

Jugando con Matrioshkas en la mayor de las Antillas:  
Ensayos con Sistemática Cladística para una aproximación  
epistemológica al Teatro de Títeres para Niños desde Cuba

Liliana Pérez Recio  
Teatro El Arca (La Habana – Cuba)



Matrioshkas, bonecas russas. Foto de Liliana Pérez Recio.



*Bastián y Bastiana* (2017). Teatro El Arca. Direção de Lázaro Emilio H. Boffill.  
Acervo do Museo e Teatro El Arca.

**Resumen:** Propuesta de modelo de análisis para el Teatro de Títeres para Niños como objeto de estudio, enfocado en su evolución hacia una caracterización del estado actual por medio de ontologías inspiradas en la sistemática cladística, que conducen al reconocimiento de una nueva expresión del carácter “Público destinatario” definible ya no como Adulto o como Infantil, sino como Familiar.

**Palabras-clave:** Figuras animadas. Público destinatario. Ontología. Taxón. Género.

**Abstract:** Proposal of an analysis model for Puppet Theater for Children, as an object of study, focused on its evolution towards a characterization of the current state through ontologies inspired by the Cladistic Systematics, which lead to the recognition of a new expression of the character of “target audience” definable no longer as Adult, or as Child, but as Family.

**Keywords:** Puppetry. Target audience. Ontology. Taxon. Gender.

Varias generaciones de niños cubanos crecimos jugando con Matrioshkas o queriendo jugar, viéndolas empolvadas en las vitrinas familiares como *souvenirs* de los viajes de nuestros adultos a los países socialistas de Europa del Este. Mientras ellas quedaban a penas como testigos de su cultura originaria, sus poderes “mágicos”<sup>1</sup> dejaban de

---

<sup>1</sup> Sobre “Estrategia del animismo” o “Magia simpática”: *En la magia, el recurso más utilizado es el de tomar por ideal la figuración de lo real, o sea, operar sobre la representación, la figura, la efigie fabricada, creyendo que eso traerá un reflejo en el plano real que ella representa* (BALARDIM, 2004, p. 31).

expresarse por la omisión del juego que la Matrioshka entraña en su cuerpo. Así también su potencial como matrices para contar historias a través de las pinturas que anidan en sus vientres –cuya sucesión de imágenes recuerda las narraciones *kamishibai*–, que podrían funcionar además para la trasmisión de la memoria genealógica. Esencialmente en cada una de ellas se produce una misma historia: la maternidad, la gestación, la multiplicación, la complejidad que tiende a un límite y que se alcanza en la alternancia binaria, sí, sí, no. (1, 1, 0). Si hacemos un corte transversal, la Matrioshka representa un caso de diagrama de Venn, o mejor, de Euler, referente a un conjunto que contiene otro conjunto, que contiene otro conjunto. Con lo que estamos en condiciones de reconocer como –más allá de las habilidades motoras que se entrenan en el niño que juega, abre, saca, guarda, cierra– el muy joven “juguete Matrioshka”, si se asume su extensión contemporánea a partir de 1890<sup>2</sup>, tiene la facultad de contribuir a la formación de los niños estimulando varias habilidades cognitivas. A través del principio adentro/fuera, se transita, por medio de la complejidad de los conjuntos, de las dimensiones y formas comparadas, hasta llegar al núcleo duro que entraña el hallazgo de la diferencia: la noción de lo nuevo por alternancia, por alteridad hasta la definición de lo singular, del yo que es consciente de su linaje y que desde él se constituye. La relación experimental con el objeto se trata de la anticipación, de la expectativa, de la proyección, puesto que sabemos ya el camino, disfrutamos de recorrerlo y alegrarnos en el “eureka”. Siendo así que se alcanza una experiencia que se verifica en la materialidad y

---

<sup>2</sup> Considerada hoy una pequeña obra de arte, la famosa Muñeca Rusa comenzó su trayectoria como juguete. Se dice que la primera Matrioshka fue ideada por Anatoly Mamontov en 1890, quien quedó encantado con una muñeca japonesa de barro que poseía un sistema de encaje y se inspiró en la técnica para crear la Matrioshka. María, su esposa, trabajaba con música y cuentos populares, adaptando las historias tradicionales rusas para las nuevas generaciones. Anatoly y María poseían un interés especial por la educación infantil y estaban dispuestos a invertir su fortuna en la creación de ideas que ayudaran en el desarrollo de los niños.

morfología del objeto. Se trata de un conocimiento producido por la reiteración de simples experiencias por parte del sujeto niño, que es objeto de la educación de los adultos que aspiran a que alcance las capacidades necesarias para convivir en sociedad. En muchos casos, en Cuba, recibimos la Matrioshka, pero quedó esterilizada bajo el lema: ESO NO SE TOCA.



Matrioshkas, bonecas russas. Foto de Liliana Pérez Recio.

Es así como he conseguido entender el Teatro de Títeres para Niños: como un universo complejo, que se constituye en la intersección de varios conjuntos y que, a pesar de estar extendido ampliamente ante nuestros ojos en los escenarios de la producción teatral occidental, como las Matrioshkas en las vitrinas familiares, permanece aún confinado de los estudios académicos, disimulando el estigma: ESO NO SE TOCA o de eso no se habla, como letra escarlata para un ostracismo no declarado.

A penas se escribe, al menos en Occidente, sobre Teatro de Títeres para Niños (TTpN). La *Revista Puck* dedicó su número 10 de 1997 al

niño en el teatro, pero no desarrolló contenido específicamente para observar los principios operantes en esta encrucijada entre lenguaje de animación y espectador definido en un grupo etario<sup>3</sup>. Recientemente, Lucile Bodson ha realizado un estudio encomendado por la Dirección General de la Creación Artística, Ministerio de la Cultura y de la Comunicación, en Francia, *Les arts de la marionnette : un état des lieux en France*; en el que las estadísticas corroboran que aproximadamente un cincuenta por ciento de los espectáculos de teatro de títeres en Francia están dirigidos a públicos en edades tempranas, mientras que para ello se dedica solo un cuarto de los recursos disponibles. En este estudio, si por una parte se entiende que el aumento de los espectáculos de títeres para adultos son un indicador de progreso gremial, se percibe un índice creciente de espectáculos que comparten doble etiqueta, para niños/ para todo público o público familiar. A pesar de esta realidad reiterada también en nuestro continente, que me atrevo a sugerir de manera empírica<sup>4</sup>, no encuentro estudios, insisto, sobre un tema tan sensible por cuanto se trata de una producción que acarrea altas responsabilidades tanto para la sociedad como para el futuro del teatro, como producto cultural en la vida adulta de los jóvenes espectadores.<sup>5</sup> A respecto, me permito traer una larga, pero hermosa cita:

Los titiriteros disfrutan de un singular privilegio, del que acaso, por tan cercano, por tan de todos los días, no tengan conciencia plena. A ustedes toca echar a volar la imaginación naciente, hacer vibrar el corazón que despierta. Y cuando comiencen los títeres su danza

<sup>3</sup> “Hagamos ahora una pregunta difícil: ¿Qué es un teatro para niños? Si retomamos las célebres preguntas de Víctor Hugo a propósito del teatro: ‘¿Me he divertido? ¿He aprendido alguna cosa sobre mi o sobre el mundo? ¿Me he emocionado?’ ¿En qué el espectáculo para niños se diferencia completamente de otras formas de representación escénica, y aún más, a qué niño se dirige el dicho teatro ‘para niños?’” (ERULI, 1997, p.10).

<sup>4</sup> La totalidad de los grupos miembros de la Unima Cuba trabajan en su repertorio TTPN.

<sup>5</sup> [...] Todo niño es el creador, y a la vez el espectador por excelencia. y si pierden por fin sus limpios dones mágicos, es porque alguna tarde o mañana, quién sabe, deben abandonar sus jardines para adentrarse en la jungla de los años. Aun así no es inexorable que no lleven sus dones consigo, como alivio del camino o escudo en contratiempos y aventuras— han trabajado y trabajan ustedes sin descanso ni más premio que la esperanza (DIEGO, 2008, p. 127).

mágica, estarán ustedes al centro de un torbellino de creación que atravesará el pequeño público en apariencia inmóvil, arrastrándolo al universo de la imagen. No hay diferencia alguna entre el arte que se ofrece a los niños y el que se escribe con la mayúscula del adulto. El niño aquel que fui esperaba, los ojos redondos de esperanza y azoro, el momento supremo en que se descorriesen las cortinas del minúsculo teatro de guiñol [...] ya la veracidad de su anhelo fue, no ya igual, sino más intensa y pura que la sentida por mí en la madurez de los años (DIEGO, 2008, p. 15).

En este texto, Eliseo Diego habla a los titiriteros cubanos de la suspensión de la incredulidad, de ser consecuente con la necesidad creativa, con la necesidad de reír, de la libertad del creador para niños sobre las responsabilidades que corresponden a los programas escolares, declara que el fin propio del titiritero son la imaginación creadora y la sensibilidad, no escapa al contenido moral de las representaciones y avisa sobre el modo natural de tratar temas duros. “Si logramos nuestro fin, habríamos justificado a plenitud la vocación que nos mueve, pues no haya obra mayor que aquella que nos ayuda a vivir, o nos consuela, o nos vuelve más fuertes y mejores” (DIEGO, 2008, p. 17).



*Bastión y Bastiana* (2017). Teatro El Arca. Dirección de Lázaro Emilio H. Boffill. Acervo do Museo e Teatro El Arca.

Entonces: ¿por qué se escribe a penas sobre TTpN? ¿Será que es visto como el bastardo, la mutación, el mestizo? Me resisto a esas reducciones. ¿Será justamente por la complejidad que entraña? La respuesta, seguramente, también es compleja, multifactorial:

- I. El rechazo de los puristas que perciben su nacimiento y su nicho<sup>6</sup> como degenerativo, insistiendo en retomar y legitimar el linaje titiritero, demostrando pureza de sangre—unas veces por negación, otras por radicalización— para garantizar su entrada en la corte académica.
- II. Sus zonas compartidas con otras áreas del conocimiento como la Pedagogía y la Psicología.
- III. La falta de definiciones de las expresiones de su carácter constitutivo: para niños. ¿Quién es un niño? ¿Para qué, por qué, cómo hacer Teatro de Títeres para Niños?

Probablemente, porque las investigaciones publicadas en su mayoría se han dedicado primeramente a resolver el enigma del conjunto anterior: Teatro de Títeres, Teatro para Niños. Y es aquí que se hace necesario desambiguar el asunto de género.

I. Henryk Jurkowski enuncia un posible génesis cuando describe que las representaciones con títeres son presentadas principalmente para niños, estableciéndose la tradición, involuntariamente o inconscientemente, en los siglos XVIII y XIX, e incluso anteriormente, cuando los artistas franceses e italianos presentaban sus espectáculos en el palacio y los jardines de St. Germain-en-laye, para entretener al joven Delfín a lo largo de los meses del año. Recuerda, además, que los niños asistían a los espectáculos creados para adultos, porque en aquellos días la idea del arte especialmente para niños era desconocida. Los niños, dice, eran llevados, indiscriminadamente, a verlo todo.

---

<sup>6</sup> Nos referimos a la “ocupación” o a la función que desempeña cierto individuo dentro de una comunidad. Es el hábitat compartido por varias especies. En este caso, los territorios comerciales en los que pervive esta expresión teatral y su relación con el público para el que se produce.

Por su parte, Freddy Artiles describe las postrimerías del siglo XIX como un fenómeno polifacético donde los titiriteros populares<sup>7</sup> van a “lavar” el carácter contestatario de sus personajes buscando en los niños un nicho comercial, mientras grandes compañías se dedican a espectáculos de asombro técnico. Es decir, que el hecho de que la sociedad, desde la literatura, la pedagogía, comenzara a tomar en cuenta al niño como un espectador con necesidades especiales; así como un nicho comercial como en el inicio de las representaciones de Navidad, no es de ninguna manera la causa de la propia “decadencia” del teatro de títeres, en todo caso, un síntoma más de la evolución del estado de cosas, la aparición y expresión de un nuevo carácter. Se ha de recordar como el propio E. Gordon Craig<sup>8</sup> describe espectáculos que denigran el arte titiritero y no se refería a espectáculos dirigidos a niños. En fin, que teatro malo ha existido siempre, lo que no se relaciona con que sea o no para niños. En cambio, mucho teatro de excelencia se ha producido en el siglo XX y lo que va del XXI dirigido a los niños, entonces, para despejar el asunto de género, comencemos por la definición de Patrice Pavis, quien entre otras cosas declara que:

- a) [...] la determinación del género ya no es asunto de clasificación más o menos sutil o coherente, sino la clave de una comprensión de cualquier texto en relación con un conjunto de convenciones y normas (que definen precisamente cada género). Todo texto es a la vez una concreción y una desviación del género [...]

<sup>7</sup> Guñol, Karagoz, Pulchinela, etc.

<sup>8</sup> [...] *La marioneta me parece como el último eco del arte noble y bello de una civilización pasada. Pero como sucede en todas las artes que son caducas, entre manos bruscas o vulgares el muñeco se ha vuelto una cosa indigna. Todos los titiriteros no son ahora más que unos malos comediantes. Ellos imitan a los comediantes de la escena viviente más grande y más completa. Entran a escena solo para dejarse caer con el trasero al suelo. Toman para tambalearse y hacen el amor con el propósito de que la gente se ría. Han olvidado el consejo de su madre, La Esfinge. Los cuerpos de los títeres han perdido su gracia compleja: se han vuelto rígidos. Los ojos han extraviado aquella infinita astucia de fingir ver: ahora solo están desmesuradamente abiertos. Ellos ostentan y hacen tintinear sus hilos metálicos y se han vuelto excesivamente engraidos en su sabiduría de madera* (CRAIG, 2012, p. 117).

- b) Históricamente, se hace el inventario de las diferentes formas teatrales en la evolución literaria y se intenta encontrar su filiación o criterios de oposición entre géneros.
- c) Estructuralmente, se elabora una tipología universal de los discursos fabricando una teoría que presente todas las variables posibles de las formas de discurso, casillas en las cuales, a continuación, se intenta colocar los géneros acreditados, previendo para las obras futuras casillas de géneros aún no realizados pero teóricamente imaginables (PAVIS, 1998, p. 220).

En reiteradas ocasiones, escuché entre titiriteros el criterio de que lo propio del teatro de títeres es la comedia o, más bien, la farsa. Por lo que cada intento del siglo pasado de expresarse animando figuras más allá de esos marcos, por ejemplo, para niños<sup>9</sup>, ha sido, en algunos contextos, acusado como degeneración del género o lenguaje titiritero. Y es por ello que regreso a consultar a Pavis:

Dentro del género dramático, resulta igualmente difícil trazar divisiones basadas en criterios de discurso. El peso de la historia y de las normas impuestas por las poéticas es aquí considerable y las *especies* se definen casi siempre en el seno de la oposición comedia/tragedia, en función de contenidos y de técnicas de composición [...] Cuando con DIDEROT nace la tragedia doméstica y burguesa, el género nuevo o serio, “sin ridículo que haga reír, sin peligro que haga temblar” [...], ésta se convierte en una forma más bien siniestra y sin gran valor estético al no quedarle absolutamente nada de la vitalidad de las dos categorías estéticas fundamentales (PAVIS, 1998, p. 220).

De hecho, si leemos su definición de farsa, haciendo énfasis en el papel del cuerpo sobre la palabra para conquistar la risa, pareciera que describe ciertos teatros donde habitan los títeres populares. Y

---

<sup>9</sup> Lo que no impide de ningún modo desarrollar cualquier género, como se desarrolla la medicina pediátrica en todas sus especialidades. En todo caso, lo que se ha entendido por “propio” para los niños en un contexto social determinado ha llevado en ocasiones a productos vacíos y pacatos.

del mismo modo que éste no ha sido el único camino de expresión de las figuras animadas en la escena, la reflexión sobre género como categoría de análisis así concluye:

Buscar el género es siempre leer el texto aproximándolo a otro texto y en particular a las normas sociales e ideológicas, que para una época y un público determinados, constituyen el modelo de lo verosímil. Así la teoría de los géneros examina algo más que el “reglamento” interno de las obras o de los espectáculos: examina su inscripción en otro tipo de textos y en el texto social, el cual suministra una base de referencia para cualquier literatura (PAVIS, 1998, p. 221).

Veamos, entonces, cómo Jorge Dubatti, para describir cambios conceptuales para los títeres en la Argentina en el período postdictadura –sin distinguir ni excluir del dominio de títeres aquellos espectáculos dirigidos a niños, más bien asumiéndolos de manera natural en el conjunto observado en su evolución–, describe “[...] cambios en la concepción misma de la titiritesca, es decir, en las bases epistemológicas que definen qué son los títeres y qué no son, dónde hay titiritesca y dónde no la hay para una determinada época” (DUBATTI, 2007, p. 175).

El cambio puede sintetizarse en tres aspectos: – la delimitación del objeto titiritesco; – su re-definición como modalidad de la teatralidad poética, en tensión con otras modalidades de la teatralidad; – el reconocimiento del peso de lo conceptual en el arte titiritesco, y por consiguiente la necesidad de la teoría tanto para la intelección cabal de sus fenómenos como para la creación (DUBATTI, 2007, p. 176).

Sobre dicho período, aparecen investigaciones dedicadas a la dramaturgia para el TTpN, como es el caso de Valmor Níni Beltrame, en Brasil, y Yudd Favier, en Cuba. Ambos detectan y caracterizan rasgos asociados a los temas, los personajes y el hecho de su representación basada en la animación. Elegir los textos como sustrato de investigación se entiende que:

Si el teatro es acontecimiento viviente, la historia del teatro es la historia del “teatro perdido”. La historiología teatral implica la asunción epistemológica de esa pérdida, así como el desafío de “aventura” que significa salir a la busca de esa cultura perdida para describir y comprender su dimensión teatral y humana [...] De esta forma la investigación teatral implica el ejercicio permanente del duelo, de la asunción de la pérdida, en tanto vivimos el teatro en presente pero lo pensamos como pasado, como algo que aconteció y es irrecuperable en tanto acontecimiento. A esto se suma el reconocimiento epistemológico de la ignorancia a que nos obliga el estudio del acontecimiento teatral, imposible de capturar en su complejidad desde el presente y por lo tanto irremisiblemente perdido en su dimensión compleja. Nos aproximamos al acontecimiento desde la pérdida, el duelo y la ignorancia, a través del rescate de fragmentos, parcialidades, hipótesis, siempre sujetos a revisión (DUBATTI, 2013, p. 8).

II. Paralelamente, aparece profusamente desarrollado el campo de investigaciones limítrofes entre la Psicología, la Psiquiatría y el títere como experiencia terapéutica para niños, que entra a profundizar y describir los nexos entre títere y niño. “Un objeto que cada uno puede fabricar por sí mismo, con el cual, seguidamente, vamos a poder hablar, dirigirnos a los otros, intercambiar. Un ‘objeto’ que va a devenir ‘personaje’ y que será, más o menos, un representante de su creador” (DUFLOT, 2015, p. 2). En 1951, Winnicott publica *Objeto transicional y fenómenos transicionales*. Enuncia allí el papel del objeto en las experiencias transicionales del bebé, prefigurando lo que para el adulto serán los símbolos. Siendo el objeto el símbolo de la unión del bebé y la madre, lo que permitió observar el viaje del niño de la fusión a la autonomía, y de tal forma su integración a la cultura humana en tanto sujeto. Comprende, así, la propiedad creadora de la condición humana. Al respecto, es la propia Dufflot quien ofrece, al describir sus observaciones, la imagen de la Matrioshka que sirve de inspiración a este artículo.

La Matrioshka no es, a decir verdad, una muñeca en el sentido tradicional, con la que jugaríamos “a las muñecas”, tampoco es un títere, ella es apenas una aproximación de la forma humana [...] Un cuerpo tiene un interior, él guarda su identidad a través de sus avatares de tallas (siempre la nené) y bajo sus múltiples sobres, él abraza eso que, a los 20 meses, es extremadamente interesante, ¡El bebé! objeto de identificación, razón del júbilo triunfal repetitivo (DUFLOT, 2011, p. 52).

De la necesidad del TTpN, encuentro respuesta paralela en las relaciones con la Matrioshka como objeto catalizador de muchas experiencias. En su forma –simple, redondeada, acogedora–, se cuenta la historia de la maternidad, del amor. Este es el significado original que también se extiende para contar la historia de las familias rusas de origen campesino en el cual la mujer mayor, la abuela, traza el rumbo cultural dejando en sus hijos, nietos y bisnietos su semilla. De manera subyacente, se entiende que el origen de las Matrioshkas rusas es, en realidad, una imagen de Buda. El Buda japonés tenía, en su seno, otras seis estatuillas idénticas, dado que las muñecas ocasionales japonesas, generalmente, son en grupos de siete, representando a los dioses internos. Además, no se puede negar que recuerdan las muñecas japonesas conocidas como *kokeshi*, muñecas que representan a niños fallecidos, hechos con la idea de preservar y cuidar sus espíritus. En números de tres (madres huecas y partidas) + uno (bebé compacto y masculino) o de (seis + uno), invoca la idea de preservar el espíritu y reafirma la relación animista en la animación de objetos<sup>10</sup>.

Una lección de teatro en comunidad con el niño incluido, asumido y reconocido en su participación son las representaciones con figuras animadas que aún se producen en Mali con carácter de asociación cultural en la cual toda la comunidad participa de la realización colectiva. La actividad cultural de la asociación permite a los miembros

<sup>10</sup> *No podemos ignorar que, en la animación escénica, operamos de manera similar a los procedimientos mágicos. El Actor que interpreta con objetos representativos busca afirmar, a través de una retórica, el poder del objeto inanimado capaz de suscitar y desbordar emociones guardadas en el espectador* (BALARDIM, 2004, p. 33).



***Los músicos de Bremen* (2011). Teatro El Arca. Dirección de Liliana Pérez. Foto de Liliana Pérez.**

de la comunidad juntarse para encontrarse y compartir en un momento de alegría y comunión, lo que permite reforzar la cohesión social.

Los adolescentes son iniciados en el arte de la máscara y de los títeres deviniendo miembros de la asociación. Ellos aprenden a bailar, a llevar las máscaras y a manipular los títeres. Descubren así la riqueza simbólica de los personajes y sus cantos asociados. Mediante la máscara y los títeres los jóvenes son conducidos hacia la apropiación de su patrimonio cultural para su transmisión y preservación (FAVREAU, 2011, p. 31).

En el propio número de la *Revista Puck* dedicada al teatro de figuras animadas en el continente africano, puede leerse el siguiente testimonio del maestro titiritero Tiory Diarra: “Tú me ves fatigado, pero yo no voy a perder ningún pueblo para recordarles a los jóvenes y a los niños su historia. Los títeres son una pequeña escuela y yo estoy orgulloso de eso. No es por dinero, es por la educación que yo saco mis títeres. Por revelar un arte” (TURNER, 2011, p. 53). Este es sólo un ejemplo, remitiendo

la atención para una tradición, un territorio, una cultura que mucho podría decirnos acerca de la relación entre los miembros más jóvenes de la comunidad, su transición a la adultez y los objetos animados.

III. Partiendo del planteamiento de Dubatti, entendiendo que la observación del teatro como acontecimiento implica reconocer su problematicidad –y es necesario diseñar categorías que den cuenta de esa problematicidad (como las de desdelimitación histórica, transteatralización, liminalidad o umbralidad, diseminación y ampliación) –, nos permitimos imaginar, a partir de la Matrioshka como inspiración, un modelo de filogenia para una ontología del TTpN que nos ha conducido a la investigación por medio de la sistemática cladística. Para Marrone, “La Taxonomía como ciencia juega un rol predominante al momento de agrupar a los seres vivos de forma ordenada y reflejando relaciones de verdadero parentesco” (2000, p. 19). Este modelo de estudio, que no persigue ejercer juicios valorativos, por cuanto no se entiende evolución como superioridad, sino como adaptabilidad específica respecto a su hábitat, tiene como objetivo la observación y descripción en su contexto del devenir, a partir de la información que se encuentra en las trazas de los hechos ya ocurridos.

Declaramos, para nuestra asimilación de la sistemática cladística, *el espectáculo* como un organismo que se verifica en el acontecer, en un contexto específico que supone tiempo, lugar, población y comunidad. Partiendo de las definiciones de Dubatti, podríamos ensayar la comprensión del hecho teatral, en sus distintas instancias del taxón<sup>11</sup>, como especies<sup>12</sup> que evolucionan. Si con él entendemos el

<sup>11</sup> Para Marrone: *Se puede decir que, en general, un taxón es un grupo de organismos asociado a un conjunto de atributos que determinan la pertenencia de esos organismos a ese grupo. En la escuela cladística, el conjunto de atributos son los caracteres heredados de su antecesor común. Familia, género y especie son categorías taxonómicas, mientras que Rosaceae, Rosa y Rosa canina son ejemplo de taxones de esas categorías* (2000, p.19).

<sup>12</sup> *Conforme Marrone: Un linaje es una secuencia de organismos con cohesión espacial y continuidad temporal. Un linaje, una especie, consta de una o un grupo de poblaciones, que también son difíciles de definir, si bien el concepto espacial, sus límites geográficos, siempre están presentes. Normalmente se definen como un grupo de individuos de una misma especie que ocupan una región geográfica más o menos bien definida y con los individuos interactuando entre sí* (2000, p. 19).

teatro como un fenómeno dinámico, contingente, en la tríada actor, objeto, espectador; si, para diversas concepciones de teatro, deben diseñarse, dice, diversas bases epistemológicas (complementarias o alternativas) para la cabal comprensión de esas concepciones, proponemos, entonces –a fin de encontrar en qué categoría se ubica el TTpN como taxón–, una posible relación de categorías taxonómicas para las artes escénicas por medio del ensayo de una ontología para el estudio del TTpN como género y objeto de estudio.

Taxón	Género TTpN
Reino	Arte
Phylum	Escénicas
Clase	Teatro
Orden	Géneros Dramáticos
Familia	Títeres
Género	TTpN/TF
Especie	Espectáculo

Estudios de García-Lara dicen que “La cladística no asume ninguna teoría de la evolución particular, sólo el **conocimiento original de la descendencia con modificación**. Por ello, los métodos de la cladística se pueden aplicar, y así se ha hecho recientemente, a sistemas no biológicos, como determinar las familias de lenguajes en la *lingüística histórica* y filiar manuscritos en la *crítica textual*, además de la clasificación artefactual en *arqueología*” (2015, p. 24). Su aplicación está vinculada a **sistemas de almacenamiento y recuperación de datos**, y de **predictores** del estado de los caracteres y las direcciones de la evolución que no se han medido.

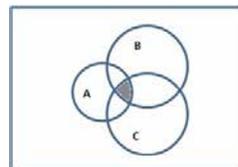
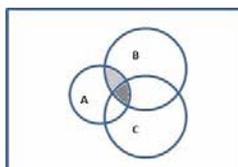
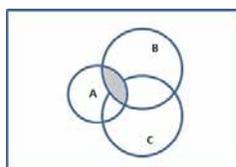
En *Biología Sistemática*, se llama **carácter** (plural **caracteres**) a cada atributo (rasgo heredable y por lo tanto apto para ser usado en la descripción de los organismos que componen un *taxón*). Un carácter se debe definir con los posibles **estados del carácter** (MORRONE, 2000, p. 15). Por ejemplo, el carácter “TT o (A) nimación de figuras” y especies con las que se los está delimitando

poseen los diferentes estados para adultos, para niños y familiar.

Se ha mostrado que el lenguaje de diagramas y gráficos permite establecer relaciones de largo alcance: por ejemplo, entre las matemáticas, la ontología, la dialéctica, la lógica, la semiología y la fenomenología. De acuerdo con Andrade (2007, p. 6), **Diagramas ontológicos** son los diagramas que muestran entes (“elementos”) y las definiciones que a ellos se les ha aplicado (“conjuntos”).

Entonces, para nuestro diagrama, tomemos el carácter TT o (A)nimación de figuras y veamos cómo se afecta ante las diversas expresiones del carácter público destinatario\* a fin de seguir el rastro del devenir del grupo TTpN.

(A) animación de figuras, teatro visual, objetos, etc.	(B) Público-Destinatario infantil	(C) Público-Destinatario adulto	Teatro de Títeres (TT)	Teatro de títeres para niños (TTpN)	Teatro de títeres familiar (TTF)
1	1	1	1	1	1
1	1	0	1	1	0
1	0	1	1	0	0
1	0	0	1	0	0
0	1	1	0	0	0
0	1	0	0	0	0
0	0	1	0	0	0
0	0	0	0	0	0
Por lo tanto con <b>TT=A</b> <b>TTpN = (ABC) + (ABC)</b> =AB(C+C) =AB			<b>TTF=(ABC)</b>		



\* Expresión equivalente a “Público Diana”.

Teatro de Títeres para Niños, Teatro para Niños con Títeres sugiere un grupo polifilético, por cuanto la expresión del carácter común se produce por vías no directas, en cambio convergen en un nuevo taxón para el siglo XXI: *Teatro con títeres para la familia*. Donde Familiar aparece como una nueva expresión del carácter “público-diana en una aparición jerárquica superior donde el niño ha sido asimilado como público llevando a una comprensión compleja de la producción teatral que lo distingue e incorpora al adulto, generando una experiencia de comunión entre un público diverso que alcanza conciencia del yo dentro del entramado social, ya sea como niño, como padre, como hijo, como hermano, como alumno, como ciudadano, como humano. El delfín como mamífero proviene de una evolución del agua hacia la tierra, sin embargo su regreso al agua supone expresiones de caracteres más complejos. Lo que quiero decir es que podríamos interpretar la vuelta hacia la integración del adulto al auditorio: como la tendencia hacia la conformación de un tejido más complejo en el discurso a nivel de dramaturgia y puesta en escena, un tejido con varios niveles de intención; como una evolución que sólo podía ser si primero se transitara por la toma de conciencia del niño como público, como sujeto dentro de la sociedad y, tras muchos ensayos, llegar a esto otro estado integrador, que no pierde de vista al niño como objetivo y justamente con él evoluciona.

Regalar una Matrioshka tiene un gran significado para los rusos. Y es que, cuando alguien te la regala, tienes que pedir un deseo, y cuando éste se haya cumplido, entonces y sólo entonces podrás abrirla y ver la otra Matrioshka que hay en su interior y tendrás que volver a pedir un deseo. Esto lo tendrás que hacer hasta que llegues a la última de las Matrioshkas, que deberás entregar al descendiente de la casa, como símbolo de que vuela del nido. Así ha de ser nuestro TTpN, un desafío para ganar el próximo paso, un estímulo y un premio, un tesoro que se hereda con responsabilidad y libertad, un patrimonio para desplegar alas y entrenar el vuelo.

## REFERENCIAS

- ANDRADE, Edison. *Ontologias: conceitos, usos, tipos, metodologias, ferramentas e linguagens*. Instituto de Informática. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2007.
- BALARDIM, Paulo. *Relações de vida e morte no teatro de animação*. Porto Alegre: Edição do Autor, 2004.
- BODSON, Lucile. *Les arts de la marionnette en France: un état des lieux*. Étude commandée par la Direction Générale de la Création Artistique, Ministère de la Culture et de la Communication. Paris: Thémaa, 2016.
- CRAIG, E. Gordon. O ator e a supermarionete. IN: *Sala Preta*, vol. 12, n. 1, 2012.
- DIEGO, Eliseo. *Un hombre bosque de sueños (notas sobre literatura para niños)*. La Habana: Ediciones Unión, 2008.
- DUBATTI, Jorge. Títeres en la Argentina: cambios conceptuales en la postdictadura. IN *Móin-Móin – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*. Jaraguá do Sul: SCAR/Udesc, Ano 3, v.4, 2007.
- DUBATTI, Jorge. Teatro, Arte, Ciencias del Arte y Epistemología: Una Introducción. In: *Repertório*. Salvador, nº 20, 2013.
- DUFLOT, Colette. L'objet. L'introduction de marionnettes dans des dispositifs thérapeutiques en France. In: *Collection Marionnette & Thérapie*, nº 38, 2015.
- DUFLOT, Colette. Image humaine, pouvoirs et fascination. In: *Collection Marionnette & Thérapie*. Nantes. France, nº 34, 2011.
- ERULI, Brunella. Pour enfant. In: *PUCK – L'enfant au Théâtre*. Charleville-Mézières: Institut International de la Marionnette, 1997.
- FAVREAU, Amaelle. Un art de la fête au Mali. Masques et marionnettes dans le théâtre traditionnel des peuples bamana, malinké et bozo. In: *PUCK – Marionnettes en Afrique*. Charleville-Mézières: Institut International de la Marionnette et Éditions L'Entretemps. nº. 18, 2011.

- GARCÍA-LARA, Sergio L. *El método que nos une: el empleo de la cladística en Antropología desde el herbario*. Mérida: Centro de Investigación Científica de Yucatán, 2015.
- JURKOWSKI, Henryk. *Consideraciones sobre el teatro de títeres*. Bilbao: Concha de La Casa, 1990.
- MORRONE, Juan J. *El lenguaje de la cladística*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.
- MORRONE, Juan J. *Sistemática, Biogeografía, Evolución: los patrones de la biodiversidad en tiempo-espacio*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.
- PAVIS, Patrice. *Diccionario del Teatro*. Barcelona: Paidós, 1998.
- TURNER, Annick. Le saltimbanque de la brousse. In: *PUCK – Marionnettes en Afrique*. Charleville-Mézières: Institut International de la Marionnette et Éditions L'Entretemps. n.º. 18, 2011.