particular al teatro de títeres lo que se suma a las políticas represivas por parte de los gobiernos locales hacia el arte callejero.

Consideramos por tanto, que se ha perdido un espacio valioso para la práctica y difusión de nuestro arte, un espacio además importante por el alcance que tiene dado que gracias a él se tiene acceso a un amplísimo sector de la población que no acude a espacios teatrales y que por tanto no consume espectáculos de este tipo, por todo ello el Colectivo de titiriteros Anaracos ha emprendido el Proyecto "Retorno a las Calles" orientado a la recuperación del espacio callejero para los títeres. Desde el año 2008 hemos venido realizando experiencias de este tipo en Lima y el interior del país. (Blog De títeres en Perú, 2009).

La calle es un espacio natural de los títeres, sin permiso de nadie desde siempre la han tomado, lamentablemente en Perú al parecer a los titiriteros (a la mayoría) no nos interesa la calle o quizás sea que los gobiernos locales no tienen la menor apertura para el arte callejero abundando la represión a manifestaciones de este tipo mientras la delincuencia hace de las suyas ante las narices de las 'autoridades'.

O quizás la nula cultura de 'gorra', pues no se entiende que la pasada de gorra al final de la función es tras una justa retribución al trabajo del artista callejero, no una limosna ni una 'caridad', a nuestro público le cuesta mucho llevar la mano al bolsillo luego de disfrutar un espectáculo callejero y de hacerlo a lo más es para sacar unos pocos céntimos que a veces resultan hasta ofensivos.

Quizá sea una mezcla de todo, el hecho es que es muy difícil encontrar a los titiriteros del 'circuito teatral' en las calles, pero esto no significa que los títeres hayan abandonado la calle, de las manos de otros titiriteros se hacen presentes, y como una extensión de las calles también toman los buses. ¿Y de dónde salieron? no lo sé, quizá de payasos circenses de los circos de barrio, quizá la necesidad los juntó, por ahora sólo importa que están allá y la verdad algunos tienen talento, no presentarán un espectáculo limpio, lástima que tomen esa música espantosa pero igual nos parece importante su presencia, algún día quizá y ojalá coincidamos ellos los de las calles y nosotros los de los espacios teatrales por los títeres, por el público, por nosotros mismos. (Martín: 2008).

4.1. El Centro Histórico de la Ciudad de México. Características simbólicas y apropiación del *espacio público*.

Hace muchos años que lo que hoy es llamado Centro Histórico del Distrito Federal, no ve en sus calles la presencia de los títeres como manifestación cotidiana. Prevalen las esculturas humanas, que si bien, algunas de ellas, expresan la creatividad en sus diseños y cierto interés en mandar un mensaje básicamente estético, las más de ellas, reproducen imágenes comerciales que auguran mayor atracción e ingresos, podemos ver también algunos magos y, hablando de costumbres legendarias, a los organilleros que mantienen la melancolía de los ciudadanos con sus piezas e instrumentos de antaño.

Sin embargo, hubo épocas en las que los títeres eran acontecimiento cotidiano en diversas calles de lo que hoy es el Centro Histórico, de tal forma que constituían un elemento simbólico de la ciudad. Se enlistan, en el libro *Piel de papel, manos de palo* (Iglesias y Murray: pp. 104-106), los titiriteros que estuvieron presentes en diversos Estados de la República y del Distrito Federal entre los años 1529 y 1906. En el listado se puede observar que en las calles céntricas de la Ciudad de México, trabajaban alrededor de 48 titiriteros, en lugares representativos como el atrio de La Catedral; Plaza de Armas, Atrio de Santo Domingo, la Alameda Central y calles que en sus tiempos eran llamadas: El Venero (4ª de Mesones), Puente Colorado (uno de los puentes para cruzar la Acequia de Este a Oeste de la ciudad), Portal de Tejada (1ª de Mesones), Puente Quebrado (República del Salvador), Callejón del Sapo (Entre Victoria y Ayuntamiento), Plazoleta del Seminario (A un costado de la Catedral), entre otras, en las que llegaron a existir foros permanentes para representación de teatro de títeres.

En el mismo libro se menciona particularmente a Doña Francisca, última de las titiriteras de aquel auge de titiriteros en las calles, a quien aún en el año de 1945 se le podía encontrar en la calle de Madero, a la salida de los cines.

Era una viejita chiquita, de ojos azules, que vestía falda larga de algodón, pañoleta coloreada y sombrero de petate. Con una de sus arrugadas manos sostenía un organillo de boca con el que tocaba una simple melodía; con la otra, hacía bailar, sobre una tarima colocada en el suelo, a dos muñecos de trapo...Sus más importantes personajes eran: El Diablo, Ramón Corrales, Clara Estrella, El Charro, La China, El Indio y la India (Iglesias y Murray: p.180).

De esta manera, los títeres como símbolo de las expresiones populares de nuestra ciudad, se extinguieron para dar paso a otras formas de expresión cultural y de expresión del teatro de títeres. Para comprender esta transformación, es necesario acercarse al proceso de conformación del Centro Histórico y de sus representaciones simbólicas actuales.

Considerar que en el Centro Histórico de la ciudad de México se manifiesta una cultura propia como uno de los procesos que la caracterizan, nos da pauta para considerar que lo simbólico es también parte fundamental de su estructura. Castells menciona que "Un análisis sociológico debería estudiar el centro simbólico en tanto que resultado de un proceso mediante el cual, una determinada sociedad se organiza con respecto a los valores expresados en el espacio" (1973, p.171).

Partamos por apuntar que es en el año de 1980, que el gobierno mexicano transforma el viejo centro en zona de monumentos históricos y le da el nuevo nombre de Centro Histórico de la Ciudad de México. En un espacio de 9.1 Km cuadrados, con 668 manzanas y 1417 inmuebles declarados monumentos históricos que determinan las áreas A y B por su cantidad de edificios antiguos.

Los acontecimientos históricos definen la conformación de un Centro Histórico y en este devenir, el espacio que ocupa va adquiriendo referentes múltiples que no sólo brindan una imagen arquitectónica y artística, sino una memoria de acontecimientos que también lo envuelven de significados, acontecimientos en los cuáles la sociedad civil tiene una presencia permanente. En este sentido, patrimonio cultural y sociedad civil, se convierten en los actores que le dan sentido. "La asistencia, permanencia y presencia de sectores sociales representativos al interior del patrimonio cultural es otra forma de apropiarse del

espacio urbano y de incidir en la realidad histórica” (Cantú: 2000, p.22). En consecuencia, la ciudad tiene en el Centro Histórico, el reflejo de su historia y una base social de apoyo para la defensa de su patrimonio y de los acontecimientos que la conforman en su acontecer cotidiano.

Aquí se ha de considerar la ordenación de la estructura urbana conformada por las necesidades de crecimiento poblacional y una concepción de las formas de organizar los espacios que no carece de una expresión ideológica que también determina las formas de organización del consumo.

Es así como se va conformando una identidad urbano- arquitectónica.

¿No se tiene acaso la nueva identidad urbano-arquitectónica en las expresiones de demanda social del movimiento urbano popular, como la lucha por conseguir los espacios para la vivienda, la autogestión, autoconstrucción, la reconstrucción de barrios y unidades habitacionales, equipamiento, servicios, etc.? (Cantú, 2000: 90).

Esto en franca contradicción con la existencia y exigencias del capital financiero, comercial e inmobiliario, con intereses que respaldan las normas y reglamentaciones de las instituciones políticas en pro del fortalecimiento de una economía de mercado. En este sentido, nuestro centro urbano es, de acuerdo con Castells, “una colectividad social multifuncional territorialmente delimitada” y parte fundamental de esta, es la expulsión masiva de trabajadores del campo. Castells retoma el modelo de estructura urbana de Burgees, que platea 5 zonas principales como una secuencia temporal que bien se ajusta al desarrollo urbano de nuestra ciudad, destacando la importancia del Centro Histórico como:

La parte central de la ciudad, el más interior de los círculos concéntricos está constituido por el barrio comercial y de negocios. La segunda zona, llamada área de transición, es el antiguo centro urbano histórico convertido en zona de actividad por la implantación de industrias, almacenes y oficinas... (Castells: 136).

Información proporcionada por el Fideicomiso del Centro Histórico de la ciudad de México, destaca que, para 1930, el centro de la ciudad alojaba la

totalidad de la administración pública, la universidad nacional, las actividades financieras, los despachos privados y el comercio mayoritario y especializado. Esta concentración se fue asentando en detrimento de la vivienda; la población ya había comenzado a evacuar la zona central a partir de 1911 fincándose en las nuevas colonias: Guerrero, Nva. Sta. María, San Rafael, Roma, Juárez y San Miguel Tacubaya. Hoy se habla, para el Centro Histórico, de una delimitación de 9.7 Km cuadrados que alberga alrededor del 1% de la población metropolitana.

El proceso de urbanización no está exento de la modificación y readecuación del paisaje. Partamos por considerar al paisaje como:

Una fisonomía característica que nos revela una porción del espacio concreta (una región) y la distingue de otras regiones. Es en la región donde cristalizan las relaciones sociedad-naturaleza y ello otorga a la misma un carácter distintivo que la hará única e irrepetible y que se materializará y visualizará a través del paisaje (Nogué, 2007: 374).

Joan Nogué pone énfasis, siguiendo a Bauman, en el impacto que el desarrollo globalizador impone sobre el paisaje de las zonas urbanas al alterar las relaciones entre identidad, significado y lugar, propiciando que todos los ámbitos y rincones de la vida actual sean sometidos a un estado de licuefacción, incluyendo los vínculos humanos que se integran a las nuevas geografías de lo efímero. Geografías heterodoxas, desconocidas y vistas con recelo por su carácter transgresor, nómada, de muy difícil localización y delimitación, fuera de control, como tribus urbanas, delincuencia, mendicidad.

El tiempo efímero ha penetrado también profundamente en la vida de los espacios urbanos turísticos (a lo que pocas veces podemos calificar de ciudad) creando nuevos paisajes basados en la efimeralidad y en la fugacidad y complicando muchísimo, junto con la hibridación, su legibilidad". (Noguel: 376).

Entendiendo legibilidad como una decodificación de símbolos que es difícil realizar en territorios fracturados y desdibujados que generan en el ciudadano una sensación de confusión, insensibilidad, desconcierto.

Simmel comenta que “nuestra mente selecciona y elimina aquello que por su masividad puede saturarnos y de alguna forma, la ciudad viene a constituirse en ese exceso del que nos protegemos con nuestra indiferencia” (Simmel en Vergara, 2001: 13). Tales manifestaciones no anulan el ejercicio de significación por parte de los ciudadanos hacia lo que ofrece nuestro paisaje urbano -ellas mismas son la representación simbólica de la actualidad- que con su existencia tienden a modificar sus significados originales definidos política e ideológicamente, de tal forma que los referentes son modificados ante los significados de la efimeralidad de las nuevas geografías, pero también ante los nuevos conceptos institucionales de revalorización del patrimonio.

Hablar de una efimeralidad, no implica hablar de indiferencia, sino de una nueva forma de apropiación del paisaje. El territorio con su paisaje es una unidad de creación y recreación cultural.

Toda transformación urbana tiene entonces, un impacto emocional en quienes viven y transitan por los espacios que conforman la ciudad, por lo que a continuación me remito al conocimiento de la estructura social de los habitantes del centro histórico.

CARACTERÍSTICAS POBLACIONALES DEL PERÍMETRO A CENTRO HISTÓRICO (INEGI 2005)	
Total de Habitantes	31 465
Porcentaje de habitantes entre 15 y 39 años	43%
Porcentaje de población mayores de 60 años	10%
Porcentaje de población en edad preescolar	10%
Porcentaje de población indígena	7.4%
Población mayor de 8 años analfabeta	2.6%
Escolaridad promedio de los habitantes	3° de secundaria
Número de hogares	8 300
Porcentaje de hogares con computadora	10%

Según el Censo de Población del INEGI, en el año 2000 el perímetro A del Centro Histórico estaba habitado sobre todo por empleados y obreros, entre los que predominaban los que ganaban entre 1 y 2 salarios mínimos (43%), así como por trabajadores independientes con ese mismo nivel de ingresos (32.5%). En tanto, los patrones que ganaban más de 5 salarios mínimos sólo eran 147. (Datos tomados de la revista Km. 0 N° 3).

Los habitantes del Centro Histórico de nuestra ciudad, se componen de una heterogeneidad que exigiría amplios estudios para comprender su participación en este espacio que también brinda diversas posibilidades de vivencia, convivencia y expresión.

El Centro Histórico y el área circundante, está conformado por seis colonias: Centro, Cuauhtémoc, Doctores, Guerrero, Obrera y Nonoalco, Tlatelolco, con un total de 222 737 habitantes, concentrándose el 42.14% en la colonia Centro (Censo de población y vivienda del INEGI 2010), alto porcentaje que habla de las necesidades de satisfacción de servicios en general.

Aquí se muestran las características de algunas poblaciones destacadas que conforman el Centro Histórico.

Son tres los tipos de poblaciones características del Centro Histórico: los habitantes originarios, establecidos principalmente en los barrios; la población indígena migrante fija y temporal; y los nuevos habitantes atraídos por el nuevo concepto de urbanización constituidos por intelectuales, estudiantes e/o interesados en la cultura.

Un factor fundamental para destacar los factores de identidad en el Centro Histórico de la ciudad es la categoría de Barrio, caracterizado por el referente de “integración territorio-pueblo”, de donde se deriva el carácter comunitario de quienes se identifican como vecinos, con diferentes formas de apropiación del territorio y del conjunto de elementos que lo integran y circundan. El barrio constituye un espacio (...) valorado como patrimonio, que permite integrar rasgos socioculturales homogéneos, asociados a la delimitación de espacios públicos y privados, de donde se derivan las formas de apropiación del territorio, al cual cargan de contenido y significado (Tena/ Urrieta, 2009: 37).

Se consideran 4 barrios representativos: San Sebastián, Santa María, San Juan y San Pablo, particularizando, se habla de barrios como Tepito, La Merced, el universitario y La Zona Rosa. A excepción de la Zona Rosa, todos habitados por las nuevas generaciones de la población que les dio origen y compartidos por población de indígenas migrantes.

Esta población es considerada como “residentes tradicionales” caracterizada por niveles de escolaridad inferiores a secundaria y preparatoria que ejercen actividades relacionadas con el comercio, los servicios (mecánicos, técnicos, carpinteros, costureras, meseros, etc.), empleados de oficinas (secretarías, auxiliar de contabilidad) y el hogar. Para estos habitantes, vivir en el centro no fue su elección, sino un destino y se conforma de los viejos residentes y el habitante promedio que lo vive como cualquier otro barrio de la ciudad, sin necesariamente percibir su carga histórica.

Se observa entonces, que el Centro Histórico también está habitado por población indígena y la distinción indio/mestizo, se expresa no únicamente en las formas de interrelación social, sino en el espacio físico. Su migración fue motivada inicialmente, por el crecimiento industrial urbano de las décadas de 1940 a 1960. El censo de 1990 (INEGI) informa que radicaban de manera permanente en la ciudad alrededor de 800 000 indígenas, a ellos se suman quienes llegan a la capital de manera temporal. Los indígenas conforman un mosaico diverso en lo cultural y variable en su inserción en la estructura urbana con empleos fundamentalmente informales y de bajo ingreso. Sus elementos culturales son reformulados y adaptados permanentemente en la urbe con lo que sus demandas específicas los asemejan a otros sectores urbano-populares.

En la capital del país, las fronteras étnicas no corresponden con fronteras territoriales, sin embargo son frecuentes los vecindarios étnicos que agrupan a personas de una misma comunidad de origen y a sus descendientes. Mazahuas, otomíes y triquis suelen concentrarse en las zonas más deterioradas del Centro Histórico y en las zonas periféricas más pobres de la ciudad. La Merced y su área de influencia han sido históricamente y siguen siendo la entrada de la población indígena que llega a desempeñar trabajos como diableros, macheteros, encargados de bodegas y vendedores del comercio informal. De acuerdo con cifras del INEGI del Censo de Población y Vivienda 2010, en la Delegación Cuauhtémoc, se encuentran indígenas otomíes, triquis, mayas, cuya lengua predominante es el náhuatl con 1865 hablantes, seguida del otomí o ñahñú, con 1198 hablantes.

La necesidad de esta población por maximizar los espacios obtenidos, impide que abandonen el Centro, vivir en esta área les permite adquirir a menor costo las mercancías que venden, evitar el pago de rentas y conseguir servicios a menor costo.

Actualmente, los indígenas en la ciudad han ido gestando un movimiento tendente a reivindicar un conjunto de derechos que les han sido negados. Estos se refieren a la lucha por el derecho al trabajo que se expresa en las organizaciones de comerciantes en la vía pública y de inquilinos que hacen uso de su distintividad étnica para mostrarse como actores sociales colectivos (Oehmichen, 2001:196)

Respecto a la nueva población se puede argumentar que desde el año 2000 por acuerdo entre la iniciativa privada y el gobierno de la ciudad, se puso en marcha una política de rehabilitación de fachadas, espacios públicos, reacomodo de comercio en vía pública, vigilancia y de remodelación de edificios para vivienda; con ello se dio la llegada de nuevos habitantes atraídos por una oferta de vivienda interesante. El centro empezó a ponerse de moda como lugar de entretenimiento y de residencia principalmente para jóvenes de estratos medios y altos o bien para una población con cierto perfil: profesionistas e intelectuales, cuyo tiempo de habitar en el Centro Histórico no rebasa los 4 años. La llegada paulatina de nuevos residentes que ocupan los edificios remodelados o recién construidos cambia el panorama social del Centro Histórico.

Algunos profesionistas llegaron antes de las remodelaciones atraídos por alternativas económicas de vivienda cerca de sus trabajos e intereses de investigación. Para ellos vivir en el centro ha sido una elección propia y bien pensada.

Ante esto, ¿Cómo acercarnos a la visión que del Centro Histórico tienen los distintos sectores que la habitan?

La heterogénea sociedad civil ocupa una y otra vez los espacios urbanos abiertos, así como los espacios cerrados que forman parte de la historia en pos de la identidad. La asistencia, permanencia y presencia de sectores sociales representativos al interior del

patrimonio cultural es otra forma de apropiarse del espacio urbano y de incidir en la realidad histórica (Cantú:.22).

Los sectores sociales construyen unos capitales culturales y distintos referentes simbólicos, en función de varios aspectos como son sus: niveles educativos; múltiples referentes culturales; variados orígenes y diversas experiencias de adaptación que impone el acelerado desarrollo urbano, que se expresan en el sentido que la sociedad civil le impone como paisaje modificado.

La inserción de las formas simbólicas en los contextos sociales implica que, además de ser expresiones de un sujeto, estas formas son producidas generalmente por agentes situados dentro de un contexto sociohistórico específico y dotados de recursos y habilidades de diversos tipos, las formas simbólicas pueden portar, de distintas maneras, las huellas de sus condiciones sociales de su producción. La inserción de las formas simbólicas en los contextos sociales también implica que, además de ser expresiones dirigidas a un sujeto (o sujetos), estas formas son por lo regular recibidas e interpretadas por individuos que se sitúan también dentro de contextos sociohistóricos específicos y que están en posesión de diversos tipos de recursos; cómo entienden los individuos una forma simbólica particular puede depender de los recursos y las habilidades que son capaces de emplear en el proceso de interpretarla [...] Las formas simbólicas son valoradas y evaluadas, aprobadas y refutadas constantemente por los individuos que las producen y reciben (Thompson, 1993: 161).

Las expresiones culturales que surgen y se expresan en el Centro Histórico, reflejan la percepción de un espacio colectivo y diverso. Múltiples son las formas de hacer cultura que su heterogénea población pone en práctica diariamente.

Estudiar la significación del Centro Histórico como centro semiótico conduce al análisis de la interacción socioespacial por medios etnográficos. El relato del sujeto espacial es la base analítica para identificar algunos de los mecanismos y operaciones que intervienen en la construcción del significado espacial de este lugar. (Paz Arellano, 2002:.9).

Los habitantes del Centro Histórico, cuentan con diversos niveles educativos y culturales, que tienen que ver con el espacio que ocupan y con sus

actividades laborales. La población mayoritaria que lo habita, se encuentra en los barrios, básicamente de la zona B, con niveles educativos promedio de nivel primaria, en contraste con los nuevos habitantes, concentrados primordialmente en la zona A, que, como se mencionó, viven allí por decisión propia con intereses académicos, culturales y laborales. Los referentes culturales de ambas poblaciones son radicalmente distintos, su relación con el patrimonio cultural, tiene que ver también con sus actividades laborales. Quienes desarrollan actividades de comercio usan el espacio de forma utilitaria, la prioridad es realizar la venta, para lo cual lo primordial es la ubicación de puntos estratégicos. El valor cultural del patrimonio para ellos tiene un uso específico, de él son visibles las salientes, las piedras u orificios que permiten colocar toldos, extender mantas o amarrar cuerdas para la oferta del producto. Las calles con sus espacios estratégicos, son el patrimonio más valioso por el que hay que luchar, ubicarse en donde se concentra el mayor número de personas que llegan con el conocimiento previo de los espacios en los que encontrarán lo que buscan. Esta se convierte en una forma de apropiación del espacio que ofrece el Centro Histórico. Ya por la noche se apropiarán de otros espacios, dentro del barrio, para compartir con sus familias o con los amigos, rodeados de construcciones de los s. XVII o XIX, construcciones viejas, referentes del espacio que formará la imagen de sus nostalgias.

Asimismo, la nueva población -con intereses más ligados con el disfrute, conocimiento y/o estudio de las expresiones culturales y del patrimonio, con niveles educativos de 3° de secundaria y estudios de nivel superior- es participante activa e incluso creadora de los sucesos culturales del Centro Histórico. Son los nuevos habitantes que conviven con la población originaria de la demarcación que perciben al Centro Histórico como espacio de convivencia y expresión de tradiciones que es necesario mostrar, reconocer y revalorar.

La ciudad es un espacio en continua creación, ella misma se convierte en signo y significado de la vida social. Rafael López Rangel comenta:

Está ganando consenso la idea de que las ciudades no sólo 'funcionan' sino también significan. Sin embargo, tenemos que agregar que su significado no lo

consideramos como mero hecho de comunicación, sino como un proceso de amplitud histórico-social, lo que implica su pertenencia al campo de la producción cultural con toda la complejidad que esta conlleva (López en Cantú, p.46).

En este sentido, el Centro Histórico, lleva una carga de significados en su dinámica social, que conforman su expresión cultural, latente en su organización política, administrativa y social, las manifestaciones de sus habitantes y su patrimonio tangible e intangible, son un todo cultural imbuido de significados, mismos que, parafraseando a Thompson, se constituyen y reconstituyen activamente en un proceso creativo. A esto hay que agregar que el Centro Histórico es símbolo político al confluir en él las manifestaciones y demandas de los movimientos populares y de trabajadores de la ciudad.

El patrimonio material es, sin duda, expresión simbólica del Centro Histórico y parte del paisaje cotidiano. Se encuentra conformado de la siguiente manera: para 1934, sin una delimitación específica del área urbana, el INAH catalogó 768 monumentos, 422 de ellos fueron demolidos. Para 1980 se señalan para el perímetro A y B la siguiente información:

67	Monumentos religiosos
129	Monumentos civiles
542	Edificios incluidos por ordenamiento de Ley de 1972
743	Edificios valiosos que deben ser conservados
111	Edificios con valor ambiental que deben ser conservados
6	Templos modernos
17	Edificios ligados a hechos o personajes históricos
78	Plazas y jardines
19	Claustros
26	Fuentes o monumentos conmemorativos
13	Museos o galerías
12	Sitios o edificios con pintura mural, construidos entre los s. XVI y XIX

(Datos del Fideicomiso Centro Histórico)

Podemos decir, que dentro del patrimonio material, existen formas simbólicas que caracterizan al Centro Histórico tales como: La catedral

metropolitana, el Zócalo, el Templo Mayor, la Torre Latinoamericana, el Palacio de Bellas Artes, el Palacio de Gobierno.

Respecto al patrimonio inmaterial, este pertenece a quienes lo poseen, a quienes lo hacen suyo, la decisión de los bienes que lo constituyen está en sus manos.

El Centro Histórico contempla múltiples expresiones, entre las que podemos mencionar: los reyes magos en la Alameda, el tianguis de La Lagunilla, los mercados como La Merced, las pulquerías, las cocinas regionales, Las fiestas del Señor del rebozo, de Corpus Cristi, de Día de los ángeles; las danzas de Los Concheros; la cocina Libanesa y la China; el pan artesanal de La Vasconia y La Madrid, el arreamiento de bandera y los mítines en el Zócalo, las cantinas tradicionales, el 15 de septiembre, etc. Todas estas son expresiones que en tanto patrimonio vivo, se actualizan, renuevan, hibridan, deterioran o bien desaparecen.

Las imágenes que genera el Centro Histórico en sus residentes son complejas y polisémicas. La percepción de la situación presente de este espacio se mezcla con una memoria histórica y social que emerge tanto de la experiencia de vida en el lugar, como del conocimiento de su historia (de Alba, 2009: 3).

Hay que considerar que existen contrastes entre la población que habita las zonas A y B, lo que determina sus formas de apreciación y percepción de las formas simbólicas, así como sus relaciones de convivencia. Los nuevos habitantes manifiestan la inseguridad y desencanto que representa para ellos todo lo que implica la zona B. De hecho, los habitantes de la ciudad de México admitimos que dicha zona representa mayores riesgos e incluso desconocemos las ofertas en cuanto a patrimonio tangible y sus fuertes expresiones de las tradiciones populares festivas y religiosas.

El Fideicomiso del Centro Histórico, se dio a la tarea de elaborar un inventario patrimonial con habitantes representativos del Centro Histórico, los primeros resultados mostraban que, para estos, son simbólicas las siguientes expresiones culturales y espacios: fiestas del Día de los Ángeles (2 de agosto), la escuela Belisario Domínguez, "porque tiene unas pinturas de Diego Rivera"; el

Café Coatepec, "porque vienen muchos artistas y gente famosa"; la casa de Antonieta Rivas Mercado; la estación del metro Guerrero y el tianguis de El Chopo. Luego, los participantes asignan valores al bien elegido y explican "por qué los tacos de fulanito son relevantes, porque ahí comía de niño, porque ahí conocí a la novia, en fin, elementos subjetivos del ciudadano que permiten reconocer cómo se construye el valor de un bien patrimonial; no por consigna ni declaración oficial, sino por vivencia cotidiana del que ahí está", (Revista Km. Cero N° 24)

Las calles del Centro Histórico son espacios que se apropian y se establecen para actividades concretas por los propios habitantes.

Cualquier calle o plaza sirve de cancha de fútbol. En Lazarín del Toro, vecinos de la zona en sus veintitantos forman escuadras algunas tardes y fines de semana. Durante años han aprovechado el andador entre República de Chile y Allende, y las porterías naturales que forman sus jardineras. Lo mismo ocurre cerca de Santo Domingo. La calle Leandro Valle se convierte en una cancha —apenas obstaculizada por una fuente— que va de la plaza a la calle de Perú... son muchos los que juegan; en un sábado llegan a reunirse hasta 20 jóvenes. También las plazas de Loreto, con su amplia cuadratura por San Ildefonso y Mixcalco y la del Estudiante, entre El Carmen y Peña y Peña, reciben jugadores ocasionales. 'A veces antes de irnos o cuando hay poca venta, sacamos el balón', dice Ricardo, quien vende mochilas en El Carmen. Los altos y antiguos muros del otrora convento de Santo Domingo permiten a los chavos vecindados ahí alternar el fútbol con el frontón. Es común verlos dando fuertes pelotazos a mano limpia a las paredes. (Km. Cero N° 11).

Respecto a las formas en que algunos habitantes aprecian el patrimonio arquitectónico, los croquis realizados por algunos de los habitantes en el estudio realizado por Martha de Alba (2009: 8), muestran de manera repetitiva algunos íconos de la ciudad, entre los que se encuentran la plancha del Zócalo, la Catedral Metropolitana, el Palacio Nacional, el Palacio de Bellas Artes, La Alameda, que son utilizados como referentes importantes.

Mientras que los croquis dibujados por los nuevos residentes, muestran bibliotecas, archivos, lugares de exposiciones artísticas y de conciertos, así como edificios relacionados con la educación superior y la vida universitaria, así como la

localización de cantinas, bares populares de moda tradicionales y excéntricos, tiendas de productos raros o que son no habituales para ellos y también edificios históricos importantes.

Por su parte, el croquis del residente ordinario, refleja una construcción simbólica del Centro Histórico, basada en la cotidianidad, en el espacio de la vida práctica, de los recorridos al trabajo, a la escuela o a los lugares de consumo, sin contemplar necesariamente el valor histórico o artístico de las fachadas o de los monumentos. Destacan la ubicación de tiendas, panaderías, escuelas, papelerías, estaciones del metro, iglesias y tiendas comerciales. “La vida cultural del centro pasa casi desapercibida, no siempre sabe dónde están los museos o si hay eventos artísticos en algún recinto cercano a su hogar. Vive en un espacio dinámico y de gran variabilidad social pero ya no se asombra por ello” (de Alba, 2009: p.12).

Una característica importante del residente ordinario es su interés por la organización y la participación social. En el centro hay un sinnúmero de organizaciones y asociaciones activas que lucha por la vivienda o por un espacio para vender, que están dispuestos a defenderse aguerridamente ante el autoritarismo o por la invasión de sus espacios. También es conocida la fuerza política y la actividad participativa de las organizaciones de vivienda en el centro de la ciudad (De Alba: 13).

Se puede percibir que sea cual sea la vivencia de los habitantes respecto al patrimonio tangible e intangible del Centro histórico, sus actos cotidianos forman la cultura que lo caracteriza. Su paisaje no es un espectáculo muerto, sino un dinámico código de símbolos que hablan de su pasado, presente y futuro.

A manera de conclusión de este punto se destaca que los distintos habitantes del Centro Histórico de la ciudad de México, basan la percepción de sus formas simbólicas representativas en sus necesidades laborales, en sus intereses académicos y culturales, así como en sus requerimientos para hacer de su lugar, un espacio habitable que trae consigo el desarrollo de servicios, elementales de vivienda, actividades de esparcimiento y de desarrollo cultural.

Saben que el patrimonio histórico representa un pasado de la historia de su país, conocimiento que en muchos casos, dado los bajos niveles educativos,

proviene de la información escolar elemental, que lo hace significativo. En el caso de los inmigrantes, el valor histórico del patrimonio tangible no es representativo como lo es su participación en las expresiones del patrimonio intangible.

El patrimonio en la ciudad es una expresión ligada a las tradiciones ancestrales, a las expresiones del patrimonio intangible, como fueron sus formas de convivencia, de comercio, de organización social y de disfrute en el México antiguo, que, como parte del desarrollo histórico, se materializaron en arquitectura, monumentos y obras de arte.

Si para los habitantes originarios e inmigrantes les resultan significativas las celebraciones y la convivencia cotidiana, en este sentido, es viable desarrollar acciones que implementen la adquisición de información sobre un pasado de vida cotidiana, de disfrute de la ciudad, entre lo que vale considerar la promoción de expresiones artísticas y culturales hacia la apropiación del paisaje porque “un paisaje que no entendemos, no lo vemos”.

La ciudad es la calle y la plaza, son los lugares de ciudadanía, que crean y expresan el nivel de ciudadanía, de libertad e igualdad. La calle que nos lleva a los centros, la calle que articula la ciudad, que nos proporciona recorrido y escenario. A diferencia de una carretera, la calle es función y es paisaje.” (Jordi Borja en revista Km. Cero N°17).

Y si la calle es función, actividad, convivencia, experiencias, que influyen en el hacerse ciudadano; las acciones artísticas y culturales que se emprendan en la calle, la plaza, el mercado, los andadores; fortalecerán el aspecto lúdico, de cuestionamiento y replanteamiento del vivir la ciudad como ciudadanos.

Vale comentar que las acciones de arte y cultura propuestas para el *espacio público* y en particular, el teatro de títeres, deben remitirse, si pretenden la aceptación y demanda social, al estudio de las formas simbólicas representativas para los sectores a los que pretenden atender, dado que, en esta revisión se hace palpable, que si bien los espacios públicos son democráticos, geográficamente el Centro Histórico de la Ciudad de México, muestra diferentes poblaciones con intereses distintos en función de su origen y objetivos de vida. De allí que los

contenidos de los espectáculos a representar han de responder a una reflexión sobre el lenguaje, la estética y la reacción esperada en cuanto a los valores, conceptos y formas en las que se pretende incidir, siempre en función de un conocimiento del entorno adquirido a través del acercamiento con los públicos, las organizaciones, formas y costumbres que los caracterizan, hacia la gestación de nuevas percepciones que permitan vivir el paisaje, el entorno, en función del bienestar colectivo.

4.2 Políticas culturales para la infancia en la Ciudad de México y uso del *espacio público*.

En la Ciudad de México son palpables las limitaciones en la atención particularizada a los derechos culturales de la infancia, que si bien son atendidos en el marco de los derechos culturales en general, se carece de una atención específica, que exige el estudio concienzudo del impacto social y cultural que acarrea su planeación y ejecución. Ante esto, destacaré dos programas de cultura infantil, que no de derecho cultural infantil, que han contemplado los espacios públicos de la Ciudad de México, con el fin de tener claridad en la forma en que es atendida la oferta cultural destinada a los infantes.

El primero de ellos, es un programa a nivel federal llamado “Alas y Raíces a los niños”, promovido por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, CONACULTA que ha llegado a diversos espacios públicos del Distrito Federal e incluso del Centro Histórico.

CONACULTA ha sido el órgano rector de la cultura en el país, hasta fines del año 2015, en que se plantea la creación de la Secretaría de Cultura, y funcionó como organismo desconcentrado del gobierno con decisiones autónomas y presupuesto determinado por la Secretaría de Hacienda y la Secretaría de Educación Pública, cuyo titular era nombrado por el presidente de la República. Sus funciones eran realizadas en un orden vertical.

El programa Alas y Raíces a los Niños fue creado en 1988 y pertenecía a la Coordinación Nacional de Desarrollo Cultural Infantil, quien se encargaba de formular e instrumentar la política cultural infantil a nivel nacional desde una

perspectiva incluyente, multicultural, equitativa y en apego a los derechos de la infancia. El programa tenía como premisas fundamentales las siguientes:

- El arte busca liberar y es por naturaleza transgresor.
- El arte puede ser una herramienta para explorar otros confines. También es un confín en sí mismo.
- El arte no exige una respuesta correcta y por ello invita a la reflexión.
- El arte por sí mismo, educa. El arte es discurso y, por lo tanto, se organiza lógicamente.
- El arte abre nuevas perspectivas, nuevas maneras de relacionarse con el mundo.
- El arte como un fin permite que los niños sean creadores además de espectadores
- A través de la experiencia creadora, el niño se convierte en un espectador más capacitado.
- A través del reconocimiento de la producción artística infantil, la niñez es co-creadora de nuestra cultura.

Resulta notable que los propósitos planteados por una institución y sus acciones, no necesariamente van de la mano, en tanto que en su aplicación influyen una serie de variables que tienen que ver con factores internos, externos y decisiones verticales que merman su desempeño.

Un factor importante en este sentido es que La Coordinación Nacional de Desarrollo Cultural infantil era la “única” encargada de formular e instrumentar la política cultural infantil de nuestro país.

Es muy difícil, si no es que prácticamente imposible tratar de llevar adelante un tipo de políticas públicas incluyentes de arriba para abajo, que escuchen y respeten y no nada más que toleren, sino que atiendan y susciten la diversidad cultural en toda su variedad y riqueza (González, 2001:3)

La población infantil conforma un complejo y diverso sector de nuestro país que requiere de amplios estudios para su atención, si bien la Coordinación reconocía la complejidad y diversidad que la caracterizan, sus políticas no

mostraron suficiente fundamentación en una realidad expresada en cifras, por lo que se plantearon acciones para atender esta diversidad pero resultaron limitadas en cuanto a su impacto.

En general, las instituciones gubernamentales encargadas de la promoción y difusión cultural, han limitado la formación de públicos a multiplicar la oferta y la publicidad, pero todo esto no se ha transformado en experiencias reales de formación de la capacidad de disfrute del arte (Rosas, 2002:261).

Desde este punto de vista, en la consideración de la formación de públicos hay que acercarse al análisis de las preferencias en el consumo cultural de la población infantil, en donde la influencia de los medios de comunicación y los escasos apoyos para el fortalecimiento de una Industria Cultural Infantil nacional basada en el rescate de las identidades, permiten la tendencia a la preferencia de esta población hacia consumos sustentados en la competencia y apropiación de mercancías sin valor cultural o artístico. Sin embargo, esta característica no es generalizada ni en cuanto a posibilidades, ni en cuanto a intereses de la población infantil en México. Ante esto, es necesario considerar elementos para un análisis más real de sus necesidades. Frente a esto, es indispensable contar con información en torno al consumo cultural infantil, dado que la Encuesta Nacional Sobre Hábitos, Prácticas y Consumos Culturales elaborada por CONACULTA no lo considera en su totalidad. Por lo tanto, la población infantil en México, su diversidad, sus niveles socioeconómicos y culturales y la ausencia de información y su análisis, dificulta la atención asertiva a través de los servicios artísticos y culturales que brinda el programa Alas y Raíces a los Niños.

Me refiero a información sobre la cual una sociedad es capaz de recuperar y reconstruir su pasado, su presente y su porvenir. Una actitud de cultivo de la información que hace posible recontarnos la memoria, entender y metabolizar el presente y prefigurar mundos posibles, escenarios futuros” (González, 2001: 4).

La ausencia de decisiones basadas en los diversos referentes que conforman la población infantil, propició, entre otras cosas, que la institución organizadora del programa, al apoyar proyectos culturales comunitarios, desarrollara acciones culturales, que perdían el control comunitario y los valores que los originaron, ofertando propuestas generadas desde criterios subjetivos que responden a prioridades consideradas relevantes.

José Joaquín Brunner, en su libro *Políticas culturales y democracia*, destaca la importancia de impulsar la articulación de acciones culturales hacia su democratización, lo que hace necesaria la “existencia combinada y simultánea de una variedad de instancias organizadoras y de circuitos culturales, particularmente aquellos articulados por el mercado y por las comunidades” (Brunner, 1985: 99). Siguiendo este precepto, la inconsistencia del programa Alas y Raíces a los Niños radicó en la ausencia de vinculación con diversas instancias que abordan las políticas de cultura infantil, pero sobre todo en la ausencia de participación de la población infantil en la conformación de las acciones a desarrollar para el programa, dado que son insuficientes el reconocimiento de la diversidad y de las condiciones socioeconómicas de una población, para identificar las auténticas necesidades y deseos de la población.

Parece factible, entonces, considerar y propiciar las intervenciones de la población infantil, carencia que quizás determina su corto impacto social y limita su carácter democrático y popular.

Mi experiencia como artista participante desde el inicio del programa (1995-2004) me permite visualizar que en un principio era importante la búsqueda de consenso al menos entre los artistas, en tanto que se realizaban reuniones para discutir el rumbo y los efectos de las acciones. Posteriormente se contrataron supervisores, estableciéndose un distanciamiento entre artistas e institución.

Con el gobierno panista llegaron a dirigir el programa personas no vinculadas con la actividad cultural, cuya visión de lo que significaba la cultura infantil respondía a criterios comerciales.

Durante la gestión de Miriam Martínez Garza, con experiencia en la literatura infantil en el FCE, se planteó ampliar la oferta cultural a los adolescentes.

Sin embargo, sigue sin plantearse el considerar a la población infantil no sólo como beneficiaria del programa, sino como constructora del mismo, contando con instrumentos de evaluación que midan el impacto en la formación reflexiva y participativa de los niños.

Sin necesidad de estadísticas es visible el limitado impacto del programa en la población. La mayoría desconoce su existencia, pero, de existir estadísticas, la necesidad de su reformulación estaría claramente justificada y podría ser demandada en un inicio, por la comunidad artística del país.

En síntesis, el estudio de la población infantil; la claridad en el significado del concepto “formación artística” para el establecimiento de lineamientos en la consolidación de un criterio cultural; la atención a los estudios sobre la formación de públicos que implique también la formación de consumidores culturales conscientes y la apertura a las propuestas de organizaciones preocupadas por el desarrollo de políticas culturales integradoras que representen a los diversos sectores de nuestro país, son los factores clave para considerar que existe un proyecto cultural democrático para los niños de México.

Elemento destacable es la atención que el programa prestó a la oferta de eventos culturales para niños en los espacios públicos, llámense estos, camellones, parques, mercados, escuelas, que sin embargo, contaban con escasa difusión y en ocasiones, problemas de coordinación, pero que bien se vincularon con la diversidad de propuestas que hacían de CONACULTA una de las principales instituciones que, en 2011, atendieron al sector infantil y a la cultura en general en el Distrito Federal, como se muestra en el cuadro siguiente, elaborado para el llamado Libro Verde del Gobierno del Distrito Federal.

En el cuadro se puede observar que las Actividades culturales infantiles alcanzaron a penas el 8.85%. Interesante sería saber si en los distintos rubros se contemplan eventos destinados a los niños, como en el caso del rubro correspondiente a Música, que alcanza el 17.39%, caso en el cual, se incrementaría el rubro de Actividades infantiles; cabe destacar la baja contribución, en este sentido, del Gobierno del Distrito Federal, quien contribuyó mínimamente con el 1.47%.

Este cuadro no permite observar las distintas poblaciones atendidas, que nos acerca al nivel de atención prestada a la población infantil. Para mayor claridad, habría que contar con un comparativo entre Poblaciones atendidas y distintas ofertas culturales.

Oferta cultural pública durante el mes de marzo del 2011 en el Distrito Federal por instituciones									
	CONACULTA	%	UNAM	%	GDF	%	UAM	%	TOTAL DE ACTIVIDADES
Ceremonias cívicas					5	100			5
Actividades infantiles	32	48,5	18	27,3	11	16,7	5	7,6	66
Cine y video	27	34,2	28	35,4	11	13,9	13	16,5	79
Conferencias/charlas	1	3,8	6	23,1	8	30,8	11	42,3	26
Convocatorias			3	60	2	40			5
Cursos y talleres	1	1,6	41	65,1	15	23,8	6	9,5	63
Eventos especiales y festivales	1	14,3			6	85,7			7
Exposiciones	59	62,8	9	9,6	20	21,3	6	6,4	94
Literatura	33	45,2	5	6,8	7	9,6	28	38,4	73
Música	66	51,2	18	14	38	29,5	7	5,4	129
Artes escénicas	45	50	21	23,3	15	16,7	9	10	90
Visitas guiadas, paseos culturales y virtuales	5	20	3	12	17	68			25
Programas de radio abierta	5	27,8	12	66,7			1	5,6	18
Programas de tv abierta	16	59,2	10	37			1	3,7	27
Turismo cultural									
Vida académica	38	100							38
Total de actividades	329	44,2	174	23,3	155	20,8	87	11,7	745

Fuentes:

Libro verde. Para la institucionalización del Fomento y Desarrollo Cultural de la Ciudad de México (p. 333)

conaculta: http://www.meicocscultura.com/agen-da_cultural.php?tabla=A&tipo=xml&tipo_tema

unam: <http://www.unam.mx/pagina/es/88/difusion-de-la-cultura-oferta-cultural>

gdf: http://www.df.gob.mx/wb/gdf/cartelera_eventos_culturales

uam: <http://www.uam.mx>

Un segundo programa que prestó atención al público infantil, desarrollado exclusivamente en el Distrito Federal, en el periodo de gobierno 1997-2000, de Cuauhtémoc Cárdenas fue el llamado *Jugares y juglares por todos los lugares* y su reconocimiento se basa sobre todo en el ejercicio de, -según palabras de Alejandro Aura, responsable de cultura- “horizontalizar la cultura”, al considerar a los espacios públicos como “laboratorios de sentido” y darles un uso colectivo con un sentido ciudadano, considerando que “la calle es de todos”. De tal forma que el programa se realizó en buena parte en plazas y jardines llevando espectáculos de teatro, teatro de títeres, danza, música, pantomima, arte circense.

En nota del periódico La Jornada, UNAM, de septiembre del año 2000, se menciona que de la creación del programa, de 1998 al año 2000, se contaba con 200 sitios itinerantes y permanentes, al que acudieron un total de 1 600 artistas con 5 000 espectáculos diversos, contemplando una población atendida de 3 millones de personas, alcance importante para un programa joven.

El programa fue resultado de la puesta en práctica de los criterios sobre la acción pública en la cultura que todo gobierno debe desarrollar, mismos que fueron planteados con profundidad durante la gestión de Cuauhtémoc Cárdenas en el Gobierno del Distrito Federal, tiempo en el que quizás una de las acciones más significativas, fue la creación, en 1998, del Instituto de Cultura de la Ciudad de México, como un organismo desconcentrado, con autonomía técnica y de gestión, convertido después en órgano descentralizado con patrimonio propio y personalidad jurídica, cuya pretensión era dar preferencia a la participación ciudadana en la gestión democrática de la ciudad, basados en el objetivo de divulgar, promover y preservar la cultura en el DF, instrumentar las políticas culturales, y ser la instancia normativa de los programas para la atención a la cultura, que realizara la administración pública del Distrito Federal, de tal manera que se esperaba asumir el papel de coordinar más que de ejecutar.

Una de las ideas que acompañó el despliegue cultural de la última etapa fue la de lograr a través de la cultura una mejor calidad de vida, recuperando el uso colectivo de espacios públicos para contribuir a contrarrestar la inseguridad y dar renovados impulsos a la sociabilidad urbana. Quizá sea ésta una de las más grandes aportaciones del ICCM, el dar a la actividad cultural un sentido ciudadano que la hace indispensable para la gestión del conjunto de la metrópoli. Sin una población con sentido de convivencia y un aprecio de lo público difícilmente se podrá avanzar en la solución de sus grandes problemas (Nivón, Mantecón y Porta, sf: 306).

Quizás el programa *Juglares y jugares*, representó el acercamiento a los planteamientos de política cultural que más crítica y propositivamente se han desarrollado en la ciudad, en tanto que fue producto del acercamiento con artistas que participaron en la propuesta, como los canta-autores Pepe Frank y Valentín Rincón, sin embargo, tal propuesta nuevamente quedó desarticulada del esfuerzo por retomar lo planteado en las mesas de discusión en torno a la cultura, sin superar la reiterada actitud de programar espectáculos sin plantearse las formas para conseguir una influencia integral para generar una conciencia ciudadana y una percepción de lo que representa la experiencia artístico-cultural, con lo que

quedan sueltos los objetivos de: promoción de la diversidad cultural y formación del ser ciudadano. Este hecho no niega que es necesaria la presencia permanente de eventos artísticos en las calles, en tanto que, como bien lo argumentaba Alejandro Aura al referirse al programa *La calle es de todos*:

Así, por unas cuantas horas, los conflictos de la segmentación social se reorganizan en el ámbito de la cultura y se establece una tregua en la competencia cotidiana. Se abre un espacio de tolerancia y convivencia social que sólo la cultura puede brindar. Los acontecimientos artísticos pasan pero no desaparecen, pertenecen al caudal de la riqueza intangible de quienes han participado en ellos (Aura en Nivón: 314).

Ante esto, es importante considerar que nuestra ciudad no ha carecido de la atención a las formas y conceptos para abordar la planeación de las políticas públicas de cultura; puesto que existen diversas experiencias y documentos, como el llamado *Libro Verde, para la institucionalización y sistema de fomento y Desarrollo Cultural de la Ciudad de México*, elaborado en el periodo de gobierno de Marcelo Ebrard, que convocó a estudiosos de la cultura en sus distintas vertientes, para detectar y abordar las necesidades culturales de la población. Los resultados han servido básicamente para nutrir la información y formación académica, más que para la ejecución de programas viciados por años de medidas asistencialistas que no logran asir, en esencia, los efectos que cada acción cultural debe propiciar en la autopercepción del ser ciudadano en quienes reciben la oferta cultural.

En este libro se consideran elementos importantes para la construcción de una política cultural entre los que se encuentran: los creadores culturales profesionales y no profesionales, así como a grupos y comunidades con un sentido de identidad, como principales destinatarios de los Derechos Culturales; los resultados de las mesas de reflexión, realizadas en el año 2010, sobre Políticas culturales en la ciudad de México en las que se consideran temas como: Arte Público y Políticas Culturales, así como, Derecho a la Ciudad y Políticas Culturales; asimismo, en el libro se destaca la necesidad de atención a los circuitos culturales disponibles en el espacio público; la recuperación de espacios

públicos para la cultura; la calidad de los espacios públicos y el espacio público como territorio para el diálogo y la convivencia. En general se destaca a la ciudad como “laboratorio de convivencia” (libro verde, 2012:151).

Con base en estos antecedentes, se elabora el Programa de Fomento y Desarrollo Cultural 2014-2018, del Gobierno del Distrito Federal, que se rige por seis ejes rectores. El programa es un maravilloso planteamiento de acciones culturales, sobre todo en el espacio público, que habría que seguir de cerca, dada la poco perceptible presencia del arte y la cultura en ese ámbito.

Los derechos culturales en la ciudad de México han sido contemplados, según lo menciona Boly Cottom, estudioso del derecho cultural en nuestro país, sobre seis ejes rectores: 1) Desarrollo cultural comunitario, 2) Acceso y participación en la vida cultural, 3) Educación y formación artística, 4) Identidad y patrimonio cultural, 5) Información y comunicación cultural, 6) Gobernabilidad democrática y cooperación cultural. (2015: p. 56).

Las acciones que describe como realizadas en cada uno de estos ejes, tienen que ver con eventos, tales como: creación de cine clubes, revistas, orquestas, talleres, declaratorias de patrimonio, libro clubes, entre otros, que beneficiaron a innumerable cantidad de capitalinos, datos, que si bien corresponden absolutamente a la atención de aspectos culturales para los habitantes, se encuentran dispersos y no manifiestan los efectos que habrían de esperarse en cada uno de los ejes propuestos. Por ejemplo, en el eje: Derecho al acceso y participación en la vida cultural, se describe: “Toda persona individual y colectiva tiene derecho de acceder y participar libremente, sin consideración de fronteras, en la vida cultural a través de las actividades que libremente elija” (Cottom: 58). En este sentido, es cuestionable que los eventos presentados a partir de decisiones de encargados de la programación en el sistema de teatros, correspondan con la libertad de elección de los ciudadanos, o bien, el hecho de que el incremento de libros en los libro clubes a más de 18 000, represente un incremento de lectores o que por sí mismo, este hecho haya estimulado la lectura o al menos el conocimiento de los ciudadanos de que los libro clubes existen en su colonia. Hechos que muestran, que el derecho a la cultura deja de lado

aspectos de evaluación que tienen que ver con una efectiva formación del ciudadano hacia la práctica de sus derechos culturales.

Quizás uno de los ejes principales es el derecho a la información y comunicación cultural que establece “que toda persona, individual o colectivamente, tiene el derecho de recibir información libre y pluralista, que contribuya al desarrollo pleno libre y completo de su identidad cultural en el respeto de los derechos del otro y de la diversidad cultural”. (Cottom.:p. 58), sin embargo, como resultados de su puesta en práctica, se expresan como resultados, el número de escuchas que alcanza la Radio Cultural en línea del Gobierno del Distrito Federal, el número de acervos musicales o el tiraje de 3,620,000 ejemplares de la revista *Chilanguía*, dejando de lado los resultados que efectivamente, pudieron tener un impacto en la construcción de una clara percepción en los ciudadanos en torno a lo que representa la identidad cultural, la diversidad cultural y el respeto al otro. Quizás son temas tratados en diversos programas de la radio, sin embargo, nuevamente, la evaluación no considera el impacto respecto al cumplimiento del objetivo propuesto, con lo que, al parecer, la riqueza de contar con medios informativos, de difusión, de divulgación no es explotada hacia el enriquecimiento del capital cultural de una colectividad o no se cuenta con los recursos para determinar tal impacto.

Ante esto, Boly Cottom es acertado al comentar algunas problemáticas en la atención de los derechos culturales en la ciudad, al destacar la necesaria medición de aspectos cualitativos como la equidad y la inclusión; claridad en cuanto al qué contemplar cuando se atienden los derechos culturales; atención desde distintos órdenes de gobierno a la difusión de los derechos culturales y la creación de áreas específicas para la atención de las demandas y violaciones a los derechos culturales (Cottom:61-63).

Destacaré a continuación algunas propuestas que en el programa se plantean y que es necesario considerar para exigir su cumplimiento con propuestas de gestión cultural.

En primer lugar, retomo el aporte en cuanto a la importancia del *espacio público* en el que se asevera que:

Resulta fundamental en este análisis de la infraestructura abordar el tema del espacio público urbano desde la perspectiva de las políticas culturales. La ciudad es un espacio para la convivencia, donde la solidaridad y la creatividad colectiva son los valores primordiales para el ejercicio de los derechos culturales. Esto debe suceder cada vez más en los espacios públicos, que pueden ser recuperados y habilitados para su utilización en beneficio del arte y la cultura. (Programa de Cultura GDF: p.28).

La pregunta que surge es: ¿Cuántos espacios han sido notablemente rehabilitados en pro de su utilización artística y cultural? Para ello habría que revisar si el Consejo de Fomento y desarrollo Cultural de Distrito Federal, realmente cuenta con el listado y actualización del inventario de los espacios públicos en cada delegación para la realización de actividades culturales y artísticas, como lo exige el art. 21 de la Ley de Fomento Cultural del D.F. del año 2003.

Cabe destacar, respecto a la oferta cultural, la mención de la calidad de lo ofrecido, no sólo en este programa, sino en distintas leyes en torno a la cultura, puesto que el concepto no se define y propicia una visión subjetiva de lo que contempla, que bien puede caer en percepciones estéticas y de contenido regidas por los criterios del consumo mercantilizado, mas no se puede dejar de lado que se tiene a bien mencionar la necesidad de que lo propuesto culturalmente, fomente los derechos culturales, la cohesión social y la solidaridad, así como la importancia de ofrecer lo que los organismos privados no atienden.

Se debe generar y fomentar una política que además de ofrecer aquello que los organismos privados no están dispuestos a producir, se oriente a proporcionar una oferta de servicios culturales de calidad, diseñados con el objetivo de fomentar la cohesión social y la solidaridad acorde con los derechos culturales, y que brinde elementos para la identidad y la acción compartida en torno de un proyecto social de largo alcance. (Programa de Cultura GDF: 31).

Respecto al derecho a la participación y acceso a bienes y servicios culturales se destaca en el punto 3.1.4 “el derecho a la participación y el acceso a

bienes y servicios culturales, así como a la difusión, la producción y los apoyos a la creación de actividades artísticas y culturales de calidad destinadas a la comunidad, ya sea en espacios públicos o en recintos culturales de la ciudad” (Programa de Cultura GDF: 52). Apartado en el que nuevamente se menciona la calidad, como requisito para la difusión, producción y apoyos. Tales ofertas de calidad, sin embargo, consideran el desarrollo de actividades artísticas y culturales en espacios públicos dirigidas a los llamados grupos sociales prioritarios con el fin de fortalecer el dialogo, la participación y el encuentro social, entre estos grupos se consideran comunidades de alta conflictividad o exclusión social que contempla poblaciones en situación de vulnerabilidad como son la población infantil y juvenil, para la que se reconoce la escasa oferta cultural y artística que reciben, de tal forma que se plantean el fomento cultural infantil y juvenil con las siguientes acciones:

- Incrementar la participación de la población infantil en las actividades artísticas y culturales que se ofrecen en la ciudad.
- Ampliar la documentación referencial para operar procesos de fomento cultural infantil.
- Incrementar el número de promotores de fomento cultural infantil en la ciudad.
- Impulsar procesos artísticos y culturales dirigidos a la población juvenil, con el propósito de reconocer sus derechos, manifestaciones e intereses en materia cultural.
- Desarrollar políticas públicas en materia de cultura orientadas a los jóvenes, mediante las cuales se promueva su inclusión y su participación como actores prioritarios del desarrollo.
- Lograr la implementación de alternativas de disfrute cultural para la juventud como eje transversal en los programas culturales.

Considerar la participación, es fundamental para el cumplimiento de los derechos de la infancia, tal participación es mencionada en varios apartados del programa y se considera que ha de ejercerse de manera transversal, esto significa la consideración de los distintos aspectos que impactan una problemática, así como de los distintos actores que han de participar para su visualización integral,

que permita dar soluciones efectivas. Por lo que se espera la real participación para la aplicación de acciones verídicamente integradoras que permitan cumplir con su propósito involucramiento de los agentes culturales para conseguir una mayor incidencia en el contexto ciudadano y consolidar esquemas de formación y creación de públicos para el desarrollo de espacios alternativos del proceso creativo, así como cumplir, como se lo han propuesto, con el reconocimiento, respeto y ejercicio de los derechos humanos de la población infantil y juvenil, de la adulta mayor, de aquella que presenta algún tipo de discapacidad, de los miembros de la comunidad LGBTTI, y de las mujeres de la ciudad de México.

Un punto a considerar que bloquea la aplicación exitosa de los objetivos del Programa de Fomento y desarrollo Cultural del D.F, es la consideración de las leyes con las que se relaciona, entre la que destaca, fundamentalmente, la Ley para la celebración de espectáculos públicos en el D.F. de 1997, que lejos de coadyuvar al desarrollo de los planteamientos del programa, limita administrativamente, con infinidad de requisitos hasta absurdos, las propuestas de desarrollo de actividades culturales por parte de personas físicas y/o morales, además de dirigirse básicamente a los establecimientos mercantiles –ley que también habría que revisar-, como espacios para la representación de espectáculos públicos, últimos que describen como: *la representación, función, acto, evento o exhibición artística, musical, deportiva, taurina, cinematográfica, teatral o cultural, organizada por una persona física o moral en cualquier lugar y tiempo y a la que se convoca al público con fines culturales o de entretenimiento, diversión o recreación, en forma gratuita o mediante el pago de una contraprestación en dinero o especie.* Ante esto, llama la atención en el capítulo IV, sobre espectáculos tradicionales, la prohibición del artículo 55 que versa: *Se prohíbe la celebración de espectáculos públicos en la vía pública, parques o espacios públicos, excepto que la Delegación constate que se trata de espectáculos tradicionales,* dato que bien puede ser considerado como aberración en la elaboración del documento o bien que es necesario aclarar para bien de quienes pretendan organizar un evento considerado de tradición.

Por último, es importante atender los datos que reporta la Encuesta Nacional de Consumo Cultural de México, realizada en el 2012 por el Instituto Nacional de Estadística y Geografía en colaboración con el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes CONACULTA, respecto a los espectáculos culturales en la vía pública, en donde las cifras destacan la participación mayoritaria de las mujeres en grupos de edad entre 30 a 49 años, en las distintas actividades que contempla el rubro, como son: Sitios y eventos culturales seleccionados; fiestas tradicionales; Ferias y Festivales; espectáculos culturales en la vía pública y cursos y talleres. Actividades en las que sobresale también el mayor desembolso por adquisición de bienes y servicios culturales por parte de las mujeres.

La participación de las mujeres en las distintas actividades, contrasta con los mínimos porcentajes de participación de la infancia en los eventos culturales en vía pública con apenas el 5.4%, lo que puede deberse por un lado, a la falta de oferta cultural, lo que destaca el análisis del programa de cultura del gobierno del Distrito Federal; a la falta de difusión de los eventos públicos destinados a la infancia y, parte quizás fundamental, a la falta de atención a las madres de familia, como promotoras de la formación cultural de sus hijos, punto importante si se considera que el rango de mujeres que asisten a eventos públicos, coincide con la edad reproductiva, por lo que se intuye que muchas de ellas tienen hijos que son un público latente para la oferta cultural infantil. Esto satisfaría el hecho de que si los niños no asisten a eventos culturales, es porque están sujetos a las decisiones de sus padres sobre el uso de su tiempo libre, de allí que parece necesario fomentar la promoción, dirigida a las madres de familia, sobre la importancia de la actividad artística y cultural en los niños.

Hasta aquí la revisión sobre las acciones de cultura en el Distrito Federal y el Centro Histórico de la ciudad, para dar paso a un análisis general sobre las experiencias de gestión de los titiriteros en el uso del espacio público.

5. Titiriteros y trabajo en espacios públicos como experiencia de gestión

Este análisis proviene de las respuestas a un cuestionario de 15 preguntas (ver ANEXO III), respondidas por 18 titiriteros: 5 latinoamericanos y 13 mexicanos, por lo que representa una muestra que, si bien no permite generalizar en cuanto a las percepciones de todos los titiriteros, logra manifestar tendencias respecto a sus posturas de trabajo en el *espacio público*, mismas que son reforzadas por las entrevistas plasmadas en el capítulo anterior y por mi propia experiencia de trabajo en este medio.

Se enviaron un total de 90 cuestionarios vía inbox, de los cuales únicamente 13 fueron respondidos, mientras que 5 fueron aplicados a titiriteros en presencia.

Es común que los titiriteros presentemos contratiempos para la sistematización de información, dado que existen pocas circunstancias que propicien la construcción de argumentos y la clarificación sobre las características del trabajo que se realiza, situación que es comentada entre titiriteros y que pude constatar en previos cuestionarios aplicados para otros trabajos académicos.

El cuestionario fue dividido en tres partes que me permitieran tener una visión de distintos aspectos que considero importantes por la estructura de la investigación y para la elaboración de las conclusiones. La primera parte recolecta información básica sobre cada compañía, destacando el enfoque de sus objetivos y temas abordados; la segunda parte se avoca a recibir información sobre las consideraciones y experiencias de trabajo en el espacio público; por último, intenta contar con datos concernientes a particularidades de los montajes para el espacio público, intentando identificar temas y si estos reafirman o contribuyen al desarrollo de habilidades en los niños. El cuestionario cierra con una pregunta clave que pretende rastrear la atención de los titiriteros a su labor como gestores culturales, al pedirles dos propuestas de acción para ser consideradas en el uso del *espacio público*, respuestas que se observarán al final de este apartado.

Respecto al concentrado de respuestas del ANEXO IV, en lo que concierne al público al cuál destinan su trabajo, 17 titiriteros contestaron que lo destinan a todo público, la justificación para esta respuesta, es que los niños no asisten solos

a un espectáculo de títeres, por lo que los acompañantes adultos se convierten en público que, sabido es, se integran a la representación, mención necesaria dado que todos los titiriteros que respondieron realizan espectáculos para niños, por lo que 3 expresaron que trabaja para niños y todo público, mientras que sólo uno de ellos mencionó que realiza espectáculos también para jóvenes y otro, que realiza espectáculos también para adultos. Si bien actualmente existen montajes para adultos, sobre todo en países europeos, sigue siendo frecuente el teatro de títeres destinado a los niños.

Respecto al objetivo que persiguen como titiriteros, se observa una estrecha relación con los temas que manejan, por lo que las respuestas 4 y 5, parecen mezclarse, aunque pudieron observarse algunos objetivos que se contemplaron en 12 rubros, que, por supuesto, se repiten con varios titiriteros.

Los resultados muestran como principales objetivos: mensaje educativo y social, en segundo lugar, dignificar el teatro de títeres y en tercer lugar, rescate de tradiciones populares. Esto permite observar que se adopta como importante, la función educativa y de tratamiento de las problemáticas sociales que cumple el títere, pero además destaca el hacer presente al títere como expresión artística y su consideración como medio para el rescate de identidades a través de la representación de tradiciones populares. Otros titiriteros mencionaron como objetivos temas como: entretenimiento y diversión; conciencia ecológica; experiencia estética y artística; reflexión y cuestionamiento; incentivar la imaginación; atención a grupos vulnerables; sustento económico; contar con un enfoque político; promover la literatura clásica a través de los títeres. Con esto se observa la relación estrecha entre objetivos y temas abordados en sus representaciones.

En relación con los temas tratados, podemos precisar que la mayoría de los titiriteros manifestaron trabajar sobre mitos y leyendas; seguido por el tratamiento de problemáticas actuales del mundo o región y el manejo de valores fundamentales, con lo que se sigue observando la atención al aspecto social y de identidad a través del rescate de tradiciones populares como mitos y leyendas.

En lo que concierne al segundo apartado del cuestionario relativo al trabajo en el *espacio público*, 17 mencionaron que es un espacio con virtudes, entre las que mencionan las siguientes: permite el acceso a cualquier tipo de público; permite la ejercitación del titiritero, dado que exige manejo de voz y de públicos, montajes atractivos; se hace uso de espacios escénicos alternativos; se atienden las necesidades de uso del tiempo libre de la gente, entre otras. En este sentido, Sólo un titiritero expresó no haberlo hecho nunca, los 17 restantes han trabajado en el *espacio público*, dedicando, los más, un 75% de sus representaciones.

Sus preferencias por el tipo de *espacio público* fueron expresadas de la siguiente manera: Más de la mitad prefieren los parques, dado que a la gente le agrada encontrar alguna actividad recreativa; un menor porcentaje, el 4.4%, expresó que le es más cómodo trabajar en plazas, entre las que consideran las plazas comerciales, puesto que son espacios en los que se concentra la gente con más facilidad y hay menos distractores. Algunos comentaron que les complace trabajar en comunidades, patios de escuela, calles; sólo dos mencionaron que cualquier espacio es adecuado, uno de ellos, titiritero ecuatoriano, sacó a colación la frase de Peter Brooks quien argumenta que “Todo espacio vacío es un espacio teatral”.

De los 18 titiriteros, 17 mencionaron que sí han trabajado en el Espacio Público de manera independiente, esto los ha llevado a enfrentar diversas problemáticas entre las que mencionan con más frecuencia, en orden descendente de importancia, las siguientes: prohibición y/u hostigamiento de policías; malas condiciones climáticas; exceso de ruido, distractores y mala visibilidad, así como falta de infraestructura como conexiones eléctricas y tarimas para mayor visibilidad. Otros inconvenientes considerados por los titiriteros que bien vale la pena destacar, dada la intención de esta investigación son: carencia de publicidad; falta de interés de los asistentes al considerarlo un espectáculo callejero; y escasos ingresos.

El trabajo por mediación institucional y de manera independiente, muestra un equilibrio. Sólo uno de ellos ha trabajado únicamente de manera independiente,

mientras que los otros han trabajado por contratos con personas físicas y Organizaciones No Gubernamentales ONG.

Respecto al fomento de las políticas de cultura infantil hacia el uso del *espacio público*, la mitad de los titiriteros encuestados consideran que no existe tal, mientras que la otra mitad considera que sí. Esto se manifiesta dado que, al ser contratados por la institución, se desconocen los fundamentos que la propiciaron, dado que frecuentemente, no existe una continuidad para su empleo artístico-cultural, que permita que titiriteros y público ubiquen espacios y aún menos, políticas permanentes de arte y cultura. En general los titiriteros consideran que no existe una conciencia en las instituciones gubernamentales sobre la importancia de la cultura en la formación de los niños y aquí cabe destacar que sólo uno de ellos hace referencia a la necesidad de contar con gestores culturales.

En lo que se refiere al tercer apartado del cuestionario, relacionado con el desarrollo de habilidades, la mitad de los titiriteros expresaron, que sí es necesario contar con temáticas particulares en el trabajo en espacio público, mientras que los restantes manifestaron que cualquier tema puede ser tratado. Sin embargo, el cuestionario induce a proponer temas por orden de importancia, con el fin de contar con más elementos para conocer su concepto de *espacio público*, cuyos resultados fueron los siguientes:

En primer lugar consideraron los temas de promoción de la paz y multiculturalidad, en segundo lugar los temas de Derechos de los niños y nuevamente promoción de la paz; en tercer lugar se encuentran la equidad de género y migración; en cuarto lugar nuevamente aparece la equidad de género y en quinto lugar, el tema de la migración. Esto puede explicarse si se retoma que varios de ellos comentan la importancia de tratar temas de actualidad en el país y la región, sobre todo si se considera que los titiriteros son viajeros y esto les exige informarse de las condiciones sociales, políticas y económicas de los lugares que visitan, asimismo, hay que recordar que es importante para los titiriteros atender las problemáticas sociales y culturales, mismas que se manifiestan en la diversidad que representa el *espacio público*.

En lo que respecta al desarrollo de las 7 habilidades propuestas que son factibles de atender a través de los espectáculos de títeres en el *espacio público*, se detectó una gran dispersión de opiniones que se expresan de la siguiente forma:

El desarrollo de las percepciones artísticas es la habilidad que más puntaje obtuvo; en segundo lugar está el desarrollo de la fantasía; mientras que las demás habilidades se reparten entre los lugares 4, 5 y 6, en tanto que es notable que la última de las habilidades que podrían considerarse, ocupando el 7° lugar es la habilidad del conocimiento. Esto es interesante en tanto que al observar los distintos comentarios en los cuestionarios, se distingue la postura general de que los titiriteros no asumen como función primordial el brindar conocimientos, esto desde la perspectiva de la educación formal, lo que no significa que con cada representación no se adquiriera conocimiento.

La última pregunta, que como se mencionó, pretende conocer las alternativas de los titiriteros para el uso artístico del *espacio público* dio por resultado lo siguiente:

Más de la mitad de los titiriteros expusieron propuestas diversas como: permisos sin costo; fomentar el gusto por la lectura; terminar con los cotos de poder; mostrar, promover, vender; proponer a las autoridades el uso de espacios subutilizados, mientras que algunos consideran importantes los siguientes aspectos: la profesionalización de los titiriteros para ofrecer espectáculos de calidad; el empoderamiento del espacio público; la generación de proyectos e iniciativas; exigir políticas participativas; crear espectáculos apropiados para el *espacio público* y, por último, crear espectáculos de interés para el público.

En síntesis, considero que el cuestionario, como ejercicio de acercamiento a las experiencias de trabajo de los titiriteros en el *espacio público*, me permitió destacar que dicho espacio es un foro aún utilizado, sin la frecuencia de antaño, pero que sigue fungiendo como alternativa de trabajo que les permite foguarse y tener permanencia en sus representaciones, pero que es necesaria la generación de proyectos, para adquirir condiciones dignas, de respeto y reconocimiento hacia el valor artístico y cultural del teatro de títeres.

5.1. Experiencias de gestión del grupo de títeres TICUENI (1990-2014) y trabajo en el *espacio público* de la Ciudad de México.

Un poco de historia

El grupo de títeres TICUENI, nace en el año de 1990. TICUENI son las primeras letras de las palabras: Títeres, Cuentos y Niños, pues nos planteamos como objetivo: a través de los títeres, contar cuentos para niños.

El interés de formar un grupo de títeres surge después de tomar un taller de elaboración de títeres y participar, en el grupo COMINO con la maestra María Dolores Alva de la Canal “Loló”, reconocida titiritera de la llamada Época de oro del guiñol, quien dio vida al títere Comino (1933-1948), diseñado y elaborado por su hermano, Ramón Alva de la Canal, pintor muralista de aquellos años.

Comino se sumó a las Jornadas culturales impulsadas, en sus inicios, por José Vasconcelos y que tomaron auge durante el Cardenismo, manejando textos escritos por el conocido estridentista Germán List Arzubide.

Fue “Loló” quien me transmitió los primeros conocimientos, experiencias y amor por el teatro de títeres, cuestión fundamental si se considera que mi formación es de economista egresada de la UNAM, pero interesada, desde mi juventud, en el trabajo artístico que fue respaldado por clases de danza contemporánea, teatro y música.

Fue así como constituimos el grupo de títeres, inicialmente con cuatro personas, para convertirnos después en un grupo familiar en el que estábamos integrados Gerardo Jaso Nacif, mi pareja; Jimena Jaso Guzmán, mi hija y Sara Guzmán Corral, quien esto escribe.

Nuestra formación se fue enriqueciendo a través de cursos y talleres con reconocidos maestros nacionales y extranjeros del ambiente titiritero: Carlos Converso, Freddy Artilles, Luis Enrique Rodríguez Chacón, Lourdes Aguilera, entre otros, no sólo en cuanto al manejo de técnicas de elaboración de muñecos, sino en cuanto a elaboración y adaptación de guiones para títeres y análisis de textos dramáticos para títeres. Asimismo, mis conocimientos en la formación artística se

vitalizaron con diversos talleres literarios y cursos de narración oral con maestros como Jermán Argueta, Moisés Mendelewikz, Gerardo Méndez, Apolonio Mondragón.

Esto nos lleva, como grupo, a considerar dos aspectos centrales: la importancia de entregar a los niños una propuesta estética de calidad y la de brindar contenidos que fortalecieran su capacidad de reflexión, con lo que agregamos a nuestro objetivo la intención de mostrar a los niños los hechos que les hacen ser parte de este mundo, a través de una fantástica realidad; en el entendido de que los títeres tienen la virtud de mostrar y reflexionar realidades a través de expresiones fantásticas y metafóricas.

Al inicio de nuestra trayectoria, no nos cuestionamos la necesidad de contar con conocimientos de gestión, de hecho desconocíamos lo que esto significaba. El mercado se presentó ante nosotros dada la demanda de nuestras propuestas y si vivíamos incertidumbre en cuanto a los ingresos, contábamos con el respaldo de un trabajo remunerado, dedicándonos a los títeres por placer.

Sin embargo, en los últimos seis años del siglo pasado, dada la vitalidad y buenos ingresos que obteníamos con el teatro de títeres, decidimos dejar nuestros respectivos trabajos para dedicarnos de lleno a nuestra pasión. Es en este periodo (1994-2000) en el que nos enfrentamos a lo que significa la labor de gestión.

Elaboramos carpetas de trabajo que presentábamos en distintas instituciones. La idea de lo que debían contener la obtuvimos asistiendo, por tres años consecutivos, al Encuentro de Promotores de Cultura Infantil (1994-1996), que se realizaba en la Feria Internacional del libro de Guadalajara FIL. Allí pudimos conocer a asociaciones, promotores, artistas, científicos, escritores, todos dedicados al trabajo para y con los niños, con quienes compartimos diversos talleres y experiencias. De esta forma, nuestras carpetas, pero sobre todo, nuestra actividad permanente, lograron que estableciéramos contactos que nos permitieron viajar al extranjero y por varios Estados de la República Mexicana. Simultáneamente vendría nuestra adhesión a la Unión Internacional de la Marioneta UNIMA, México, en donde tuvimos acercamiento con los titiriteros del país.

Trabajo Institucional

Es sabido que vivir del títere implica vender espectáculos a distintos compradores; un 10% lo destinamos a trabajar en fiestas infantiles y espacios particulares, mientras que el 90% fue destinado al trabajo institucional, que era nuestro interés principal, dada la proyección que es posible alcanzar y en donde se lograba el impacto de nuestros objetivos al estar al alcance de un mayor número de niños.

Uno de los primeros programas con los que trabajamos fue Alas y Raíces a los Niños del que fuimos artistas fundadores, estando a la cabeza Susana Ríos Szalay, quien realizó varias reuniones de artistas para plantear los objetivos e incluso pedir nuestras opiniones para su mejor operación. El programa funcionó con la difícil tarea de coordinar los espacios y transmitir los objetivos de difusión y promoción de la cultura infantil. Cabe mencionar que a este programa ingresamos sin pretenderlo, pues una de sus coordinadoras, encargada de talleres, vio nuestro espectáculo en el Museo de Culturas Populares, le gustó y nos dio los datos para ponernos en contacto. Vendría una sala de espera de casi una hora (después comprendería que así había iniciado mi trabajo como gestora). Ya a punto de retirarme, me dieron la entrevista y estuvimos cerca de cinco años en el programa, con el que recorrimos las distintas Delegaciones Políticas del Distrito Federal y varios Estados de la República en diversas giras.

Otro programa en el que participamos fue Arcoiris del ISSSTE, encabezado por Karina Duprez, quien con camaradería y un buen equipo, logró coordinar la presencia de varias disciplinas artísticas en los hospitales del Distrito Federal, en el que vivimos extraordinarias experiencias al compartir con los niños y sus padres, quienes viven con enorme angustia la enfermedad de sus hijos. Importante es mencionar que contábamos con el apoyo de psicólogas al terminar el evento para manejar la experiencia. En este sentido, hay que agregar que el Programa Alas y Raíces consideraba también espectáculos en hospitales, por lo que implementó diversos talleres para prepararnos en el trato con niños enfermos, además de otros relativos al desarrollo de la creatividad.

Significativa fue también nuestra participación en el programa El teatro va a la Escuela, de la Secretaría de Educación Pública, que por \$5.00 por niño, (en el

año de 1999), daba acceso a los niños a diversos espectáculos artísticos. Difícil también resultaba la coordinación con las escuelas y el trato con los directivos, quienes ante un público de 600 niños, consideraban que obteníamos un ingreso elevado, sin considerar que atendíamos jardines de niños con apenas 25 niños, cubriendo dos escuelas por día en traslados, en ocasiones, de sur a norte de la ciudad. Era notable que, en los jardines de niños, era común ver sus teatrinos (teatro para títeres) arrumbados y polvosos.

Nuestra trayectoria nos llevó a trabajar con distintas secretarías de cultura en los Estados de México, Morelos y en el Distrito Federal.

Asimismo, las Instituciones de Cultura, apoyaban diversos proyectos culturales que nos consideraban en sus contrataciones, entre ellos: Jornadas Alarconianas; Festival Mireya Cueto; Festival Internacional de Títeres de Mihail Vassilev; Festival Internacional de Títeres de Monterrey, organizado por la compañía Baúl Teatro; Festival Internacional de Títeres del Estado de Morelos y el Festival Nacional de títeres de UNIMA México, así como la Feria del Libro Infantil y Juvenil, FILIJ; la Feria Internacional del Libro de Guadalajara FIL y el Festival Internacional Cervantino.

El trabajo con las Instituciones exigió convertirnos en trabajadores formales, por lo que realizamos nuestro registro ante la Secretaría de Hacienda para emitir recibos de honorarios.

Desde mi experiencia puedo asegurar que la calidad de nuestra propuesta es la que nos fue relacionando con distintas instituciones, por lo que la labor de gestoría, en lo que respecta a la búsqueda de contratantes era mínima, pues era frecuente que las carpetas presentadas no fueran consideradas para contratarnos si no conocían nuestro trabajo, es por ello que en la actualidad dedico buena parte de mi tiempo a la labor de profesionalización de los titiriteros, que ha sido reconocida a partir de la organización del 1er Encuentro Nacional de Trabajadores del Arte de los títeres que se realizó los días 12, 13 y 14 de noviembre de 2013 en las instalaciones de la UACM plantel Centro Histórico, experiencia que hoy me permite ser la representante legal de UNIMA México, en dónde se cristalizará, entre otros trabajos, el esfuerzo por legitimar al títere; por el reconocimiento de su

trayectoria en la cultura nacional; por integrar cada vez a un mayor número de titiriteros y por el impulso a su desarrollo profesional, entre lo que se considera, su fortalecimiento como gestores culturales conscientes de su aporte artístico y cultural en el país y preparados para elaborar proyectos culturales que impacten al gremio titiritero en general, así como al vulnerado sector infantil de México.

Experiencia en el espacio público

Nuestra experiencia en el *espacio público*, nunca se dio de manera independiente, siempre la realizamos a través de la intermediación de alguna Institución gubernamental u organización dedicada al trabajo con la infancia, de tal forma que si bien enfrentamos la falta de organización, sobre todo en la coordinación con los responsables del espacio, no experimentamos la coerción o prohibición para realizar nuestra actividad, aspecto importante a considerar, si recordamos las dificultades del gremio para la obtención de permisos.

Fueron múltiples los espacios trabajados, entre ellos: parques, plazas públicas, plazas comerciales, hospitales, escuelas, estaciones de radio, camellones, calles y mercados, a los que dedicamos un 80% de nuestro trabajo.

Vivir el *espacio público* nos llevó a confirmar que definitivamente, es el lugar idóneo para dar acceso a las expresiones artísticas a todo tipo de público, en este sentido, es un espacio democrático que no distingue niveles socio-económicos, credos, religiones, origen étnico, ni edades. Confirmamos también, que un espectáculo de calidad, lo hace suficientemente atractivo, para que las personas permanezcan durante toda la representación, incluso si circulan “de paso” por el lugar, con lo que, en la mayoría de los casos, no era necesaria difusión previa, sobre todo en espacios abiertos, mientras que, de realizarse en espacios cerrados, cuando no se contaba con difusión, un títere llamativo era llevado por la zona, para invitar al evento, con lo que el lugar terminaba aceptablemente lleno.

En las comunidades alejadas de algunos Estados de la República, cuando se nos programaba en espacios cerrados del Ayuntamiento, era común que la gente temiera acercarse, probablemente por ser un sitio generalmente vetado para ellos, por lo que decidíamos presentarnos en espacios abiertos.

Vivencia interesante fue la experimentada en Tizimín, Yucatán, en la que nos esperaban en el zócalo un numeroso grupo de personas y se transmitieron en vivo, por radio, los diálogos de la obra en maya. Caso interesante también fue la comunidad de Pichucalco, Chiapas, en la que se mostraba una manta en la plaza municipal que se leía: *Bienvenidos, Grupo de Títeres TICUENI*. Bella fue también nuestra presentación en Zinacantán, Chiapas, en dónde a nuestra llegada intentamos tomar fotografías y nos cobraban por ello o evitaban ser fotografiados. Comenzamos a escuchar en idioma tzeltal que anunciaban nuestra presentación, de la que sólo entendíamos la palabra TICUENI. La función fue exitosa, de tal forma que al final todos querían fotografiarse con nosotros y con los títeres.

Organizar giras era una labor apoteósica para los organizadores del programa Alas y Raíces, quienes debían coordinarse a la perfección con los encargados de cultura de los distintos municipios, quienes se responsabilizaban de llevarnos a las comunidades, los resultados fueron siempre favorables y es de reconocerse esta labor.

Las experiencias en el *espacio público* del Distrito Federal no fueron menos enriquecedoras. El programa se organizaba iniciando con un narrador oral, para después dar paso al espectáculo de títeres. Interesante es hacer la observación de que los títeres son, en sí mismos, un atractivo que llama a gran cantidad de público, siempre y cuando, como lo he mencionado repetidas veces, el espectáculo sea de calidad. ¿Qué significa espectáculo de calidad? Desde mi trayectoria puedo decir que significa varias cosas: una estética llamativa en cuanto a colorido y armonía en las escenografías y títeres; un espectáculo balanceado en cuanto a ritmos de manipulación y tiempos de rompimiento, es decir, en el que haya ritmos rápidos y pausados con diversos juegos escénicos; momentos de participación activa del público, sólo como relajamiento para volver a retomar el hilo de la historia (aspecto que no comparten muchos titiriteros, argumentando que un buen espectáculo no requiere de la participación activa del público); un buen soporte musical también con diversos ritmos y tiempos y, por supuesto, la facultad de sensibilizar al público hacia las reflexiones esperadas sobre el contenido de la obra que se representa.

Es cierto que en el proceso de formación de públicos para el teatro, es válido reconocer que los asistentes al *espacio público* se encuentran culturalmente condicionados a participar activamente, a gritar, a decir, a comentar en torno a lo que están observando y esta ha sido la manifestación en el teatro popular, en el que los espectadores se involucran activamente con los personajes del espectáculo, lo que expresa su identificación con ellos y hacen suyo el momento escénico. Ante esto, el titiritero requiere de una sólida formación que le permita interactuar y estar atento a las aportaciones del público para hacerlas parte de la trama y volver a ella sin dificultad, requiere también de excelente dicción y esencialidad en los contenidos que pretende manejar, así como tener buen manejo de públicos y enriquecer su información sobre el entorno en el cual trabaja, como un esfuerzo por generar la identificación de los títeres con su público. Conocida es la anécdota de Don Leandro, descendiente de los hermanos Rosete Aranda, quien al llegar al pueblo en el que realizarían sus representaciones, se informaba acerca del personaje popular y tomando un pedazo de madera, lo elaboraba para que formara parte del espectáculo, hecho que habría que retomarlo como aprendizaje de quienes representaron, en su época, el mejor teatro popular de México.

El *espacio público* de la ciudad de México, cuenta con infinidad y diversidad de espacios, muchos de ellos subutilizados, que bien pueden ser considerados para diversas representaciones artísticas, hace falta generar proyectos culturales que permitan voltear hacia ellos como una alternativa de acceso artístico y cultural para los distintos sectores que la conforman, principalmente, los niños y niñas de la ciudad.

Las anécdotas en la ciudad son múltiples, sin embargo, puedo comentar que lo más valioso fue el ver a niños y niñas maravillados por vivir esta experiencia artística por primera vez en su corta vida. Esto lo manifestaban en sus expresiones y en comentarios como: “yo quiero hacer títeres”, “¿Cuándo vuelven?”, “Preséntenla otra vez”. Evidentemente quedaba en ellos una huella que quizás esté latente para que, en una coyuntura de su vida, surja como acto creativo o de reflexión, esperanza de todo titiritero.

Me gustaría aquí retomar una anécdota que me parece representativa del efecto de los títeres en el aspecto emocional de los niños. En una escuela primaria del Centro Histórico, observé desde que llegamos, a una niña de aproximadamente seis años que lloraba, escuché a una maestra preguntarle a otra el porqué de su llanto, le contestó molesta que nuevamente el hermano mayor la había maltratado, que siempre era lo mismo. En ese momento decidí seguir la reacción de la pequeña durante el espectáculo, (vale aquí comentar que todo teatrino debe contar con lo que llamamos “mirillas” para observar ocasionalmente las reacciones del público), Al iniciar, la niña no parecía enterarse de lo que sucedía, seguía sumida en el llanto, de pronto, al haber transcurrido unos minutos de iniciado el cuento, levantó la vista y descubrió a los títeres, su mirada se quedó fija y poco a poco la observé irse involucrando en la trama, después la vi reír y cada vez que lo recuerdo yo misma lloro, porque esa reacción fue uno de los mayores logros de mi vida como titiritera. La niña vivió una hora de distanciamiento de una realidad de aflicción, para sonreír, disfrutar y ser feliz, una hora que en su historia personal resultó significativa. Eso es lo que hemos de pretender, precisamente, con el uso artístico y cultural de manera cotidiana del *espacio público*; generar experiencias, acercar herramientas que brinden a los niños la posibilidad de cambiar sus perspectivas de vida, para encontrar en ello, una vía para solventar sus carencias emocionales y saber que las situaciones que les rodean pueden ser distintas.

Cabe aquí otra anécdota del año 2013, de una función a la que me invitaron compañeras de la Asociación Civil Serpentina Cultural, creada por Eleonora Garduño Tobón, estudiante de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México UACM y por Sara Edith Mejía, estudiante de comunicación de la Universidad Autónoma Metropolitana, quienes realizan trabajo con niños y niñas de la ciudad para promover una cultura de paz y el fortalecimiento de lazos sociales. Una vez al año impulsan un evento público cultural; en esa ocasión asistieron las niñas mazahuas con quienes realizaron una exposición fotográfica sobre sus condiciones de vida en la ciudad. El espectáculo que presenté lleva por título, *Entre gatos, lijas y terciopelo* y trata sobre el respeto a la identidad de cada

individuo, en dónde el personaje principal es un gatito que nace demasiado pequeño, por lo que tiene que enfrentar distintas dificultades para ser respetado y fortalecer su autoestima. En la obra se pretende destacar la importancia de las palabras que pueden transmitir un mensaje amable o agresivo, para lo que, previo a la función les reparto cuadritos forrados con lija y otros forrados con terciopelo, les invito a pasarlos por su piel para que sientan la aspereza de uno, en contraste con la suavidad del otro, entonces comento que las palabras pueden lastimar y ser ásperas como lija, o agradables y suaves como el terciopelo. Tiempo después, las compañeras me comentaron que, la maestra Ivone González Petit, quien trabaja con las niñas en la ciudad, las invitó nuevamente a trabajar con las fotografías, a lo que una de ellas respondió que no querían ya abordar el mismo tema, al preguntarles el por qué, la niña comentó que presentar esas fotografías, que muestran sus condiciones de vida y su cultura en la ciudad, es para ellas como “lija”, porque son criticadas y motivo de burlas. Esto representó para mí el fiel reflejo del efecto que puede tener un tema manejado con claridad a través de los títeres, pero sobre todo, una satisfacción por un trabajo que logra proyectar más allá del momento escénico.

En nuestra trayectoria de trabajo en el *espacio público*, destaca también el trabajo para la radio en el Sistema Morelense de Radio y Televisión, para el programa, que en aquel entonces, llevaba el nombre de *Espacio Infantil*, un programa para los niños del Estado, en el que contábamos cuentos que previamente grabábamos; hablábamos de títeres y asistíamos a colonias populares, desde donde era transmitido el programa. Recuerdo las colonias *La Lagunilla* y *Alta Vista*, en las que nos presentamos en el patio de una escuela y en el mercado, jalando la luz de la tortillería.

La radio, sobre todo las estaciones que se encuentran bajo el auspicio de Instituciones gubernamentales, cuentan con cierta autonomía, sobre todo en lo que se refiere a temas artísticos y culturales, por lo que no tuvimos inconveniente alguno para la libre expresión de nuestros puntos de vista y vivimos la experiencia del placer que expresaba el público por escuchar cuentos, anécdotas y sobre todo, a los títeres, lo que nos permitió llegar a la conclusión de que la radio es un medio

que desarrolla la imaginación y la fantasía, al propiciar la generación de imágenes a través de lo que únicamente se escucha. En este sentido, la radio como *espacio público*, es una alternativa que ha de considerarse también como espacio factible de ser democrático, en tanto fortaleza la presencia de expresiones artísticas y las haga accesibles a los radio-escuchas que también constituyen un público diverso.

El 1er Encuentro Nacional de Trabajadores del Arte de los Títeres, una experiencia de gestión cultural.

Con lo expuesto sobre mi trayectoria como titiritera, he intentado dejar en claro que el elemento central para formar parte del mercado de trabajo cultural, fue la calidad de nuestros espectáculos, por encima de la calidad de las carpetas promocionales. Esto me lleva a creer firmemente en la importancia de atender el desarrollo profesional de los titiriteros, entendido desde dos aspectos: elevar la calidad estética y de contenido de los montajes escénicos, y brindar herramientas que propicien la participación de los titiriteros en la elaboración de proyectos artísticos.

Es bajo estas premisas, que surge la idea, en el taller de promoción cultural, dirigido por el profesor Alberto Zárate, en la carrera de Arte y Patrimonio Cultural de la UACM, de organizar el Encuentro.

Sin embargo, proponerlo en la UACM y que obtuviera apoyo de diversas autoridades, fue resultado de un largo proceso por el reconocimiento, en la universidad, de la trayectoria de los títeres en nuestro país, iniciando con mis profesores y compañeros de la UACM, dado que siempre que fue posible, informé sobre mi actividad y elaboré la mayoría de mis trabajos de certificación en torno a los títeres. Vendría a la par la idea de constituir el grupo de títeres de la Universidad, lo que aún sigue en pie, dando talleres como propuesta estudiantil. Para motivar a la conformación del grupo, con el apoyo de los compañeros Carmen Columba Cortés de León y Ricardo Tafoya, identificados como grupo TRIAMI, organizamos una exposición de los títeres del grupo TICUENI, a 20 años de su formación, a la que llamamos *Manos arriba. Un asalto a tu imaginación*, convencidos de que era necesario acercar a los estudiantes al conocimiento de mi

trayectoria. La exposición se montó en el lobby del auditorio del plantel Centro Histórico y estuvo expuesta del 31 de mayo al 7 de junio de 2013 (ver ANEXO V). El montaje incluyó 25 títeres en diferentes formatos y técnicas, fotografías, carteles, programas de mano, notas periodísticas y algunas escenografías.

La recepción fue excelente, llegando a la inauguración cerca de 150 personas y, de acuerdo con los comentarios, fue bien recibida dado que resultó atractiva al romper, visual y plásticamente, con las características acostumbradas de exposiciones en ese espacio y permitió, efectivamente, que quienes me identificaban como estudiante, conocieran mi faceta como titiritera.

Posteriormente organizamos para el día 20 de septiembre de 2013, en el auditorio, la presentación de uno de mis espectáculos: *El papalote y el nopal*, que no tuvo tan afortunada recepción, dada la falta de difusión, el amplio lapso de tiempo entre la exposición y el espectáculo y un mal día para organizar evento, por lo que la asistencia fue de alrededor de 20 personas. Aspectos importantes a considerar en nuestra formación como promotores y gestores culturales.

Antes de iniciar el espectáculo, repartimos un cuestionario con el fin de detectar si los estudiantes participaban del seguimiento en el que pretendíamos involucrarlos y su disposición para participar en el taller para la conformación del grupo de títeres, con resultados poco alentadores, pues de 20 personas que llenaron el cuestionario, únicamente 7, supieron de la exposición, mientras que 13, no se enteraron, lo que representa el 65%, alto porcentaje si se considera el objetivo pretendido. Sin embargo, 13 de los encuestados respondieron que sí les interesaría formar parte del grupo de títeres de la UACM, 6 respondieron que no y uno que no lo sabe. Esto ha tenido efecto en la situación que vivimos actualmente, en la que, como se mencionó, seguimos realizando talleres insistiendo en la conformación del grupo de títeres de la UACM.

Otras labores que he desarrollado para el reconocimiento del títere, es el montaje de una obra en torno al libro *Contribución a la Crítica de la Economía Política*, de Carlos Marx, realizado a petición de la profesora Martha Elena Montoya para su Taller de problemas de la promoción Cultural, montaje que he representado ya en tres ocasiones.

Asimismo, he participado en distintos Encuentros de Estudiantes de Arte y Patrimonio con temas relativos a la infancia y los títeres; así como en el 1er Congreso Iberoamericano sobre Patrimonio Cultural de la Universidad de Costa Rica, realizado del 6 al 8 de diciembre de 2010, con la ponencia *Los Títeres como Patrimonio de la Humanidad*. Por último, en el 2014 participé en una plática sobre Los títeres contemporáneos, apoyando la materia de Diversidad Cultural y Artística que imparte la profesora Erika Selene Pérez Vázquez.

Sirva esto, como preámbulo para comprender que mi labor de promoción del arte de los títeres, la he realizado con ahínco en la UACM, lo que me ha dejado experiencias y aprendizaje en cuanto a la planeación de proyectos como promotora cultural, que de alguna manera, fueron considerados para que el 1er Encuentro Nacional de Trabajadores del Arte de los títeres, del cual hablaré a continuación.

Fue el profesor Alberto Zárate quien, durante el taller respaldó el proyecto y quien, posteriormente, nos brindó todo su apoyo, dada su experiencia como organizador de encuentros y congresos de diversa índole, sobre todo para orientarnos en cuanto a los requerimientos iniciales y estructura básica para conseguir los apoyos. Invaluable fue el trabajo de mi compañera Carmen Columba Cortés, quien fungió como gestora, consiguiendo patrocinadores y estando al tanto de la operatividad; mientras que me correspondió encargarme de la planeación del Encuentro, aspecto del que hablaré como parte fundamental de mi experiencia como promotora cultural. (Cartel del Encuentro ANEXO VI).

En la planeación del Encuentro tenía claros tres objetivos: primero, proponer un espacio para el reencuentro entre titiriteros que propiciara el intercambio de perspectivas en torno al títere y al trabajo titiritero; segundo, abrir el Encuentro a la participación de académicos y demás personas dedicadas al trabajo con niños, y tercero, proponer mesas de trabajo cuyos temas permitieran a los titiriteros caminar hacia el fortalecimiento de su profesionalización. Atendiendo esto, se invitó a cerca de 100 titiriteros del país y cerca de 50 personas dedicadas al trabajo infantil.

Se manejaron 4 mesas de trabajo con los siguientes títulos:

MESA 1: Pensamiento filosófico y fantasía infantil en tiempos de globalización.

MESA 2: Profesionalización de los titiriteros y políticas culturales.

MESA 3: Derecho Cultural Infantil. Creación de públicos para la demanda y apreciación del teatro de títeres.

MESA 4: El teatro de títeres en México y su participación en las políticas culturales.

Con esta propuesta se pretendía introducir los temas de Derecho Cultural Infantil, Políticas culturales y Gestión cultural en el entorno titiritero, sin dejar de considerar el papel del títere en el manejo de la fantasía e imaginación en la actualidad. Paradójicamente, el tema de la mesa1, sobre pensamiento filosófico y fantasía infantil, recibió poca respuesta y vale hacer mención que el tema fue definido después de hablar con el entonces rector de la UACM, Enrique Dussel, quien fue invitado a participar como inaugurador y ponente magistral y que, al plantearle el proyecto, se mostró incentivado en participar con la ponencia El títere, filosofía y fantasía, título propuesto por él mismo.

Se contó con 4 ponencias magistrales a cargo de académicos y personas con trayectoria en el trabajo infantil, estas fueron las siguientes:

Mtro. Juan Jaime Anaya Gallardo, académico de la UACM, con maestría en estudios culturales por la Universidad de Coahuila, quien presentó la ponencia: *La construcción del derecho cultural infantil*; Cecilia Andrés, investigadora teatral con amplia trayectoria en el teatro de títeres, con la ponencia: *Escenario de papel. Un panorama crítico de la situación del teatro de títeres en la actualidad, sus posibilidades futuras, sus carencias y su relación con las políticas culturales*; Mtra. Francisca Miranda Silva, maestra en Estudios Latinoamericanos e investigadora titular del Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli CITRU, quien presentó la ponencia: *El arraigo popular del arte títere en México (1940-1960)*; Mtro. Gabriel Silva, que cuenta con el Master Erasmus Mundus en Estudio de las Artes Escénicas, que presentó la ponencia: *Marionetas y nuevas tecnologías*.

Entre los ponentes se contó con titiriteros con amplia trayectoria, académicos de la UACM, una estudiante con experiencia trabajo infantil y demás personas que trabajan con y para la infancia, todos ellos con aportes interesantes que permitieron hacer del Encuentro un espacio para el debate y nutrieron con nuevas perspectivas la visión sobre el arte del títere.

Se anexa el programa del Encuentro para mayor información sobre los ponentes y temas presentados. (ANEXO VII)

Otras actividades alternas al Encuentro fue la presencia de la editorial, Libros de Godot y un librero independiente, para que llevaran materiales relativos a los títeres, quienes se mostraron satisfechos con los resultados. Otra actividad importante fue la exposición de títeres de distintos creadores de México, en el lobby del auditorio, que fue posible gracias al apoyo de Juan Carlos Nuño, responsable del Museo Historia del Títere, museo itinerante que atiende a diversas instituciones y que hoy cuenta con un museo fijo en Tlanepantla; y de Daniel Cebada, quien dirige el grupo Pahpaki Títeres. Por su parte, la compañía Garabatosos presentó la obra *La historia de Blandiblu*, que permitió ver a los títeres en acción. Justo es reconocer que todos ellos colaboraron voluntariamente apoyando la iniciativa del Encuentro.

Los resultados obtenidos fueron satisfactorios, pues se logró la asistencia de cerca de 55 titiriteros del país, básicamente del Distrito Federal y Estados como Coahuila, Sinaloa, Morelos y Estado de México, contando con una asistencia general de alrededor de 220 personas entre académicos y estudiantes de la UACM, así como público diverso, entre el que se encontraban educadoras, maestras, estudiantes de artes plásticas, teatro, narradores orales, entre otros. En relación con los objetivos planteados, puedo comentar que fue evidente el gusto por el reencuentro de titiriteros que hacía tiempo no se reunían y que aprovecharon esta oportunidad para convivir y, los que tenían rencillas del pasado, resolverlas amigablemente, llegando a comentar que son necesarios este tipo de foros, dado que las reuniones entre titiriteros se dan en festivales, en los que el trabajo no les permite disertar a fondo sobre temas de interés.

Respecto al proceso de profesionalización, puedo comentar que hoy, en boca de los titiriteros asistentes se encuentra la gestión cultural y la creación y participación en las políticas culturales, así como los derechos de la infancia, como temas de uso cotidiano y necesario para enfocar esfuerzos por el reconocimiento del teatro de títeres. Finalmente, los titiriteros empiezan a considerar la importancia de abrir la comunicación con otras áreas artísticas y del conocimiento en general, como instancias de proyección y trabajo colectivo. Entre todo ello, una manifestación importante, que surgió en las discusiones del Encuentro, fue el considerar la realización de iniciativas de participación de los títeres de manera independiente, sin esperar como cotidiano, la intervención Estatal, haciendo valer los principios básicos de la máxima organización titiritera, la Unión Internacional de la Marioneta UNIMA, que son: promoción de la paz, del respeto entre los pueblos y la difusión del arte del títere.

Todo esto fue un gran aliciente para realizar el 2º Encuentro Nacional de Trabajadores del Arte de los títeres que tuvo efecto los días 17, 18 y 19 de noviembre de 2015 con el objetivo de convocar a divulgadores de la ciencia y la tecnología, así como a otras disciplinas artísticas para acercarse a las potencialidades del títere y generar proyectos de colaboración.

Como pudo observarse a lo largo de este capítulo, el trabajo de los titiriteros en México y América Latina se encuentra ligado al uso permanente del *espacio público*, que se convierte en parte central de su actividad de gestoría y varios de ellos manifiestan que son indispensable políticas culturales que superen los riesgos y los inconvenientes en infraestructura de trabajo en esta área, tanto como independientes, como a través de instituciones. Esto tiene que ver directamente con la preocupación por contribuir en la formación de públicos de manera permanente a través de programas de sensibilización, desde su formación básica, para el aprecio artístico y cultural, lo que contribuiría a su formación para un consumo cultural dirigido hacia la selección autónoma de sus preferencias, distanciándolos del consumo condicionado que permanentemente invade los medios de comunicación a los que niñas y niños, que viven el espacio urbano, tienen acceso. Esta petición responde a las carencias en la planeación de fondo

de los programas que atienden a la infancia, en los que pude constatar personalmente, que las cifras de público atendido, eran la parte sustancial para justificar su existencia, a la par de que nunca recibimos documento alguno que plateara objetivos institucionales que mostraran el efecto esperado a corto o mediano plazo, para que como artistas contribuyéramos a su cumplimiento. Quizás esto fue atendido por el programa Alas y Raíces en sus primeros años de creación, que sin embargo, se fue diluyendo con el tiempo.

Que los titiriteros, actualmente, contemplen necesidades de planeación y se consideren impulsores de la cultura, capaces de impactar en la construcción de políticas culturales destinadas a la infancia, es expresión de que vamos caminando hacia esfuerzos de participación, que van más allá de conseguir trabajo en beneficio de compañías aisladas, para impactar al gremio en general y favorecer una mayor cantidad de niños y niñas, que son nuestro principal público, en el que depositamos nuestros esfuerzos por ofrecer un trabajo de calidad, de enriquecimiento de su capital cultural y de contribución para que cuenten con diversas alternativas artísticas para su toma de decisiones.

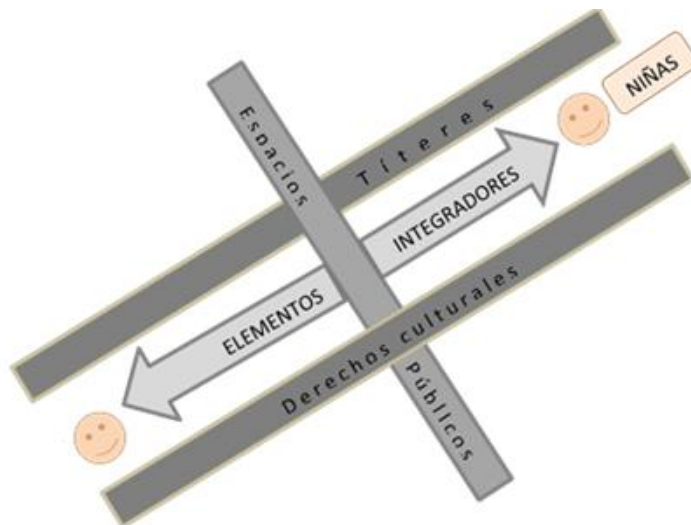
6. Conclusiones

Títeres, Derecho cultural infantil y *espacio público*, una triada que se entreteje

A manera de conclusión, he intentado asir los tres conceptos eje de este trabajo, visualizarlos como hilos de un tejido cuya firmeza pueda hacer posible su consideración en la gestión cultural de proyectos destinados a la infancia. La propuesta de la triada resulta al considerar que: derecho cultural infantil, *espacio público* y títeres, son representaciones que generan diversos postulados que tienen que ver no sólo con las definiciones académicas, sino con experiencias de vida e incluso con imaginarios que, de alguna manera, hacen referencia a la importancia de edificar percepciones que trasciendan su definición para integrarlos como un todo, como una urdimbre y una trama que permita su consideración unificada.

En esta propuesta de tejido, el *espacio público* constituye la vía de comunicación para el intercambio de información que, a través de las prácticas artísticas, concretamente, de la práctica titiritera como ejercicio permanente, permitan participar en el proceso de apropiación del derecho cultural infantil, de tal modo, que niños y niñas han de verse involucrados en esta vivencia.

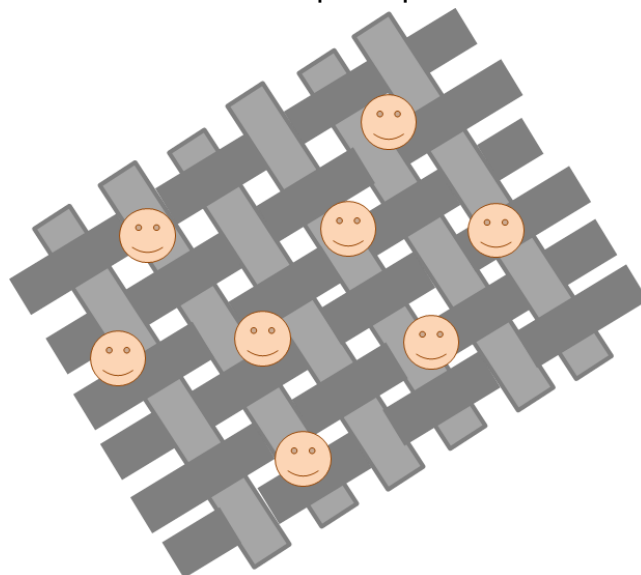
A continuación expongo gráficamente la interacción entre los tres ejes propuestos.



Si el propósito fundamental es el desarrollo de habilidades reflexivas y participativas, es menester considerar la presencia de los titiriteros en la consolidación de una propuesta artística que permita tal desarrollo, al contemplar no únicamente el sentido de los espectáculos propuestos, sino las formas comunicativas que permitan la construcción de las habilidades participativas.

La triada en acciones multiplicadas, impulsadas por programas de política cultural infantil, en las que los artistas serán parte fundamental de la gestión, permitirá la construcción de un tejido o entramado, en el que niños y niñas se ejerciten en la práctica de un proceso de apropiación de sus derechos culturales, que implica: adopción de una actitud como ciudadanos reflexivos con autonomía para tomar decisiones individuales, y con actitudes solidarias para el beneficio colectivo, mismas que resultarán de la adquisición de una cultura de paz que implica el respeto a la diversidad cultural y a los ambientes y espacios de desarrollo.

Todo a través de una participación guiada.



Aquí retomo lo que mencioné en la tesis en relación con la gestión cultural y que resumo planteando la siguiente frase: *La Política Cultural es de quien la ejerce*, con lo que quiero dejar en claro que las acciones planeadas de política cultural no hay que esperarlas del Estado, hay que crearlas y exigir las, pues si bien es parte de su obligación social, la tendencia es a desobligarse de ellas en tanto no le brinden un beneficio económico, por lo que la Sociedad Civil, artistas y gestores culturales, tienen en sus manos la posibilidad de hacer valer lo que bien ha sido instituido como derecho cultural, para atender colectivamente, necesidades apremiantes en lo concerniente a la defensa y apropiación de los derechos culturales.

En este sentido, quiero cerrar con un comentario que gira en torno al desarrollo de acciones hacia la planeación de una política cultural que a partir de esta tesis he podido reconocer.

He detectado la necesaria labor hacia el autorreconocimiento de los titiriteros como trabajadores culturales, capaces de proponer acciones de política cultural, tendientes a contribuir al fortalecimiento del sentido crítico, reflexivo, selectivo y participativo de niños y niñas, para la toma de decisiones y apropiación

de sus derechos culturales, mismos que redundan, en beneficio de sus derechos humanos en general. Para alcanzar tal propósito hemos iniciado, como responsable de la Unión Internacional de la Marioneta, México y con el apoyo y propuestas de los compañeros comprometidos con el trabajo títeril, diversas acciones que pretenden enriquecer la labor profesional de los titiriteros del país y fortalecer los lazos de camaradería y solidaridad de la comunidad, dañados por las formas organizativas de anteriores administraciones, con el convencimiento de que una comunidad fortalecida, genera las condiciones para el trabajo conjunto.

Cabe mencionar que se ha realizado ya el 2° Encuentro Nacional de Trabajadores del Arte de los Títeres en el que se logró convocar alrededor de 200 personas entre ponentes y participantes provenientes de otras áreas del arte, así como de la ciencia y la tecnología. Todos reunidos con el fin de valorar el alcance del títere en las acciones de divulgación y promoción.

La página que se abrió en facebook para la difusión del 2do. Encuentro, ha sido muy útil en cuanto a la percepción del impacto que ha tenido y dato importante para su próxima evaluación, pues durante la semana posterior a su realización tuvo un alcance de 23 000 personas, además de los contactos vía correo electrónico que se establecieron con titiriteros de países como Chile, Argentina y Venezuela. Actualmente la página cuenta con un alcance semanal de alrededor de 1000 personas de México y el mundo. Esto habla de una labor que está teniendo proyección internacional y que va generando en los titiriteros del país el convencimiento de que al actuar como comunidad, se obtienen logros que permean a otras comunidades afines.

Asimismo, la labor de constitución del Grupo de Títeres de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, sigue su curso, con el planteamiento de salir a trabajar en el *espacio público* del Centro Histórico de la Ciudad de México, para bien cumplir con el impacto que deben tener los proyectos universitarios en la comunidad circundante y con una de las premisas que esta tesis plantea: recuperar el *espacio público* con el regreso del títere popular, vocero del sentir colectivo.

Seguiremos en el camino hasta que logremos el reconocimiento del trabajo titiritero, de su necesaria presencia como fortalecedor de la identidad y del capital cultural de los niños y niñas de nuestro país; hasta que contemos nuevamente con los títeres en el *espacio público*, ese que nos pertenece y al que tenemos derecho para hacer de él un paisaje deseado y disfrutable, en el que niños y niñas gocen de lo que artística y culturalmente merecen y exijan con convencimiento el disfrute de su paisaje cotidiano.

ANEXOS

ANEXO I

ESQUEMAS DE REPRESENTACIONES POPULARES DEL TÍTERE EN MÉXICO Y EL MUNDO

A. TÍTERES EN EL ORIENTE					
País o ciudad	Público y espacio de representación	Época	Tema	Técnica	Personaje tipo
Egipto	Espacios para ceremonias religiosas.	Vestigios de la presencia de títeres desde 1500 años a.c. Primeras obras de teatro S. XXIII a.n.e.	Religioso	Estatuas capaces de moverse y hablar mediante mecanismos ocultos	No hay datos sobre personaje tipo. Estatuas móviles que representaban a los Dioses, no representados por humanos hasta siglos posteriores. El Museo Louvre muestra varias figuras articuladas como la "cabeza de chacal" elaborada en terracota con mandíbula movable.
Fte. Artilles, Freddy, Títeres: historia, teoría y tradición					
Indonesia Isla de Java	Atracción popular para todo público	Primera referencia 930 d. de c.	*Ritualista sagrado Lucha entre dioses, nobles y bufones	*Sombras de varillas, figuras planas Wayang Kulit.	Semar (personaje bufón, espíritu guardián de los javaneses)
			*Desacralizados. Medio para recibir consejos de los antepasados	*Tallados en madera y pintados y vestidos con vivos colores Wayang Golek	
			*Danzas	*Guante en sus inicios	
India e Indonesia	Carácter popular.	S. XI a. de c. Probablemente desde 2500	*Teatro sagrado. Escenas del Ramayana o el	*Sombras de varillas, figuras planas Wayang Poerva.	*En Mahabarata (Bima, Arjuna, Krishna y Semar (dioses que expresan las distintas pasiones humanas). En Ramayana: (Rama, Sita, Duryudana, Sang-kuni, etc)

	antes de nuestra era.	Mahabharata.	*Sombras de varillas, figuras planas Wayang Golek	*Vidushaka: enano con joroba, dientes largos, cabeza pelada y rostro deformado (desacralizado). Se encuentra con otros nombres en Persia, Turquía
		*Posteriormente se desacraliza Mezcla entre mitología y religión		
Ftes: Artilles, Freddy, Títeres: <i>historia, teoría y tradición</i> / Clifford Geertz, <i>La interpretación de las culturas</i>				
Turquía	Diversión popular. Sólo para varones	S. XVII		Karagioz "El ojo negro" (descendiente de Vidushaka). Cabeza calva, joroba, barriga prominente y enorme falo. Impúdico, grosero, inmoral (desacralizado). Con otros nombres se encuentra en Argelia, Túnez y Grecia.
Japón	Para público adulto. Actualmente se representa en teatros para público selecto.	Segunda mitad S. XVI Hasta la actualidad	Épico y mitológico En algunas zonas rurales se emplean para proteger a los niños de enfermedades	Bunraku: Técnica tradicional musicalizada y recitada. Títeres articulados de medianas dimensiones animados por tres titiriteros a la vista del público, el principal controla la cabeza y la mano derecha, el segundo la mano izquierda y el tercero los pies, sólo los titiriteros auxiliares van encapuchados.
China.	Celebraciones	Se habla de las marionetas desde el año 206 a.c. Pre-	Al principio el espectáculo era rudimentario, con el paso de los siglos,	Se llama el zhang zhong xi (teatro de la palma) o el bu dai xi (teatro del bolso de tela), debido a que la parte

Provincia Fu jian	religiosas como entretenimiento para los dioses. Representaciones para nobles. Servicios funerarios	sentes en las dinastías: Zhou (1066-221 a.c.); Han (206 ac- 220 d.c); Song (960-1229); Yuan (1279- 1368); Quing (1644-1911)	adquirió un estilo que se asemejaba, en miniatura, al de la ópera china. Espectáculo completo con canciones y acrobacias en el que se mezclaban drama y comedia.	central del títere es una especie de bolsito por el cual se desliza la mano. El término bu dai xi viene al parecer del indio putali que significa títere en las lenguas habladas del sub- continente indio.
Ftes: spanish.china.org.cn/potos/txt/2007-01/09/content_8520971.htm y https://es.scribd.com/doc/49142616				
Arabia	Nasrudin Personaje mítico de la tradición popular Sufí, una especie de antihéroe del Islam que transmite las enseñanzas sufíes. Pícaro, satírico, crítico y desacralizado. Personaje que se supone vivió entre los S. XIII y XV.			
Fte. http://es.wikipedia.org/wiki/Nasreddin				

B. TÍTERES EN OCCIDENTE

País o ciudad	Público y espacio de representación	Época	Tema	Técnica	Personaje tipo
Grecia	<ul style="list-style-type: none"> *Moradas aristocráticas de Atenas *Representaciones públicas en el teatro de Dionisios *Titiriteros ambulantes que en tiempos de Pericles daban funciones en la plaza pública. *Diversión para ciudadanos selectos 	<p>Primera referencia 422 a.n.e. (Xenofonte) Heródoto 464-420 A. de C.</p> <p>Inicios del 300 al 354 a. de c.</p>	<p>Heródoto hace una cita sobre los títeres hieráticos</p> <p>*Culto Religioso</p>	<p>*Marionetas construidas de: cera, barro, madera o marfil, con sujeción central en la cabeza y miembros articulados al tronco.</p> <p>*Títeres movidos con mercurio</p> <p>*Títeres articulados movidos por imanes</p> <p>Neuropastas (estatuillas de barro)</p>	<p>*Venus de madera</p> <p>*Dios Ammon (Júpiter)</p>
Fte. Artiles Freddy (op. Cit.) y Villafañe, Javier http://www.imaginaria.com.ar/19/9/titeres.htm					
Roma	<ul style="list-style-type: none"> *populares *Temas religiosos en atrios y calles. *Primera ópera teatral (Palacio del Papa Clemente IX). Público selecto. *Títeres populares 	<p>*Época de los Césares (100 A.C. al 96 D.C)</p> <p>*Concilio de Trento (1545-1563)</p> <p>* S. XVII (1668) *(1672) Los titiriteros son obligados a usar lengüeta para no competir con los humanos.</p>	<p>*Anatemizaban al emperador</p> <p>*Farsas Atelanas</p> <p>*A partir del Concilio de Trento, temas exclusivamente religiosos</p> <p>*Autos sacramentales</p>	<p>Simulacras (seres humanos a escala).</p> <p>*Autómatas (Santos y vírgenes con mecanismos)</p> <p>*Figuras planas o marionetas pequeñas con un alambre y cuatro hilos. En teatrino barroco con escenario de caja</p> <p>*Guiñoles y marionetas</p>	<p>Maccus (S.IV)</p> <p>Personaje bufón con joroba delantera, signo característico que adoptarían diversos personajes en el futuro.(Imitaba el cacareo de las aves de corral y andaba como los polluelos)</p> <p>*Nace Pulcinella en Italia; Polichinelle en Francia; Kasperle en Alemania; Punch y Judy en Inglaterra. Todos con jorobas y grotescos como</p>

					Maccus.
	Iglesias/ Murray, <i>Piel de papel, manos de palo</i> y http://www.esacademic.com/dic.nsf/eswiki/943991				
Sicilia. Italia	*Comedia de la calle *Calles y teatros *Carácter popular	S. XIX hasta la actualidad	*Parodias del teatro humano. *Batallas entre Cristianos y sarracenos. Melodrama mezclado con ópera Bufo.	*Teatro guiñol (Burattini) *Marionetas. Llamados Títeres Sicilianos (Puppis de Sicilia)	*Carlo Magno
	Ftes: Artiles Freddy (op. Cit.); http://es.sicilia.waf.it/museo_dett/358-cine-teatro/8486-teatro-de-titeres-sicilianos-hermanos-napoli.html e Iglesias, Sonia/Murray, Guillermo, <i>Piel de papel, manos de palo</i> . Historia de los títeres en México.				
España, Lyon	*diversión popular *juglares de la corte * Teatritos desmontables en plazuelas, patios de las casas.	*S. XII *Juglares del medioevo	*Escenas religiosas *Sátira y farsas de tradición oral en prosa y verso. *Épicos (escenas del Mio Cid y de los Infantes de Lara).	*Babastels. movían brazos, piernas y cabeza a través de cuerdas. *Títeres de guante y/o atados a la pierna del narrador (declarator).	*Mio Cid
Cádiz	*Títeres populares que atendían lo sacro y lo profano Representaciones circenses y teatrales populares	Medioevo 1790	*Escenas religiosas y profanas, con vertiente costumbrista y satírica.	*Obras presentadas en retablos de dos plantas: en la superior se hacían obras sacras; abajo se presentaban intermedios satíricos con escenas y personajes Cotidianos. (Guante y cachiporra) *Marionetas	Tia Norica
	Ftes: http://es.wikipedia.org/wiki/T%C3%ADa_Norica ; http://www.culturandalucia.com/CABO%20DE%20GATA%20ALBARZA/CADIZ/La_T%C3%ADa_Norica_a_Teatro_de_T%C3%ADters_en_C%C3%A1diz_por_Milagros_Soler.htm ;				

Madrid	Títeres populares Cierre de las funciones de circo	S. XVIII hasta mediados del XIX.	*Escenas lúdicas	Títeres de guante y marioneta	*Tía Norica (Se dice que es de origen italiano. España la ha hecho personaje simbólico).
		Segunda mitad del s. XIX.	*Pasiones humanas: Infidelidad, celos, por una parte, y los crímenes y las aventuras de los bandoleros, por la otra. Las funciones acababan con un baile como final de fiesta, que siempre terminaba a bastonazo limpio, provocando la hilaridad del público.	*Títeres de cachiporra	*Purchinelas o purichinelas *Don Cristóbal o Cristobita (personaje ingenioso, malicioso, pasional, obcecado, astuto, valiente, camorrista y cuñado de La tía Norica. bufonesco, altivo con el poderoso y satírico con todos).
http://www.culturandalucia.com/CABO%20DE%20GATA%20ALBARZA/CADIZ/La_T%C3%ADa_Norica_Teatro_de_T%C3%ADteres_en_C%C3%A1diz_por_Milagros_Soler.htm					
Lyon, Francia	Barrios obreros textiles	S. XVIII	Argumento sencillo, atávico e infantil, suele tener como desenlace, una buena tunda, varias persecuciones a garrotazo limpio y un gran cachiporrado final para acabar con el malo.	Títeres de cachiporra	Monsieur Guiñol
Artiles Freddy (op. Cit) y http://www.enfolang.com/internacional/curiosidades/guinol-lyon.html					
Francia	Popular en fiestas de carnaval	S. XVIII	Comedias críticas, satíricas y agresivas	Títere de guante	Polichinelle. Vestía casaca, calzones hasta la rodilla y sombrero napoleónico (ciuda-

				dano francés del S. XVIII). Barbilla y nariz pronunciadas, joroba trasera y delantera.
Fte: Artiles, Freddy (op. Cit)				
Países europeos (Francia, Italia, España, Alemania).	Títeres populares en espacios colectivos y sagrados. Creados y manejados por juglares, bardos y cuentistas.	Edad Media	Religioso	Títeres que imitaban al humano en forma y tamaño. Fuera de un contexto teatral. Combinado con el teatro vivo.
Alemania	*El títere concebido como tal con funciones teatrales *Uso de escenarios teatrales	S. XX (década de 1930-1940)	Influencias de La comedia del arte y creaciones en torno al vínculo del titiritero con el títere. Cuestionamiento de la función del títere.	*Técnicas diversas y tendencia a la desaparición del teatrino con efecto en todo occidente. *Kasperle, Japa
Rusia	*Títeres ambulantes, populares en espacios públicos	S. XVII S. XVIII		El titiritero usaba una pollera muy ancha que le servía de escenario. Levantaba la pollera y pasaba el ruedo por un arco, se calzaba un muñeco en cada mano —eran siempre títeres de guante— y realizaba el espectáculo. Más tarde, usaron tres cortinas extendidas sobre bastidores, livianas y de fácil Petrushka

			armado.	
			Títere de hilo	
Bohemia	Títeres populares		Críticas al régimen	Kasperek y su esposa Kulapinka
Checoslovaquia	S. XVIII		Encerrados por su actuación en los armarios de la GESTAPO (se intuye el contenido)	marionetas Spejbl y su hijos
Ftes. Artles, freddy (op. cit) Villafañe, Javier http://www.imaginaria.com.ar/19/9/titeres.htm				

C. LOS TÍTERES EN MÉXICO

Provincia o ciudad	Público y espacios de representación	Época	Tema	Técnica	Personaje tipo
*México prehispánico (mexicas y toltecas).	*Plazas, mercados y casas de los nobles. *Populares	S. XIV y XV	Sagrados y profanos	De guante y sobre la mano con cuerdas escondidas.	
	* Atrios y calles		*Campañas de evangelización. Pastorelas y autos sacramentales.	*Autómatas (imágenes mecanizadas) para autos sacramentales	*Santos y vírgenes
*México colonial	*Titiriteros ambulantes con teatrillos portátiles. Sólo españoles, euromestizos e indomestizos. *Casas de los señores, mercados, mesones, tabernas, patios de vecindad. Con licencia en	S. XVI	*Profanos con montajes burlescos y disparatados. Bailes sencillos, números cortos y cómicos.	*Marionetas con hilos atados a los dedos del manipulador *Guiñoles y marionetas con detalles en la	*Sus vestimentas copiaban la forma en que se vestían las clases populares

<p>Huamantla, Tlaxcala, México</p>	<p>*Nace la Compañía de marionetistas Rosete Aranda que destaca por su maestría atendiendo a públicos populares y selectos de la época. En carpa y Teatros principales.</p>	<p>Finales del S. XIX</p>	<p>críticas al régimen español, el sentir del pueblo.</p> <p>*Los títeres son motivo de comentarios de Guillermo Prieto y Manuel Gutiérrez Nájera que destacan su popularidad, su profesionalismo y su carácter crítico, chispeante y divertido.</p>	<p>*Marionetas de madera</p>	<p>*Personajes tipo: La Pascarroncita, anciana que a través de sus versos denuncia a médicos usureros y malos gobernantes; igual carácter tiene El negrito y el Vale Coyote (campesino dicharachero).</p>
<p>México revolucionario y posrevolucionario</p>	<p>*Los titiriteros de barrio siguen activos, ante el elevado costo de entrada a las funciones cinematográficas. Se presentaban también de relleno entre un cortometraje y otro, actuando para públicos selectos.</p> <p>*Después de la Revolución resurgen los títeres vinculados con la educación. Activa participación de artistas plásticos e intelectuales.</p> <p>*Actuación en parques, escuelas y jardines de la capital. En provincia en pueblos, escuelas y rancherías.</p> <p>*Involucramiento de Instituciones públicas como SEP, Secretaría de Salubridad Pública, Dpto. del D.F., y Dpto. de Bellas Artes.</p> <p>*En 1954 los títeres llegan a la televisión por el canal 4, con textos y dirección de Carlos V. Espinal.</p>	<p>S. XX</p>	<p>*Promoción de la salud y de la cultura popular, alfabetización, así como montajes de cuentos clásicos.</p>	<p>Predomina el títere Guiñol o de guante</p>	<p>Comino. Títere con movimiento en boca. Niño travieso y contestatario a quien alecciona la abuela. (Diseñado por Ramón Alva de la Canal y textos de Germán List Arzubide).</p>

México Actual

Es en esta época en la que los títeres empiezan a dirigirse al público infantil.

*Espectáculos de títeres dirigidos ex profeso a público infantil.
*Espectáculos de títeres dirigidos a público joven y adultos
*Poca tradición de espectáculos populares en espacios públicos
*Espectáculos creados para teatro

S. XXI

*Temas diversos que abordan problemáticas actuales de la infancia en su entorno social, afectivo y medio ambiental.
Rescate de mitos, leyendas y tradiciones

*Técnicas múltiples: guiñol, varilla, sombras, marotes, de papel, títeres-objeto, corporales, fantoques

*No existe un personaje tipo tradicional o reconocido, sobre todo en el ámbito popular.

Ftes. Iglesias/Murray, *Piel de papel, manos de palo* e Ramos Smith, Maya, *Los artistas de la feria y de la calle: espectáculos marginales en la Nueva España (1519-1822)*.

ANEXO II

Cosmogonía del término Rasa

Con una genuina comprensión de las realidades de la situación humana, con una verdadera percepción del rasa último se llega a combinar la compasión de Yudistira, la voluntad de acción de Bima y el sentido de la justicia de Arjuna para formar una visión verdaderamente moral, una visión que aporta desapego emocional y paz interior en medio de la vorágine del mundo, pero que exige una lucha en favor del orden y la justicia dentro de ese mismo mundo. Y es esa unificación lo que claramente demuestra en la representación la solidaridad inquebrantable de los Pendawas, que continuamente se rescatan unos a otros de los defectos de sus virtudes”(128)

Esta fusión de cosmovisión místico-fenomenológica y de ethos centrado en la etiqueta está expresada en el wajang de varias maneras. Primero, aparece del modo más directo en los términos de una explícita iconografía. Los cinco Pendawas están interpretados por lo común como representantes de los cinco sentidos que el individuo debe unir para formar una fuerza psicológica indivisa y alcanzar así la gnosis. La meditación exige una "cooperación" de los sentidos tan estrecha como la de los hermanos héroes que obran como uno solo en todo lo que hacen. Ahora bien, las sombras de los títeres representan la conducta exterior del hombre y los títeres mismos, su vida interior, de manera que las formas visibles de conducta son un resultado directo de una realidad psicológica subyacente. El diseño mismo de los muñecos tiene una explícita significación simbólica: el rojo, el blanco y el negro del sarong de Bima se consideran generalmente como símbolos: el rojo indica el coraje, el blanco la pureza y el negro la firmeza de voluntad. Los varios sones que toca la orquesta gamelan simbolizan cada uno cierta emoción; lo mismo ocurre con los poemas que el dalang entona en varios momentos de la representación, etc. Segundo, la fusión a menudo se manifiesta como una parábola, por ejemplo, en la historia en que Bima busca el "agua clara". Después de haber dado muerte a varios monstruos, el héroe vaga en busca de

esa agua que según le han dicho lo hará invulnerable; en sus andanzas encuentra a un dios tan pequeño como su dedo meñique, que es una réplica exacta de él mismo. Al introducirse a través de la boca de este enanito que es una imagen suya, el héroe ve en el interior del cuerpo del dios todo el mundo, completo en cada detalle; al salir del cuerpo del dios, éste le dice que no hay "agua clara" como tal y que la fuente de sus propias fuerzas está en sí mismo. El héroe se entrega entonces a la meditación. Y tercero, el contenido moral de la pieza es a veces interpretado de manera analógica: el absoluto dominio que tiene el dalang sobre los muñecos es un paralelo del control que ejerce Dios sobre los hombres; o la alternancia de corteses discursos y de violentas guerras se considera un paralelo de las relaciones internacionales modernas en las que mientras los diplomáticos continúan sus negociaciones prevalece la paz, pero cuando las conversaciones se interrumpen, sobreviene la guerra. (Clifford, 2003: 125-126).

a) 100% b) 75% c) 50% d) menos del 50%

8. ¿Cuál espacio público prefieren de acuerdo con su experiencia?

a) Parques b) plazas c) Camellones d) Otros (especifique)

¿Por qué?

9. ¿Han trabajado en espacios públicos de manera independiente?

SÍ

NO

Si su respuesta es SÍ. Mencionen tres problemáticas que enfrentaron:

10. ¿Qué programas institucionales han apoyado sus presentaciones en espacios públicos?

11. ¿Consideran que las políticas de cultura infantil han fomentado el uso de los espacios públicos?

SI

NO

¿Por qué?

12. ¿Consideran que el trabajo en espacios públicos exige temáticas específicas?

SI

NO

¿Por qué?

13. De considerar temáticas específicas ¿Qué orden de prioridad le darían a estas? (Ordena las prioridades del 1 al 5).

() Equidad de género

() Multiculturalidad

() Derechos de los niños

() Promoción de la paz

() Migración

¿Otros temas que consideren importantes?:

14. En cuanto al desarrollo de habilidades en niños y niñas, a través de los espectáculos de títeres en espacios públicos. ¿Cuáles consideran que son factibles de ser atendidas? (Enumeren del 1 al 7 acuerdo con las habilidades en la que consideran se ejerce mayor impacto a través de los títeres).

() Creatividad

() Percepciones artísticas

() Participación

() Comunicación

() Pensamiento crítico

() Fantasía

() Conocimientos

Comentarios:

15. ¿Cuáles son, desde su perspectiva, dos acciones que habría que realizar como titiriteros, para ser considerados en el uso artístico-cultural de los espacios públicos?

a.

b.

Muchas gracias por su colaboración. Sus aportaciones y experiencia, serán fundamentales para plantear en mi trabajo de titulación, las problemáticas y necesidades concretas de los titiriteros, lo que contribuye a pasar de la teoría a las posibilidades prácticas del ejercicio titiritero en los espacios públicos, como una contribución al acceso de niños y niñas al arte y la cultura

Sara Guzmán Corral

ANEXO IV Concentrado estadístico de resultados del cuestionario para artistas titiriteros

1. COMPAÑÍA	2. AÑO DE FUNDACIÓN	3. PÚBLICO AL QUE DESTINAN SU TRABAJO	4. OBJETIVO	5. TEMAS TRATADOS	6. ¿TIENE VIRTUDES EL TRABAJO EN ESPACIOS PÚBLICOS?	7. PORCENTAJE DE TRABAJO EN ESPACIOS PÚBLICOS	8. MEJOR ESCENARIO DE LOS ESPACIOS PÚBLICOS	9. HA TRABAJADO EN ESPACIO PÚBLICO DE MANERA INDEPENDIENTE	9.1. PROBLEMAS QUE ENFRENTÓ EN EL ESPACIO PÚBLICO	10. TRABAJO INSTITUCIONAL EN ESPACIOS PÚBLICOS	11. APOYO DE POLÍTICAS CULTURALES AL USO DEL ESPACIO PÚBLICO	12. EXIGE EL ESPACIO PÚBLICO TEMÁTICAS ESPECÍFICAS?	13. PRIORIDAD DE TEMÁTICAS	14. ¿QUE HABILIDADES INFANTILES APOYA EL TRABAJO EN ESPACIO PÚBLICO?	15. ACCIONES COMO TITIRITEROS PARA EL USO DEL ESPACIO PÚBLICO		
1. PAHPAKI	2. PAYASÍ-TERES	3. PIKA CONEJO	4. TALLER DE TÍTERES QUITO	5. TALLERES DE LA MEDIA LUNA	6. TÍTERES NUEVA LÍNEA CUBA	7. TITRIGÜÍ-PITI	8. TITIRIMUNDI	9. TITOMANÍA	10. TILACUACHE	11. TONALLI	12. TRISTÁN Y COMPAÑÍA	13. ZUMBAMBO	14. LA TUA TÍTERES	15. TITERTULIAS	16. DRAGÓN ROJO	17. MAYRA AMEZCUA Y COMPAÑÍA	18. LA PIRAGÜA
1995	1970	2005	2011	1990	1999	1995	1993	1994	1995	1988	1993	2008	2013	2010	1987	2010	1994
MÉXICO	CHILE	MÉXICO	PERÚ	MÉXICO	CUBA	VENEZUELA	MÉXICO	MÉXICO	MÉXICO	MÉXICO	MÉXICO	ECUADOR	MÉXICO	MÉXICO	MÉXICO	MÉXICO	MÉXICO
3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3
1	2, 4, 7	7, 3, 5	1	7, 3, 7, 4	4, 7	4, 4, 5	3, 1, 2, 3	3, 6, 7, 8	7, 6	10, 4	2, 6	1, 9	1	1	1	1	1
1	1, 2	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
4	2	4	4	3	2	4	3	2	3	3	2	4	2	2	2	4	2
2	6	7	1	1	1, 2	2	1, 2	1, 2	1	1	2	1	4	1	1	7	1, 2
1	1	1	1	1	1	1	2	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
1, 3, 4	1, 4	1, 4	1, 3	1, 2	6, 2, 3	s/r	4	1, 5	1, 5, 6	8	1, 3	1, 2, 5	1, 2	s/r	1, 2, 3	1, 3	1
1, 4	1, 4	1, 3, 4	4, 5	1, 4	4, 1, 4	1	1, 3, 4	1, 4	4, 5	1	1, 4	1	1, 4	1	1, 4	1	1
2	2	2	2	2	1	1	2	1	3	1	2	2	1	1	1	2	2
2	2	2	2	2	1	1	1	2	2	2	2	2	1	1	1	1	1
1, 2, 3, 4, 5	s/r	2, 4, 3, 1, 5	2, 4, 3, 1, x	2, 4, 1, 3, 5	4, 3, 2, 1, x	2, 3, 1, 4, x	4, 3, 1, 2, x	4, 3, 1, 2, 5	3, 1, 2, 4, 5	3, 4, 2, 1, 5	2, 1, 3, 5, 4	4, 5, 3, 1, 2	2, 1, 3, 4, 5	3, 4, 1, 2, 5	4, 5, 3, 1, 2	3, 1, 2, 4, 5	1
2, 5, 4, 6, 1, 3, 7	s/r	5, 6, 4, 7, 1, 2, 3	1, 6, 2, 3, 5, 2, 1	4, 3, 6, 7, 5, 2, 1	7, 1, 2, 5, 4, 6, 3	1, 2, 6, 7, 4, 6, 7	3, 5	1, 5, 2, 4, 3, 6, 7	3, 1, 5, 4, 6, 2, 6	5, 4, 3, 1, 7, 2, 6	7, 3, 4, 5, 6, 3, 4	5, 7, 1, 6, 2, 3, 4	1, 5, 6, 3, 2, 4, 7	4, 1, 3, 5, 6, 2, 7	5, 1, 2, 7, 4, 3, 6	4, 1, 5, 3, 2, 7, 6	4
1, 5	8	8	5	8	1	8	8	1, 8	2, 2, 7, 8	1, 6	3, 8	1, 3, 4	2, 8	3	8	8	8
CORRESPONDENCIA DE DATOS																	
PREGUNTA 3: 1. NIÑOS 2. ADULTOS 3. TODO PÚBLICO 4. JÓVENES																	
PREGUNTA 4: 1. Rescate de tradiciones populares 2. Comunicación y educación 3. Entretenimiento y diversión 4. Dignificar el teatro de títeres 5. Conciencia ecológica 6. Experiencia estética y artística 7. Reflexión y cuestionamiento 8. Incentivar la imaginación 9. Atención a grupos vulnerables 10. Sustento económico 11. Contar con un enfoque político 12. Promover la literatura clásica a través de los títeres																	
PREGUNTA 5: 1. Mitos y leyendas 2. Valores fundamentales del mundo y región 3. Problemáticas actuales del mundo y región 4. Ecología 5. Fortalecer lazos sociales 6. Ciudadanía y seguridad pública 7. Mensaje educativo y social 8. Divulgación de la ciencia 9. Equidad de género 10. Cultura de paz 11. Clásicos de la literatura																	
PREGUNTA 6: 1. SI 2. NO																	
PREGUNTA 7: 1. 100% 2. 75% 3. 50% 4. MENOS DEL 50%																	
PREGUNTA 8: 1. Parques 2. Plazas 3. Patios de escuela 4. Calles 5. Comunidades 6. Cualquiera 7. Ninguno 8. 3 y 4 (camello-nes y otros). No fueron consideradas como opción																	
PREGUNTA 9: 1. Prohibición y/u hostigamiento 2. Falta de infraestructura 3. Condiciones climáticas 4. Inseguridad 5. Ruido, mala visibilidad 6. Falta de interés del público 7. Escasos ingresos 8. Falta de publicidad																	
PREGUNTA 10: 1. Delegaciones y municipios 2. Personas físicas 3. ONG 4. Independiente 5. Ninguno																	
PREGUNTA 11: 1. SI 2. NO 3. No sé																	
PREGUNTA 12: 1. SI 2. NO																	
PREGUNTA 13: (Los resultados se presentan conforme al orden del 1 al 6 que propusieron) 1. Equidad de género 2. Multiculturalidad 3. Derechos de los niños 4. Promoción de la paz 5. Migración																	
PREGUNTA 14: (Los resultados se presentan conforme al orden de respuesta del 1 al 6 que propusieron) 1. Creatividad 2. Percepciones artísticas 3. Participación 4. Comunicación 5. Pensamiento crítico 6. Fantasía 7. Conocimientos 8. Otras propuestas																	
PREGUNTA 15: Considera las propuestas en las que coincidieron dos o más encuestados. 1. Profesionalización 2. Empoderarse del espacio público 3. Generar proyectos e iniciativas 4. Unidad del gremio 5. Exigir políticas participativas 6. Crear espectáculos de interés para el público 7. Crear espectáculos adecuados para esos espacios 8. Otras propuestas																	

ANEXO V

Invitación a exposición de Títeres



México D, F: a 26 de Mayo de 2013.

El grupo TRIAMI de estudiantes de la UACM tiene el agrado de invitarle a la exposición: *Manos arriba, un asalto a tu imaginación*, que tendrá efecto a las 17:30 hrs. en el Lobby del auditorio del plantel Centro Histórico de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México el día 31 de mayo, en la que se expondrán diversos títeres que muestran la trayectoria de 20 años como titiritera de nuestra compañera Sara Guzmán Corral y daremos a conocer nuestro proyecto para la creación del grupo de títeres de la UACM, plantel Centro Histórico.

La exposición estará hasta el 7 de junio del año en curso

Dirección del plantel Centro Histórico: Fray Servando Teresa de Mier N° 99, casi esquina con Isabel la Católica. Tel. 0155 51 34 98 04

Nos será grato contar con su presencia.

Atte.

Carmen Columba Cortes de León

Sara Guzmán Corral

Tankè Tafoya

Gestora-Curadora

Artista

Gestor

Contacto: triami3@gmail.com

ANEXO VI

Cartel del 1er Encuentro Nacional de Trabajadores del Arte de los Títeres



La Universidad Autónoma de la Ciudad de México, invita al:

**1er. Encuentro
Nacional de
Trabajadores
del Arte de los
Títeres**

**Retos en
el teatro
de títeres**

**12, 13 y 14
de noviembre 2013**

Mesas de trabajo, exposición,
venta de libros, Conferencias magistrales

Informes: Sara Guzmán Corral
correo: hechisara44@hotmail.com
Tel. (55) 56.71.89.60

UACM, Plantel Centro Histórico
Fray Servando Teresa de Mier 99, col. Centro, del
Cuauhtémoc, México D. F.

CSE Coordinación de
Servicios Estudiantiles

UAIMA
Unión de
Artistas
de México

UAM
MEXICO

Bibliografía:

1. Aburto, S. (2006). Desarrollo Humano. Una mirada al proceso del Ser desde la complejidad. En: M. E. Figueroa (Coord.), Cultura y desarrollo humano. Visiones humanistas de la dimensión simbólica de lo individual y lo social, (pp.227-256). México: Ed. Colecc. México. Colección Intersecciones, CONACULTA.
2. Acuña, J. E. (1990). Aproximaciones al teatro de títeres. Cuba: Ed. Pueblo y Educación.
3. Amozurrutia, J. A. (2010). Tiempo libre para la reflexión en la cultura: una perspectiva desde el pensamiento sistémico, México: Laboratorio de Desarrollo e Investigación y Comunicación Compleja. Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades, Universidad Nacional Autónoma de México.
4. Anaya, J. J. (2014). El ejercicio de la libertad cultural como fin de las políticas culturales democráticas en el arte contemporáneo. México. Tesis de maestría. Universidad Autónoma de Coahuila. Manuscrito no publicado.
5. Andrade, V. (2009) Educación y animación cultural: reflexiones. En: C. Pech y Romeu, V. Comunicación del arte y desde el arte. Apuntes conceptuales y metodológicos. (pp. 151-171). México: Ed. Universidad Autónoma de la Ciudad de México, Colección Cuadernos de Comunicación y Cultura N° 6.
6. Artiles, F. (1998). Títeres: historia, teoría y tradición. Zaragoza, España: Ed. Librititeros.
7. Brunner, J. J. (1985). Políticas culturales y democracia: hacia una teoría de las oportunidades. Santiago de Chile: Ed. FLACSO-Chile. Material de discusión N°69.
8. Bufano, A. (1983). El hombre y su sombra. Buenos Aires, Argentina. En: Teatro. Buenos Aires, N° 13.
9. Cantú, R. (2000). Centro Histórico. Ciudad de México, medio ambiente sociourbano. México: Plaza y Valdés editores.
10. Cassirer, E. (1998). Filosofía de las formas simbólicas, II: el pensamiento mítico. México: Ed. Fondo de Cultura Económica.
11. Castells, M. (1976). Problemas de investigación en sociología urbana. Madrid, España: Ed. Siglo XXI Editores.

12. Cottom, B. (2011). Los Derechos Culturales en el Marco de los Derechos Humanos en México. México. Ed. Porrúa, serie El Derecho.
13. Cueto, M. (2001). Apuntes sobre la experiencia artística. México: Ed. Centro Nacional para la Cultura y las Artes, CNCA.
14. Curci, R. (2011a.). De los objetos y otras manipulaciones titiriteras. México: Ed. Libros de Godot.
15. Curci, R. (2011b.). Títeres, objetos y otras metáforas. México: Ed. Libros de Godot.
16. Everaert-Desmedt, N. (2009). La comunicación artística: una interpretación peirciana. En: Petch. C. y Romeu, V. Comunicación del arte y desde el arte. Apuntes conceptuales y metodológicos (pp. 14-23). México: Ed. Colección cuadernos de comunicación y cultura N°6, Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM).
17. Canclini, N. (1987). Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano, Políticas Culturales en América Latina. México: Ed. Grijalbo.
18. González, J. (2005). Cibercultura como estrategia para el desarrollo, en Tanius, K. (comp). Mirada a la ciudad desde la comunicación y la cultura. (pp. 71-102). México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
19. González, J. (2001). Introducción a la Cibercultura. Cibercultura y diseño de políticas culturales. Colombia. (Charla con los funcionarios del Ministerio de cultura del Gobierno de Colombia).
20. Guerrero, A. L. (2001). Hacia una hermenéutica intercultural de los derechos humanos. México: Ed. Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, Universidad nacional Autónoma de México.
21. Güell, P.; Morales, R., y Peters, T. (2011). Una canasta básica de consumo cultural para América Latina. Elementos metodológicos para el derecho a la participación cultural. Chile: Ed. Colección CISOC, Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
22. Herskovits, S., y Zúñiga, E. (2014). Caminantes de otras latitudes. México. En Revista la ruta del titiritero N°5, (PDF): Ed. Museo de Historia del Títere, (p.p. 27-32).
23. Horkheimer, M., y Adorno, T.W. (1992). La industria cultural, en D. Bell [et al] Industria cultural y sociedad de masas. México: Ed. Vanguardia, Monte Ávila Latinoamericana.

24. Iglesias, S. y Murray, G. (1995). Piel de papel, manos de palo. Historia de los títeres en México. México: Ed. Espasa Calpe/ FONCA.
25. Jurkowski, H. (1999). El sistema de signos en el teatro de títeres. México: Revista Máscara. Ed. Cuaderno Iberoamericano de reflexión sobre escenología. Año 10, enero-abril. México. (pp. 36-50)
26. Magallón M. (2001). Prólogo. En: Guerrero, A. L. Hacia una hermenéutica intercultural de los derechos humanos. México: Ed. Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, Universidad nacional Autónoma de México.
27. Martinell, A. (2001). La gestión cultural: singularidad profesional y perspectivas de futuro. Cátedra Unesco de Políticas Culturales y cooperación, (Manuscrito en PDF).
28. Michel, G. (2010) Cultura: tiempo y complejidad. La experiencia reflexiva. México: Ed. Colección Intersecciones N°19, CONACULTA/Instituto Mexiquense de Cultura.
29. Monsiváis, C. (1981). Notas sobre el Estado, la cultura nacional y las culturas populares en México. México: Ed. Cuadernos Políticos N°30. Editorial ERA.
30. Morfín, M. (2012). Participación infantil y juvenil. Una guía para su promoción. México: Ed. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA).
31. Nivón, E. (2006). La política cultural. Temas, problemas y oportunidades. México: Ed. Colección Intersecciones N°16, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes CONACULTA.
32. Nivón, E. y Mesa, R. (2012). Libro verde. Para la Institucionalización del Sistema de Fomento y Desarrollo Cultural de la Ciudad de México. México: Ed. Gobierno del Distrito Federal.
33. Nivón E., Mantecón, A., y Porta, M. (1997). La política cultural del GDF, 1997-2000. Notas para un balance. México: Ed. Porrúa.
34. Nogué, J. (2007) Territorios sin discurso, paisajes sin imaginario. Retos y dilemas. España: Ed. Ería, Revista cuatrimestral de geografía, N° 73-74, Universidad de Oviedo.
35. Oehmichen, C. (2001). Espacio urbano y segregación étnica en la Ciudad de México. Toluca, México: Papeles de la población N° 28, CIEAP/UAEM.

36. Olmos, H. A. (2004). Cultura: el sentido del desarrollo. México: Ed. Colección Intersecciones, CONACULTA.
37. Paz P. (2002). El Centro Histórico como espacio semiótico. Planteamientos iniciales. Barcelona, España: Revista Cuicuilco, de la Escuela Nacional de Antropología e Historia, ENAH. Nueva época Vol.9, N°25.
38. Pérez, A. E. (2004). ¿Ciberciudadanía o ciudadanía.com? Barcelona, España: Ed. Gedisa.
39. Ramos, M. (2010) Los artistas de la feria y de la calle: espectáculos marginales en la Nueva España (1519-1822). México: Ed. Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.
40. Rabotnikof, N. (2010). Discutiendo lo público en México: En M. Merino, (coord.). ¿Qué tan público es el espacio público en México? (pp. 25-56). México. Biblioteca Mexicana: Ed. Fondo de Cultura Económica.
41. Red de Centros y Unidades de Formación en Gestión Cultural IBERFORMAT. (2003) 1er. Seminario para la Formación de Formadores en Gestión Cultural. México.
42. Rogoff, B. (1979). Los tres planos de la actividad sociocultural: apropiación participativa, participación guiada y aprendizaje, La mente sociocultural. Madrid, España: Ed. Fundación Infancia y Aprendizaje.
43. Rueda, F. y Laaksonen, A. (2006). Taller Cultura y Desarrollo. Argentina, 1er. Seminario GC.
44. Ruvalcaba, P. Inventario Patrimonial. Hecho en casa. Revista Km. Cero N°24.
45. Sánchez T. (1993). Alma del teatro guiñol Petul. México: Ed. Consejo Estatal de Fomento a la Investigación y Difusión de la Cultura, Gobierno del Estado de Chiapas, DIF, Chiapas, Instituto Chiapaneco de Cultura.
46. Santiago, R. (2012). Lealtades compartidas. Hacia una ciudadanía multilateral. México: Ed. Plaza y Valdés.
47. Serrano, S. y Vázquez, D. (2013). Los derechos en acción: obligaciones y principios de los derechos humanos. México: Ed. FLACSO.
48. Sierra, F. (2015). Comunicación, ciudadanía y desarrollo social, en Tanius, Karam (comp.) Mirada a la ciudad desde la comunicación y la cultura. México: Ed. Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM).

49. Sierra, R. (2001). Técnicas de investigación social. Teoría y ejercicios. Madrid, España: Ed. Universidad Panamericana –UPANA-, Departamento de estudios de posgrado, doctorado en investigación social, investigación especializada, documento N° 18.
50. Sierra, F. (2005). Comunicación, ciudadanía y desarrollo social. En: Taniun, K. (Comp.), Mirada a la ciudad desde la comunicación y la cultura. México: Ed. Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM).
51. Tena, R. A. y Urrieta S. (2009). El barrio de La Merced. Estudio para su regeneración integral. México: Ed. UACM/ IPN.
52. Thompson, J. (1993). Ideología y cultura moderna. Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas. México: Ed. Universidad Autónoma Metropolitana (UAM).
53. Tonucci, F. (2007). La ciudad de los niños. Un modo nuevo de pensar la ciudad. Buenos Aires, Argentina: Ed. UNICEF, Argentina/Losada.
54. Vergara, A. (2001). Ciudad, habitar, imaginar. Etnografía del espacio urbano. México: Revista Cuicuilco, de la Escuela Nacional de Antropología e Historia, Nueva época Vol.7, N°22, mayo-agosto, ENAH.
55. Vigotsky, S. (2001). La imaginación y el arte en la infancia. Ensayo psicológico, México: Ediciones Coyoacán.
56. Villamil, R. R. y Manero, R. (2003). Infancia y terror en la vida cotidiana. México: Revista Tramas. Subjetividad y procesos sociales. Diversidad de infancias, N°20, enero-junio, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco.
57. Zapata, C. M. (2006). Capacitación y bases del conocimiento. Desarrollo de herramientas metodológicas de generación de conocimiento. Argentina: 1er. Seminario GC.

Información electrónica:

1. Association du theatre du Petit Miroir (2007). “Historia de los títeres en China”. Consultado el 17 de noviembre de 2014. Disponible en:

http://theatre-ombres-chinoises-marionnettes.fr/espagne/histoire/histoire_es.php

2. Bernárdez, J. (2003). “La profesión de la gestión cultural: definiciones y retos”. Associació de Professionals de la Gestió Cultural de Catalunya. “Portal Iberoamericano de Gestión Cultural. Consultado el 20 de diciembre de 2014. Disponible en:

http://www.gestioncultural.org/ficheros/BGC_AsocGC_JBernardez.pdf

3. Bianchi, R. (s/f). “Optimización del uso de internet en la gestión cultural”. Blog de Gestión Cultural. Consultado el 20 de diciembre de 2014. Disponible en:

<http://gerenciaygestioncultural.blogspot.mx/search/label/Gesti%C3%B3n%20Cultural%202.0>.

4. Borja, J. (2011). “Espacio público y derecho a la ciudad”. En El derecho a la ciudad, Institut de Drets Humans de Catalunya, Barcelona. Consultado el 26 de diciembre de 2014. Disponible en:

http://www.idhc.org/esp/documents/Biblio/DHE_7_esp.pdf.

5. Carranza, M. (2009). “Mr Punch: “¡Así es como se hace!””, En Imaginaria, revista quincenal sobre literatura infantil y juvenil. N°257. Consultado el 18 de noviembre de 2014. Disponible en:

<http://www.imaginaria.com.ar/2009/09/mr-punch-%C2%A1asi-es-como-se-hace/>

6. Cavalcanti, M.; Pacheco, G., y Schneides, A. (2004). Publicado por Bernasconi Guillermo. “Mamulengo, Títeres populares brasileños”. En: Fardom, revista especializada en teatro de títeres, N°29. Consultado el 17 de noviembre de 2014. Disponible en:

<http://fardom.blogspot.mx/2008/05/mamulengo-titeres-populares-brasileos.html>

7. Cillero, M. (2009). “El interés superior del niño en el marco de la Convención sobre los Derechos del Niño”. Consultado el 9 de mayo de 20015). Disponible en:

http://www.iin.oea.org/el_interes_superior.pdf

8. Colectivo de titiriteros Anaracos. (2009) "Títeres en el parque universitario. La calle y los títeres" En: De títeres...en Perú. Consultado el 21 de noviembre de 2014. Disponible en:

<http://detiteresenperu.blogspot.mx/2009/02/titeres-en-el-parque-universitario.html>

9. Convención sobre los Derechos del Niño (s/f). En: UNICEF Argentina. consultado el 2 de mayo de 2015. Disponible en:

<http://www.unicef.org/argentina/spanish/7.-Convencionsobrelosderechos.pdf>

10. Coordinación Nacional de Cultura Infantil. Programa Alas y Raíces a los Niños (s/f). Consultado el 12 de enero de 2015. Disponible en: www.conaculta.gob.mx/alas_raices.php

11. Cubero, R. (2005). "Elementos básicos para un constructivismo social". En: Portal de revistas. Avances en Psicología Latinoamericana. Fundación para el avance de la psicología. Universidad del Rosario, vol. 23 N°1. Colombia. Consultado el 15 de enero de 2015. Disponible en:

<http://revistas.urosario.edu.co/index.php/apl/article/view/1240>

12. Curiman, C. (2009) "Historia del títere" En: Títeres de Negrín. Consultado el 26 de noviembre de 2014). Disponible en: <http://titeresnegrindecarloscuriman.blogspot.mx/2010/05/historia-del-titere.html>

13. De Alba, M. (2009). "Memoria y representaciones sociales del Centro Histórico de la Ciudad de México: experiencias de viejos y nuevos residentes" En: Seminario permanente, Centro Histórico de la Ciudad de México, Coordinación de Humanidades, UNAM. Consultado el 15 de enero de 2015. Disponible en:

http://www.prec.unam.mx/ponencia_martha_de_alba_glez_4dic09.pdf

14. Declaración de Friburgo. “Los derechos Culturales”. En: Cátedra UNESCO. Consultado el 29 de diciembre de 2014. Disponible en:

<http://catedradh.unesco.unam.mx/BibliotecaV2/Documentos/InformesDH/LosDerechosCulturales-DeclaracionFriburgo.pdf>

15. Declaración de México sobre Políticas Culturales. En: Conferencia Mundial sobre Políticas Culturales, México, Distrito Federal, 26 de julio al 6 de agosto 1982. Consultado el 23 de marzo de 2014. Disponible en:

http://portal.unesco.org/culture/es/files/35197/11919413801mexico_sp.pdf/mexico_sp.pdf

16. Declaración Universal de los Derechos Humanos. Consultado el 23 de marzo de 2014. Disponible en:

<http://www.un.org/es/documents/udhr/>

17. Ecu Red. Conocimiento con todos y para todos. (2015). “Pelusín del Monte”. Cuba. Consultado el 10 de febrero de 2015. Disponible en: http://www.ecured.cu/index.php/Pelus%C3%ADn_del_Monte

18. Güel, P.; Morales, R., y Petars T. (2011). “Una canasta básica de consumo cultural para América Latina. Elementos metodológicos para el derecho a la participación cultural” En: Colección CISOC, cultura y sociedad, Ed. Universidad Alberto Hurtado, Chile. Consultado el 27 de febrero de 2015. Disponible en:

<http://www.infoartes.pe/wp-content/uploads/2011/11/Una-canasta-b%C3%A1sica-de-consumo-cultural-para-Am%C3%A9rica-Latina.pdf>

19. Herkovits, S. (2014). “El anónimo Oficio de los titiriteros en Chile. Representación con figuras, Teatro de objetos y Títeres (desde 1598 a 1910)”. Consultado el 11 de enero de 2014. Disponible en:

<http://payasiteres.wix.com/herskovits#!nueva/ca90>

20. La Pareja, E. (2011). "El derecho a la ciudad". En: Introducción, Institut de Drets Humans de Catalunya, Barcelona. Consultado el 26 de diciembre de 2014. Disponible en: http://www.idhc.org/esp/documents/Biblio/DHE_7_esp.pdf

21. Los Güipas títeres (2012). "Historia de los títeres III. El Karagoz de Turquía". Publicado por Camargo Marín, Mario Roger. Consultado el 29 de enero de 2014. Disponible en:

<http://losguipastiteres.blogspot.mx/2012/02/historias-de-los-titeres-iii.html> 2012

22. Martín (titiritero peruano). (2008). En: Blog Títeres en Perú. Consultado el 29 de enero de 2014. Disponible en:

<http://detiteresenperu.blogspot.mx/2008/05/la-calle.html>

23. Merlín, S. (1995). "Vida y milagros de las carpas", En: Ciudadanos en red, secc. Finsemaneando. Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1995., publicado el 23 de septiembre de 2010. Consultado el 28 de enero de 2014. Disponible en:

<http://ciudadanosenred.com.mx/las-carpas/>

24. Molina, M. (2013) "Sobre la historia de los títeres en Perú". En: Ollantay theater Magazine, Número Antológico. Vol. XIV, Números 27-28. Consultado el 30 de enero de 2014. Disponible en:

<http://www.territorioidigital.com/notaimpresa.aspx?c=4645298174403046>

25. Mora, F. (2013). "Aprender y memorizar moldea nuestro cerebro". En: López, J. Revista El Mundo, sección El Cultural. Consultado el 12 de marzo de 2015. Disponible en:

www.elcultural.com/revista/ciencia/Francisco-Mora/32693

26. Mora, F. (2014). "La neurociencia demuestra que el elemento central en el aprendizaje es la emoción". En: Biodescodificación y Técnicas de Música Resonante BIOTMR. Consultado el 10 de enero de 2014. Disponible en:

www.Biotmr.com/2014/04/15/la-neurociencia-demuestra-que-el-elemento-esencial-en-el-aprendizaje-es-la-emocion.

27. Morales A. (s/f). "Los títeres en el Perú". En: Teatro de títeres Kusi Kusi, Perú. Consultado el 16 de enero de 2014. Disponible en:

http://www.kusikusi.com/articulos/los_titeres_en_el_peru.pdf

28. Merrell, F. (s/f). "Charles Peirce y sus signos". En: Signos en rotación, año III, n°181, Purdue University, Indiana. Estados Unidos de América. Consultado el 4 de febrero de 2014. Disponible en:

<http://www.unav.es/gep/Articulos/SRotacion3.html>

29. Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales. Consultado el 10 de febrero de 2015. Disponible en:

<http://www.cinu.org.mx/onu/documentos/pidesc.htm>

30. Retóricas (2009). "Definición de metáfora". En: Figuras retóricas. Consultado el 5 de febrero de 2015. Disponible en:

<http://www.retoricas.com/2009/06/definicion-de-metafora.html>

31. Revista En la ruta del titiritero. Consultada el 10 de diciembre de 2014. Disponible en: http://issuu.com/enlaruta/docs/05_en_la_ruta_del_titiritero

32. Rosas, A. (s/f). "Los estudios de consumo cultural en México". UAM Iztapalapa, México. Consultado el 5 de diciembre de 2014. Disponible en: <http://www.insumisos.com/lecturasinsumisas/Estudios%20sobre%20el%20consumo%20cultural%20en%20Mexico.pdf>

33. Rumbau, T. (1997). "Dramaturgia de cachiporra. La tradición popular de los teatros de títeres y de sombras del mediterráneo". En: Revista Malic. Malic Imaginari. Teatro del imaginario, N°4. Consultado el 14 de enero de 2014. Disponible en:

<http://www.daucorn.es/malic/castella/revista4/cachiporra.htm>

34. Soler, M. (s/f). "La tía Norica. Tradición de títeres en Cádiz". Consultado el 1° de abril de 2015. Disponible en:

http://www.culturandalucia.com/CABO%20DE%20GATA%20ALBARZA/CADIZ/La_T%C3%ADa_Norica_Teatro_de_T%C3%ADteres_en_C%C3%A1diz_por_Milagros_Soler.htm

35. Villafañe, J. (2007). "Títeres: origen, historia y misterio". En: IMAGINARIA. Revista quincenal sobre literatura infantil y juvenil. Consultado el 16 de febrero de 2015. Disponible en: <http://www.imaginaria.com.ar/19/9/titeres.htm>

36. Yarinet, I. (2000, 17 de septiembre), "Recetan y suministran dosis grandes de fiesta en la capital. A un bienio con Juglares y Jugares por Todos los Lugares". En: La Jornada. Consultado el 15 de mayo de 2014). Disponible en:

<http://www.jornada.unam.mx/2000/09/17/03an1clt.html>

FUENTES DE IMÁGENES

1. La tía Norica
<http://www.bing.com/images/search?q=+T%C3%ADa+Norika&FORM=HDRSC2#view=detail&id=714BE99EE8E2E3003E760DB2E289DB6F044655E7&selectedIndex=3>
2. Titiritero en San Luis Potosí
Donación de Ricardo Gómez
3. Karajioz o Karagoz
<http://www.bing.com/images/search?q=T%C3%8DTERES%20TURCOS&qs=n&form=QBIR&pq=t%C3%ADteres%20turcos&sc=0-8&sp=-1&sk=#view=detail&id=14D8D1D1FEE0FF64B6992FA3050CA5CD0B866B35&selectedIndex=25>
4. Punch <http://www.bing.com/images/search?q=T%C3%ADtere+Punch&go=Enviar&qs=n&form=QBIR&pq=t%C3%ADtere+punch&sc=1-12&sp=-1&sk=#view=detail&id=7529FB8A1C189293BF5F674F8D8C8D0DBCFC38598&selectedIndex=2>
5. Kasperle
<http://www.bing.com/images/search?q=T%C3%ADtere+Kasperle&go=Enviar&qs=n&form=QBIRMH&pq=t%C3%ADtere+kasperle&sc=0-8&sp=-1&sk=#view=detail&id=C4033522CCC245E900D42AF13A920FEFF5E2EAFF&selectedIndex=20>
6. Polichinelle
<http://www.bing.com/images/search?q=T%C3%ADtere+Polichinela&go=Enviar&qs=n&form=QBIR&pq=t%C3%ADtere+polichinela&sc=0-0&sp=-1&sk=#view=detail&id=14645CB71D4E499B461F7919166C2F84CAA05D02&selectedIndex=2>
7. Don Folías
Iglesias Cabrera/ Murray Prisant. Piel de papel, manos de palo. Historia de los títeres en México. FONCA, Espasa Calpe, México, 1995.
8. Mamulengos
<http://www.bing.com/images/search?q=mamulengos&FORM=HDRSC2#view=detail&id=C4ED8BD274864F29284C03229F00FF840709EF03&selectedIndex=34>
9. Fiesta de la primavera en Dalcahue, Chile
<http://www.creandochileloslagos.blogspot.mx/>
10. El que hace saltar a los dioses
Iglesias, Sonia/Murray, Guillermo, Piel de papel, manos de palo. Historia de los títeres en México, FONCA/Espasa Calpe, México, 1995.

11. Karagoz
<http://www.bing.com/images/search?q=Karagoz+t%C3%ADtere&FORM=HDRSC2#view=detail&id=31A793F511EE79F1381066176ED4C960219A0EB0&selectedIndex=3>
12. Punch inglés
Imagen de George Cruickshank para The Tragical Comedy or Comical Tragedy of Punch and Judy, de John Collier (1828)
<http://www.bing.com/images/search?q=T%C3%ADtere+Punch&go=Enviar&gs=n&form=QBR&pq=t%C3%ADtere+punch&sc=1-12&sp=-1&sk=#view=detail&id=19F37F5CB4F9624E560D9796DE4B3B2773183A4C&selectedIndex=98>
13. Don Folías
Iglesias Cabrera/ Murray Prisant. Piel de papel, manos de palo. Historia de los títeres en México. FONCA, Espasa Calpe, México, 1995.
14. Monsieur Guiñol
<http://www.bing.com/images/search?q=Monsieur+gui%C3%B1ol&view=detailv2&id=E6C42619D6CE5922C08D32940412FE55060BF6C0&selectedIndex=14&ccid=PbK8o0TV&simid=608019197579169426&thid=JN.1uMp91vNDPKph8oXBstz0A&mode=overlay&first=1>
15. Kusi Kusi (propiedad de grupo Kusi Kusi, Perú)
<http://www.bing.com/images/search?q=T%C3%ADtere+Kusi+Kusi&view=detailv2&id=E4C203CCF7FC900423EDCDFAE7450A813D4D59A0&selectedIndex=10&ccid=IQ2DKMnU&simid=608047248013853939&thid=JN.DXzXcHu8eaBiFpUGEpwkQA&mode=overlay&first=1>
16. Pelusín del Monte. Títere elaborado por el grupo Barquito de papel y donado al Centro de Documentación de las Artes de los Títeres de Bilbao.
17. Petul. Por un títere emblemático
<https://www.facebook.com/groups/titere.emblematico/?fref=ts>
18. Semar, personaje de Wayang
<http://www.bing.com/images/search?q=Wayang+Kulit.+Semar&view=detailv2&&id=D91DF4D67186CF005C559688984F42CC4D1F4705&selectedIndex=85&ccid=7OvWOeTP&simid=608038378909667202&thid=JN.%2fvpWdy0npfut7ZpkODTHvA&ajaxhist=0>