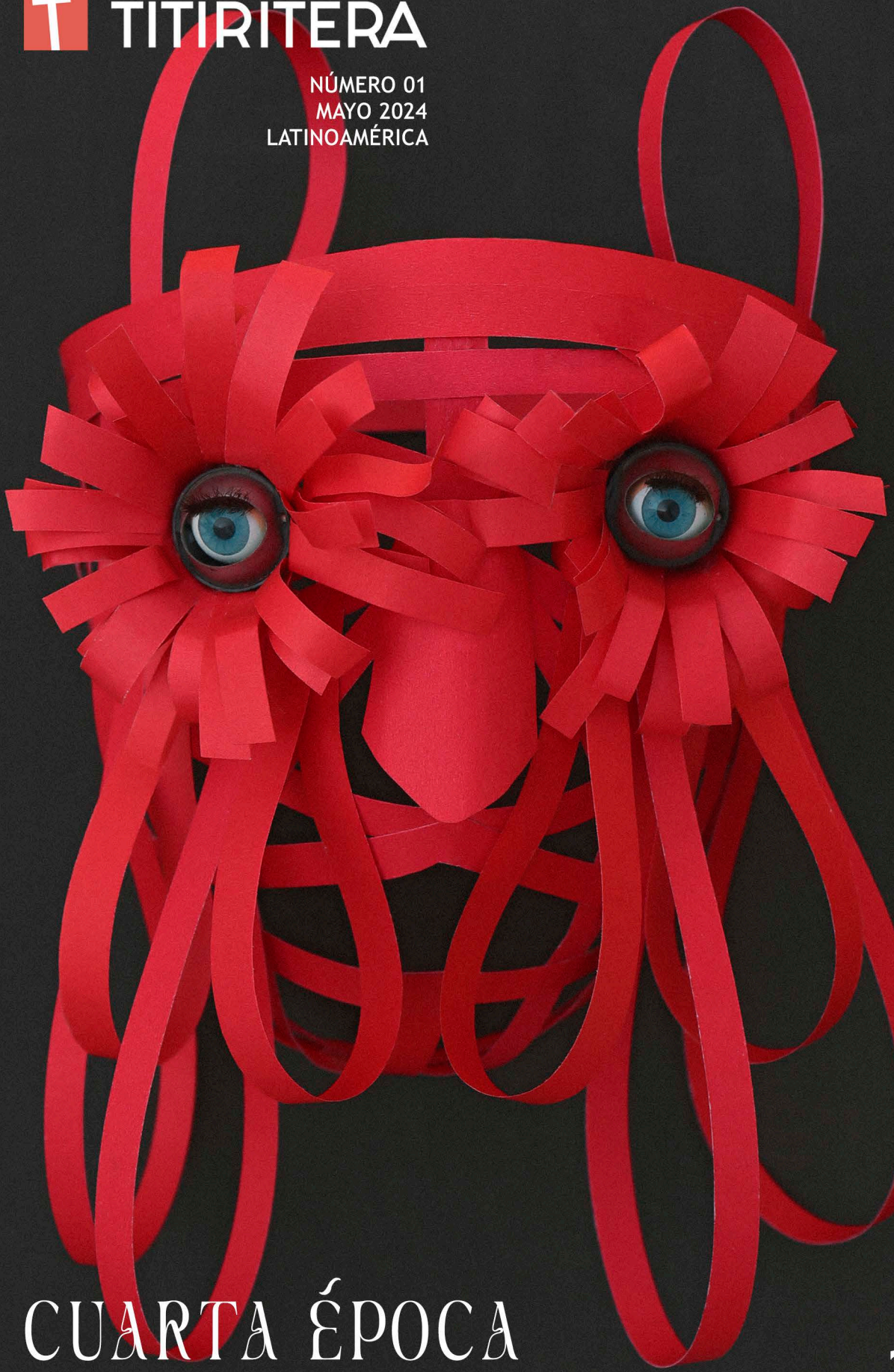
LA HOJA TITIRITERA

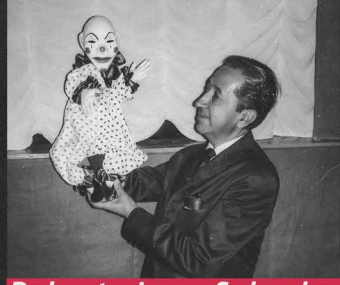
NÚMERO 01
MAYO 2024
LATINOAMÉRICA

UNIMA
COMISIÓN TRES AMÉRICAS
Trois Amériques Three Americas



CUARTA ÉPOCA

Antecesores



Roberto Lago Salcedo

Gilberto Ramírez
Don Ferruco

Ana María Allendes

Susanita Freire

Manuel Morán

Rubén Darío Salazar

ÍNDICE

DIRECTORIO 4

UN HOY PARA REFLEXIONAR Y SUMAR, JUNTOS 6
Tito Lorefice

ARTE E ENTRETENIMENTO 8
ARTE Y ENTRETENIMIENTO
Aimar Labaki

LO METAFÓRICO, LO ARTÍSTICO Y LO TEATRAL EN LA DRAMATURGIA PARA TÍTERES 13
Carlos Aguirre Fulcado

MAGNETISMO OBJETUAL. UNA INTRODUCCIÓN AL ENIGMA DEL OBJETO ESCÉNICO 18
Sofía Arévalo Reyes

EL TRABAJO DE DISOCIACIÓN DE LOS TITIRITEROS EN EL TEATRO DESDOBLADO: PROBLEMAS DE LA DOBLE INTERPRETACIÓN SIMULTÁNEA 22
Luciano Mansur

EL TEATRO DE SOMBRAS CONTEMPORÁNEO Y LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS 28
Pablo Longo

DEL TALENTO, LA PRESUNCIÓN, LA INCONFORMIDAD Y EL TIEMPO EN EL OFICIO TITIRITERO 34
Rubén Darío Salazar

EL SÍNDROME GEPPETO 37
Elvia Mante

UNA MIRADA A PUPPET SLAM MÉXICO 41
Ailin Liliana Ruiz Sánchez

ENTRE GIGANTES Y SONRISAS 45
Diego Del Castillo

REFLETORES HIDRAULICOS 49
Luz para além da piada
Mauro Xavier

REFLECTORES HIDRÁULICOS 53
La luz, más allá de la broma
Mauro Xavier

ARTETERAPIA E MATERNIDADE: UM ESTUDO DE CASO COM MAES DE ADULTOS COM SINDROME DE DOWN 57
ARTETERAPIA Y MATERNIDAD: UN ESTUDIO DE CASO CON MADRES DE ADULTOS CON SÍNDROME DE DOWN
Roberto Ferreira da Silva
Karen Rosângela Silva de Souza Saviotti

HABÍA UNA VEZ UNA REVISTA LLAMADA LA HOJA DEL TITIRITERO INDEPENDIENTE 68
Alejandro Jara Villaseñor

INFORME DESDE MONTREAL, CANADA: 74
Festival Internacional de Casteliers 2024
Louise Lapointe

INFORME DESDE EEUU SOBRE EL FESTIVAL DE CHICAGO: 77
Cuando el ganso grazna fuerte...
Paulette Richards

KUSI KUSI, LA ALEGRE LUCHA DESDE EL ARTE 81
Martín Molina Castillo

ASPECTOS DEL TEATRO DE TÍTERES Reseña literaria 84
Susy López

SECRETARÍA DE PATRIMONIO: proyectos y acciones 90
SECRETARIA DO PATRIMÔNIO: projetos e ações 94
INFORME SECRETARÍA DE FESTIVALES: 98
SECRETARÍA DE EDUCACIÓN Y TERAPIA 122

DIRECTORIO

COMISIÓN UNIMA TRES AMÉRICAS y

SUBCOMISIÓN UNIMA LATINOAMÉRICA

Presidente (provisorio)

Tito Lorefice – Argentina

***SECRETARÍA DE EDUCACIÓN Y TERAPIA:**

Coordinadores: Roberto Silva- Brasil, Adriana Sobrero- Argentina

Miembros: Milagros Arroyo Dávila- Perú, Andrea Markovits- Chile, Isabelita López Hamze- Cuba, Elizabeth Romero- Venezuela.

***SECRETARÍA DEL PATRIMONIO:**

Coordinador: Izabela Brochado- Brasil

Miembros: Bettina Girotti- Argentina, Irving Sánchez-México, Erduyn Maza- Cuba, Antonio Quispe- Perú/Argentina, Martín Molina- Perú, Julio César Morillo- Venezuela

***SECRETARÍA DE FESTIVALES:**

Coordinador: Omar Álvarez- Argentina

Miembros: Erduyn Maza- Cuba, Mario Piragibe- Brasil, Adolfo Lanzaveccia- Argentina.

***SECRETARÍA DE COMUNICACIÓN:**

Coordinadora: Susy López

Miembros: Conceição Rosière – Brasil, Alejandro Jara Villaseñor– México/Venezuela, Patricia Araya- Chile, Grober Loredo – Bolivia, Antonio Fernández – Chile, Níni Valmor Beltrame- Brasil, Martín Molina Castillo- Perú, Tito Lorefice- Argentina.

Corresponsal EEUU y CANADÁ:

Hélène Ducharne- Canadá

* Los coordinadores de cada Secretaría son miembros activos de las Comisiones de la misma especialidad, dentro de la Unima Internacional.

LA HOJA TITIRITERA

DIRECTORES:

Susy López Pérez – México

Conceição Rosière - Brasil

Alejandro Jara Villaseñor - México/Venezuela

Grober Loredo - Bolivia

Tito Lorefice - Argentina.

COMITÉ EDITORIAL:

Conceição Rosière - Brasil

Patricia Araya - Chile

Susy López Pérez - México

Tito Lorefice - Argentina

Níni Valmor Beltrame - Brasil

Martín Molina Castillo - Perú

Grober Loredo – Bolivia

Antonio Fernández - Chile

Alejandro Jara Villaseñor – México/Venezuela.

DISEÑO EDITORIAL:
MRPOPER Nicolás Marín

EDICIÓN FOTOGRÁFICA:
Dante Rendón García

VIÑETAS:
José Quevedo

PORTADA
Construcción de títere de papel a Dante

EDITORIAL

UN HOY PARA REFLEXIONAR Y SUMAR, JUNTOS

Desde la Comisión Tres Américas, la Subcomisión Latinoamérica pone a disposición su Boletín electrónico "La Hoja Titiritera", publicación cuatrimestral que busca dar continuidad a "La Hoja del Titiritero", nacida a partir de la obra del Maestro Roberto Lago, de México, quien buscó *"establecer una relación cultural y de amistad entre todos los amantes del Teatro de Muñecos de Latinoamérica"*. Más tarde fue continuada por Ana María Allendes, de Chile, quien junto a Susanita Freire, uruguaya residente en Brasil, fueron quienes volvieron a editar La Hoja del Titiritero, esta vez como una publicación de la entonces **Comisión para América Latina**, de la UNIMA. Luego de un receso, Manuel Morán (Puerto Rico/EE.UU.) y Rubén Darío Salazar (Cuba), reeditaron "La Hoja del Titiritero" en una secuencia de 10 ediciones del Boletín, de 2017 a 2020.

Es importante nombrar a estas personas que tanto hicieron para continuar la obra del maestro Lago, y expresar nuestro profundo agradecimiento a todos los que llevaron a cabo esta importante tarea.

LA HOJA TITIRITERA pretende ser una de las voces de quienes, como opción de vida, dedican sus esfuerzos a mantener vivo este arte milenario, ya sea en la práctica cotidiana del ensayo y la representación; en el rescate y conservación de viejas técnicas o la innovación y experimentación escénica; en la investigación, análisis, presencia y proyección de los títeres en la educación y la salud; en la recuperación y conservación de la memoria del movimiento en la que, nuestros mayores, merecen un lugar especial.

Las y los compañeros que forman parte del equipo editor de esta publicación, tienen la convicción de que LA HOJA TITIRITERA no es un fin en sí mismo, sino un medio a través del cual profundizar el diálogo y la reflexión sobre nuestro arte, resaltando su diversidad, sus particularidades y, al mismo tiempo, buscando el contacto, el conocimiento mutuo, la vinculación y fortalecimiento del movimiento titiritero que tan vital se extiende desde el Río Bravo, navega por las Antillas, camina por las llanuras, cruza el Amazonas, se eleva por los Andes y se proyecta desde la Patagonia… para mirar de frente al mundo y decir: esta Latinoamérica también somos nosotros.

Es de esperar que los esfuerzos y logros que cada artista titiritero desarrolla en alguna región, pronto se vean nutridos por los de colegas que hacen esfuerzos similares en otros confines de la Patria Grande. Que circulen las ideas, los conocimientos, los contactos, los grupos; que se establezcan alianzas, que se encaren proyectos conjuntos; que se fortalezcan los lazos de confianza y apoyo.

Nuestro agradecimiento a los autores de los textos, a los fotógrafos y a los grupos de teatro que amablemente aportaron imágenes de sus espectáculos para enriquecer el Boletín.

La Hoja se elabora con amor, solidaridad y la colaboración de todos, por lo que artistas, profesores, estudiantes y amantes del Teatro de Títeres, les deseamos que disfruten de la lectura y que se animen a enviar sus aportes para las próximas ediciones.

Tito Lorefice
Vicepresidente UNIMA

ARTE E ENTRETENIMENTO

ARTE Y ENTRETENIMIENTO

Aimar Labaki

Escrita há vinte anos, com fins didáticos, essa nota continua mais atual que nunca. Ainda que não fale no mundo virtual, muito menos em AI. Evidente que eu poderia reescrevê-la, limar seus defeitos e atualizá-la. Mas prefiro não o fazer. Meio à Bartleby, meio a Plínio Marcos ("Não são minhas peças que são clássicas, o Brasil é que não muda."), deixo o barco correr, já que ainda parece interessar a alguém.

Arte é a atividade humana de reorganizar os elementos do mundo sensível. Se o objeto dessa reordenação lúdica são os sons, trata-se de música. Se imagens, arte visual. Se palavras, literatura. Quando o que reorganizamos são as ações humanas, a arte ganha o adjetivo de dramática - que já foi só teatro, e hoje também se espraia pelo cinema e pela ficção feita para televisão, vídeo, internet, celular, etc., ainda que essas últimas abarquem outras artes.

Escrita hace veinte años con fines didácticos, esta nota sigue siendo tan actual como siempre. Aunque no mencione el mundo virtual, y mucho menos la IA. Por supuesto, podría reescribirla, limpiar sus defectos y actualizarla. Pero prefiero no hacerlo. Un poco como Bartleby, un poco como Plínio Marcos ("No son mis obras las clásicas, es Brasil el que no cambia"), dejaré correr el barco, ya que parece que sigue interesando a alguien.

El arte es la actividad humana de reorganizar los elementos del mundo sensible. Si el objeto de esta reorganización lúdica es el sonido, se trata de la música. Si son imágenes, del arte visual. Si son palabras, literatura. Cuando lo que reorganizamos son acciones humanas, el arte adquiere el adjetivo de dramático -que antes era sólo teatro, y hoy se extiende también al cine y a la ficción hecha para televisión, vídeo, internet, teléfonos móviles, etc. aunque estas últimas engloben otras artes.

Quando escutamos com atenção a uma música, colocamos em xeque nossa capacidade auditiva, mas também nosso repertório de sons e de estruturas sonoras. Já conhecíamos esse acorde? E esse silêncio? Quando vemos uma peça de teatro, revisitamos nosso repertório de relações humanas e de conceitos (morais, políticos, existenciais) para compreender e nos colocarmos diante das situações apresentadas. Qualquer obra de arte nos obriga, ainda que artista e espectador não tenham consciência disso, a nos redefinirmos física e simbolicamente.

Esse processo ocorre mesmo quando a fruição da obra se dá apenas em nível sensorial ou emocional. Mas é claro que quanto mais informado e cultivado for o espectador, mais profundamente ele vai conseguir aproveitar a experiência artística. Nesse sentido, é sempre possível ampliar o prazer da experiência estética.

O campo para o qual se pode crescer é o da razão e da consciência. A comunicação sensorial pode se dar sempre. Qualquer analfabeto pode se emocionar com a leitura de um poema de Carlos Drummond de Andrade. No entanto, se ele aprender a ler e tiver acesso ao mesmo poema, com certeza o lerá à sua maneira, única, incorporando-o a seu patrimônio simbólico. Isto é, ele tornará seu aquele poema. É claro que o mesmo se dá se a mesma pessoa, sem aprender a ler, decorar o poema. Mas, podemos afirmar, sem medo de sermos preconceituosos, que tal experiência estará sempre aquém do potencial desse cidadão.

Cuando escuchamos con atención una pieza musical, ponemos a prueba nuestra capacidad auditiva, pero también nuestro repertorio de sonidos y estructuras sonoras. ¿Conocíamos ya ese acorde? ¿Y ese silencio? Cuando vemos una obra de teatro, revisamos nuestro repertorio de relaciones humanas y conceptos (morales, políticos, existenciales) para comprender y ponernos frente a las situaciones presentadas. Cualquier obra de arte nos obliga, aunque el artista y el espectador no sean conscientes de ello, a redefinirnos física y simbólicamente.

Este proceso se produce incluso cuando la obra sólo se disfruta a nivel sensorial o emocional. Pero está claro que cuanto más informado y cultivado esté el espectador, más profundamente podrá disfrutar de la experiencia artística. En este sentido, siempre es posible ampliar el placer de la experiencia estética.

El campo en el que podemos crecer es el de la razón y la conciencia. La comunicación sensorial siempre puede tener lugar. Cualquier analfabeto puede emocionarse oyendo o escuchando un poema de Carlos Drummond de Andrade. Sin embargo, si aprende a leer y tiene acceso al mismo poema, sin duda lo leerá a su manera, incorporándolo a su acervo simbólico. En otras palabras, hará suyo ese poema. Por supuesto, lo mismo ocurre si la misma persona, sin aprender a leer, memoriza el poema. Pero podemos decir, sin temor a ser prejuiciosos, que esa experiencia siempre quedará por debajo del potencial de ese ciudadano.

Qualquer pessoa que nunca tenha ido ao cinema pode se emocionar com um DVD de um filme de Fellini. No entanto, se tiver o hábito de assistir ao audiovisual em uma tela grande e com uma projeção decente, e conhecer um pouco da linguagem, poderá se emocionar não só com a história, mas com a forma como ela é contada e com os elementos sonoros e visuais que a compõem.

A rigor, a arte não tem função. O único sentido da arte é existir. A única função do artista é produzir arte. O que não quer dizer que, independentemente ou paralelo a essa autossuficiência, não possam existir funções inerentes ao processo artístico: políticas, pedagógicas, sociais, terapêuticas, etc. Mas, para que a arte possa amadurecer e frutificar em sua plenitude é essencial que seu processo só esteja subordinado à sua lógica interna e à subjetividade do artista – não confundir isso com a defesa da simples expressão da vontade do artista. Para ser arte é preciso que dialogue e ultrapasse a tradição em que se insere. Mas essa é uma condição a priori, não uma função.

Entretenimento é a atividade humana de distrair, relaxar o homem por meio da reprodução de padrões artísticos já conhecidos. Uma comédia de costumes ou um melodrama tout court, a música popular ou erudita que se estrutura apenas pela reprodução de elementos conhecidos e queridos do gosto médio, as telenovelas ou filmes de longa metragem "comerciais" são exemplos de obras produzidas tendo por objetivo o entretenimento. Se a arte leva o indiví-

Cualquiera que no haya ido nunca al cine puede emocionarse con un DVD de una película de Fellini. Sin embargo, si tiene la costumbre de ver una película audiovisual en una pantalla grande con una proyección decente, y si conoce un poco el idioma, se conmoverá no sólo por la historia, sino por la forma en que está contada y por los elementos sonoros y visuales que la componen.

En sentido estricto, el arte no tiene función. El único significado del arte es existir. La única función del artista es producir arte. Esto no significa que, independiente o paralelamente a esta autosuficiencia, no puedan existir funciones inherentes al proceso artístico: políticas, pedagógicas, sociales, terapéuticas, etc. Pero para que el arte madure y llegue a su plenitud, es esencial que su proceso sólo esté subordinado a su lógica interna y a la subjetividad del artista -no confundir con la defensa de la simple expresión de la voluntad del artista-. Para ser arte, necesita dialogar con la tradición en la que se inserta e ir más allá de ella. Pero esto es una condición a priori, no una función.

El entretenimiento es la actividad humana de distraer y relajar a la gente reproduciendo patrones artísticos bien conocidos. Una comedia costumbrista o un melodrama tout court, la música popular o clásica que sólo se estructura reproduciendo elementos conocidos y queridos por el ciudadano de a pie, las telenovelas o los largometrajes "comerciales" son ejemplos de obras producidas con la intención de entretener. Si el arte lleva al individuo a redefinir sus sentidos,

duo a redefinir os seus sentidos, a função do entretenimento é levar o fruidor a esquecê-los. Mais ainda, pretende que ele oblitere sua capacidade de refletir e simbolizar. A arte faz o homem lembrar-se de si e reinventar-se. O entretenimento permite ao homem esquecer sua própria existência e seus problemas (isto é, suas circunstâncias). Arte faz pensar. Entretenimento faz parar de pensar.

Ambas funções importantes e necessárias. Mas necessariamente antagônicas. Ainda que exista um enorme universo de obras que transitam simultaneamente pelas duas funções. O mundo não é branco e preto, mas cinza. Já vivi o suficiente para aprender isso. No entanto, quando falamos de democratização da cultura e, pior ainda, de financiamento público, misturamos sem pudor esses dois conceitos.

A arte, por sua própria natureza, implica em risco, incômodo, erro. O Entretenimento, por seu lado, só é arriscado na medida em que tudo que é humano é passível de erro. O entretenimento é parceiro natural da comunicação das grandes empresas. A arte só o é excepcionalmente. Não vai aí um juízo de valor, mas o reconhecimento do universo por onde transitam essas atividades. Nesse sentido, as atividades para-artísticas são parceiras mais naturais da comunicação das grandes empresas. O investimento na área social e ambiental, cada vez maior, encontra, por exemplo no teatro amador, educativo ou terapêutico, mecanismos excepcionais de atuação, que satisfazem simultaneamente os objetivos da empresa e as necessidades da comunidade.

la función del entretenimiento es llevar al espectador a olvidarlos. Es más, quiere que borren su capacidad de reflexión y simbolismo. El arte hace que la gente se recuerde a sí misma y se reinvente. El entretenimiento permite a la gente olvidar su propia existencia y sus problemas (es decir, sus circunstancias). El arte te hace pensar. El entretenimiento te hace dejar de pensar.

Ambas funciones importantes y necesarias. Pero necesariamente antagónicas. Aunque existe un enorme universo de obras que cumplen simultáneamente ambas funciones. El mundo no es blanco y negro, sino gris. He vivido lo suficiente para aprenderlo. Sin embargo, cuando hablamos de democratización de la cultura y, lo que es peor, de financiación pública, mezclamos descaradamente estos dos conceptos.

El arte, por su propia naturaleza, implica riesgo, incomodidad y error. El espectáculo, en cambio, sólo es arriesgado en la medida en que todo lo humano es susceptible de error. El entretenimiento es el socio natural de comunicación de las grandes empresas. El arte sólo lo es excepcionalmente. Esto no es un juicio de valor, sino un reconocimiento del universo por el que transitan estas actividades. En este sentido, las actividades no artísticas son socios más naturales de la comunicación de las grandes empresas. La inversión cada vez mayor en el área social y medioambiental encuentra, por ejemplo, en el teatro aficionado, educativo o terapéutico, mecanismos de acción excepcionales que satisfacen simultáneamente los objetivos de la empresa y las necesidades de la comunidad.

A produção profissional de arte no Brasil se encontra descolada num limbo entre um Estado incompetente e que lavou as mãos de suas responsabilidades na área e um Mercado que ainda não se civilizou por completo. Daí uma produção que não se define entre a arte e o entretenimento, que quer ser artístico, mas não aceita riscos. Que quer entreter, mas almeja o estatuto de arte, que considera superior.

No mundo globalizado, a função da arte é resistir. E para tanto, cada vez mais, é preciso que os artistas lutem para poder produzir sem nenhuma outra função, a não ser o exercício livre e responsável de seu ofício. Nunca foi tão difícil ser simples.

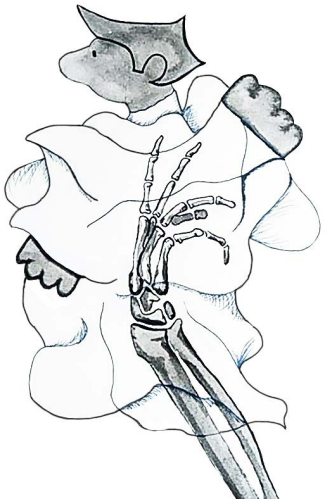
La producción artística profesional en Brasil está atrapada en un limbo entre un Estado incompetente que se ha lavado las manos de sus responsabilidades en la materia y un mercado que aún no se ha civilizado del todo. De ahí una producción que no se define entre arte y entretenimiento, que quiere ser artística pero no acepta riesgos. Quiere entretener, pero aspira al estatus de arte, que considera superior.

En un mundo globalizado, la función del arte es resistir. Y para ello, los artistas tienen que luchar cada vez más para poder producir sin otra función que el ejercicio libre y responsable de su oficio. Nunca ha sido tan difícil ser sencillo.

Aimar Labaki
é dramaturgo, diretor, tradutor, cineasta e ensaísta brasileiro. Autor dos livros “José Celso Martinez Correa” (Publifolha, 2002) e “Stanislávski - Vida, Obra e Sistema” (2016, Funarte, com Elena Vássina). Dirigiu e escreveu o longa metragem “Cordialmente Teus” (2022). Seus textos foram encenados por diretores como Gianni Ratto, Débora Dubois, Emílio de Biasi, Gilberto Gawronski e William Pereira.

Aimar Labaki
es un dramaturgo, director, traductor, cineasta y ensayista brasileño. Es autor de los libros “José Celso Martinez Correa” (Publifolha, 2002) y “Stanislávski - Vida, Obra e Sistema” (2016, Funarte, con Elena Vássina). Dirigió y escribió el largometraje “Cordialmente Teus” (2022). Sus textos han sido puestos en escena por directores como Gianni Ratto, Débora Dubois, Emílio de Biasi, Gilberto Gawronski y William Pereira.

LO METAFÓRICO, LO ARTÍSTICO Y LO TEATRAL EN LA DRAMATURGIA PARA TÍTERES



Carlos Aguirre Fulcado

Te veo títere y reconozco mi alegría de titiritero.
Moviéndote de un lado para otro con las caricias de mis manos.
Caminando saltadito según mi imaginario fabular.
Hablando con las voces de las ficciones que inventas conmigo.
Contigo títere mi corazón sabe qué es el amor.

El títere es representación, espectáculo. La obra titiritesca no es únicamente el texto literario escrito por el autor, este es sólo el principio de la actividad que verán después los espectadores. Posterior a la escritura y antes de la puesta en escena -como suele afirmarse-, el texto pasa por los ojos investigadores, analíticos y creativos del director, por las ocurrencias interpretativas de los titiriteros y por las sugerencias pensadas y planificadas de los diseñadores. Todos ellos aportan nuevos elementos durante el proceso artístico creador del montaje (esto es lo ideal para perfeccionar el producto artístico que se ofrecerá al público).

El público que asiste a la representación titiritesca es el destinatario de una obra de títeres, o como decía García Lorca (1953)*, es quien recoge con inteligencia y corazón limpio, el delicioso y duro lenguaje de los muñecos.

En esa recogida el espectador asume como suya la acción dramática, esto le ocasiona una actitud moral que lo lleva al deseo de encontrar una solución para el problema expuesto. Las respuestas del público a los títeres es lo esencial del drama argumental y temático del espectáculo; ellas resumen emociones, sentimientos, propuestas, protagonismos, empatías o distanciamientos.

Es a través de esas respuestas cuando el títere se transforma en un ente artístico, recreativo, educativo, creativo y social. Por eso, quienes escribimos guiones y libretos para ser representados por nuestro personaje estudiado, debemos tener mucha claridad con las finalidades y objetivos perseguidos, pero sobre todo debemos recurrir a ficciones y realidades; al humor, a la verdad, a la esperanza, al realismo mágico; a los valores como el amor, el servicio, la justicia; a la defensa de intereses sociales y comunitarios; a la necesidad de ejercer acciones transformadoras; al curioso empeño por la investigación; en fin, a todo aquello que signifique la construcción de seres optimistas y creativos.

La obra dramática para títeres se nutre de imágenes provenientes de la realidad y de aquellas que la imaginación creativa del dramaturgo localice en el mundo de las ficciones.

*García Lorca, Federico (1953). *Retablillo de don Cristóbal, farsa para títeres. Cinco Farsas Breves*. Editorial Losada, S.A. Buenos Aires. Pág. 77.

A los títeres no les preocupa mucho el uso de las palabras al exponer los sucesos; lo fundamental para ellos radica en los desplazamientos y acciones de esas palabras. Además, son los títeres quienes intervienen en la difusión de las historias dadas a conocer por ellos, que son además sus propias historias, no la de otros personajes.

Los títeres son una metáfora, los poemas se expresan con ellas. Los títeres son maná para el alma y la mente de sus receptores, también los poemas. Al dirigirse ambos al público, especialmente al infantil, son voces de amor despertando ternuras, voces de esperanzas para enfrentar el tiempo y sus sucesos, de alerta para entender qué pasa, de ficción para alimentar los inventos, de valor para enfrentar a los dragones escapados de los cuentos, de juegos para promover las fantasías, de anhelos para soñar despiertos, de observación para promover

Foto: Cortesía del autor. Con su inseparable títere Leoncio, 1970.

curiosidades, de respeto para afianzar valores, de crítica para defender lo justo, de participación para ser responsables, voces cromáticas para entender la belleza del universo.

Los relatos para títeres no se limitarán a ser breves ni extensos; tampoco deben caracterizarse por la simpleza de las ideas desarrolladas ya que estas pudieran constituirse en temas de interés estético, ideológico, lúdico, pedagógico y popular/folclórico. Las ideas transmitidas en los relatos titiritescos deben ser portadoras de situaciones concretas, claras y sencillas.

La idea dramática o elemento fundamental del relato para títeres es como la columna vertebral. Los otros elementos deben girar alrededor de ella como unidades de apoyo, por ejemplo: los sucesos y anécdotas, los conflictos de los personajes, la estructura plástica de los muñecos, escenografías y dispositivos escénicos, la manipulación, acciones y desplazamientos de los personajes.

Cuando se escribe para la escénica de títeres se le debe permitir al público transitar por los caminos de la libertad y de la esperanza, de la duda y de la curiosidad, de las preguntas y respuestas, de las aventuras y atrevimientos, de los retos y compromisos, de las empatías y rechazos.

Al escribir para títeres o al desarrollar una dramaturgia para la escénica titiritesca se debe dejar salir la imaginación de nuestros escondites y mirar con ella en dónde remoja sus barbas el universo, de qué color es el hielo recogido en las arenas del desierto, cómo ponen sus caras los peces cuando bostezan al tener hambre, por qué el arco iris le canta a sus colores en las noches poéticas, es justo que los peces protesten cuando las playas se contaminan.

Del fondo del lago mil bagres salieron
Fueron a la alcaldía
Allí protestaron
Mejoras a su hábitat solicitaron
¿Qué pasa? ¿Por qué el alboroto?
Preguntó mal encarado un edil nada educado
Con fuerza bagrera playera
Y cabezas altas de bagres laguneses
Respondieron en coro de aletas
Que alborotando no estaban
Escamadamente protestaban
Que bagrecitos laguneros osados
No les importó exponerse a morir
Bagrudamente lograron lo que pedían
Son más felices desde ese día

Escribir para títeres implica rechazar el tedioso vacío del aburrimiento, es concebir a la imaginación como génesis de la creatividad para liberar y transformar, comunicar y expresar, dar respuestas a las situaciones difíciles e imprevistas. Durante el acto dramatúrgico imaginativo surgen respuestas, soluciones, propuestas, críticas, inventos, comparaciones, temas, argumentos, explicaciones, tantas cosas. Pudiéramos decir que el acto imaginativo es cotidiano, útil, real y no irreal como piensan algunos especialistas, o peor aún , como lo afirman. La dramaturgia para títeres enciende la chispa creativa, el aparato imaginativo.

Poesía, Patatín y Pirulín, hagan sonar la sinfonía para anunciar que este escrito llegó a su fin.

Carlos Aguirre Fulcado

Venezolano. Licenciado en educación, MsC. en Pedagogía Crítica. Titiritero. Productor y locutor de programas radiales infantiles. Cuentacuentos. Director y dramaturgo de programas escénicos del teatro de títeres. Titiritero desde 1969. Es maestro jubilado de la Universidad del Zulia. Actualmente es profesor de la Escuela de Títeres del Estado Zulia. Ha publicado siete libros sobre títeres y tiene cinco libros inéditos en editorial.

MAGNETISMO OBJETUAL. UNA INTRODUCCIÓN AL ENIGMA DEL OBJETO ESCÉNICO

Sofía Arévalo Reyes

Imaginemos la siguiente escena, vamos caminando de manera distraída por la vereda de una calle cualquiera y de pronto en nuestro recorrido, un objeto específico llama nuestra atención. Primeramente, sin detenernos lo miramos de reojo, pero esta acción no termina de satisfacer del todo nuestra curiosidad, por lo que decidimos voltear la mirada hacia él y observar con mayor atención. De igual modo, este esfuerzo pareciera ser insuficiente, por lo que optamos por detenernos para acercarnos cada vez más al objeto, mientras comienza a aparecer en nosotros una sensación contradictoria que nos impide definir si nos causa fascinación o rechazo. El objeto ha logrado su cometido, nos tiene cautivos.

La impresión de ambivalencia descrita, con diferentes variantes, dependiendo de cada contexto, sujeto y materialidad, es lo que eventualmente nos puede causar el encuentro con un objeto. De este

Foto: Cortesía del autor.

modo, esta sensación no se agota solo en una experiencia fortuita y efímera, como la puntualizada anteriormente, sino que podemos imaginar el mismo objeto mencionado, ahora ya no en una vitrina cualquiera, sino en un escenario o espacio dispuesto para la expectación, potenciado por recursos y estrategias propias de la escena teatral, las cuales pueden realzar su presencia y diversificar sus sentidos. Esto debido a que, gracias a los recursos del arte escénico, son capaces de generar diversos juegos de ilusión. Las objetualidades presentadas pueden ser percibidas desde otras perspectivas, permitiendo que el sujeto se tome su tiempo para apreciar el enigma potencial que encierran.

Por consiguiente, esta experiencia objetual, puede afectar de diversas maneras a los participantes que asisten a un encuentro teatral, quienes, debido a su bagaje, podrán sentirse afectados por la aparición de un objeto realzado en escena. Así, este encuentro con el objeto puede, incluso, despertar aspectos inconscientes en el ser humano, debido a que la interacción con una determinada materialidad, vía el tacto, la cercanía o la distancia, puede generar en el sujeto una eventual sensación inquietante ante la presencia de aquello que no comprende del todo o que lo liga a un recuerdo pasado o a una materialidad conectada con lo ancestral de la humanidad. En consecuencia, el objeto puede provocar diversas sensaciones, como curiosidad, fascinación, desconfianza, incomodidad, entre otras, ya sea que el participante interactúe activamente o no, con el objeto, o que este se encuentre solo o en compañía de otros elementos escénicos o intérpretes.

Teniendo en cuenta el escenario sugerido, para intentar esclarecer la sensación de querer acercarnos y a la vez alejarnos del objeto puesto en escena, esta contribución, propone la existencia de un magnetismo objetual, el cual estaría pensado para un contexto escénico y sus potenciales desplazamientos. En este contexto, el objeto escénico sería aquella materialidad de diversa índole que se utiliza, no para ser exclusivamente utilería o parte de una escenografía, sino que se hace partícipe en escena, evidenciando la simbología que alberga y las ambigüedades que genera, resultando su presencia eventualmente enigmática, lo que provocará el intento de develar sus sentidos.

Por tanto, ante la presencia y usos de objetualidades, la escena puede quedar tinturada con una energía enigmática, la cual implicaría un avance y un retroceso frente al objeto, produciendo lo que hemos denominado como magnetismo objetual. Por lo que éste funcionaría como una sensación enigmática de atracción y repulsión simultánea entre materialidades heterogéneas, humanas y objetuales, potenciadas por estrategias escénicas o por las fluctuaciones de las materialidades utilizadas por los creadores y acompañadas por la disposición perceptiva abierta de los participantes. Este magnetismo objetual tendría diferentes variantes de acuerdo a los objetos escénicos utilizados y estaría marcado por la difuminación de las nociones de presencia-ausencia, vida-muerte y por los ilimitados vínculos, profundos y superficiales, que se producen entre los cuerpos partícipes de una escena.

Cabe destacar que, actualmente en la escena teatral ha existido una proliferación de propuestas que apuestan por la utilización de elementos objetuales, aumentando con esto las posibilidades expresivas. Cada vez más se aprecia el uso de diferentes dispositivos y materialidades que permiten visibilizar al cuerpo humano, acompañado, hibridado o suplantado por diferentes estructuras.

En este sentido, cabe señalar que la incorporación de estos elementos objetuales y otras estructuras a

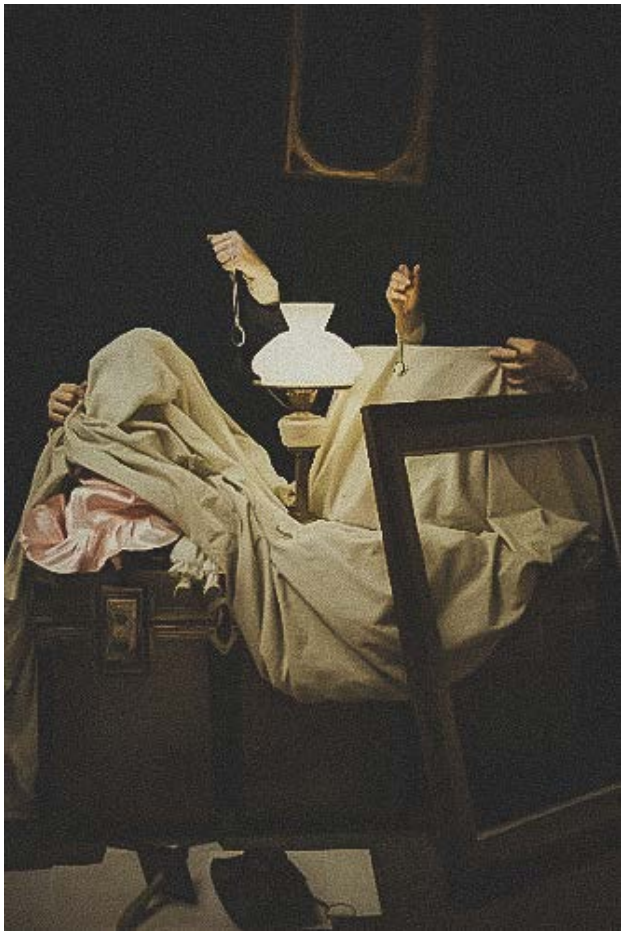


Ilustración SEQ Ilustración * *ARABIC 2* obra de teatro objetual. Fotografía Coti Valdivia

la escena teatral, no es algo nuevo, sino que desde tiempos inmemorables ha existido la impronta de utilizar elementos expresivos que excedan las capacidades actorales de los intérpretes humanos. De este modo, en la historia de las artes escénicas, los objetos y otras materialidades han podido representar, presentar, o simplemente estar en una situación escénica, prescindiendo o no de la compañía directa de cuerpos humanos. Así, el director y escenógrafo británico Gordon Craig señalaba que "en los tiempos antiguos el cuerpo humano no era utilizado como material en el arte del teatro" (1987, p. 118). Con esto se refería a los espectáculos realizados por animales, específicamente a la lucha entre un tigre y un elefante en un campo de arena. Mencionaba que este tipo de enfrentamiento entregaba toda la emoción que se podía esperar de la escena moderna y en un estado puro.

Lo interesante de esta reflexión, son las posibilidades dramáticas derivadas de la ausencia o de la presencia humana disminuida que Craig advierte en este tipo de espectáculos. Posibilidades en las que lo humano, eventualmente se puede presentar de manera más honesta en escena, precisamente sin la participación directa de cuerpos humanos y de sus estrategias de representación. Esto fue dando lugar en las diferentes épocas, a que piedras, sombras, máscaras, muñecos, títeres, marionetas, objetos cotidianos, animales, plantas, imágenes, entre otras materialidades, pudieran activar, desestabilizar, y/o potenciar procesos escénicos, complejizando las posibilidades de creación dramática.

Lo anterior permite concluir que la utilización de diferentes materialidades facilita el establecimiento de un juego de percepciones, en el cual el objeto escénico en interacción con el cuerpo humano, sería el portador de un poder magnético capaz de producir fascinación y repulsión al mismo tiempo. Por tanto, pensar en el objeto permite advertir esa misteriosa capacidad que tiene para perturbar y causar, en diferentes grados, cierta extrañeza o perplejidad en todo aquel que se vincule con él.

Referencias

Craig, Gordon (1987). *El arte del teatro*. Traducción de M. Margherita Pavía. México, D.F.: Grupo editorial Gaceta.

Sofía Arévalo Reyes (Chile)
Profesora, Actriz y Doctora en Estética y Teoría del Arte. Integrante de la compañía Teatro boutique, en donde prepara la segunda parte de una trilogía escénica objetual sobre tiendas. Actualmente, ejerce docencia en la Universidad de Santiago (USACH) y en la Universidad Metropolitana (UMCE).

EL TRABAJO DE DISOCIACIÓN DE LOS TITIRITEROS EN EL TEATRO DESDOBLADO: PROBLEMAS DE LA DOBLE INTERPRETACIÓN SIMULTÁNEA[1]

Luciano Mansur

[1] Mansur, Luciano (2024). *Proyecto Frankenstein*. Colección Punto Clásico Hoy. Fundamental Ediciones: Buenos Aires.

I. Presentación

¿De qué hablaremos?

Este trabajo presenta el desarrollo teórico que orientó el proceso de creación del espectáculo "Proyecto Frankenstein", atendiendo a las problemáticas sobre el trabajo de interpretación para un teatro de títeres con características particulares: el titiritero trabaja a la vista del público e interpreta dos personajes. Uno como actor/actriz y otro "con" un títere.

…Ahondo, también, sobre el concepto de "Teatro Desdoblado" (Paska, 2000)[2] y su relación directa con la interpretación, así como con la concepción del espectáculo que forma parte de la práctica escénica de esta investigación. Luego, desarrollo las problemáticas de lo que llamo la "Doble Interpretación Simultánea" y, en su aspecto práctico, el trabajo de interpretación vinculada a la disociación que puse a prueba para abordarlas en la búsqueda de una sistematización dinámica, donde incluyo nociones sobre la ventriloquía.

Doble Presencia

A la hora de interpretar con títeres a la vista del público como actor y titiritero simultáneamente, es imprescindible entender el grado elevado de complejidad al que estaré sometido, lo que supone accionar en distintos niveles técnicos en escena: la utilización de los tipos de actuación, directa (actor) e indirecta (titiritero); la relación de títere y titiritero en escena, mediante el modo "Contraparte" en donde se destaca una doble presencia (personaje/actor y personaje/títere); la recreación, por parte del intérprete, de lo que el títere carece para generar la ilusión que el impulso de vida en el títere es autónomo. Para esto último, es necesario que el intérprete pueda ceder una parte de su presencia al títere a la vez que conserva otra para el personaje que lleva a cabo. Desarrollar una intuición que implica un distanciamiento. Uno que le permita jugar la escena, al mismo tiempo que atiende al resto de lo que interviene: iluminación, espacio, cuerpo del títere, cuerpo del actor. Todos estos aspectos resultan, entonces, puntos de apoyo para encarar el trabajo de interpretación en el teatro desdoblado.

Doble interpretación simultánea

En el capítulo dos me referí al tipo de actuación empleada para la interpretación con títeres a la vista del público. También a los "modos de operatividad" que definen la relación entre títere y titiritero en escena. Uno de ellos, el modo "Contraparte" o "Partenarie", deja expuesta la necesidad de ampliarlo como categoría y expandirlo por el grado elevado de complejidad que supone, sobre todo si tomamos al títere como doble del humano (Paska, 2000).

[2] Paska, Roman (2000). *Avant-propos. Alternatives Théâtrales.* Le théâtre de doublé. Alternatives théâtrales et Institut International de la Marionnette. Nos. 65-66 (Noviembre): pp. 4-5.

Fotografía cortesía de Florencia Mansur.

Propongo, entonces, una nueva categoría para definir lo antes expuesto. Entramos en zona de lo que voy a nombrar como “Doble Interpretación Simultánea”, en adelante DIS. No hay categorías entre lo existente sobre este punto y lo defino así porque me permite plasmar la centralidad de esta investigación. Lejos de enunciar una certeza escénica, está allí para ser confrontada, discutida y puesta en movimiento, en tanto que a fines prácticos, me ayuda a nombrar lo desarrollado para esta investigación.

Voy a desglosar entonces todas las aristas que conforman la DIS analizando una escena del espectáculo donde me presento con dos personas: La Criatura (títere) y Víctor Frankenstein (actor).

- Hay dos personajes.

- Ambos son llevados a cabo de forma simultánea por el mismo intérprete a la vista del público.

- El teatro desdoblado se hace evidente: La Criatura (personaje/títere de boca) como doble de Víctor Frankenstein (personaje/actor).

- Utilizo el modo de operatividad “Contraparte” o “Partenaire” para la relación títere y titiritero.

- Al personaje títere lo abordé desde la actuación indirecta por un sistema de desdoblamiento.

- Al personaje humano lo hice desde la actuación directa.

- La fuente sonora parte desde el mismo intérprete, sosteniendo dos voces distintas, una para cada personaje.

- Vemos dos cuerpos distintos que ocupan espacios distintos, aunque se los integre e incluso se compartan partes del cuerpo del intérprete para conformar el del títere.

Caja de herramientas

Detallaré las distintas estrategias que utilicé para abordar las complejidades ya expuestas en la interpretación y que implica, entre otros aspectos, considerar la disociación de los titiriteros que trabajan a la vista del público. Me sirvieron para prestar atención a puntos de apoyo que guiaron la práctica escénica y la presente investigación teórica para la conformación del espectáculo llevado a cabo. Son aproximaciones siempre incompletas, no pretendo erigir una lista ni un orden.

Comienzo por algo particular y a la vez paradójico en el títere: su habla.

El habla en el títere

Cuando nos referimos al uso del habla del títere existe algo primordial y, por parecer obvio, se podría caer en un descuido, pero que merece una atención particular. Paska lo dice: "los títeres en verdad no dicen nada. La palabra puede ser una gran ilusión en el teatro de títeres [...] pero [...] los títeres son mudos y la palabra es falsa, es un simple truco de sincronización [...] es natural para el actor de carne y hueso y para un títere es contraria a su naturaleza"(1995: 63, 66)3. Y si nos referimos a palabra como ilusión, Mauricio Kartun (2015)[4], cita a Paul Claudel (2005: 80)[5] y dice que: "El títere no es un actor que habla, es una palabra que actúa" (141). Al tener en cuenta que en el teatro de títeres la palabra es una ilusión que la emite el intérprete y que se la trabaja en sincronización con el movimiento del títere, existe una herramienta que nos va permitir generar la verosimilitud de que el títere "habla", a la vez que contribuye a disociarlo de quien lo manipula. Para ello podemos referirnos a lo que se llama la sincronización de labios.

[3] Paska, Roman (1995). *Pensée-marionette, esprit marionnette un art d'assemblage*. Puck, les marionnettes et les autre arts. No. 8, pp: 63-66. Écritures Dramaturgies.

[4] Kartun, Mauricio (2015). *Escritos 1975-2015*. Buenos Aires: Colihue.

[5] Claudel, Paul (2005). *Carta al profesor Miyajima del 17 de noviembre. Les mains de la lumiére. Didier Plassard (comp.) Anthologie des écrites sur l'art de la marionnette*. Charleville-Mézières: Éditions de l'Institut International de la Marionnette, p. 80.

Sincronización de labios (Lip Sync) y Gestualidad

Si bien voy a hablar sobre los beneficios de trabajar en los modos de apertura y cierre de la boca del títere, antes quisiera destacar una característica importante sobre este punto. Me refiero a lo que contribuye en darle, entre otras herramientas, el carácter al títere. Los humanos estamos hechos de una materia particular que nos otorga amplias posibilidades de gestualidad. La carne cambia de color, de temperatura. En cambio, los títeres no tienen esas características, pero tienen otro poder que convierten sus limitaciones en oportunidades: la síntesis. En la sincronización se pueden plasmar los matices del personaje, desde las variantes de como abrir, cerrar y mover la boca a las posibilidades de gestualidad que conforman la personalidad.

Ventriloquía

Hay otra herramienta que, generalmente, no es tenida en cuenta entre los titiriteros para incorporar como elemento de disociación, a la vez que como uso del habla en el títere…

Fotografía cortesía de Florencia Mansur.

La ventriloquía tiene mucho de formación autodidacta de quienes la realizan. Inevitablemente existen coincidencias en el trabajo de los ventrílocuos y los titiriteros que van en concordancia con la presente investigación…

Una de sus herramientas principales es la de hablar con la boca semicerrada para que se pueda emitir el sonido, "y la que hará todo el trabajo moviéndose dentro de la boca,... será la lengua, ella será la que fabrique las palabras" (Lembo, 2007:25)[6].

Fotografía cortesía de Florencia Mansur.

* Los textos compartidos son extractos del libro **Proyecto Frankenstein** de Luciano Mansur. El mismo contiene el texto dramatúrgico Proyecto Frankenstein, adaptación para teatro de títeres de la novela Frankenstein de Mary W. Shelley (dirección de Román Lamas), y la investigación **El Trabajo de Disociación de los Titiriteros en el Teatro Desdoblado: Problemas de la Doble Interpretación Simultánea.**

El espectáculo Proyecto Frankenstein con dirección de Román Lamas fue estrenado en el mes de abril de 2022 en San Martín, provincia de Buenos Aires, Argentina.

Tanto el espectáculo como la investigación formaron parte del Trabajo Final Integrador para la obtención del título de Licenciatura en Artes Escénicas focalización Teatro de Títeres y Objetos de la Universidad Nacional de San Martín.

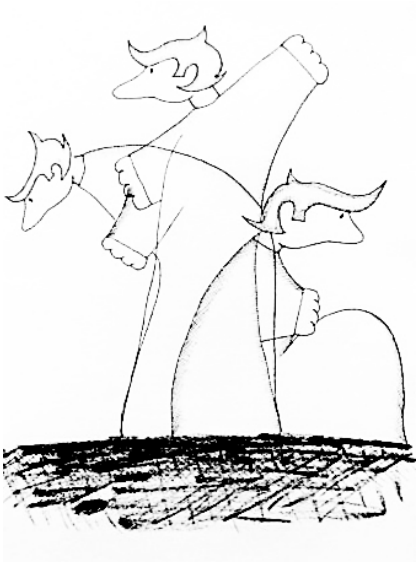
[6] Lembo, Miguel Ángel (2007). *Ventriloquía y Humorismo: técnicas para el arte de hacer reír*. Buenos Aires: Multimedia Laser.

Luciano Mansur

(Pilar, Buenos Aires, 1983)

Actor, titiritero, dramaturgo, docente y gestor cultural. Egresado de las carreras Actor y Profesor de Teatro (COSATyC - Teatro Andamio 90´) y de la Licenciatura en Artes Escénicas focalización Teatro de Títeres y Objetos (UNSAM).

EL TEATRO DE SOMBRAS CONTEMPORÁNEO Y LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS



Pablo Longo

Una de las inquietudes con las que constantemente nos enfrentamos es: "¿cuál es la mejor luz para hacer teatro de sombras?" Y las respuestas siempre suelen ser complejas.

En este caso vamos a centrarnos en cómo el uso y comprensión del manejo técnico de ciertas tecnologías lumínicas han ido modificando la estética del teatro de sombras, sobre todo con la expansión generada por lo digital, que estalla en un mundo que incesantemente reclama un mayor consumo de imágenes, y cuanta mayor definición tengan éstas, es mejor.

Fabrizio Montecchi propone pensar el teatro de sombras a través de un dispositivo que ha llamado proyectivo, que puede ser móvil o fijo.

Se trata de un espacio tridimensional delimitado en sus extremos por la fuente luminosa y por la superficie de proyección. Dentro de ese espacio se mueve el cuerpo que origina la sombra. (Montecchi, 2016, p.83)

Fotografía: Alexandre Fávero & Longo, 2022, La sombra deformada, (Carolina García), Investigación, Vale Arvoredo, Brasil.

Dicho dispositivo tiene una propiedad cualitativa, ya que la mínima variación de alguno de sus elementos generará modificaciones en la calidad de la sombra. Estos elementos esenciales son:

a) Luz: fuente de energía.

b) Cuerpo: que se interpone en el haz de luz, puede ser de un sujeto u objeto.

c) Superficie de proyección, sobre la cual se proyecta la sombra de los cuerpos y la luz.

A este dispositivo falta agregarle el componente de quien observa como público, sin el cual no sucedería el acontecimiento de lo teatral. Luis Thenon observa el impulso que provoca en el arte la constante llegada de las tecnologías numéricas:

> *produce una tensión que dificulta la continencia, al observar cómo, incluso las artes tradicionales, se transforman y se reacondicionan en sus modos de producción, al contacto con las tecnologías numéricas.* (Thenon, 2016, p. 128-129)

Debido a una lógica de consumo no logramos conocer la potencialidad técnica de una tecnología, cuando ya otra aparece prometiendo mejoras sobre la anterior, en lo que podríamos definir como una nueva cosmética, como lo entiende Déotte. Claramente, su incorporación transforma las estéticas, reconfigurando así nuevos sentidos sobre la escena. Este fenómeno impacta en el teatro de sombras y le otorga ese estatus de contemporáneo, para diferenciarlo de las experiencias más tradicionalistas que trabajan casi exclusivamente con objetos pegados a la pantalla; si incluyen artistas en escena, suelen otorgarle al cuerpo un comportamiento que se asemeja al del títere.

> *Los actores tienen que acostumbrarse y ensayar actuar lo más junto posible a la pantalla, pero sin tocarla pues eso produce deformaciones y pliegues en la tela de la misma. La mejor forma en que la sombra se visualiza es de perfil. (Bernardo, 1991, p 93)*

Anxo Abuín González (2008), menciona que *"nadie puede dudar del creciente papel jugado por las nuevas tecnologías (entiendo por tales las digitales o numéricas) en el ámbito del teatro, de la danza o de la performance"* (p 30). Uno de los grandes cambios que aporta el teatro de sombras contemporáneo, y que lo diferencia del teatro de sombras tradicional, es la posibilidad de desprender los cuerpos de la superficie de proyección, y esto se consigue gracias a los avances en el campo de la luminotecnia en los últimos años, con la aparición de las lámparas halógenas bi-pin posibilitando así *"dispositivos cada vez más complejos y ricos en posibilidades proyectivas".* (Montecchi, 2016, p 60)

Estas lámparas son una evolución de las incandescentes, y poseen un gran poder de acutancia, posibilitando la gran innovación estética que va a dar su esencia al teatro de sombras contemporáneo, generando así una multiplicidad de expresiones y formas dentro de una tridimensionalidad del espacio.

Con el surgimiento de las fuentes puntiformes se asistió al florecimiento de nuevas técnicas y estéticas ligadas a la sombra corporal, utilizada ya sea delante como detrás de la pantalla, ya sea con dispositivos fijos como con luces en movimiento. (Montecchi, 2016, p 114)

Lámpara Halógena Bipin. Modelo: Alexandre Fávero, 2022.

Hablar de profundidad, de perspectiva o del largo, es posible porque lo empleamos en nuestra práctica. Las diferentes tecnologías lumínicas han y siguen conviviendo en la escena, pese a que actualmente la luz led de alta luminosidad cada vez más va conquistando territorio ya que puede usarse sin conexión eléctrica, habilitando experiencias en espacios donde antes era imposible.

Las nuevas tecnologías ya se han incorporado a la escena en propuestas de teatro de sombras contemporáneas, mediante el uso de proyectores digitales láser que superan los 15.000 ansi lúmenes, de alto contraste, y que disparan videos prediseñados desde un software en una laptop, intervenidas en el vivo, configurando una percepción plagada de incertidumbres; ya que no podemos dar cuenta de si las sombras que se ven proyectadas están generadas previamente o en el vivo de los cuerpos presentes, interviniendo casi diría con prepotencia en uno de los axiomas fundamentales del teatro presencial: la convivencia en el aquí y ahora de cuerpos presentes, elemento sustancial del teatro matriz.

Fotografía: Detrás de escena. Teatro de sombras con animación digital, Fiesta Nacional de la Vendimia 2019. Cía. Pájaro Negro de Luces y Sombras. Argentina.

Pese a la enorme cantidad de innovaciones en materia lumínica, lo importante no deja de ser lo que se pretende transmitir en cada obra. Es entonces cuando surge la pregunta: ¿Qué es lo que puede hacer una sombra? ¿Qué me habilita la sombra que no me lo permite un cuerpo?

Interrogantes para futuras indagaciones.

BIBLIOGRAFÍA

Abuín González, Anxo. (2008). T*eatro y nuevas tecnologías: conceptos básicos*. Revista Signa, 17, pp. 29-56.

Bernardo, Mane. (1991). *Teatro de sombras*. Buenos Aires. Editorial Actilibro.

Déotte, Jean-Louis. (2012). *¿Qué es un aparato estético?* Benjamin, Lyotard, Ranciére. Santiago de Chile. Metales pesados.

Fabara, Sergio. (8 de febrero de 2018). *Acutancia y resolución, la receta para crear una buena percepción de nitidez*. Xatakafoto. Recuperado el día 17 de diciembre de 2022 desde

https://www.xatakafoto.com/trucos-y-consejos/acutancia-y-resolucion-la-receta-para-crear-una-buena-percepcion-de-nitidez

Jewell, Catherine. (diciembre 2014). *Los pioneros del LED azul deslumbran Comité del Nobel*. https://www.wipo.int/wipo_magazine/es/2014/06/article_0001.html

Montecchi, Fabrizio. (2016). *Más allá de la pantalla: hacia una identidad en el teatro de sombras contemporáneo*. Buenos Aires. UNSAM Edita.

Ortíz Ramírez, Ana Lorena. (13 de noviembre de 2018). *La tecnología y el arte: desde el fuego hasta la robótica*. https://canaltrece.com.co/noticias/la-tecnologia-y-el-arte-desde-el-fuego-hasta-la-robotica-fractal/

Thenon, Luis. (2016). *La inscripción intermedial en el texto postdramático*. Escena: revista de las artes escénicas, 76, (2), pp. 125-139.

Pablo Longo

Argentino. Licenciado en Arte Dramático y Profesor de Teatro de Grado Universitario (UNCuyo); Diplomado de Dramaturgia (FILO UBA); en proceso de tesis de la Maestría de Teatro (UNICEN). Director y productor de la Cía Pájaro Negro de Luces y Sombras, y el Festival Don Segundo de Teatro de Sombras.

DEL TALENTO, LA PRESUNCIÓN, LA INCONFORMIDAD Y EL TIEMPO EN EL OFICIO TITIRITERO

*Rubén Darío Salazar**

Desde que ligué mi vida, en 1987, al teatro de títeres profesional, he sostenido con él una relación intensa, como todas las relaciones verdaderamente activas, con zonas peliagudas y espacios para la satisfacción y la felicidad. Muchos hacedores del género mezclan sus recuerdos y experiencias a una vida bohemia, errante y despreocupada, pero no puedo yo decir lo mismo. Nunca he ido errabundo con mi arte por los caminos de la Isla ni del mundo. Cada andanza titiritera, ya sea desde Teatro Papalote o desde mi Teatro de Las Estaciones, ha estado organizada y pensada con minuciosidad. No niego con esto las lindezas de andar libremente, viviendo de la gorra y la bondad de las personas, pero nuestros modos titeriles en Cuba adquieren una

Foto: Cortesía del autor.

responsabilidad que une disfrute con disciplina laboral, por lo tanto se necesita de toda la conciencia para crear.

Talento, como sinónimo de capacidad o de aptitud es una de las palabras que más he escuchado apenas comencé mi recorrido por las tablas y los retablos. Ha sido un vocablo generador de polémicas y aspiraciones individuales; pero esta es una idoneidad con la que se nace, aunque se pueden sacar buenos frutos de la constancia, la perseverancia y la obstinación. Yo agregaría otra palabra al argot del titiritero profesional: tiempo. Todo lo que uno imagina y erige sobre el retablo, está en constante evolución. Ningún ensayo es igual a otro, ni ninguna función y eso es lo maravilloso, humano y también lo divino de ser titiritero. Uno aprende que el tiempo de crear no se restringe a las ocho horas laborales sino que dura siempre, cada momento es propicio para inventar un gesto, una acción del muñeco indomable, una solución escénica que se ha resistido día tras día.

Lo que se cosecha con los años desde esta profesión es algo similar al vino asentado. Quien haya visto trabajar al maestro ruso Serguei Obraztsov en su Concierto solo, o al marionetista alemán Albrecht Roser con su payaso Gustav sabe bien de lo que hablo. Lo mismo puede decirse del encanto escénico del australiano Richard Bradshaw, haciendo su teatro de sombras, o del cubano Armando Morales interpretando su particular versión del texto de Javier Villafañe El panadero y el Diablo. Ellos sabían y saben el valor de sus años en el fuego, fueron fieles a sus intereses artísticos, a ellos se consagraron, y lo intentaron todo desde la dramaturgia, la música, el diseño, la dirección o la actuación con títeres, sin falsas modestias, pero tampoco con engreimientos inútiles.

Saber mirar hacia el pasado construido por los grandes maestros, y hacia el futuro, con optimismo y curiosidad, como de seguro también lo hicieron ellos, es aprovechar las vivencias de quienes lograron dignificar la profesión dando todo de sí. Advertir la huella imperecedera de los que ya no están nos puede ayudar a conseguir una técnica propia, cuyo desarrollo se nutrirá de la continuidad y de la herencia asumida, no de modas pasajeras o momentáneas, ni de estéticas foráneas exitosas, extrañas a nuestra realidad sociocultural.

Presunción, como equivalente a pedantería o vanidad es otra de las palabras que he escuchado y vuelto a escuchar, y sinceramente, siento que es una de las voces más ajenas al oficio titeril. Si algo es inseparable de la titiritería es la ironía, la sátira, la irreverencia. Tomarnos mucho en serio es una tontería que el muñeco desdramatiza y torna burlesco. La notoriedad y el triunfo son algo tan volátil y efímero como el teatro mismo. En la actualidad puede ser, incluso fruto de una construcción mediática. la presunción impide considerar las creaciones ajenas, aunque sean interesantes, ya sean tradicionales o de vanguardia, popular o académica, u ofrecida desde la sala teatral, una galería, sala de concierto o cinematográfica, o la propia calle.

Inconformidad cierra la trilogía de palabras escuchadas en estos más de treinta años de profesión titiritera. En este ser o no ser del oficio de los retablos la complacencia suena a estanco, a coto cerrado a la creatividad. Cada encuentro con la magia del teatro de títeres debe ser siempre como si fuera la primera vez. Igualmente ha de ser con el flujo de imágenes que vienen a nuestra mente. Cada pensamiento se volverá mejor a medida que nos exijamos más. En el teatro de figuras la creación es emoción, juego infinito, acto de fe, amor hacia una profesión de historia tan añeja como hermosa, tan atractiva como colmada de misterio.

Rubén Darío Salazar

Cuba, director general y artístico Teatro de Las Estaciones. Master en dirección escénica del Instituto Superior de Arte de La Habana. Fundador del Teatro de Las Estaciones en 1994. Director artístico del Festitaller Internacional de Títeres de Matanzas (Festitim) y director de la Unidad Docente Carucha Camejo de Nivel Medio Superior en la especialidad de teatro de títeres.

EL SÍNDROME GEPPETO

Elvia Mante

Navegando por FB, en mi búsqueda de mujeres en el arte de los títeres, encontré una conversación entre artistas que se dedican a este arte y donde uno de ellos mencionaba el "síndrome Geppeto" refiriéndose a este imaginario colectivo en el que el arte de los títeres es cosa de hombres, enfatizando que las mujeres que destacan, lo hacen solo si son excepcionales. Transcribo dicha conversación que me parece reveladora de la ceguera a la que nos enfrentamos cada día.

Todo sucedió a partir de una pregunta que hace Tim Sykes, titiritero del Reino Unido, a propósito de Dolores Hadley, titiritera estadounidense ya fallecida.

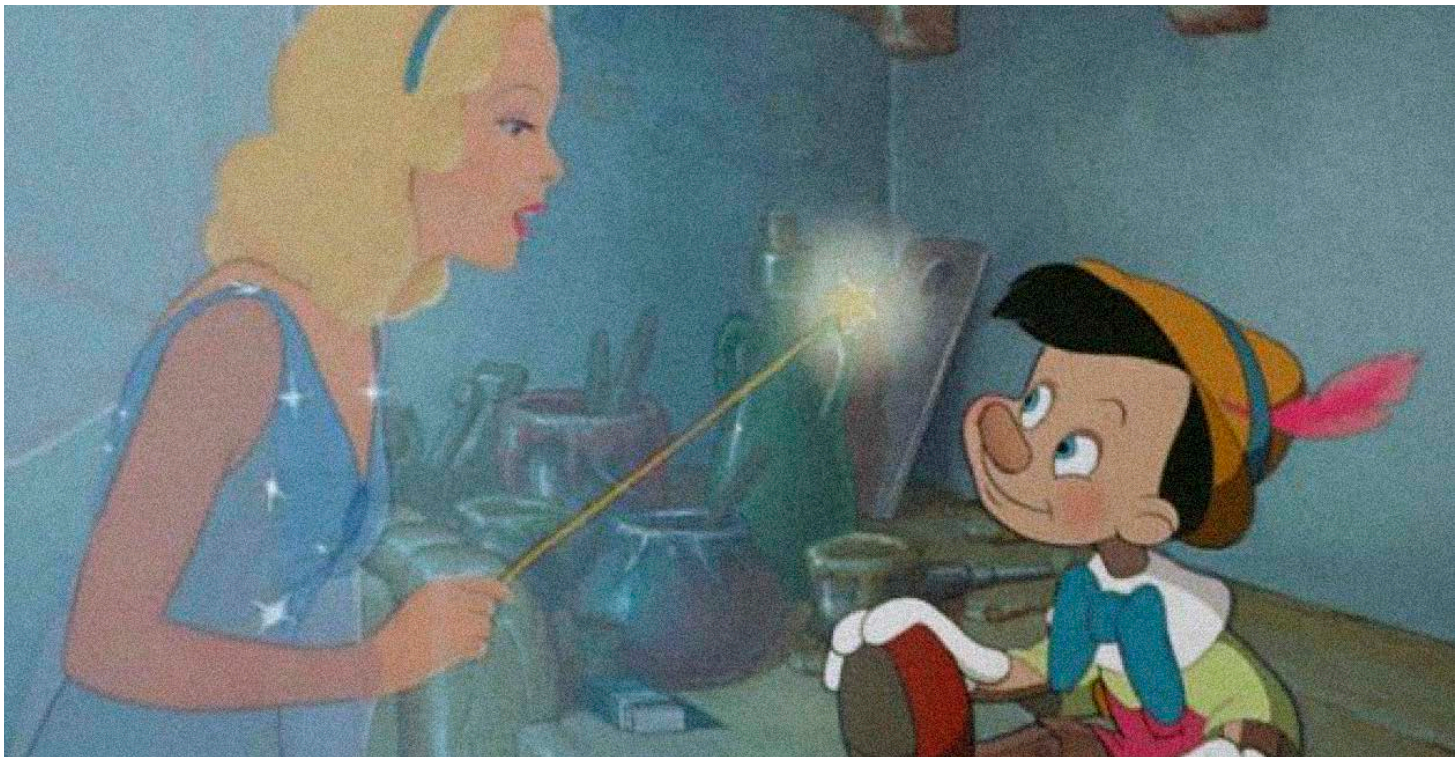
Tim Sykes: Con todo el interés actual por Dolores Hadley y sus maravillosos títeres, se plantea una pregunta en mi cabeza sobre las mujeres en el mundo de las marionetas. ¿Por qué hay tan pocas? ¿O debería decir por qué se acreditan tan pocas? Veo más equipos de marido y mujer, pero es inusual que las titiriteras femeninas sean acreditadas por derecho propio…

Anne Newman, también estadounidense dice: *Trabajé tanto en el teatro de marionetas como en la radio durante muchos años. Ambos tienen campos dominados por hombres… parece que muchos titiriteros masculinos exitosos tuvieron al menos un mentor en algún momento del camino. No es fácil para las mujeres encontrar maestras de títeres de alto calibre, y los libros solo te llevan hasta cierto punto.*

Y cuando estás criando una familia, a menudo terminas llevándote a tu hijo contigo cuando haces shows, colocándolo detrás del escenario o en la primera fila y rezando para que no se aleje. Hace un tiempo, pedí una subvención para un proyecto que armé, construí todas las marionetas y el escenario, alquilé un escenario portátil y contraté a los músicos y a un amigo titiritero. La actuación fue un gran éxito; pero aún así, varias personas asumieron que mi amigo estaba a cargo y querían saber cuánto tiempo había trabajado para él.

Como podemos notar, esta experiência de Anne es compartida por muchas titiriteras, los trabajos de crianza limitan el desarrollo profesional de las mujeres en muchas áreas.

Tim Sykes: *Creo que lo que sucede es lo que llamo el síndrome de Gepetto. No esperamos una Gepetto femenina. Nuestra cultura siempre ha retratado a los hombres como titiriteros. Las mujeres pueden ser Hadas azules y darles vida, pero la propiedad suele ser masculina…También me pregunto si el ego masculino es otro factor.*



Fotograma de vídeo:

Sharpsteen, Ben. (1940). *Pinocho*. Walt Disney Productions

En respuesta Alan Cook, estadounidense, da un llistado de 56 mujeres titiriteras, y dice: *Estaba pensando en cuántos festivales de marionetas estaban dirigidos por mujeres... es historia impresionante...*

Tim Sykes:... *pero cuando miras esa lista que se remonta a la década de 1920, es muy escasa en comparación con los homólogos masculinos, etc. Me doy cuenta de que no es una competencia, pero resalta el desequilibrio obvio... creo que el ego juega un papel en este proceso. No muchos de los nombres que enumeraste equivaldrían al mismo reconocimiento que sus homólogos masculinos, lo cual es una pena, especialmente cuando, como dices, estaban jugando un papel muy importante en unir a todos con los festivales, etc.*

Luego, Steven Widerman, estadounidense, comenta, entiendo que a manera de justificación masculina *"Mucho para el crédito de nuestro campo, ha habido algún esfuerzo por reconocer a mujeres importantes, donde otros campos no han hecho ningún intento de corregir la discriminación histórica."*

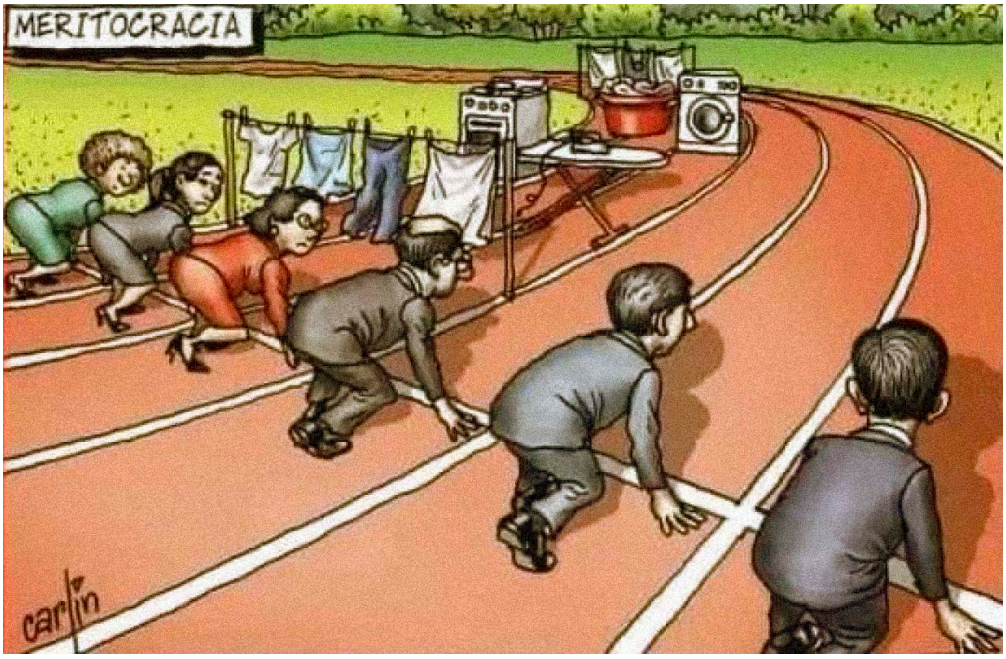
Y aquí entran los comentarios de Hazel Pegram, titiritera inglesa, cuya relatoría me parece una joya:

No soy una titiritera famosa... pero yo era una profesional, me ganaba la vida desde los 19 años (52 ahora) con la compañía Runn Runn Puppets... a las niñas no se les enseñaban las habilidades esenciales de carpintería... en casa, tales habilidades se transmitían a los niños (varones). Aprendí lo que aprendí de los libros, como muchos de ustedes. No tenía conocimiento de las herramientas... así que me quedé pidiendo consejo a los dependientes de las tiendas... algunos fueron muy generosos con los consejos, mientras que otros te hacían sentir como si fuera un club de chicos al que no tenías, y no podías, ser miembro. Lo mismo sucedió con los equipos de audio e iluminación. A veces, al pedir un consejo, un hombre decía 'Yo haré eso por ti', lo cual es muy amable pero un poco lo contrario de habilitar (de dar las herramientas para hacerlo por nosotras mismas)... cuando estaba en una competencia local de negocios para jóvenes en la televisión, uno de los jueces (irónicamente, el director de un equipo de fútbol) dijo en su resumen: "¡Espero que algún día conviertas tu pasatiempo en un negocio!" Esperé hasta que las cámaras estaban apagadas para decirle que ya era un negocio en funcionamiento, me pagaba vivir y pagar a un empleado ocasional, comprar y operar una camioneta y todo el equipo necesario y no era mas pasatiempo que el fútbol! ... No estoy seguro de que este sea el tipo de respuesta que está buscando o si le está sonando a alguna otra mujer... soy una titiritera que ha trabajado durante unas tres décadas, y doy una perspectiva femenina.

Por eso yo he emprendido esta cruzada de reconocer con nombre y apellido, con rostros y saberes, a las mujeres en el arte de los títeres, y que si, efectivamente, el ego masculino, la misoginia y la cultura patriarcal nos han borrado de la historia, nos han puesto demasiados obstáculos a nuestro desarrollo profesional,

han minimizado nuestras aportaciones, siguen cerrándonos las puertas a nuestros proyectos, a nuestra participación en festivales y premios y por ello, a la hora de hacer el recuento resulta que somos menos en cantidad y en calidad y solo algunas cuántas se valoran como excepcionales.

Cierro esta publicación con el conocido meme de la competencia profesional entre hombres y mujeres. Todas estamos enfocadas y convencidas de nuestros objetivos pero no es una carrera justa y los hombres y las instituciones siguen sin entenderlo.



Elvia Mante

Miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte 2023-2026. Directora, dramaturga, investigadora, titiritera. Fundadora de Baúl Teatro A.C., Museo La Casa de los Títeres, Monterrey, N.L. México.

UNA MIRADA A PUPPET SLAM MÉXICO

Ailin Liliana Ruiz Sánchez

Después de la primera y segunda ola de contagios por COVID-19, los(as) artistas a nuestro alrededor comenzaban a descifrar cómo íbamos a subsistir ante tal contingencia mundial, pues nuestro trabajo estaba en las calles, en los teatros, en los festivales y en todo aquello que significara aglomeración, pero en ese momento no podíamos hacer NADA. Nosotras, Lormiga Títeres, habíamos estado ofreciendo, además de las funciones virtuales, una serie de productos al alcance de toda la familia, desde libros de colorear y de actividades, hasta programas virtuales que nos acercarían a un público mundial, ahora que estábamos "a la distancia". Entre estos programas hicimos *Puppet Slam*[1] México, el primer festival mexicano de títeres en formato audiovisual, de la red de *The Puppet Slam Network*.

[1] **Nota de la editora**: un *slam* (anglicismo con otras traducciones no artísticas), en nuestro contexto de artes escénicas y cinematográficas, es un evento intenso de creación donde, usualmente en breve tiempo de 48 horas, se compite con otros, para realizar una producción de poca duración. A veces se acompaña de ciertos requisitos creativos, como frases, géneros, objetos, etc. que deben incluirse en la producción, intentando así garantizar que ningún equipo participante llegue con ventaja creativa previa.

Foto: Cortesía del autor.

Dicha red forma parte de los proyectos prioritarios de Heather Henson y su fundación Ibex Puppetry, ahora Green Feather, quien, como todo amante de los títeres sabe, es uno de los 4 hijos(as) del legendario Jim Henson, creador de The Muppets. Este Puppet Slam es un micro festival que se realiza alrededor de Estados Unidos, Canadá, Trinidad y Tobago, Puerto Rico y ahora México. Su formato se caracteriza por la presentación de piezas cortas de títeres en formato audiovisual, de entre 2 a 10 minutos. Los eventos son tanto virtuales como presenciales y la temática de las ediciones es variada, pero su regla es: que se realice bajo un lenguaje de los títeres. Cada año se abre convocatoria para recibir la subvención de The Puppet Slam Network y entre sus principales requisitos están haber realizado anteriormente un slam de títeres y contar con un patrocinador fiscal en Estados Unidos.

En 2021 se presentó el 1er **Puppet Slam México**, con apoyo de **Arroyo Arts Collective** como socio fiscal, una fundación con base en Los Ángeles, California y con quien hemos hecho mancuerna como nuestros aliados internacionales, asociándolo

al proyecto presentado por la compañía que dirigimos, Lormiga Títeres. En nuestra edición 2021, las propuestas presentadas por los artistas fueron mayormente de países hispanohablantes, al menos (1) un artista extranjero y una barra de artistas mexicanos. Para este primer Puppet Slam México, quisimos enfocarnos mayormente en los artistas de títeres mexicanos pues teníamos la visión de presentar a nuestro país en este escenario internacional online. La convocatoria ofrecía además de la presentación del espectáculo, un estipendio, mismo que año con año conservamos pues estamos convencidas de que es sumamente importante contribuir económicamente a los proyectos participantes. Para ese primer año, la convocatoria se lanzó tanto en inglés como en español, sin restricción de nacionalidad dando, por supuesto, prioridad a los artistas titiriteros mexicanos por ser ésta su primera edición. Recibimos 71 propuestas de países como: Colombia, México, Argentina, Perú, Chile, EUA, Alemania y Canadá, y sus videos tuvieron una afluencia online de más de 1500 reproducciones. El primer Puppet Slam México estuvo integrado por las siguientes compañías: Teteutzin Artes Vivas (Mex), La Sombra Producciones & Badaluke Teatro (Mex), Natalia Rojas (Mex), Ojo Negro Teatro de Títeres (Mex), Compañía de Títeres "La Bruja" (Mex), Dagon Producciones (Mex), FluraFrisbee (Italia), Tespis Cia. de Teatro (Brasil) y Twisted Heart Puppetworks (EUA).

En 2022, durante nuestro segundo año, propusimos el proyecto de continuación ahora buscando abrir una ventana no sólo para el público mexicano, sino para todos los artistas de habla hispana, y abriendo la convocatoria a cualquier nacionalidad. Además de incorporar a nuestro primer Puppet Slam, con subtítulos en inglés, para considerar a una audiencia más amplia. En esta segunda convocatoria participaron 86 compañías, conformando la generación 2022: Chipotle Teatro (Mex), La Sombra Producciones (Mex), Mil Rostros Teatro (Mex), Cía Olveira Salcedo (Esp), Espiritrompa Teatro (Col), Manicomio de Muñecos (Col), Ruby Box Theater (Chile) y Títeres Ojo de Agua (Chile). Conseguimos una fluencia de 2700 visualizaciones durante el festival.

En 2023, nos enfrentamos a la estructuración de The Puppet Slam Network, presentamos el proyecto para la 3ra edición de este festival siendo beneficiarias pero con un presupuesto precario que simbolizaba esa reorganización, tanto del programa como de su fundación (de Ibex Puppetry a Green Feather Foundation). Como el recurso era escaso, optamos por no hacer convocatoria este año y hacer invitaciones directas. La generación 2023 estuvo conformada por: Florentino Jaime Cía. (Mex), La Sombra Producciones (Mex), Jabrú Teatro (Col), La Tortuga Triste (Col), Natalia Rojas (Mex) y Lormiga Títeres (Mex). La afluencia continuó con 3000 visualizaciones durante el festival, conservando la tendencia de espectadores virtuales en aumento.

Y así es como desde Hermosillo, Sonora, al norte de México, transmitimos vía YoutubeLIVE cada año desde 2021 el Puppet Slam México para el mundo. Con subtítulos en inglés, logramos hacerlo internacional para nuestro público y nuestro

Grand Finale es ya una tradición en cada presentación. Para este **2024** los retos continúan, no sólo en la parte económica sino también en buscar mostrar un espacio único para los títeres del mundo. En su próxima edición número 4, se abrirá convocatoria con la línea curatorial de Cajas Lambe-Lambe y se recibirán propuestas de todas partes del mundo, además de incluir una versión presencial del encuentro de Puppet Slam México en Hermosillo por primera vez. No obstante, tenemos que seguir buscando estrategias de mercadeo y difusión para que este festival continúe siendo esa ventana, esa "probadita" del teatro de títeres en México, Latinoamérica y el mundo.

Foto: Cortesía del autor.

Ailin Liliana Ruiz Sánche

Licenciada en Ciencias de la Comunicación y egresada de la Academia de Arte Dramático de la Universidad de Sonora. Es una artista y titiritera mexicana, directora de la compañía más titiritera del desierto de sonora en México, Lormiga Títeres. Es directora editorial de la revista mexicana TítereMX de la Editorial Lormiga.

ENTRE GIGANTES Y SONRISAS

Diego Del Castillo

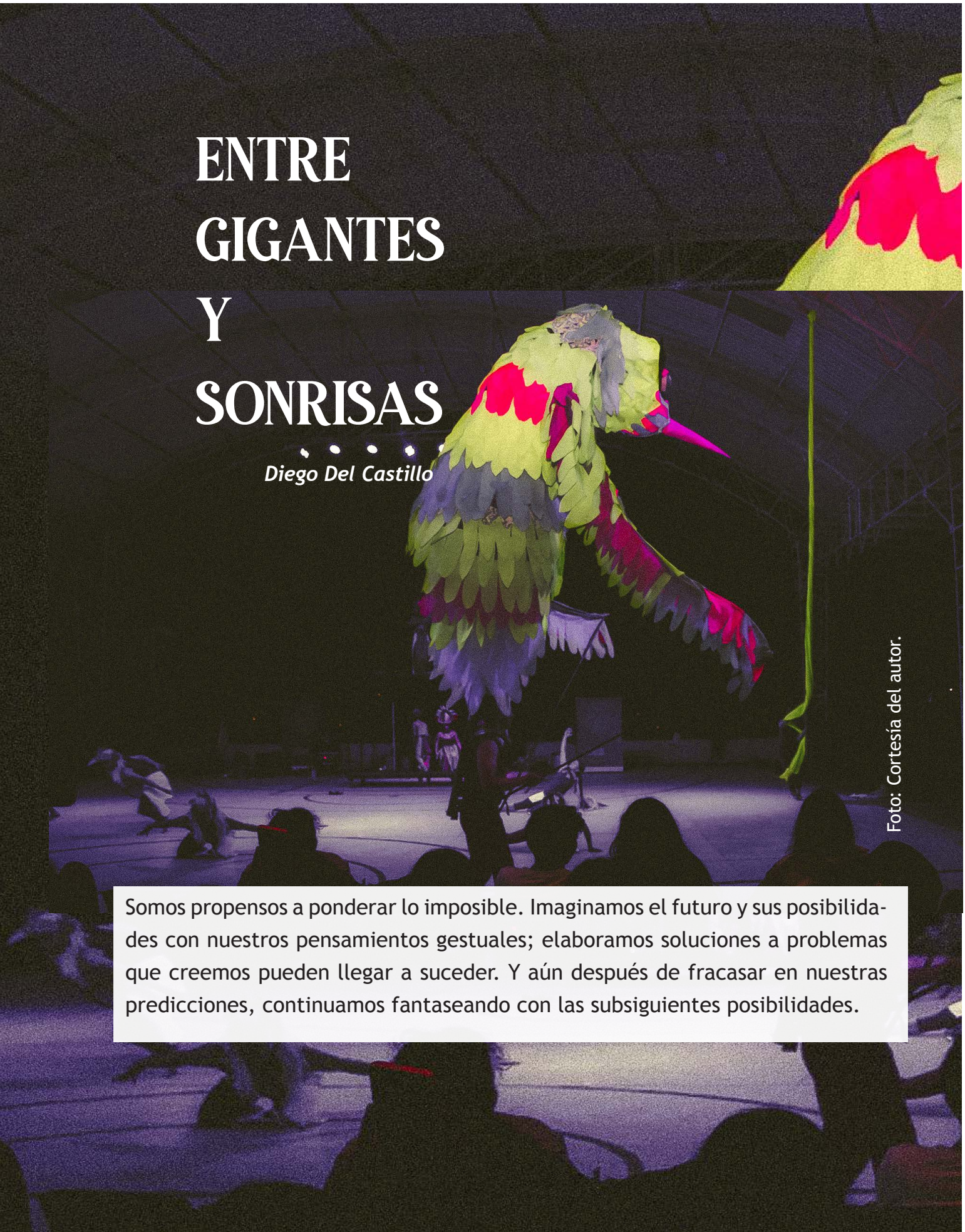


Foto: Cortesía del autor.

Somos propensos a ponderar lo imposible. Imaginamos el futuro y sus posibilidades con nuestros pensamientos gestuales; elaboramos soluciones a problemas que creemos pueden llegar a suceder. Y aún después de fracasar en nuestras predicciones, continuamos fantaseando con las subsiguientes posibilidades.

No es tan descabellado afirmar que, cuando los grupos de teatro callejero avanzan por las calles con sus enormes muñecos, muchos de los espectadores se congracian con ellos, como si en su fantasía ya los hubieran puesto en marcha por los caminos. Niños, jóvenes y adultos acuden a las orillas para contemplar el paso de lo gigantesco y colorido; y en ese breve instante bordean el límite de lo mágico y lo real, creyendo de nuevo en las imposibles emergencias de la realidad. Entregados a esta comunión itinerante, el espectador sueña despierto, fantasea, asumiendo roles y personajes que se desarrollan en el fondo interno de la cabeza.

En todas las culturas se pueden encontrar historias de gigantes, y no solo eso, sino que cada cultura trató de diseñar una representación de aquello que bordeaba el límite de la realidad, es decir, figuras que iban más allá de su propio tamaño y que podían superar sus propias fuerzas, tanto constructoras como destructoras. Pensar en lo gigante era pensar en el origen y la destrucción al mismo tiempo. Por eso, los muñecos en la calle causan fascinación.

Durante la época de la invasión europea a América, la representación y construcción de los muñecos y carrozas alegóricas toma nuevas formas de la mano de los sacerdotes evangelizadores; toda la fantasía bíblica entra en la escena. Así, el diablo (sincretizado) y los ángeles entran con significado mitológico y picaresco, introduciendo también la figura de animales, desde las celebraciones populares en las fiestas religiosas y procesiones cívicas. En Colombia, se introduce esta manifestación cultural que toma fuerza en el “Teatro Callejero” y en los “Carnavales”.

Pero esto es más que una forma figurada de emocionar. Los “Títeres gigantes” en las calles, se despliegan en un espectáculo que rebasa lo visual y se convierte en una expresión viva de la agudeza simbólica. Estas figuras colosales, manipuladas con destreza y gracia, se elevan como desobedientes sociales que se apalancan con la tradición para dar vida a lo inanimado.

Así, al considerar los mecanismos y formas de animación utilizados en el “Teatro Callejero”, se descubre una síntesis de habilidades artísticas y técnicas que convergen para crear un mensaje, una carta de detalles. Los titiriteros, en su danza coordinada con los gigantes, no solo dan movimiento a estas estructuras enormes, sino que también infunden vida y personalidad a través de gestos meticulosos y expresiones cuidadosamente actuadas. Esta colaboración entre el artista

y la marioneta, se asemeja a la interacción entre los pensamientos gestuales y la representación física en la mente del espectador.

Los mecanismos ocultos detrás de los títeres gigantes revelan la maestría técnica necesaria para lograr un rendimiento fluido. Los sistemas de poleas, cuerdas y controles, operados con precisión, permiten que estas criaturas gigantes cobren vida con movimientos sorprendentemente realistas. Es en esta integración de la destreza artística y la ingeniería donde se encuentra la magia del *"Títere Gigante"*.

Foto: Cortesía del autor.

La dualidad entre lo gigante y lo humano se refleja no solo en las estructuras físicas de los títeres, sino también en la capacidad de la audiencia para relacionarse con estos seres colosales. En este momento, la fantasía se fusiona con la realidad y la línea entre lo posible y lo imposible se desdibuja una vez más.

Al reflexionar sobre el impacto cultural de los títeres gigantes en la calle, se revela su poder para trascender barreras lingüísticas y culturales. Estas representaciones visuales se convierten en un lenguaje universal que comunica emociones, narrativas y conexiones humanas más allá de las palabras.

En consecuencia, los títeres gigantes no solo son una exhibición artística, sino una experiencia que invita a la reflexión sobre la capacidad de la humanidad para dar vida a la imaginación, para desafiar lo establecido y para celebrar la magia que reside en la convergencia de lo tangible y lo intangible. En las calles, entre risas y asombro, los títeres gigantes continúan su danza, recordándonos la eterna fascinación que sentimos por lo extraordinario y el tamaño de nuestros sueños.

Diego Del Castillo (Colombia)
Titiritero, filósofo, dramaturgo y director del Grupo Trevius.

REFLETORES HIDRAULICOS

Luz para além da piada

Mauro Xavier

Fotografías: Cortesía del autor.

América do Sul, Brasil, Minas Gerais, Sabará. Histórica e pacata Vila Marzagão.

Ano: 2009 - Era pré led (para nós)

Demanda: Iluminar um espetáculo de teatro de bonecos e atores, utilizando equipamentos de baixo custo, leves, com baixo consumo de energia e que teriam que sacolejar na carroceria de uma Toyota Bandeirante pelas estradas esburacadas do interior de Minas Gerais.

Desafio lançado, cabeças borbulhantes, urgência total. Fomos aos experimentos.

Esse foi o cenário que nos levou a "criar" os "refletores hidráulicos", que desde então, iluminam muitos trabalhos artísticos e, até hoje, são boa parte do plantel dos spots do Grupo Kabana.

A coisa é simples:

- Uma lâmpada halógena par 38
- Um spot de vitrine para esta lâmpada
- Uma caneca de alumínio de 1 litro, cônica
- Uma luva hidráulica de pvc, 100mm, usada na ligação de água de esgoto
- Pequenas cantoneiras para fazer a fixação da caneca (já sem fundo) no spot, utilizando os suportes do porta filtro.
- E por fim, tubos de pvc, de tamanhos e bitolas variadas, permitindo a redução das áreas iluminadas, fazendo o efeito de lentes.

Monta-se conforme as fotos e pinta-se o interior dos tubos de preto fosco. Pronto.

A esses ingredientes acrescenta-se filtros de cores variadas, que são presos com fita crepe em luvas de pvc, propiciando um encaixe perfeito nos refletores.

Resumindo:

"Refletores hidráulicos" são um conjunto de refletores que usam lâmpadas halógenas par 38 de 100 watts, são adaptadas a máscaras que alongam o sistema, permitindo a realização de efeitos de abrir e fechar o foco, dependendo do tamanho e bitola do tubo utilizado.

Especificações do fabricante:

1- Os refletores Iluminam a cena

2- Fazem foquinho e focão

3- Baixo custo

4- Baixo consumo de energia

5- Permitem dimerização

6- Lâmpadas baratas para reposição

7- Sacolejam mas não quebram no deslocamento

8- Se prestam a situações onde há proximidade entre a cena e a fonte de luz, devido à evidente falta de potência das lâmpadas

9- O Grupo Teatro Kabana possui mais de 60 desses refletores

Os refletores hidráulicos são piada pronta!!

OUTRAS ENGENHOCAS LUMINOSAS QUE SURGIRAM A PARTIR DO MESMO PRINCÍPIO CIENTÍFICO

1- Multi Canhão Seguidor Hidráulico: Trata-se de um kit que utiliza 2 faróis de fusca, mais 2 faróis de neblina e mais um mini farol de moto, com lente. O conjunto é montado em um carrinho de feira e o iluminador (manipulador das fontes) pode iluminar pontos diferentes, ao mesmo tempo, pois um foco fica no seu capacete, mais um em cada mão, além de outros dois, fixados em hastes manipuláveis.

A fonte de energia é uma bateria de carro 12 volts, que resiste, com folga, durante o tempo uma função.

OBS: Numa apresentação do Grupo Kabana iluminamos um espetáculo inteiro com esta engenhoca.

O “Multi canhão Seguidor Hidráulico é excelente para espetáculos de rua e shows de rock, deixando o canhão seguidor de verdade a ver navios (rsrsrs).

Lembrando que o sistema de máscaras de tubo está presente em todo o conjunto.

2- Micro refletor hidráulico: Trata-se da construção de pequenos refletores, com lanternas e máscaras de tubo de pvc, com filtros coloridos nas pontas. Ficam nas mãos dos manipuladores/iluminadores e são ótimos para teatro de sombras.

3- Caixas de luz hidráulicas dimerizadas: Não vou explicar nada, o nome já é auto-explicativo.

4- **PHLC - Personal Head Light Control:** Trata-se de um capacete com pequenís-simas lâmpadas de led, direcionadas para o rosto dos atores, que controlam seus refletores individuais, para "entrar ou sair" de cena. Cada capacete possui uma geral branca e uma cor. Os PHCL foram criados para cenas em que os atores pre-cisam acender e apagar seus refletores, enquanto dialogam, alternando pequenos fragmentos de textos.

CONCLUSÃO:

Sei bem das inúmeras modernidades tecnológicas a serviço das artes cênicas, sei bem quanto elas custam e as maravilhas que nos permitem realizar. Sempre que posso, procuro mergulhar e me esbaldar nesse mar de luzes.

Mas cá, no interiorzinho de Minas, na Vila Marzagão, na sede do Kabana, no nosso teatrinho, os "Refletores Hidráulicos" ainda nos dão muita luz. Se a vida nos permi-tir, muita água ainda vai rolar...

Mauro Xavier
64 anos, ator, professor de teatro, palhaço, diretor, fundador/integrante do Grupo Teatro Kabana desde 1980, com vasta experiência profissional nas linguagens e técnicas do Teatro de Rua, Circo e Teatro de Formas Animadas.

REFLECTORES HIDRÁULICOS

La luz, más allá de la broma

Mauro Xavier

Fotografías: Cortesía del autor.

América del Sur, Brasil, Minas Gerais, Sabará. Histórica y tranquila Vila Marzagão.

Año: 2009 - Era pre-LED (para nosotros).

Necesidad: Iluminar un espectáculo de teatro de marionetas y actores con un equipo de bajo coste, ligero y de bajo consumo, que tendría que viajar en la carrocería de un Toyota Bandeirante por las carreteras llenas de baches del interior de Minas Gerais.

Desafío lanzado, cabezas burbujeantes, urgencia total. Fuimos a los experimentos.

Este fue el escenario que nos llevó a "crear" los "reflectores hidráulicos", que desde entonces han iluminado muchas obras artísticas y, hasta hoy, forman gran parte de la nómina de spots del Grupo Kabana.

Es muy sencillo:

- Una lámpara halógena par 38
- Un spot para esta lámpara
- Una taza cónica de aluminio de 1 litro
- Un manguito hidráulico de pvc de 100 mm, utilizado para las conexiones de alcantarillado
- Pequeñas escuadras para fijar la taza (sin el fondo) al lugar, utilizando las escuadras del portafiltros.
- Y, por último, tubos de pvc de distintos tamaños y calibres, que permiten reducir las zonas iluminadas, dando el efecto de lentes.

Montar como se muestra en las fotos y colorear el interior de los tubos de negro mate.

Ya está.

A estos ingredientes se añaden filtros de diversos colores, que se fijan con cinta crepé a guantes de pvc, proporcionando un ajuste perfecto a los reflectores.

Resumiendo:

Los "reflectores hidráulicos" son un conjunto de reflectores que utilizan lámparas halógenas par 38 de 100 vatios. Se adaptan a máscaras que alargan el sistema, permitiendo realizar los efectos de apertura y cierre del foco, en función del tamaño y calibre del tubo utilizado.

Especificaciones del fabricante:

1- Los reflectores iluminan la escena

2- Enfocan y hacen foco

3- Bajo coste

4- Bajo consumo de energía

5- Regulables

6- Bombillas de recambio baratas

7- Rebotan pero no se rompen al viajar

8- Se prestan a situaciones de proximidad entre la escena y la fuente de luz, debido a la evidente falta de potencia de las bombillas

9- El grupo de teatro Kabana tiene más de 60 de estos reflectores

Los reflectores hidráulicos parecen una broma!

OTROS ARTILUGIOS LUMINOSOS SURGIDOS DEL MISMO PRINCIPIO CIENTÍFICO

1- Cañón hidráulico multipolo: Se trata de un kit que utiliza 2 faros de Volkswagen escarabajo, 2 faros antiniebla y un minifaro de moto con lente. El conjunto está montado en un carro de supermercado y el iluminador (manipulador de la fuente) puede iluminar diferentes puntos al mismo tiempo, ya que tiene un foco en el casco, más uno en cada mano, así como otros dos fijados a varillas manipulables.

La fuente de alimentación es una batería de coche de 12 voltios, que durará toda la actuación.

Los “reflectores hidráulicos” son un conjunto de reflectores que utilizan lámparas halógenas par 38 de 100 vatios. Se adaptan a máscaras que alargan el sistema, permitiendo realizar los efectos de apertura y cierre del foco, en función del tamaño y calibre del tubo utilizado.

NOTA: En una actuación del Grupo Kabana iluminamos todo un espectáculo con este artilugio.

El “Hydraulic Multi Follower Cannon” es excelente para espectáculos callejeros y conciertos de rock, dejando al verdadero cañón “hecho un mequetrefe”.

Recuerde que el sistema de máscara tubular está presente en todo el set.

2- Micro reflector hidráulico: Se trata de construir pequeños reflectores con linternas y máscaras tubulares de PVC, con filtros de colores en los extremos. Quedan en manos de los manipuladores/iluminadores y son ideales para el teatro de sombras.

3- Cajas de luz hidráulicas regulables (con dimmer): No voy a explicar nada, el nombre se explica por sí solo.

4- PHLC - Personal Head Light Control: Se trata de un casco con pequeñas luces LED dirigidas a la cara de los actores, que controlan sus focos individuales para "entrar o salir" de la escena. Cada casco tiene un color y un blanco general. Los PHCL se crearon para escenas en las que los actores tienen que encender y apagar sus focos mientras dialogan, alternando breves fragmentos de texto.

CONCLUSIÓN:

Soy muy consciente de las innumerables modernidades tecnológicas al servicio de las artes escénicas, de lo mucho que cuestan y de las maravillas que nos permiten realizar. Siempre que puedo, intento sumergirme en este mar de luz.

Pero aquí, en el interior de Minas Gerais, en Vila Marzagão, en la sede de Kabana, en nuestro pequeño teatro, los "Reflectores Hidráulicos" todavía nos dan mucha luz. Si la vida nos lo permite, todavía podremos realizar muchas de estas experiencias escénicas...

Mauro Xavier
64 anos, ator, professor de teatro, palhaço, diretor, fundador/integrante do Grupo Teatro Kabana desde 1980, com vasta experiência profissional nas linguagens e técnicas do Teatro de Rua, Circo e Teatro de Formas Animadas.

ARTETERAPIA E MATERNIDADE: UM ESTUDO DE CASO COM MAES DE ADULTOS COM SINDROME DE DOWN

ARTETERAPIA Y MATERNIDAD: UN ESTUDIO DE CASO CON MADRES DE ADULTOS CON SÍNDROME DE DOWN

Roberto Ferreira da Silva

Karen Rosângela Silva de Souza Saviotti

ARTETERAPIA Y MATERNIDAD: UN ESTUDO DE CASO CON MADRES DE ADULTOS CON SÍNDROME DE DOWN

Arteterapia e Maternidade: uma experiência desenvolvida no Teatro de Bonecos Origens

Para Zimerman & Osorio (1997), trabalhar com grupos, utilizando a modalidade grupal terapêutica, estabelece uma relação entre o profissional e o grupo que percorrem o processo terapêutico de forma coletiva até o momento que os integrantes desse grupo sintam o momento de caminharem sozinhos. Essa foi a metodologia utilizada no processo de Arteterapia destinado a duas mães que tinham filhos com síndrome de Down adultos. Essas mães serão identificadas por meio dos pseudônimos Drinha e Helô.

Foram realizadas trinta e quatro sessões de duas horas diárias na sede do Teatro de Bonecos Origens, em Belo Horizonte, Minas Gerais, entre fevereiro e dezembro de 2019. Nesse trabalho, serão apresentadas as expressões artísticas desenvolvidas nas 1ª, 4ª, 17ª e 23ª sessões. A escrita criativa foi a sessão que deu início ao processo de arteterapia das mães. Inicialmente, elas foram convidas a sentarem em cadeiras, em uma posição confortável. Foi introduzida no ambiente uma música instrumental com sons da natureza. Em seguida foi formulada a seguinte frase que norteou o início do processo: "Quem sou eu?". Após um breve período de meditação, foi solicitado que fizessem uma escrita criativa (Figura 1) e posteriormente uma moldura simbolizando um quadro para destacar o texto que haviam produzido. Após terminarem as expressões simbólicas, foi proposto um momento de partilha em que as mães comentaram sobre as produções

Según Zimerman & Osorio (1997), el trabajo con grupos, utilizando la modalidad de grupo terapéutico, establece una relación entre el profesional y el grupo, que pasan por el proceso terapéutico colectivamente hasta que los miembros del grupo sienten que es el momento de hacerlo solos. Esta fue la metodología utilizada en el proceso arteterapéutico de dos madres que tenían hijos adultos con síndrome de Down. Estas madres serán identificadas por los seudónimos Drinha y Helô.

Se realizaron 34 sesiones de dos horas diarias en la sede del Teatro de Títeres Origens, en Belo Horizonte, Minas Gerais, entre febrero y diciembre de 2019. En este trabajo se presentarán las expresiones artísticas desarrolladas en las sesiones 1ª, 4ª, 17ª y 23ª. La escritura creativa fue la sesión que dio inicio al proceso arteterapéutico de las madres. Inicialmente, se les invitó a sentarse en sillas en una posición cómoda. Se introdujo en la sala música instrumental con sonidos de la naturaleza. A continuación, se formuló la siguiente frase para guiar el inicio del proceso: "¿Quién soy yo?". Tras un breve periodo de meditación, se les pidió que realizaran una escritura creativa (Figura 1) y, a continuación, que hicieran un marco que simbolizara un cuadro para resaltar el texto que habían elaborado. Tras finalizar las expresiones simbólicas, se propuso un momento de puesta en común en el que las mamás comentaron sus producciones. Drinha

que elaboraram. Drinha se definiu como uma pessoa que teve grandes sonhos que foram adiados. Ela queria ter a coragem de pensar um pouco mais em si mesma. Helô descreveu que gosta muito de estar com a família e amigos, porém, relata que tem um grande vazio: ela tinha pai, mãe e três irmãos, e agora está só.

se definió como una persona que tenía grandes sueños postergados. Quería tener el valor de pensar un poco más en sí misma. Helô describió lo mucho que le gusta pasar tiempo con su familia y amigos, pero dijo que siente un gran vacío: tuvo un padre, una madre y tres hermanos, y ahora está sola.

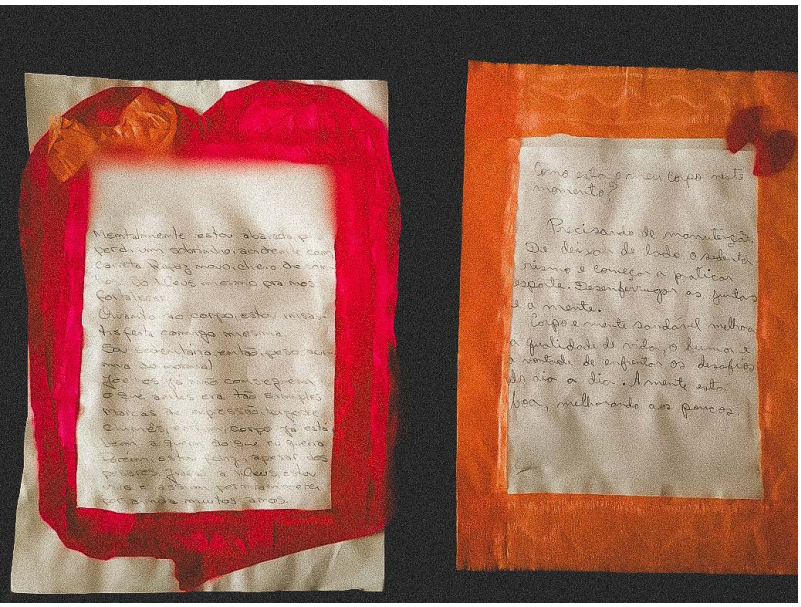


Fig. 1 – Escrita criativa das mães
(Produção da Helô à esquerda, da Drinha à direita)

Na 4ª sessão, foi utilizada a técnica de colagem de figuras de revistas e papel crepom em um corpo simbólico representado por um desenho do corpo das participantes em um papel Kraft. Foi formulada a seguinte pergunta para reflexão: "Como o meu corpo deve estar para que eu possa ser uma pessoa mais saudável?". Inicialmente, Helô fez o contorno do corpo de Drinha, que optou para ser desenhada olhando para cima. Posteriormente, Drinha desenhou o contorno do corpo de Helô, que optou para ser desenhada de lado (Figura 2). Com os contornos prontos, as mães iniciaram a colagem das revistas no corpo simbólico. Drinha usou figuras de uma estrada, consulta médica, alimentação saudável,

En la 4ª sesión se utilizó la técnica de pegar fotos de revistas y papel crepé en un cuerpo simbólico representado por un dibujo del cuerpo de los participantes en papel kraft. Se planteó la siguiente pregunta para la reflexión: "¿Cómo debería ser mi cuerpo para ser una persona más sana?". Inicialmente, Helô dibujó el contorno del cuerpo de Drinha, que eligió dibujarse mirando hacia arriba. Después, Drinha dibujó el contorno del cuerpo de Helô, que eligió ser dibujada de lado (Figura 2). Con los contornos listos, las mamás empezaron a pegar las revistas en el cuerpo simbólico. Drinha utilizó imágenes de una carretera, una cita con el médico, alimentación sana, mujeres

mulheres bem cuidadas e felizes, exercícios físicos. Helô usou imagens de pessoas felizes na praia, bolos, corpo saudável e várias expressões como: “você é bonita demais”, “Saúde” e “Viva”. Essa modalidade terapêutica possibilitou a transferência do corpo anatômico das participantes para uma representação simbólica ampliando a possibilidade de as mães enxergarem os seus resultados.

bien peinadas y felices, ejercicio físico. Helô utilizó imágenes de gente feliz en la playa, pasteles, un cuerpo sano y diversas expresiones como: “eres demasiado guapa”, “Salud” y “Vive”. Esta modalidad terapéutica permitió transferir el cuerpo anatómico de las participantes a una representación simbólica, ampliando la posibilidad de que las madres vieran sus resultados.

Fig. 2 – Representação em um corpo simbólico
(Produção da Drinha à esquerda, da Helô à direita)

Na 17ª sessão, a técnica artística utilizada foi a construção de máscaras. O objetivo foi promover a estimulação facial através do toque e possibilitar a construção de um personagem que emergiria do inconsciente individual e que possibilitaria a ampliação da consciência. Segundo Amaral (2001) a máscara provoca transformações imediatas e, com ela, a pessoa deixa as características de sua individualidade e assume as de um personagem. Podem ser classificadas por sua forma, pelo material que foram confeccionadas ou pelo tamanho. Nesse processo de Arteterapia, foi proposta a construção de meia máscara cobrindo apenas a parte superior do rosto para que, durante a performance com as máscaras, as mães pudessem expressar sentimentos com a boca (alegria, raiva, tristeza, etc.).

Para a construção das máscaras, foram utilizados ataduras gessadas, adereços e tinta. O processo foi concluído em duas sessões. Na primeira, foram passadas as informações preliminares de que uma mãe moldaria a máscara no rosto da outra. Helô optou por ser a primeira a ficar deitada e ter o rosto moldado por Drinha. Uma música instrumental foi inserida no ambiente e foi solicitado que Helô fechasse os olhos e relaxasse. Sem que Helô percebesse, foi solicitado a Drinha que antes de começar a modelagem, ela deveria promover uma estimulação facial utilizando as mãos e cremes aromatizados. Após um breve período, ela iniciou a modelagem da máscara no rosto de Helô. Após a conclusão da modelagem a máscara foi retirada do rosto de Helô. Em seguida, Drinha se deitou e todas as fases do processo se repeti-

En la 17ª sesión, la técnica artística utilizada fue la fabricación de máscaras. El objetivo era promover la estimulación facial a través del tacto y posibilitar la construcción de un personaje que emergiera del inconsciente individual y permitiera la expansión de la conciencia. Según Amaral (2001), la máscara provoca transformaciones inmediatas y, con ella, la persona deja las características de su individualidad y asume las de un personaje. Se pueden clasificar por su forma, el material del que están hechas o su tamaño. En este proceso de arteterapia, se propuso construir una media máscara que cubriera sólo la parte superior del rostro para que, durante la actuación con las máscaras, las madres pudieran expresar sentimientos con la boca (alegría, enfado, tristeza, etc.).

Para hacer las máscaras se utilizaron vendas de escayola, atrezzo y pintura. El proceso se completó en dos sesiones. En la primera, se dio información preliminar de que una madre moldearía la máscara en la cara de la otra. Helô eligió ser la primera en tumbarse para que Drinha le moldeara la cara. Se puso música instrumental en la habitación y se pidió a Helô que cerrara los ojos y se relajara. Sin que Helô se diera cuenta, le pidieron a Drinha que, antes de empezar a modelar, promoviera la estimulación facial utilizando sus manos y cremas aromatizadas. Al cabo de un rato, empezó a modelar la máscara en la cara de Helô. Una vez finalizado el modelado, se retiró la máscara de la cara de Helô. Drinha se tumbó y se repitieron todas las fases del proceso, con Helô modelando la máscara

ram com Helô modelando a máscara no rosto de Drinha. Em seguida, cada mãe revestiu a sua máscara com papel kraft finalizando essa etapa.

Foi proposta uma escrita criativa a partir da seguinte pergunta: “O que estou sentindo ao construir a minha máscara?”. Drinha relatou que, até aquele momento da confecção, teve a sensação de se ver por dentro e por fora, de ver a própria alma, o seu inconsciente e ter podido enxergar o que não tinha visto antes, se conhecer melhor.

Helô falou que foi uma sensação muito boa, na parte em que teve o rosto acariciado e que se sentiu como se estivesse em um Spa. Na sessão seguinte, as participantes pintaram as máscaras com tinta branca, fizeram os detalhes com outras cores de tinta e acrescentaram lantejoulas e penas como adereços (Figura 3).

en la cara de Drinha. A continuación, cada madre cubrió su máscara con papel kraft, finalizando así esta etapa.

Se propuso un proyecto de escritura creativa basado en la siguiente pregunta: “¿Qué estoy sintiendo cuando construyo mi máscara?”. Drinha relató que, hasta ese momento, había sentido que se estaba viendo por dentro y por fuera, viendo su propia alma, su inconsciente y pudiendo ver lo que no había visto antes, conociéndose mejor.

Helô dijo que le sentó muy bien que le acariciaran la cara y que se sentía como en un balneario. En la siguiente sesión, los participantes pintaron las máscaras con pintura blanca, hicieron los detalles con otros colores de pintura y añadieron lentejuelas y plumas como accesorios (Figura 3).

Fig. 3 – Confecção de máscaras
(Produção da Drinha à esquerda, da Helô à direita)

Novamente foi solicitada uma escrita criativa, mas agora com as seguintes perguntas: "Quem é o personagem que acabei de construir?", "O que ele quer falar comigo?". Helô respondeu que o seu personagem era o Pierrô[3], que tinha um lado triste e outro alegre. Ela saudou o Pierrô cuja mensagem era de perseverança e de que ela não estava sozinha. Drinha relatou que é uma personagem elegante, e que ainda havia tempo para realizar os sonhos. "Ela não tinha que pagar o preço das decisões alheias".

Segundo Duchastel (2010), o boneco pode representar o que está em nossa psique, mas que não consideramos como nós próprios, ou seja, revelar particularidades presentes em nosso inconsciente individual e que precisam ser expressas. Foi dentro dessa perspectiva que, a partir da 23ª até a 29ª sessão, foi utilizada a construção e encenação de bonecos de luva (Figura 4) para explorar o arquétipo da mulher selvagem. O conto 'La loba'[4] foi o escolhido em função de ter sido observado que as duas mães necessitavam ampliar as suas consciências para fortalecer a autoestima e potencializar sentimentos de autonomia.

De nuevo se les pidió que escribieran de forma creativa, pero ahora con las siguientes preguntas: "¿Quién es el personaje que acabo de construir?", "¿Qué quiere decirme?". Helô respondió que su personaje era Pierrô , que tenía un lado triste y otro alegre. Saludó a Pierrô[3] cuyo mensaje era de perseverancia y de que no estaba sola. Drinha dijo que era un personaje elegante y que aún estaba a tiempo de realizar sus sueños. "Ella no tuvo que pagar el precio de las decisiones de otras personas".

Según Duchastel (2010), la muñeca puede representar lo que está en nuestra psique, pero que no consideramos que seamos nosotros mismos, es decir, revelar particularidades presentes en nuestro inconsciente individual que necesitan ser expresadas. Fue desde esta perspectiva que, de la sesión 23 a la 29, se utilizó la construcción y puesta en escena de títeres de guante (Figura 4) para explorar el arquetipo de la mujer salvaje. Se eligió el cuento "La loba" porque se había observado que las dos madres necesitaban ampliar su conciencia para reforzar su autoestima y potenciar sentimientos de autonomía.

3 Pierrô é um personagem ingênuo e sentimental criado pela comédia italiana e transportado para o teatro francês, onde se fixou na pantomima; sua roupa, muito larga, é enfeitada com pompons e tem gola grande e franzida.

4 *La loba* é um conto registrado no livro *Mulheres que correm com os lobos*, de Clarissa Pinkola Estés (2018) . Faz uma abordagem a cerca do arquétipo da mulher selvagem presente na psique feminina. Segundo Grinberg (2017, p. 222), arquétipo é um conceito criado a partir da observação de temas típicos bem definidos presentes no mitos e na literatura universal que se repetem nos sonhos, imagens, fantasias, delírios de todos os individuos.

Durante a construção dos bonecos, símbolos ligados ao conto como a caverna, representando o inconsciente individual; o juntar ossos, sugerindo uma necessidade de reconstruir sentimentos que sofreram agressões ou frustações, foram incorporados na confecção da luva e do figurino do boneco.

Estés (2018) registrou no conto 'La Loba' o que as mulheres devem procurar: a indestrutível força da vida representada nos ossos. Essa força foi representada através de botões que foram costurados na parte interna dos figurinos dos bonecos. Na técnica apresentada, os figurinos representavam a psique feminina. Nas luvas, simbolizando a alma humana, foram colados pedaços de EVA com palavras que representaram sentimentos que precisavam ser juntados (Figura 5).

Com os bonecos prontos, a sessão seguinte proporcionou uma vivência onde as mães dançaram com os seus bonecos, falando em voz alta os sentimentos que estavam no figurino. Drinha, por exemplo, gritou palavras como Paz, Amor, Sabedoria. Já Helô pronunciou expressões como Maturidade, Vontade de viver e Esperança.

Esse dançar com os bonecos simbolizou o cantar sobre os ossos, uma representação da restauração de sentimentos que necessitavam ser fortalecidos.

Durante la construcción de las marionetas, se incorporaron a la confección del guante y el traje del títere símbolos vinculados al cuento, como la cueva, que representa el inconsciente individual; la unión de los huesos, que sugiere la necesidad de reconstruir los sentimientos que han sufrido una agresión o una frustración.

Estés (2018) recogió en el cuento 'La Loba' lo que las mujeres deben buscar: la fuerza indestructible de la vida representada en los huesos. Esta fuerza se representó a través de botones que se cosieron en el interior de los trajes de las marionetas. En la técnica presentada, los trajes representaban la psique femenina. En los guantes, que simbolizaban el alma humana, se pegaron trozos de EVA con palabras que representaban sentimientos que había que unir (Figura 5).

Con las marionetas listas, la siguiente sesión consistió en una experiencia en la que las mamás bailaron con sus marionetas, diciendo en voz alta los sentimientos que había en el disfraz. Drinha, por ejemplo, gritó palabras como Paz, Amor, Sabiduría. Helô, por su parte, pronunció expresiones como Madurez, Voluntad de vivir y Esperanza.

Este baile con las muñecas simbolizaba el canto sobre los huesos, una representación del restablecimiento de los sentimientos que había que reforzar.

Fig. 4 – Construção de bonecos de luva
(Produção da Drinha à esquerda, da Helô à direita)

Fig. 5 – Construção de bonecos de luva
(Produção da Drinha à esquerda, da Helô à direita)

Considerações Finais

Esse relato de experiência apresentou parte do processo de Arteterapia desenvolvido com duas mães de adultos com Síndrome de Down. Foram selecionadas quatro técnicas artísticas que evidenciaram expressões simbólicas relevantes para a ressignificação de sentimentos e de anseios pessoais.

Durante a Arteterapia, as mães Drinha e Helô puderam ampliar a consciência sobre a possibilidade de disponibilizarem um tempo para cuidar de si mesmas e afirmaram a sua importância enquanto mulheres, para além do papel de mães de pessoas com Síndrome de Down.

Os diferentes momentos de escrita criativa, o processo de reflexão sobre o corpo simbólico e sobre as imagens representadas nele por meio de colagens, a confecção de máscaras e de bonecos de luva proporcionaram a expressão da subjetividade das mães e a ampliação da consciência acerca de suas experiências internas.

Para Jung, a criatividade artística é uma função psíquica natural e estruturante, cuja capacidade terapêutica está no processo de dar forma, de transformar conteúdos inconscientes em imagens simbólicas (REIS, 2014). As participantes da pesquisa demonstraram por meio de suas produções que os conteúdos inconscientes de mães de adultos com Síndrome de Down estão permeados de sentimentos como a decepção pelo tempo perdido (sonhos adiados), saudade de familiares, mas também de desejo de mudança, de uma vida saudável e feliz.

Consideraciones finales

Este relato de experiencia presenta parte del proceso arteterapéutico desarrollado con dos madres de adultos con Síndrome de Down. Se seleccionaron cuatro técnicas artísticas que mostraron expresiones simbólicas relevantes para la resignificación de sentimientos y ansiedades personales.

Durante la terapia artística, las madres Drinha y Helô pudieron concienciarse de la posibilidad de tomarse tiempo para cuidar de sí mismas y afirmaron su importancia como mujeres, más allá del papel de madres de personas con síndrome de Down.

Los diferentes momentos de escritura creativa, el proceso de reflexión sobre el cuerpo simbólico y las imágenes representadas en él a través de collages, la elaboración de máscaras y marionetas de guante permitieron a las madres expresar su subjetividad y ampliar la conciencia de sus experiencias interiores.

Para Jung, la creatividad artística es una función psíquica natural y estructurante cuya capacidad terapéutica radica en el proceso de dar forma, de transformar los contenidos inconscientes en imágenes simbólicas (REIS, 2014). Las participantes en la investigación demostraron a través de sus producciones que los contenidos inconscientes de las madres de adultos con Síndrome de Down están impregnados de sentimientos como la decepción por el tiempo perdido (sueños aplazados), la añoranza de familiares, pero también el deseo de cambio, de una vida sana y feliz. Con-

Elas conseguiram acessar o inconsciente individual, ressignificar sentimentos que remetiam a tristezas e frustações e valorizar as conquistas internas, fortalecendo dessa forma, as perspectivas de viver.

É importante salientar que a Arteterapia desenvolvida com as mães Drinha e Helô não foi desenvolvida em uma clínica de saúde e sim em espaço cultural: o Teatro de Bonecos Origens. A apropriação do espaço durante as sessões certamente contribuiu para que as mães se sentissem à vontade para expressar suas emoções e para se sentirem protagonistas do seu processo arteterapêutico.

Para fazermos colocações mais consistentes sobre a relação entre expressões simbólicas de mães de adultos com Síndrome de Down, durante um processo de Arteterapia, e a ressignificação de sentimentos faz-se necessário aplicar as técnicas utilizadas nesse trabalho a novos grupos de mães. Um caminho possível de acesso a elas são Organizações Não Governamentais especializadas em saúde da população com Síndrome de Down.

siguieron acceder al inconsciente individual, resignificar sentimientos que remitían a la tristeza y la frustración y valorar los logros internos, fortaleciendo así su visión de la vida.

Es importante destacar que la arteterapia desarrollada con las madres Drinha y Helô no se llevó a cabo en una clínica de salud, sino en un espacio cultural: el Teatro de Títeres Origens. La apropiación del espacio durante las sesiones contribuyó sin duda a que las madres se sintieran cómodas para expresar sus emociones y se sintieran protagonistas de su proceso arteterapéutico.

Para hacer afirmaciones más consistentes sobre la relación entre las expresiones simbólicas de las madres de adultos con Síndrome de Down durante un proceso de arteterapia y la resignificación de sentimientos, es necesario aplicar las técnicas utilizadas en este trabajo a nuevos grupos de madres. Una posible forma de acceder a ellos es a través de Organizaciones No Gubernamentales especializadas en la salud de las personas con Síndrome de Down.

Para referencias escribir a:
educacionyterapiaunimala@gmail.com
robertoatbo@gmail.com

Roberto Ferreira da Silva
Pedagogo, pós-graduação em arteterapeuta, coordenador da comissão de Educação e Terapia da UNIMA Brasil - ABTB, coordenador da Secretaria de Educação e Terapia da UNIMA 3 américas/América Latina.

Karen Rosângela Silva de Souza Saviootti
Psicóloga, arteterapeuta, Mestre en Ciências.

HABÍA UNA VEZ UNA REVISTA LLAMADA LA HOJA DEL TITIRITERO INDEPENDIENTE

Alejandro Jara Villaseñor

En el mundo titiritero la edición de revistas dedicadas exclusivamente a los títeres ha sido muy escasa, más aún cuando debían ser publicadas solo en papel. El esfuerzo que implicaba su publicación era y es enorme: había que concretar la idea editorial, conseguir artículos, diseñar la revista, buscar medios económicos para imprimirla y después difundirla, todo ello demandaba un trabajo inmenso; sin embargo, hay valientes que aún lo hacen. El advenimiento del internet ha permitido retomar esta labor, ahora por vía virtual, lo que facilita en gran medida su publicación.

Hoy haremos una breve historia de una de ellas: LA HOJA DEL TITIRITERO INDEPENDIENTE.

PRIMERA ÉPOCA (1977-1993).

Corría el año 1977, y en la sede de la UMTAC, (*Unión Mexicana de Titiriteros*, A.C.) (1) varios oficiantes del oficio, entre ellos Roberto Lago Salcedo, se dieron a la tarea de publicar un boletín titiritero llamado DON FOLÍAS, que perduró durante algunos ejemplares. En base a esa experiencia y ya de manera independiente, el maestro Lago decide crear en 1979 LA HOJA DEL TITIRITERO INDEPENDIENTE, desde la sencillez de su apartamento en la calle Saltillo #74-8 de la Ciudad de México, acompañado por su hija "Nena" y utilizando para ello una pequeña máquina de escribir manual.

Quien iba a imaginar que en esa mesa llena de libros, títeres e ilusiones nacería una tradición de comunicación titiritera que permanecerá presente por 47 años durante 4 épocas diferentes.

Parte de la Colección de *La Hoja del Titiritero Independiente*, 1ª. etapa (2).

LA HOJA…, era escrita en hojas tamaño carta, dobladas a la mitad la mayoría de las veces, tenía un contenido que oscilaba entre 8 y 24 páginas, salvo alguna excepción. El maestro Lago siempre estaba pendiente del peso del documento para no sobrepasar cierta tarifa postal, no utilizaba sobre y pegaba las estampillas en la contratapa, escribiendo a mano nombre y dirección de los destinatarios. De esta manera artesanal brotaba al mundo la heroica publicación que comunicaba buenas nuevas titiriteras por doquier; evidentemente eran pocos los ejemplares distribuidos pues solo se contaba con aportaciones enviadas por algunos compañeros dentro y fuera del país.

Para la portada del número 12, festejando en 1981 el segundo aniversario oficial de la publicación, un visionario Roberto Lago escribió: *"...y no dudamos de que en un futuro no muy lejano (esta Hoja) sea o llegue a ser el órgano de mayor comunicación -comunión- y la voz más escuchada de los titiriteros de todos los países de nuestra América…".*

Con el apoyo desde el inicio del maestro Gilberto Ramírez Alvarado "Don Ferruco" y de algunos colaboradores eventuales, el maestro Lago con disciplina ejemplar, editó y distribuyó hasta poco antes de su fallecimiento cerca de 50 números, que esperamos sean pronto digitalizados.

SEGUNDA ÉPOCA (2004-2015).

Tuvieron que pasar once años y también algunas iniciativas fallidas (3) para iniciar una segunda etapa de La Hoja. Fue desde la *Comisión para América Latina de la UNIMA*, con Ana María Allendes (Chile) y Susanita Freire (Uruguay-Brasil) al frente, quienes tomarían el relevo de la aventura titiritera, y publicarían constante y de manera virtual LA HOJA DEL TITIRITERO, ya sin la palabra INDEPENDIENTE. Ellas contaron con el apoyo de Fabrice Guilliot (Francia) como editor, y a la experiencia se le fueron sumando colaboradores que permitieron que la revista, llamada primeramente "Boletín", fuera creciendo. Las 25 páginas del segundo número se incrementaron hasta llegar a 137 págs. en una de sus últimas ediciones. La experiencia duró 12 años, de septiembre de 2004 a mayo de 2015, hasta que la *Comisión* culminó su ciclo, legándonos así Susanita y Ana María su enorme contribución al movimiento titiritero latinoamericano.

En esta segunda etapa se publicaron 32 números, que afortunadamente se pueden consultar en **http://www.hojacal.info/hojalink.htm** Ana María Allendes coordinó del número 1 al 12, y Susanita Freire del 13 al 32; casi la totalidad de los artículos están publicados en castellano y muy pocos en portugués.

Su lema desde el primer número fue:

“Si sembramos cosechamos

Si caminamos juntos, hacemos camino al andar”

y bien que lo hicieron..

Editorial

Entre el 6 y el 13 de Junio del presente año, se celebró en Rijeka, Croacia, el 19º Congreso de la Unión Internacional de la Marioneta.

Como ya es habitual, se congregaron titiriteros y amantes del teatro de Muñecos, profesionales de diferentes ámbitos, Directores de las más importantes Escuelas sobre el ramo, todos unidos por el amor al Teatro de Títeres.

Un Congreso en el que se habló de las realidades de cada continente y de muchos países en particular; sobre lo que sucede en la era de la globalización; sobre la Enciclopedia Mundial de las Artes de la Marioneta, pero por sobre todo, se compartió esperanzas, realidades y sueños.

Con especial afecto recuerdo a Devora Zafrir de Israel y a Santuzza Oberholzer de Suiza y con gran cariño a Fabrice Guilliot, el que una vez más resultó ser un amigo y guía encantador.

Entre los momentos emocionantes vividos, fue el nombramiento de Margareta Niculescu como Presidenta Honoraria de la Unión Internacional de la Marioneta. Todos conocen la labor efectuada por Margareta, no sólo como gran artista, sino como docente, sus esfuerzos por el Instituto de la Marioneta, y luego como Presidenta de la Unión Internacional de la Marioneta.

En mi caso particular, me correspondió el honor de ser designada Presidenta de la Comisión para América Latina. Alberto Cebreiro, reelegido como Presidente de la Comisión de Intercambio Cultural, inmediatamente con su generosidad habitual, ofreció seguir colaborando y paralelamente me comuniqué con Susanita Freire, invitándola a continuar en la Comisión como Consejera.

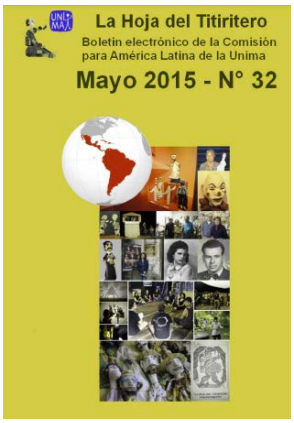
Por otro lado, y de acuerdo a lo planteado en el Congreso de Rijeka, he hecho invitaciones personales a distinguidas personas del ámbito del Teatro de Muñecos para que participen como miembros de la Comisión o que colaboren en ella.

Es por ello, que la Comisión queda así configurada, por el momento, dado que aún estamos esperando algunas respuestas:

PRESIDENTA: Ana María Allendes

CONSEJEROS: Susanita Freire
Alberto Cebreiro

MIEMBROS: Lourdes Aguilera
Max Escobar
Liliana Melo
Luciano Padilla



Portadas de los 32 números de La Hoja del Titiritero, 2ª. etapa (4 y 5).

TERCERA ÉPOCA (2017-2020).

Año y medio después, ya creada la *Comisión Tres Américas de la UNIMA*, se iniciaría la 3ª etapa de LA HOJA DEL TITIRITERO, ahora bajo la coordinación de Manuel A. Morán (Puerto Rico-Estados Unidos) y de Rubén Darío Salazar (Cuba), con un nuevo diseño y concepto editorial.

Publicarían 12 números virtuales, de enero 2017 a diciembre 2020, con diferentes secciones que incluirían una "selección de noticias y textos históricos, críticos y teóricos sobre el acontecer del arte de los títeres en nuestro continente" (6), además de una breve reseña con artículos sobre el teatro de títeres de algún país seleccionado del Continente; la lista fue larga: Nicaragua, República Dominicana, Brasil, Canadá, Costa Rica, Puerto Rico, Uruguay, México, Panamá, Guatemala, Salvador, Honduras, Cuba, Argentina y Estados Unidos de Norteamérica -edición bilingüe. La extensión de la revista oscilaba entre las 27 y 56 páginas, la edición durante todo este tiempo fue de Abdel de la Campa Escaig y en cada número había editores y redactores invitados.

Estas revistas pueden consultarse en: **https://www.unima.org/fr/commission/trois-ameriques/la-hoja-del-titiritero/**

Nuestros compañeros y su equipo de trabajo realizaron una labor realmente encomiable que permanecerá también en la historia del Teatro de Títeres del Continente. Nos quedamos con una frase que Rubén Darío expresaba desde su primer número: *"Toda lucha que se pierde es la que se abandona"* (7)…y La Hoja no quedó en el abandono.

CUARTA ÉPOCA (2024-).

Tres años han pasado, y hoy con este número, el nuevo *Comité Editorial* retoma la lucha y el relevo de esta nueva etapa de LA HOJA TITIRITERA. Hay mucho por hacer, tanto que investigar, tanto que difundir...

Le auguramos a la publicación mucho éxito, y les invitamos a ustedes, estimados lectores, a leerla, comentarla, criticarla y diseminarla, para seguir compartiendo la vida juntos de esta insigne revista iniciada hace 47 años, siendo quizá una de las más antiguas en el mundo titiritero actual.

¡Enhorabuena!.

Tepeyácac, México, enero-febrero 2024.

NOTAS

(1) La Unión Internacional de la Marioneta, sede México, se fundó en Querétaro en 1981.

(2) Fotografía de Martín Molina Castillo (Perú), a quien le agradecemos su colaboración para este artículo.

(3) Como la realizada por Guillermo Murray Prisant en México.

(4) Tomado de http://www.hojacal.info/

(5) Susanita Freire mantiene activo hasta la fecha el Facebook LA HOJA DEL TITIRITERO INDEPENDIENTE.

(6) https://www.unima.org/wp-content/uploads/2017/03/la_hoja_del_titiritero_01.pdf

(7) Ídem.

Alejandro Jara Villaseñor

Fundó los festivales internacionales de títeres de Tlaxcala (México) y de Aragua (Venezuela); sentó las bases del Museo Nacional de Títeres de Huamantla (México). Titiritero por 18 países con su grupo Tiripitipis, socio fundador de UNIMA-México y UNIMA-Venezuela. Investigador de los títeres milenarios de América y de Titeroterapia sin Fronteras, es maestro titiritero del Centro Cultural Futurama, CDMX.

INFORME DESDE MONTREAL, CANADA: Festival Internacional de Casteliers 2024

Louise Lapointe

Cada año, el Festival Internacional de Casteliers presenta un retrato seleccionado del títere contemporáneo, en pequeños y grandes escenarios de Montreal. Del 6 al 10 de marzo de 2024, la 19.ª edición del festival acogió creaciones de Quebec, Canadá, Estados Unidos, Francia, Bélgica, Finlandia y Corea del Sur.

La programación estuvo compuesta por 10 espectáculos, para adultos o niños, además de formatos cortos, cortometrajes, un documental, encuentros profesionales, exposiciones y actividades de sensibilización gratuitas. El evento pretende ser una celebración de la creatividad de los titiriteros, a través de una antología de momentos lúdicos, filosóficos o introspectivos, a través de enfoques narrativos o experimentales. http://festival.casteliers.ca

Los espectáculos se agotaron en su mayoría y atrajeron a más de 3.000 personas a los nueve lugares de actuación repartidos por toda la ciudad. Tanto los espectáculos destacados, como Loco de la compañía Belova-Iacobelli, como las nuevas creaciones, como Mémoires d'un volcan del Ubus Théâtre, desper-

taron la admiración del público. La programación permitió descubrir la variedad de las múltiples facetas del arte de los títeres, desde simples bloques de madera hasta complejos robots, desde hilos y objetos manipulados con humor hasta sombras y máscaras completas. El final de una vida bailada con ternura, el regreso del bisonte a las grandes llanuras y algunas melodías yiddish contribuyeron al abanico de emociones ofrecidas.

La gira expositiva ¡Títeres en ventanas! Una vez más deleitó durante un mes a miles de transeúntes en las calles comerciales del barrio de Outremont. Los magníficos títeres del maestro Patrick Martel se exhibieron, así como los de varios de sus alumnos, en veintiséis escaparates.

Foto: Cortesía del autor.

El Festival Internacional de Casteliers ha situado a Montreal en el centro del desarrollo de la práctica del títere contemporáneo. Cada edición atrae cada año a un número cada vez mayor de espectadores y a una importante delegación de programadores extranjeros, acogidos gracias al apoyo financiero del Ministerio de Cultura y Comunicaciones de Quebec y del Consejo de las Artes de Canadá. Todo el mundo constata el dinamismo del mundo de los títeres en Quebec, entre otros du-

rante el Mercado Internacional de Casteliers que reúne a todas las empresas miembros de la Asociación de Titiriteros de Quebec (AQM). Culto de descubrimientos, encuentros e intercambios, el festival constituye una plataforma de elección para el networking, la apertura de nuevos mercados y el desarrollo de proyectos itinerantes o de coproducción.

También se unieron a la celebración este año los miembros del Comité Ejecutivo de la UNIMA, invitados a Montreal para la ocasión, así como seis representantes del Centro UNIMA-Corea y de la ciudad de Chuncheon. Las reuniones del CE se llevaron a cabo en el Salón del Consejo Municipal de Outremont los días 5 y 6 de marzo y se transmitieron en vivo por Internet para los miembros que no pudieron viajar. Esta reunión anual cara a cara sigue siendo una prerrogativa esencial para una buena comunicación dentro del Comité Ejecutivo de la UNIMA y el avance de los distintos proyectos de las Comisiones.

Casteliers está orgulloso del éxito de estima y popularidad que el festival ha vuelto a disfrutar este año. ¡Con renovado entusiasmo organizamos las celebraciones de la 20ª edición del Festival Internacional de Casteliers que tendrá lugar del 5 al 9 de marzo de 2025!

Louise Lapointe
Ha sido la directora artística del festival internacional de marionetas en Jonquière (2001-2004), y, en 2005, ha fundado Casteliers, una organización para la distribución de las formas artísticas de la marioneta. Ha sido consejera por la UNIMA Canadá. Miembro de este grupo de trabajo desde 2001, ahora, desde 2016, es la Presidenta de la Comisión de Festivales Internacionales de la UNIMA internacional.

INFORME DESDE EEUU SOBRE EL FESTIVAL DE CHICAGO:

Cuando el ganso grazna fuerte...

Paulette Richards

El sábado 20 de enero la temperatura era de -5 grados centígrados, pero el ganso proverbial estaba graznando alto en un cielo azul despejado. A pesar de que el enero en Chicago es una estación improbable para un espectáculo al aire libre Las bestias danzan de La Liga Teatro Elástico transcurrió sin problemas. Al parecer, el Festival Internacional de Títeres de Chicago tiene un pacto con los dioses del tiempo.

Desde 2015, el Festival Internacional de Teatro de Marionetas de Chicago ha visto seis iteraciones, cada una presentando más de 100 representaciones de marionetas, talleres y sesiones de simposio. El festival se ha enfrentado a varios reveses. Se han denegado visados a artistas. Se han retrasado envíos de escenografías. El simposio de 2022 tuvo que cambiar a un formato virtual cuando la sede programada decidió que la ola Omicron de la pandemia COVID 19 hacía que los actos públicos presenciales fueran demasiado arriesgados. Sin embargo, el clima de la Ciudad del Viento nunca ha detenido el espectáculo.

Personas de todas las edades y etnias se enfundaron sus ropas más abrigadas y se reunieron en el Museo Nacional de Arte Mexicano para bailar y aullar con la manada de lobos titiriteros de La Liga mientras desfilaban alrededor del parque en el barrio de Pilsen de Chicago. El Festival Internacional de Teatro de Títeres de Chicago lleva su programación a docenas de lugares de la ciudad, incluidos eventos gratuitos como Las bestias danzan, que suelen reunir a más de 14.000 invitados a lo largo de 11 días.

Como joven artista, Thomas, director artístico del festival, encontró una enorme inspiración en los cinco festivales internacionales de teatro de marionetas que la Fundación Henson organizó en Nueva York entre 1992 y 2000. Cuando la Fundación Henson dejó de presentar festivales, soñó con recoger la antorcha y crear un festival internacional de teatro de marionetas "con el objetivo último de promover la paz, la igualdad, el entendimiento mutuo y la justicia a nivel local y mundial."

Foto: Cortesía del autor.

En un país que destina muy pocos fondos públicos a las artes, Thomas ha sido capaz de construir y sostener el mayor acontecimiento dedicado a las marionetas de Norteamérica a partir de las relaciones que ha desarrollado durante décadas de trabajo en la escena teatral de Chicago. Las actividades culturales gratuitas como la programación del festival Free Neighborhood Tour han generado apoyo y buena voluntad en toda la ciudad. También ha cultivado una base leal de mecenas que recaudan fondos abriendo sus casas para el Living Room Tour en el que sus invitados disfrutan de bebidas, cena, postre y una representación de marionetas.

Tras el tercer festival bienal de 2019, COVID 19 suspendió el de 2021, pero el Festival aprovechó el paréntesis para manifestar sueños aún más ambiciosos. Ofrecieron una serie completa de talleres en línea durante todo el año y lanzaron el programa Chicago Puppet Lab para apoyar a los artistas de Chicago que crearan nuevas obras originales de teatro de marionetas en 2021. A partir de 2022, el festival se convirtió en un acontecimiento anual con veintisiete socios, patrocinadores y donantes que apoyaron el sexto festival en 2024.

Con tanto que experimentar en tantos lugares distintos de la ciudad, la mejor manera de abarcar la amplitud del festival es a través del programa Artist Catapult. Este grupo de entusiastas de las marionetas se reúnen y comparten su trabajo el viernes por la tarde, y luego se amontonan en furgonetas calefactadas para disfrutar sin parar de un bufé de marionetas. El sábado 20 de enero, los artistas del Catapult ya habían asistido a un panel de discusión sobre Mecanismos que formó parte del Simposio de Marionetas Ellen Van Volkenburg. Después habían compartido un almuerzo comunitario en el Spoke & Bird Pop Up Café del festival.

Tuvieron tiempo de explorar las exposiciones del Puppet Hub, entre ellas ¿Lobo lobo estás ahí? con dibujos preliminares y fotografías entre bastidores de las bestias danzan, antes de dirigirse al Museo de Arte Mexicano, donde recibieron un trato VIP y fueron introducidos en el auditorio antes que una larga fila de espectadores impacientes por ver el comienzo de la representación ritual de La Liga. Tras la procesión, fueron trasladados desde Pilsen, en el Lower West Side, hasta Lincoln Park, en la zona norte de la ciudad, a tiempo para cenar antes de la función de las 19.00 horas de La inmortal medusa de Wakka Wakka en el Steppenwolf Theater.

Thomas reconoce que los festivales son el lugar ideal para que las compañías prueben nuevos trabajos, así que Wakka Wakka presentó el estreno mundial de su Trilogía Animalia en el 2024 Chicago PuppetFest. El grupo Catapult vio una segunda entrega de la trilogía, Animal R.I.O.T., a las 21.30 horas de esa misma noche, antes de dirigirse al oeste, al Links Hall, en la zona de Roscoe Village para el cabaret de las 22.30 horas, Nasty, Brutish, and Short. Regresaron al famoso hotel Warwick Allerton frente

al “Miracle Mile” de Chicago bastante después de la 1 de la madrugada, pero a las 10 de la mañana siguiente recibieron con impaciencia otro día completo de espectáculos de marionetas y ricas conversaciones.

¿Se perdieron la fiesta? Puede ver las ocho sesiones de la serie 2024 del Simposio de Marionetas Ellen Van Volkenburg en HowlRound:

https://howlround.com/happenings/artists-and-scholars-consider-intersection-puppetry-other-disciplines-and-ideas

También le invitamos a visitar el archivo del festival para “inspirarse, leer en profundidad sobre representaciones de marionetas, aprender nuevas técnicas o apreciar una cultura que puede ser diferente de la suya”:

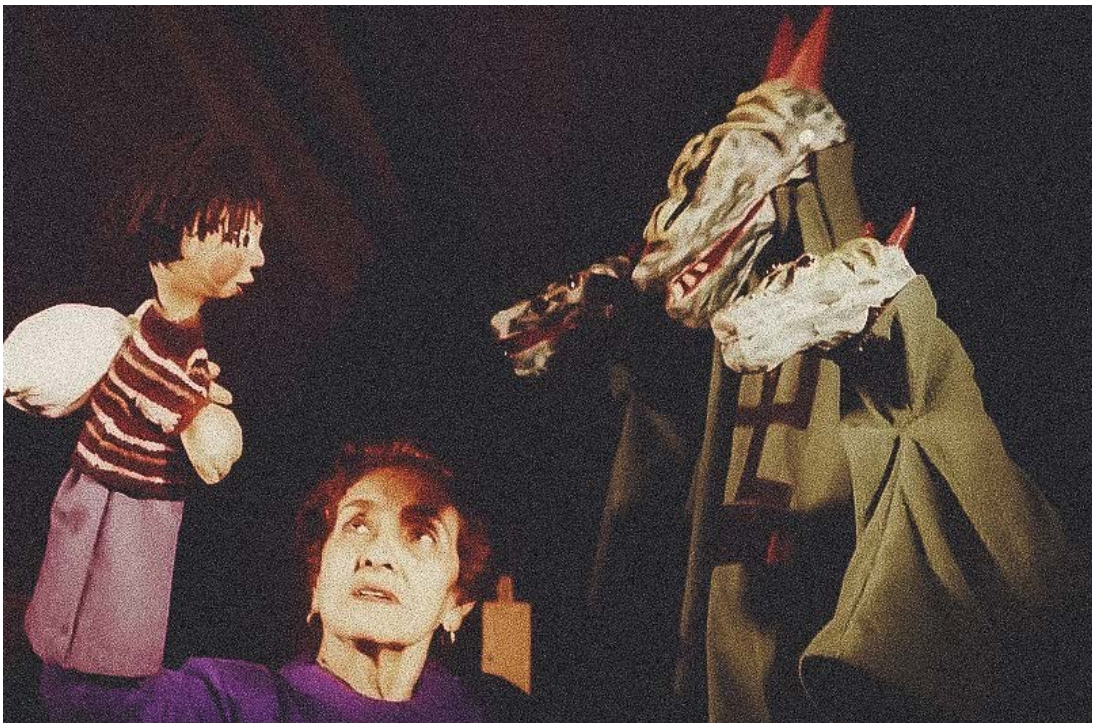
https://chicagopuppetfest.org/archive/

Hace diez años, cuando Blair Thomas apostó por primera vez a que la gente vendría a ver marionetas en pleno invierno, los dioses del tiempo sonrieron, y el ganso sigue graznando con fuerza.

Paulette Richards
Se desempeñó como co-curadora de la exposición Living Objects: African American Puppetry en el Instituto y Museo Ballard de la Universidad de Connecticut con el Dr. John Bell. Su libro, Object Performance in the Black Atlantic: The United States, recibió recientemente el premio Nancy Staub de la UNIMA-USA.

KUSI KUSI, LA ALEGRE LUCHA DESDE EL ARTE

Martín Molina Castillo



Vicky Morales en una escena de El Pueblo del sol. Fotografía Archivo Kusi Kusi.

Lima 1960. Victoria Morales, maestra arequipeña interesada en los títeres, conoce a Gastón Aramayo, joven actor boliviano iniciándose como titiritero en gira sudamericana; surge el amor, termina la gira y empieza la gran aventura. Además de convertirse en familia, en 1963 crean Kusi Kusi, grupo de títeres que, por su impecable trayectoria y trascendencia, puede considerarse el más importante de la historia de este arte en Perú.

Cuestiones políticas los llevan a Corea, conociendo directamente la tradición y contemporaneidad de los títeres asiáticos y europeos; luego residen por unos años muy activos en Chile. En 1969 vuelven a Perú; eran tiempos de cambio y en -plena reforma agraria- recorren el país con

sus títeres como recurso para la educación de las comunidades campesinas, experiencia que les dejó profunda huella a nivel personal y artístico.

Establecidos en Lima, lograron que el municipio les ceda, en pleno centro de la ciudad, una cabaña de troncos que habilitaron como sala estable para títeres y taller de enseñanza y creación. Es a partir de 1972, cuando nace "La Cabañita", que consolidan su trabajo sin límites para su alto vuelo creativo. Venti siete años después, otro alcalde, demolió La Cabañita, e intentando reparar ese error les dieron un sótano, gestando allí un nuevo teatro para títeres.

Kusi Kusi y Mantequilla. Fotografía Amancio Caballero.

Produjeron montajes de gran formato, con títeres de diferentes técnicas, dimensiones y materiales, conformando elencos de 4 ó 5 personas, desarrollando dramaturgia propia, adaptando obras literarias o provenientes de la oralidad. En exploración constante, abordaron temas cuestionadores y necesarios, dando a los títeres peruanos un nivel y proyección admirables que los llevaron por Bolivia, Venezuela, México, Colombia, Japón, India y Brasil.

Kusi Kusi en lengua quechua, significa Alegría alegría o muy alegre, también era el nombre de su presentador, un niño andino que, con su pícaro perrito Mantequilla, hacían una bella rutina de presentación, que precedía a sus cerca de 40 montajes: La gallinita trabajadora, Bailes

del Perú, Alas al viento, El Clavel desobediente, entre otros. Destaca entre todos El Pueblo del Sol, que sintetiza su proceso artístico, mientras recorre la historia del Perú como una epopeya histórica y mítica que deviene en voz de los niños mostrando los dramas y posibilidades de un país en construcción; un país que suele dar la espalda a sus artistas que, así como ellos, tuvieron que enfrentar a la adversidad burocrática e indiferencia del Estado, sin bajar nunca los brazos, sin perder la esperanza ni la sonrisa.

Vicky trabajó hasta que perdió la vista, y a pesar de ello concibió y dirigió en 2019, una última obra: Ternura Andina; poco después, el municipio cerró definitivamente su espacio y decidieron bajar definitivamente el telón. El año 2021, una Universidad de los Andes del Sur, acogió su patrimonio con la intención de hacer un museo, tarea aún pendiente.

Vicky partió a la eternidad el 13 de octubre de 2022, Gastón ya está retirado pero un maestro de su talla aún tiene mucho que aportar. Kusi Kusi es ahora historia, mito y leyenda, inspiración y ejemplo; referente fundamental de los títeres en Perú y Latinoamérica.

Martín Molina Castillo (Perú)
Titiritero hace 30 años, miembro de los grupos Árbol, Higuerilla y SerAbisal. Autor del libro “Oficio de libres, del ancestral y contemporáneo arte de los títeres” (2018). Desde 2004 ha editado 12 números del fanzine titiritero “Mil Vidas”.

ASPECTOS DEL TEATRO DE TÍTERES

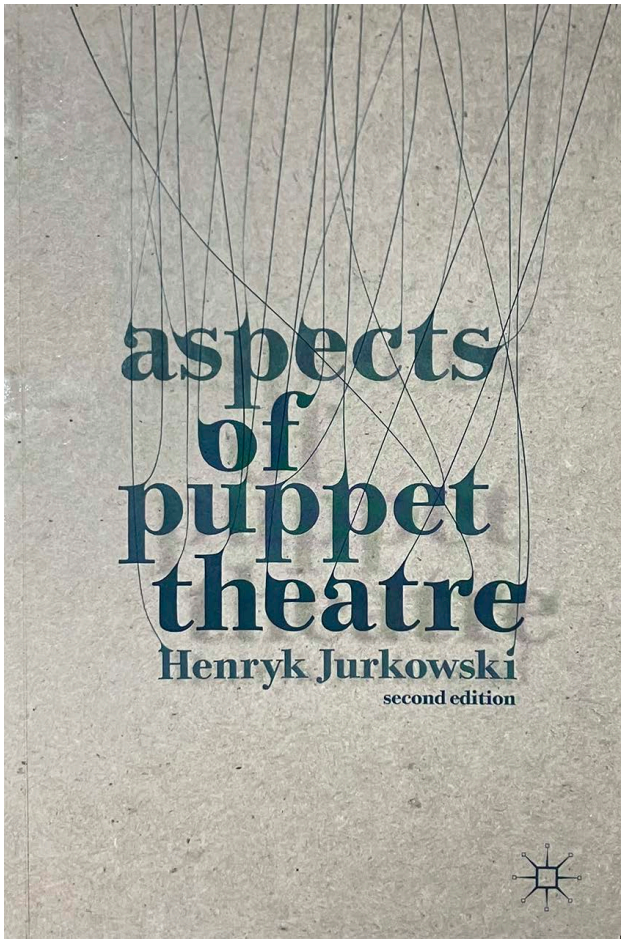
Reseña literaria

Susy López

Foto: Cortesía del autor.

El Profesor Henryk Zdzislaw Jurkowski (Varsovia, 1927-2016), filólogo de renombre internacional especialista en estudios teatrales, consagró su vida a la investigación del arte del títere. Maestro emérito de las Academias Teatrales de Cracovia y Varsovia, académico y conferencista en Charleville-Mézières, Londres, Stuttgart, Tokio, Barcelona, Chicago, Praga y Sofía, recibió –entre otros- el Premio de la Orden Polonia Restituta, por sus servicios a la cultura. Co-fundador del Instituto Internacional de la Marioneta, fue presidente honorario de la UNIMA (Union Internationale de la Marionnette), redactor experto de la Encyclopédie mondiale du théâtre contemporain (1994-1999) y editor en jefe de la Encyclopédie mondiale des arts de la marionnette (1994-2002). Su libro Aspects of Puppet Theatre que hoy reseño, tuvo una primera edición en inglés en 1988 y fue altamente reconocida por autores y académicos occidentales. La segunda edición (2013) trae cuatro nuevos ensayos y fotografías de las colecciones Darkowska-Nidzgorsky y J.M. Blundall, además de que se ha convertido en lectura requerida entre los estudiosos y practicantes del arte del títere en todo el mundo.

Esta última edición de Aspects of Puppet Theatre contiene apenas una pequeña parte de la prolífica producción académica del maestro Jurkowski, pero abarca importantes aspectos formales y estéticos de los títeres, organizados en capítulos que corresponden a ensayos con diferente temática. Inicia con una erudita revisión de perspectivas literarias en torno al teatro de títeres; en otro capítulo diserta sobre los linderos entre dramaturgia y artes plásticas; dos más nos introducen al misterio del objeto transfigurado y a la fascinación del erotismo y la marioneta. También dedica un sorprendente capítulo a la tríada títere, poder y Estado, que analiza el riesgo que la performatividad del primero puede suponer para este último y que ha llevado a ciertas administraciones en diferentes países a ejercer control sobre tan antigua actividad. Otro de sus temas relevantes es el origen ritual de este arte y sus transformaciones, hasta llegar a sus funciones seculares, es decir, teatrales (70). Esto es, a pesar de que su libro no pretende recapitular una historia del teatro del títere, sí aborda ciertas evoluciones que determinan su estado actual, desde el animismo, la manipulación de ídolos que se convirtieron en marionetas y, finalmente, sus funciones no religiosas, que son las teatrales, vinculadas a la estética y al entretenimiento.



Jurkowski, Henryk. Aspects of puppet theatre. Second edition, London, UK: Palgrave MacMillan, 2013, 206 páginas.

Mención aparte merecen los aportes de Jurkowski en torno al lenguaje que usa el teatro de títeres contemporáneo y la semiótica (83-89). Dichos temas (funciones y signos) han sido de vital importancia para mi dirección y práctica escénica en esta vertiente de figuras, y espero pronto algún colega pueda reseñar lo que mi pluma imprima, pues habiendo tan poca literatura publicada en español, no sólo es una satisfacción hallar concordancia entre mi práctica y su legado, sino que compartir información que antes sólo existía en polaco, francés o inglés, difunde la labor de un maestro generoso, a quien tuve el honor de conocer cuando iniciaba mi especialización en títeres, y de quien aprendí la pasión y dedicación que requiere nuestro oficio. Investigador a fondo, Jurkowski no sólo coincide con Saussure y Kowzan, sino

argumenta que uno de los primeros en considerar al teatro de títeres como un sistema de signos independiente fue el checoslovaco Petr Bogatyrev (influido a su vez por Otakar Zich) y nos involucra en nuevas reflexiones que impactan la creación.

En diversas ocasiones, Jurkowsky reconoció el hecho de que el teatro de marionetas es aún un territorio poco abordado por los historiadores e investigadores. Un género popular que, sin embargo, ha cautivado a muchos artistas y que, sobre todo a lo largo del siglo XX, ha sufrido numerosas transformaciones que ameritan su estudio, para implementarlo a una práctica de altos vuelos. Nos deja, entonces, la vara muy alta: hay mucho por hacer más allá de la práctica para sobrevivir de este arte. Y desde la teoría crítica me atrevo a afirmar que quizá sea nuestro deber nutrir un corpus de textos respetables, en nuestro idioma, que sume a la organización sistemática del conocimiento en torno al teatro de títeres. Investigar, aplicarlo a la escena; escuchar a los públicos y evitar la condescendencia o la autocomplacencia; perfeccionar dramaturgias y tecnologías, compartir saberes… En definitiva, se requieren mejores contenidos y mejor exhibición de las formas, para crear y recuperar públicos, si queremos procurarle al arte del títere latinoamericano un lugar más hermoso, respetable y mucho más aplaudido de lo que actualmente es.

Susy López P.
Directora, productora, dramaturga, intérprete, especializada en teatro de figuras. Con una veintena de espectáculos en su haber, su incursión en la cinematografía con títeres le ha reportado laureles en Europa, Medio Oriente, Asia, la India, África y las Américas. Premio Héroe Desconocido y Medalla Forjadores de Puebla. Tradujo para la Enciclopedia Mundial del Arte del Títere (WEPA) y colabora con las Comisiones Three Americas y de Escritura Contemporánea de la UNIMA.

PUBLICACIONES

Chico Simões Arte-e-Manha-do-Mamulengo - [En línea]

http://www.mamulengopresepada.com.br/wp-content/uploads/2020/12/Livro-Arte-e-Manha-do-Mamulengo.pdf. 26 páginas

Contacto: chicosimoes@gmail.com

Natália Siufi. MAMULENGO - Pra crianças de todas as idades.

Primera edición. São Paulo: Edição da autora, 2022

ISBN: 978-65-00-56930-8

O livro Mamulengo, de, é um brinquedo! Para recortar, pintar, improvisar...

pra se encantar com o boneco popular.

Contacto: @nataliasiu

DRAMATURGIA DO IMATERIAL: PERFORMATIVIDADE, TEATRO DE SOMBRAS E A CIDADE

Gilson Motta, Ronaldo Robles e Silvia Godoy - Setembro / 2023

Um passeio teórico sobre questões que envolvem o entendimento das especificidades da escrita teatral para as sombras. 136 páginas

https://morula.com.br/produto/imaterial/, 2024 - [En línea]

ISBN impresso: 978-65-81315-74-0

ISBN e-book: 978-65-81315-75-7

Contacto : contato@ciaquasecinema.com

Revista Mamulengo - https://abtbcentrounimabrasil.wordpress.com/revista-mamulengo/. - [En línea]

- **Revista Móin-Móin-** https://revistas.udesc.br/index.php/moin

- **Mariliz Regina Schrickte - Marionetes Incendiárias - Os espaços políticos do Pigmaião Escultura que Mexe** 2023, 482 páginas

  UDESC Centro de Artes – CEART – Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas

  O trabalho descreve e analisa a construção criativa e dramatúrgica de cinco espetáculos do grupo Pigmalião Escultura que Mexe.

  https://sistemabu.udesc.br/pergamumweb/vinculos/0000b0/0000b099.pdf

- **Mariliz Regina Schrickte - O ator que é também manipulador: possibilidades da relação entre ator e boneco**-- [En línea] - 2018, 89 páginas

  A investigação teórico-prática de conclusão deste mestrado orbita em torno do tema "relações do ator com o boneco" e desenvolve uma experimentação teatral que envolve cenicamente as performances do ator e do ator-manipulador

  Universidade de Évora – Portugal

  https://dspace.uevora.pt/rdpc/handle/10174/23259

- **Raquel Mutzenberg Andrade. (D)obras da pele: Processo maiêutica e a presença do corpo do ator no teatro de animação contemporâneo.** [En línea] – 2017, 98 páginas - Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Mato Grosso – UFMT. 2017.

  http://ri.ufmt.br/handle/1/1596

- **Paulo Ricardo Silva do Nascimento. Casarão do Boneco: experiência de um corpo relacional em um território existencial.** [En línea]. 2018, 98 páginas. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Pará – UFPA. Belém. https://repositorio.ufpa.br/jspui/handle/2011/10137

- **Adriana Maria Cruz dos Santos. Invenções de um corpo na prática teatral de atores com bonecos** 2019. 252 páginas. Tese (Doutorado). Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG.

Jerusa Mary Pereira. Cacarecose Quinquilharias

Uma análise sobre as relações de afeto no Teatro de Objetos Documentais. [En línea]. 2019. 252 páginas. Dissertação Mestrado em Artes Cênicas. Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC

https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/32417/1/TESE_VERS%c3%83O%20ONLINE%20%281%29.pdf

Sandro Roberto dos Santos. O brincante do Teatro de Mamulengo à vista do público: Processos de aprendizagem-ensino e continuidade. [En línea]. 2022, 225 páginas. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

https://institucional.ufrrj.br/portalcpda/files/2018/08/2011.disserta%C3%A7%C3%A3o.D%C3%A9bora_Silva_Azevedo.pdf

Otras publicaciones

https://abtbcentrounimabrasil.wordpress.com/publicacoes/dissertacoes-masters-e-teses-doutorado/

SECRETARÍA DE PATRIMONIO: proyectos y acciones

Miembros: Izabela Brochado (Coordenadora Patrimonio - Brasil); Antonio Quispe (Argentina), Bettina Girotti (Argentina); Erduyn Maza (Cuba); Tito Lorefice – (Argentina); Susy López (México); Irving Sánchez (México); Martín Molina (Perú) e Julio Morillo (Venezuela).

En octubre de 2023, por invitación del presidente de la Comisión Tres Américas, Tito Lorefice, reunimos a algunas titiriteras y titiriteros latinoamericanos para discutir la creación de la Secretaria de Patrimonio vinculada a la Subcomisión Tres Américas, para pensar proyectos y acciones por el patrimonio material e inmaterial del Teatro de Títeres en los países de América Latina.

En el encuentro, se discutió la necesidad de sumar esfuerzos para realizar un inventario del patrimonio titiritero en los países latinoamericanos. Como resultado se presentaron dos acciones: la realización de un inventario y la realización de seminarios permanentes

1. Inventario sobre el patrimonio titiritero en los países de Latinoamérica

¿Dónde se encuentran los museos de títeres en los países de América Latina? ¿En qué estado se encuentran? ¿Cuáles son las tradiciones titiriteras que existen en nuestro continente? ¿Están en riesgo de desaparecer?

A partir de estas preguntas y de la propuesta de realización de un inventario presentada por la Comisión de Patrimonio, Museos y Centros de Documentación de la UNIMA, presidido por Idoya Ortega, con la presentación de dos cuestionarios enviados en 2023 a los Centros UNIMA en los diferentes países con representación en nuestra entidad, se consideró oportuno adaptar y difundir ampliamente la propuesta, teniendo en cuenta el contexto de América Latina.

Después de discusiones y colaboraciones, presentamos dos cuestionarios (relevamientos) a los que se puede acceder en los enlaces a continuación:

TEATRO CUESTINARIO DE TÍTERES PATRIMONIO INMATERIAL

https://forms.gle/WU7BnEdnMi1bEbXq5

CUESTIONARIO SOBRE MUSEOS Y COLECCIONES DE TÍTERES

https://forms.gle/jxVKbfEYU7eViTsc6

La difusión y respuesta de los cuestionarios nos permitirá tener una visión amplia, pero detallada, de la existencia de museos y colecciones de muñecos y de formas de teatro de títeres que pueden considerarse patrimonio inmaterial. Para ello solicitamos que los cuestionarios sean ampliamente difundidos a los Centros Nacionales UNIMA en los países de América Latina, para que puedan ser enviados a sus miembros, colectivos, grupos de títeres, escuelas, etc.

Si tiene alguna pregunta, envíe un correo electrónico a patrimonio.unimala@gmail.com

Seminario Títeres y Patrimonio en Latinoamérica 2024

Titiritero Maya. Grabado que recrea el motivo representado en el Monumento 21 de Sta. Lucía Cotzumalhuapa, Guatemala de la cultura Pipil, fechado de 500 dc.

¡Necesitamos hablar de patrimonio en América Latina, ya que sabemos muy poco sobre él! Surgen muchas preguntas: ¿cómo lo diseñan y gestionan las comunidades? ¿Qué acciones se han llevado a cabo en este campo? ¿Cuáles son los riesgos de su desaparición? Estos y muchos otros temas son los que queremos tratar en el Seminario Títeres y Patrimonio en Latinoamérica, a ser llevado a cabo durante el año de 2024.

El seminario será continuo, con un ciclo de conferencias a cada dos meses, realizado de forma online siempre en el segundo y en el último jueves de cada mes, en horarios a depender de la región.

Horários:

Argentina, Brasil, Chile y Uruguay – **21H.**

Bolivia, Cuba, Paraguay, Puerto Rico, República Dominicana – **20H.**

Colombia, Ecuador, México, Panamá, Peru, Venezuela – **19H.**

Costa Rica, El Salvador, Honduras, Guatemala, Nicaragua – **18H.**

Programación Ciclo I

13 de Junio - Javier Villafañe: Un patrimonio vivo en nosotros.

Abrir este seminario hablando de la influencia de Javier Villafañe en el teatro de títeres y en los titiriteros latinoamericanos es afirmar que el patrimonio está hecho de carne y sangre; y de voz y gestos y que los maestros definitivamente dejan su huella en nosotros. Titiriteros de diferentes partes de Latinoamérica hablarán sobre la presencia e influencia de este gran artista en sus países.

Conferencistas: Titiriteros latinoamericanos de diversos países.

27 de junio - Museo Nacional del Títere, Tlaxcala, México: acciones de salvaguardia del patrimonio

Ponencia sobre el proceso que se realiza en el museo para la digitalización, catalogación, estabilización y resguardo del patrimonio documental, fotográfico y de títeres del Museo Nacional del Títere en Huamantla, Tlaxcala, México. Para así proteger, conservar, estudiar y divulgar las colecciones con las que cuenta. Apoyados de soportes digitales donde se pueda consultar en cualquiera parte del mundo.

Conferencistas: Irving Sánchez e Isidro Montes

17 de julio - Museo de la Marioneta Manuel Nicanor Taica, Perú.

El maestro Rafael Taica, director del Museo Nicanor Taica y de la Compañia Marionetas de Cajamarca, hablará sobre la historia, formación, organización y acervo del museo.

Conferencistas: Rafael Taica, con el soporte de Martín Molina (Presidente UNIMA Peru)

31 Julio - Mamulengo, Babau, João Redondo y Cassimiro Côco: Patrimonio Cultural y Inmaterial de Brasil.

En 2015, el Teatro Popular de Títeres del Nordeste de Brasil recibió el título de Patrimonio Inmaterial y Cultural de Brasil por parte del Instituto del Patrimonio Histórico y Artístico Nacional – IPHAN. El inventario, coordinado por la docente y

titiritera Izabela Brochado, duró 5 años y contó con cinco equipos de investigadores, que realizaron investigaciones documentales y de campo, entrevistando a cientos de maestros y maestras de las tradiciones titiriteras del Mamulengo, Babau, João Redondo y Cassimiro Côco. De este proceso se trata esta ponencia.

Los links de las conferencias serán divulgados en nuestras redes sociales.

SECRETARIA DO PATRIMÔNIO: projetos e ações

Membros: Izabela Brochado (Coordenadora da Secretaria de Patrimônio - Brasil); Antonio Quispe (Argentina), Bettina Girotti (Argentina); Erduyn Maza (Cuba); Tito Lorefice – (Argentina), Susy López (México); Irving Sánchez (México); Martín Molina (Peru) e Julio Morillo (Venezuela).

Em outubro de 2023, a convite do presidente da Comissão das Três Américas, Tito Lorefici, reuniu-se algumas bonequeiras e bonequeiros latino-americanos para discutir sobre a criação da Secretaria do Patrimônio vinculada à Subcomissão América Latina – Comissão Três Américas, para pensar projetos e ações para o patrimônio material e imaterial do teatro de bonecos nos países da América Latina.

No encontro foi discutida a necessidade de unir esforços para realizar um amplo inventário do patrimônio bonequeiro em nosso continente e ao mesmo tempo, pensar em ações de salvaguarda. Como resultado, foram apresentadas duas ações: realização de inventário e realização de seminários permanentes.

1. Inventário do patrimônio bonequeiro nos países latino-americanos

Onde estão localizados os museus de bonecos nos países da América Latina? Em que estado eles estão? Quais são as tradições de marionetes que existem no nosso continente? Elas correm o risco de desaparecer?

Com base nessas perguntas e na proposta de realização de um inventário apresentada pela Comissão do Património, Museus e Centros de Documentação da UNIMA, presidida por Idoya Otegui, com a apresentação de dois questionários enviados em 2023 aos Centros UNIMA nos diferentes países representados na nossa entidade, considerou-se adequado adaptar e divulgar amplamente a proposta, tendo em conta o contexto da América Latina.

Após discussões e colaborações, apresentamos dois questionários que podem ser acessados nos links abaixo:

TEATRO QUESTIONÁRIO DE BONECOS DO PATRIMÓNIO INTANGÍVEL

https://forms.gle/WU7BnEdnMi1bEbXq5

QUESTIONÁRIO SOBRE MUSEUS E COLEÇÕES DE BONECOS

https://forms.gle/jxVKbfEYU7eViTsc6

A divulgação e resposta aos questionários irão nos permitir uma visão ampla e detalhada da existência de museus e coleções de bonecos, assim como, de formas de teatro de bonecos que podem ser consideradas patrimônio imaterial.

Para tanto, solicitamos que cada uma (um) ajude a difundi-los para que sejam divulgados aos Centros Nacionais de UNIMA nos países da América Latina, para serem enviados aos seus associados, grupos, escolas, etc.

Se você tiver alguma dúvida, envie um e-mail para

patrimonio.unimala@gmail.com

2. Seminário Teatro de Bonecos e Patrimônio na América Latina 2024

Titiritero Maya. Gravura que recria uma das imagens representadas no Monumento 21 de Santa Lucía, Cotzumalhuapa, Guatemala, da cultura Pipil, datado de 500 dc.

Precisamos falar sobre patrimônio bonequeiro na América Latina, pois sabemos muito pouco sobre ele! Muitas questões surgem: como as comunidades projetam e o gerenciam? Que ações têm sido realizadas neste campo? Quais são os riscos do seu desaparecimento? Esses e muitos outros temas são os que queremos discutir no Seminário Teatro de Bonecos e Patrimônio na América Latina 2024.

A proposta é que o seminário seja contínuo, com um ciclo de conferência bimestral e online, realizada na segunda e última quinta-feira de cada mês, com horários relativo a cada região.

Horários:

Argentina, Brasil, Chile y Uruguai – **21H.**

Bolívia, Cuba, Paraguai, Porto Rico, República Dominicana – **20H.**

Colômbia, Equador, México, Panamá, Peru, Venezuela – **19H.**

Costa Rica, El Salvador, Honduras, Guatemala, Nicaragua – **18H.**

Programação Ciclo I

13 de Junho - Javier Villafañe: Um patrimônio vivo em nós.

Abrir o primeiro ciclo do nosso seminário falando sobre a influência de Javier Villafañe no teatro de bonecos e nos bonequeiros latino-americanos é afirmar que o patrimônio se faz de carne e osso, de voz e gestos e que mestres e mestras deixam suas marcas, definitivamente, em nós. Bonequeiros da América Latina falarão sobre a presença e influência deste grande artista em seus países.

Conferencistas: Bonequeiros latino-americanos de diversos países.

27 de junho - Museo Nacional del Títere de Huamantla, Tlaxcala, México: ações de salvaguarda do seu patrimônio.

Apresentação sobre o processo de digitalização, catalogação, estabilização e salvaguarda do patrimônio documental, fotográfico e de marionetes do Museu Nacional de Marionetas de Huamantla, Tlaxcala, México que tem como objetivo proteger, conservar, estudar e divulgar os acervos que possui, utilizando-se suportes digitais que permitem sua visualização em qualquer parte do mundo.

Conferencistas: Irving Sánchez e Isidro Montes

17 de julho - Museo de la Marioneta Manuel Nicanor Taica, Perú.

O Maestro Rafael Taica, diretor do museu falará sobre a história, formação, organização do museu, cujo acervo é proveniente da Companhia Cajamarca Marionetas, da qual Mestre Taica é herdeiro.

Conferencista: Rafael Taica, com o apoio de Martín Molina (Presidente UNIMA Peru)

31 de Julho - Mamulengo, Babau, João Redondo e Cassimiro Côco: Patrimônio Cultural e Imaterial do Brasil.

Em 2015, o Teatro Popular de Bonecos do Nordeste brasileiro recebeu o título de Patrimônio Imaterial e Cultural do Brasil pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN. O inventário, coordenado pela professora e bonequeira

Izabela Brochado, durou cinco anos e contou com cinco equipes de pesquisadores, que realizaram pesquisa documental e de campo, entrevistando centenas de mestres e mestras do Mamulengo, Babau, João Redondo e Cassimiro Coco. Sobre este processo é que se trata esta apresentação.

Conferencista: Izabela Brochado

Os links serão divulgados nas redes sociais.

INFORME SECRETARÍA DE FESTIVALES:

Coordinador: Omar Álvarez (Argentina).

Miembros: Mario Piragibe (Brasil), Eduyn Maza (Cuba), Adolfo Lanzaveccia (Argentina),

El desafío de crecer juntos

Sudamérica alberga una inmensa cantidad de festivales internacionales de títeres. Posiblemente sea una de las regiones del mundo con mayor número de eventos titiritescos, en relación a su cantidad de habitantes.

Eclécticos, diversos, con muy disímiles formatos, estructuras organizativas, criterios curatoriales y estándares de profesionalización, cada año surgen nuevas iniciativas, mientras otros tantos consolidan una historia de largos períodos de permanencia, albergando una muy intensa actividad.

Organizados por el Estado, o en su amplia mayoría independientes y autogestivos, cuentan con apoyos públicos según la (variable) realidad de cada país...

En su amplia mayoría tienen en común la especial valoración del encuentro fraterno entre los artistas, la calidez humana de sus equipos de gestión, y la construcción de públicos nobles, que en la mayoría de los casos colman cada una de las funciones, volviéndolos exitosos más allá de cualquier dificultad.

La mayoría de los festivales de títeres de Sudamérica son gestionados por valientes artistas titirirerxs que con férrea voluntad y enormes esfuerzos año a año luchan casi siempre en soledad, con las mismas dificultades (económicas, burocráticas, políticas, operativas, etc), que resultan muy adversas, y a veces despiertan sensación de frustración y agobio…

A menudo escuchamos a lxs compañerxs gestores decir "este es el último festi…" o "no lo hago más!…" pero aun así, se siguen sosteniendo.

Surge entonces la gran pregunta: ¿Por qué no trabajar colaborativamente con otros festivales del continente, compartiendo las dificultades, oportunidades, experiencias y proyectos para hacer más liviana y eficaz la tarea?

Aceptar el desafío de coordinar acciones compartidas como el intercambio de programación, desarrollar proyectos colaborativos (coproducciones, capacitaciones profesionales, o el desarrollo de estrategias para la profesionalización de la gestión de festivales), sería un gran salto cualitativo para acción de la región.

La simple calendarización de los eventos internacionales viabiliza la circulación regional de artistas, con beneficios en términos de producción para todas las partes (a lxs artistas les resulta más conveniente girar por dos, tres o más países, y facilita la obtención de apoyos, mientras que para los gestores, se alivia el peso de lograr traer a un determinado grupo o artista para su programación).

Compartir no significa que todos los festivales sean iguales, ni que cada uno pierda su propia impronta. Muy por el contrario, enriqueciéndose en la heterogeneidad, sería muy importante para consolidar una identidad cultural regional poderosísima de nuestra Patria Grande, con enormes perspectivas de oportunidades para el futuro.

- La elaboración compartida de estrategias de articulación regional y local, en el que cada festival, país promueva la conformación de circuitos y acciones colaborativas dentro de su propio país, procurando nuevas chances de mejorar cualitativamente los eventos, al poder concretar aquello que queremos para nuestros festivales.
- También, este tipo de sinergias seguramente sirva para estimular y acompañar al desarrollo de festivales en países o regiones en las que no los haya.
- Desde la Subcomisión Latinoamérica; creamos esta Secretaría de Festivales para articular con la COMISION DE FESTIVALES y la COMISION DE FORMACION PROFESIONAL de la UNIMA INTERNACIONAL.

En los últimos años, una decena de festivales (Méjico, Colombia, Dominicana, Perú, Argentina, Chile y Brasil) hemos tenido algunas experiencias exitosas, alineando esfuerzos para proponer actividades virtuales de capacitación para nuestros hacedores (en octubre del 2023 por ejemplo, uniendo 9 festivales, en un workshop intensivo en colaboración con la Comisión de Formación Profesional, impartido por Alessandra Amicarelli y Tito Lorefice). Y fue mucho más factible de lo que imaginábamos, con resultados sorprendentes.

- Aprovechar al máximo la tarea sostenida de las diferentes comisiones de trabajo, no solamente nos facilita la organización, sino que nos abre nuevos panoramas, facilitando y fortaleciendo lo construido en cada país.

Entonces, a quienes llevan adelante la enorme tarea de hacer festivales, les invitamos a reunirnos, pensarnos en la tarea y crecer juntos.

No importa si perteneces o no a un centro nacional. No importa si eres es socio o no de la UNIMA. Lo importante es encontrarnos, construir regionalmente, ¡y crecer...!

Si te interesa, contáctate a info@omaralvareztiteres.com.ar; ¡nos estamos organizando!

Omar Alvarez

Coordinador
Secretaría Festivales

Resultados de la Encuesta de Festivales de Títeres en Latinoamérica:

Desde la **Secretaría de Festivales** se relevaron 61 festivales de Títeres de Latinoamérica. Consultados mediante redes sociales, participaron voluntariamente en eventos de Argentina, Brasil, Chile, Uruguay, Colombia, Ecuador, Perú, Venezuela, Rep. Dominicana, México y Cuba.

El relevamiento realizado en el primer trimestre de 2024 da cuenta que el 49% son eventos internacionales, de los cuales el 80% tienen continuidad anual.

Casi el 50% son muy jóvenes, con menos de 5 ediciones realizadas; el 27.9% tienen hasta 10 ediciones, y casi el 20% de los eventos cuentan con cerca 25 ediciones en su historial.

El 77.6% son gestionados por grupos y salas independientes. Solamente el 3% son organizados por el Estado, mientras que un 21.3% procuran modelos de co-gestión público-privada.

Al ser consultados por el criterio de convocatoria, el 55.7% lo hacen por invitación directa de sus organizadores.

El 85% considera que la obtención de recursos para el financiamiento de los festivales es su mayor dificultad, mientras que el 47% encuentra en la calidad de programación la mayor percepción de fortaleza de su gestión.

Casi el 64% se sostiene mediante fondos públicos, aunque el 49% también se vale de la taquilla, y el 45% alcanza a obtener apoyos valorados (sponsors).

Testeando niveles de integración y trabajo en red, encontramos que el 67% tiene algún grado de intercambio con instituciones culturales locales, aunque el 54% no articula con otros festivales de su propio país, y apenas el 24.6% intercambia con otros eventos pares de la región.

Llamativamente, el 75.4% NO se vincula con otros festivales del continente y más aún, el 77% no tiene contacto con festivales del resto del mundo.

Paradójicamente, entre septiembre y octubre de cada año se realizan el 50.2% de los festivales, y entre Abril y Mayo el 37.7% de los mismos.

Solamente este dato exhibe el potencial de enlaces e intercambios posibles, y la necesidad de promover políticas públicas para una integración regional verdadera.

Contradiciendo la ideal postal de la integración de Las Américas, apenas el 6.6% de los mismos tiene alguna conexión con festivales de América del Norte; y únicamente el 16% lo hace con artistas o festivales de Europa, en su mayoría, con España.

Si evaluamos qué pasa en relación a Asia, únicamente el 2% tiene alguna vinculación, mientras que con países de Oceanía o África, el intercambio directamente es nulo.

En cuanto a los espacios procurados para la capacitación profesional, tal vez relacionado con la falta de ámbitos de formación profesional en la mayoría de los países de la región, el porcentaje de festivales que ofrecen talleres para sus artistas asciende al 72% de los encuestados, generalmente dictados por los mismos artistas participantes. Entre tanto, el 50% no tiene vinculación con Escuelas de Formación Superior o Universidades referentes al arte de los títeres en la región.

Cuando se consulta por el interés de integrarse a una posible red de circulación e intercambio, el 20% demuestra voluntad de participar, y el 29.5% tiene expectativas de lograr encarar proyectos colaborativos con otros festivales del continente, o con el resto del mundo.

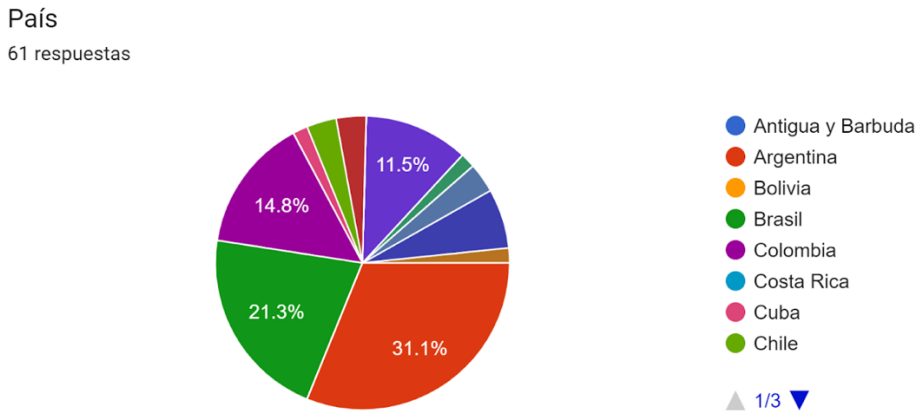
Actualmente, el 60.7% de los festivales no pertenece a ningún Centro Nacional de la UNIMA, y el 80% expresa no tener vinculación con actividades de la **UNIMA INTERNACIONAL.**

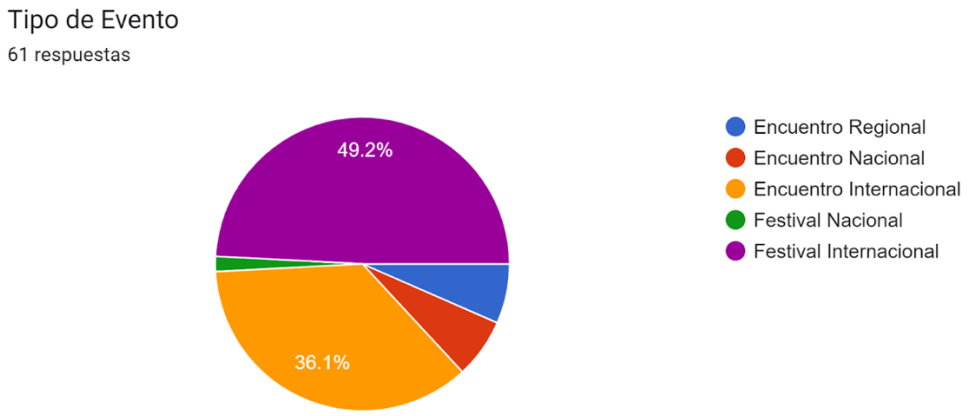
No obstante, el 85% de los consultados dice tener interés por integrarse a las acciones de al menos una de las subcomisiones de UNIMA Latinoamérica.

A partir de estos resultados, tenemos mucho por trabajar en la superación de problemáticas comunes y desafíos compartidos.

Una eficiente gestión de los eventos en términos de producción y aprovechamiento de inteligente de nuestro capital artístico, debiera desprenderse como tarea pendiente.

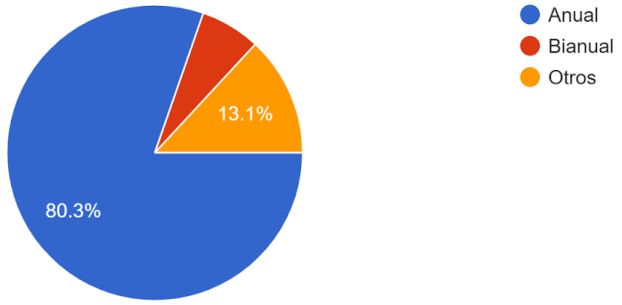
Desde este espacio, intentaremos que la **UNIMA** funcione efectivamente como esa gran plataforma de encuentros, capaz de contener saberes, experiencias y proyectos que consoliden el hermanamiento de la cultura titiritera, y la construcción de nuestra identidad cultural regional, de cara a nosotrxs mismxs y al mundo.





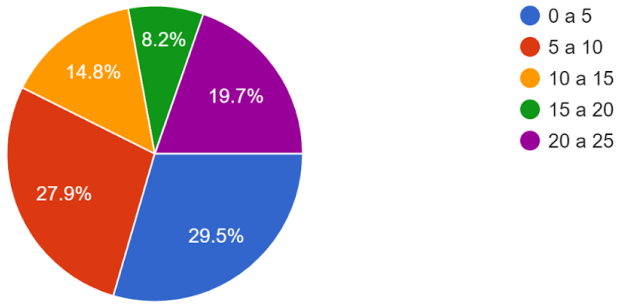
Periodicidad

61 respuestas



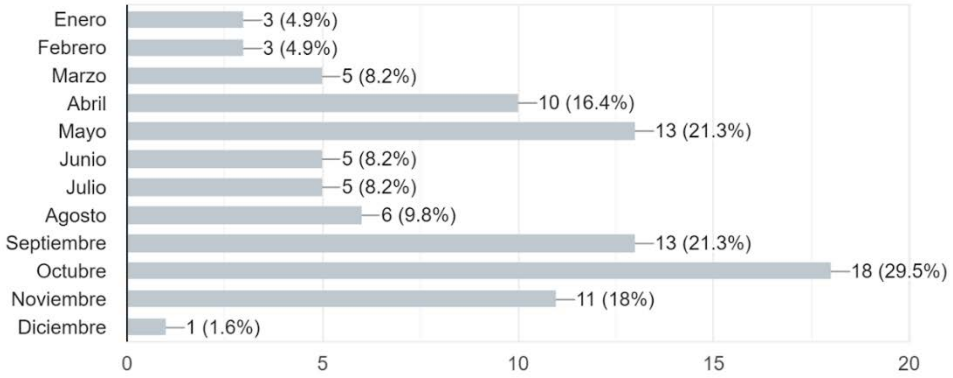
Cantidad de Ediciones realizadas

61 respuestas



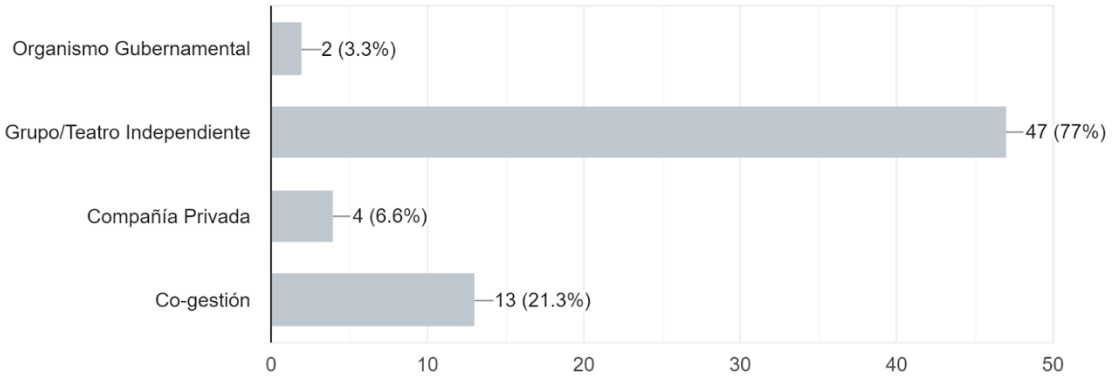
¿En qué mes se realiza su Festival?

61 respuestas



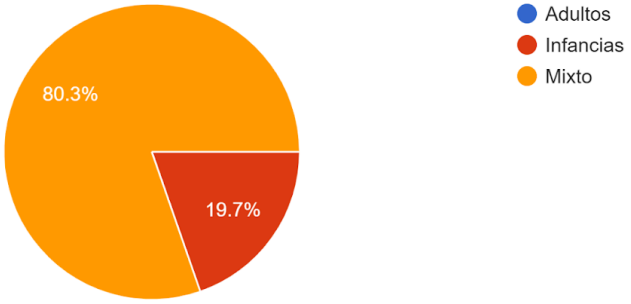
Gestionado por

61 respuestas



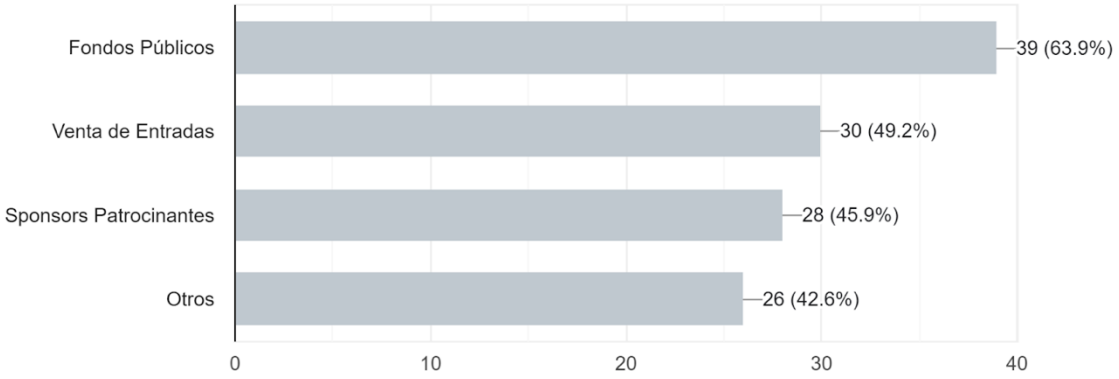
Público Destinatario

61 respuestas



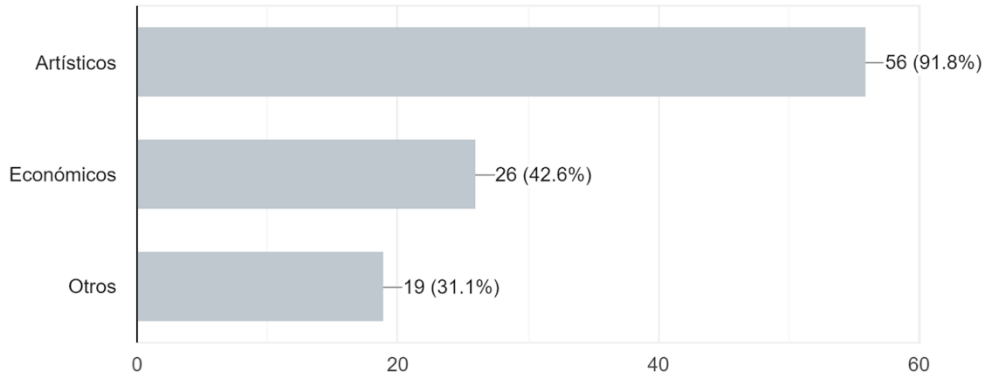
Financiamiento

61 respuestas



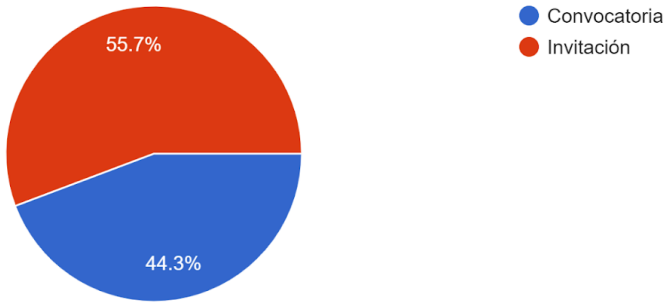
¿Qué criterios definen la curaduría de su Programación?

61 respuestas



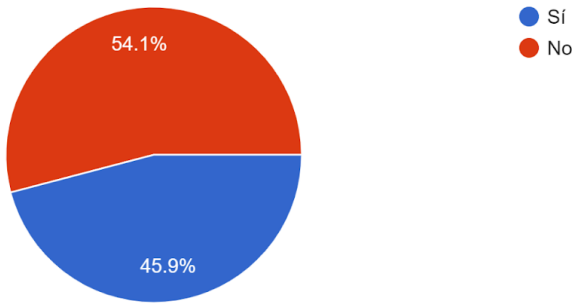
Modalidad de Convocatoria

61 respuestas

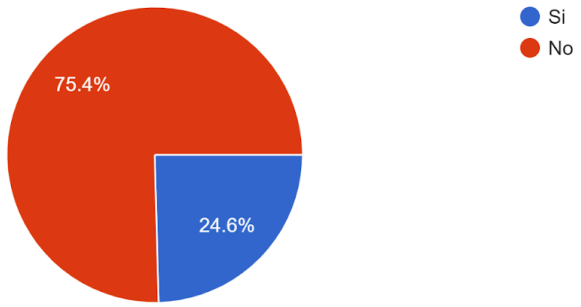


¿Su Festival articula con otros festivales de su país?

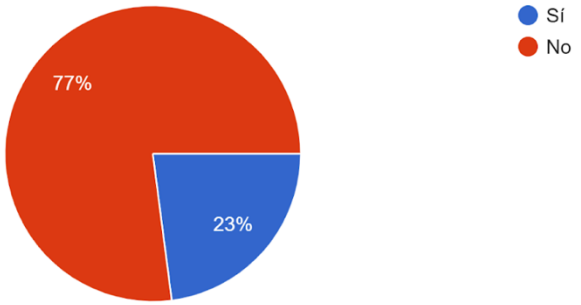
61 respuestas



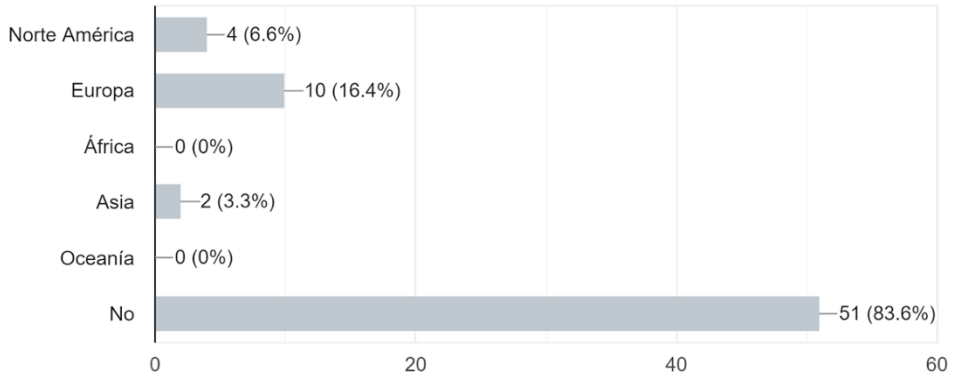
¿Su Festival articula con festivales de otros países de la región?
61 respuestas



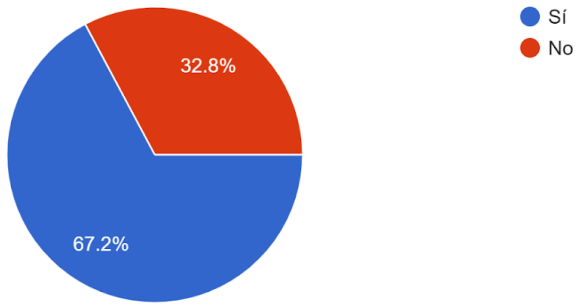
¿Su Festival mantiene lazos de articulación con festivales ó instituciones de otras regiones del mundo?
61 respuestas



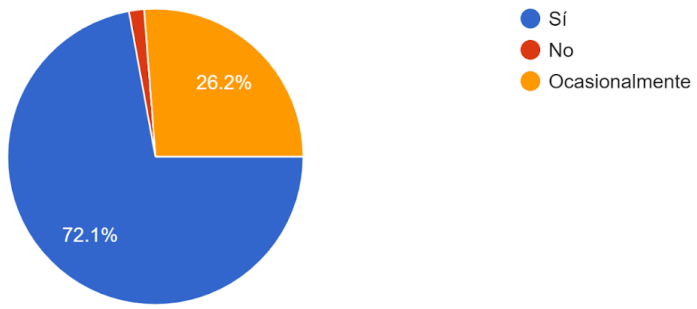
¿Con qué región?
61 respuestas



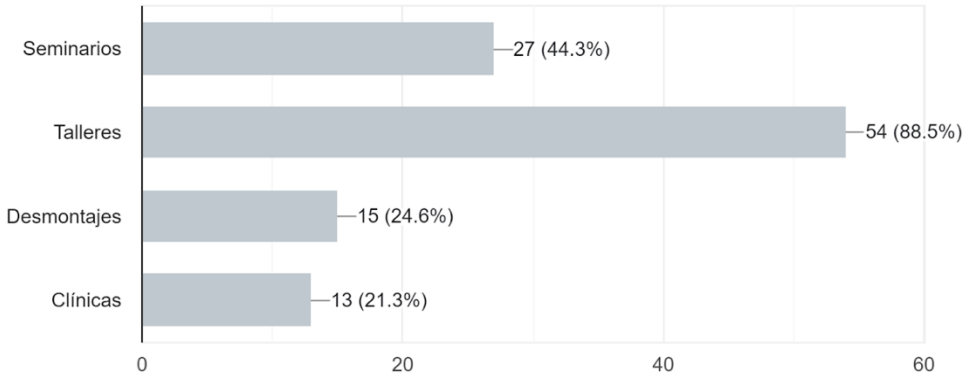
¿Su Festival articula en red con otras salas/organizaciones en su país?
61 respuestas



¿Su Festival realiza capacitaciones para profesionales del sector?
61 respuestas

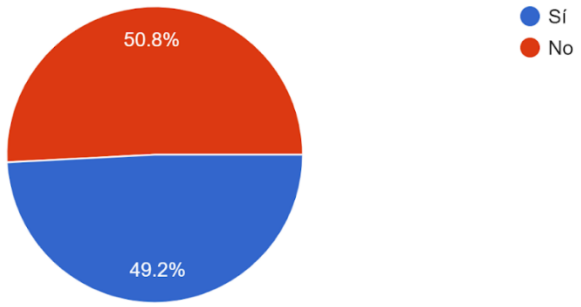


¿Qué tipo de formación ofrece?
61 respuestas



¿Su Festival se vincula con instituciones que atienden la formación profesional del sector (escuelas de títeres/Universidades)?

61 respuestas

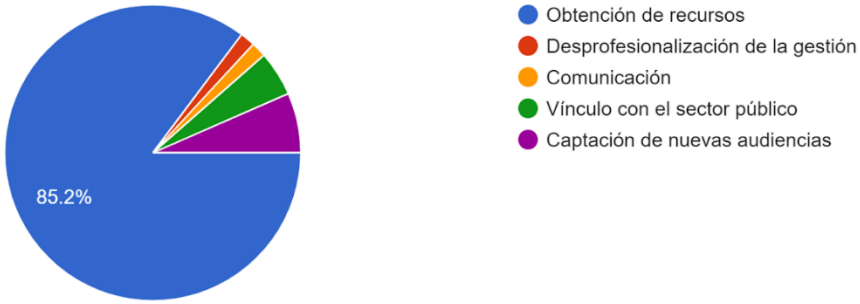


¿Cuál es la mayor fortaleza en relación a la gestión de su festival?

61 respuestas

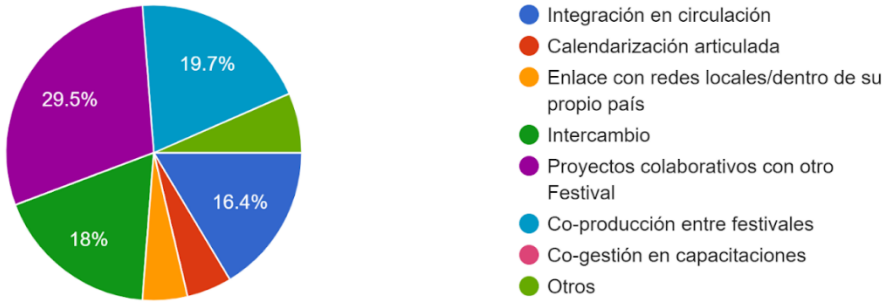
¿Cuál es la mayor dificultad de la gestión del festival?

61 respuestas



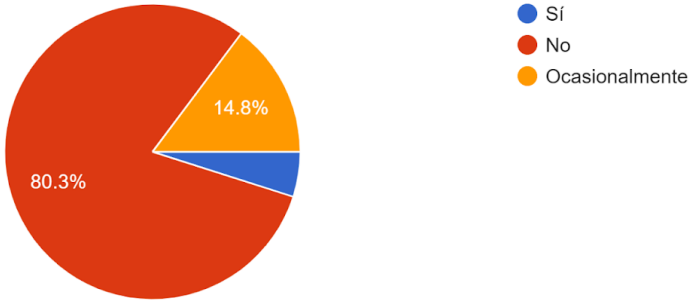
¿Qué expectativa prioritaria tiene de participar de una Red de Festivales?

61 respuestas



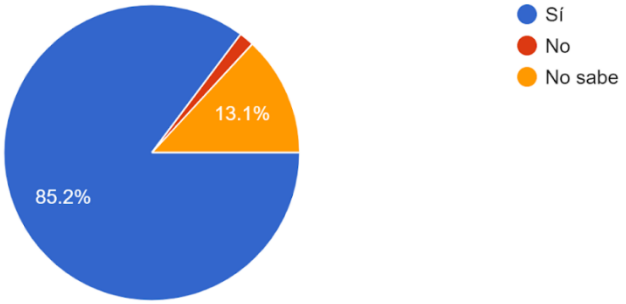
¿El Festival participa/incluye actividades de UNIMA Internacional?

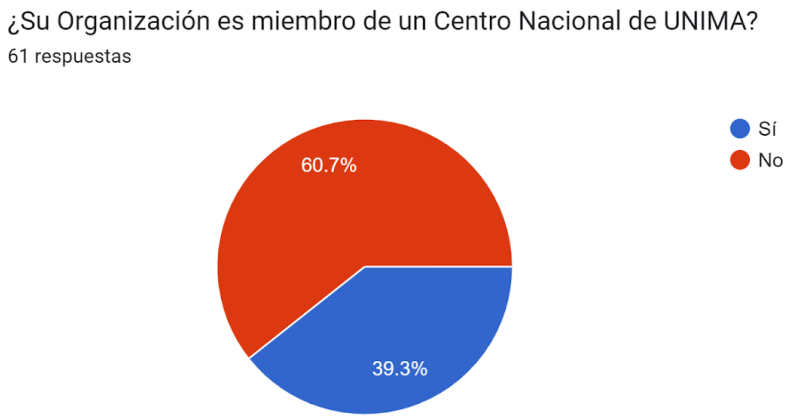
61 respuestas



¿Le interesa que su Festival se integre a las acciones de alguna de estas comisiones de UNIMA Latinoamérica?

61 respuestas





Enlace de Festivales Internacionales de Títeres en Latinoamérica:

ARGENTINA

Festival TÍTERE ANDO en la ciudad
Teatro La Casa de los Títeres Cubana Argentina
Junín, Pcia. de Buenos Aires/Argentina
Contacto: Geraidy Brito
lasyaquis@gmail.com
Tel/Wp: +549 2364355159
Anual - Agosto

Festival Internacional de Títeres y Objetos Animados
MUNDO TITERE FEST
Villa Ballester, Pcia. de Buenos Aires/Argentina
Contacto: Omar Alvarez
info@omaralvareztiteres.com.ar
Tel: wp + 541130707811
Web: www.mundotiterefest.com.ar
Bianual - Septiembre, Octubre

Festival Internacional de Títeres La Tía Tomasa
Provincia de Mendoza. Departamento Rivadavia /Argentina
Contacto: Adolfo Lanzavecchia
adolfolanza@yahoo.com
Tel/Wp: 542634479475
Web site: www.titeres-tiatomasa.com.ar
Anual - Mayo, Junio

JOVENES CLÁSICOS, CLÁSICOS JOVENES
CABA /Argentina
Contacto: Sergio Rower
libertablas@gmail.com
Tel/Wp:5491144224449
Web site: www.libertablas.org
Festival Internacional - Junio

Nevadas Escénicas, festival internacional de teatro
San Carlos de Bariloche y localidades en el marco del Nevadas Itinerante -Rio Negro / Argentina
Contacto: Virginia Feldman
nevadasteatrales@gmail.com/virginiafdel@gmail.com
Tel/Wp: +54 9 2944635624
Web site: www.nevadas.com.ar
Anual - Noviembre

Feria Internacional del Títere
Resistencia, Chaco/Argentina
Contacto: Ruben Dario Leyes
teatrolamascarachaco@gmail.com
Tel: 3624-305495
Anual - 20 a 25 Julio

V Festival internacional de títeres "TEMPA"
Carmen de Patagones, Pcia. de Buenos Aires/Argentina
Contacto: Zoila Coromoto (Cori) Solórzano
zoicatira@gmail.com
Tel/celu: 54-02920-356506
Mayo

Fiesta del Títere Ministaló
Córdoba, Argentina
Contacto: Daniel Di Mauro
danieldi53@gmail.com
Tel/wp: +54911 32428171
IG: @festiministalo
Enero - Julio

Titiritiando x el pago
Pehuajó, Carlos Casares, Henderson, Trenque Lauquen,
Pcia de Buenos Aires / Argentina
Contacto: Diego Suarez
Dsuarezhuberty@yahoo.com.ar
Tel/wp: +542342457730
Redes: Maia títeres
Maia títeres
Diego Suarez Maia
Encuentro Internacional - Anual - Abril

Festival de títeres del oeste de la Provincia de Buenos Aires
Bragado, Alberti, 9 de Julio, Saladillo, Chivilcoy y Mercedes,
Pcia de Buenos Aires / Argentina
Contacto: Diego Suarez
Dsuarezhuberty@yahoo.com.ar
Tel/wp: +542342457730
Redes: Maia títeres
Diego Suarez Maia
Encuentro Internacional - Anual - Mayo

Festival Teatro de títeres andariegos
S. C. de Bariloche, Dina Huapi, Fiske Menuco, Villa La Angostura,
Pcia. de Río Negro / Argentina
Contacto: Nancy González y Nicolás Robredo
titiriterosandariegos@gmail.com
Tel/wp: +54 2944681978 y +542944623299
Web site: www.títeresandariegos.r
Festival Internacional - Anual - Mayo

Festival de Títeres Primaveras en el Horizonte
General Pinto, Pcia deBuenos Aires /Argentina
Contacto: Alejandra Rodríguez
eldesnivelteatro@gmail.com
Tel/wp: 1151384592
Redes: El Desnivel Compañía Teatral
Festival Internacional - Anual - Julio - Agosto - Septiembre

Jolgorrio Bariloche - Semana Internacional de Teatro de Humor
Bariloche, Río Negro/Argentina
Contacto: Silvia Perez Sisay
jolgoriobariloche@gmail.com
Tel/Wp: +5491149491353
IG: @jolgoriobariloche
https://www.facebook.com/jolgoriobariloche
Bianual - Febrero

BRASIL

FESTIM - Festival de Teatro em Miniatura e Teatro Lambe Lambe
Belo Horizonte, Minas Gerais/BRASIL
Contacto: Tiago Almeida
festim@grupogirino.com.br
Tel: 31991494145

Encontro de Teatro Lambe-lambe
Brasília Distrito Federal
Contacto: Amara Hurtado
amarahurtado21@gmail.com
Tel:61981713731

FIS – Festival Internacional de Teatro de Sombras
São Paulo/Brasil
Contacto: Ronaldo Robles
contato@ciaquasecinema.com
Tel:12997706969
web site: https://www.ciaquasecinema.com/festival
Encuentro Internacional - Anual - Abril

MINI MUNDO - Festival Itinerante de Teatro Lambe-lambe
São José do Rio Preto e Itinerâncias, São Paulo
Contacto: João Darte
varandateatro@gmail.com
Tel: 62981192131
Web site: https://www.youtube.com/watch?v=fuX8-FxflD44
https://www.facebook.com/varandateatro/
https://www.instagram.com/varandateatro/
Encuentro Internacional - Anual - Abril - Septiembre

Festival Internacional de Teatro e Títeres de Rua
Bombinhas, Santa Catarina /Brasil
Contacto: Sandra Baon
ciasandrabaron@gmail.com
Tel/wp: 47999694415
Septiembre

ANIMANECO - Festival Internacional de Teatro de Bonecos
Joinville e São Francisco do Sul Santa Catarina
Contacto: Cassio Fernando Correia
essaeproducoes@gmail.com
Tel: 47 9956-0170
Abril o Agosto Depende del aporte financiero

Semana Internacional de Teatro de Animação
São Paulo /Brasil
Contacto: Luiz André Cherubini
grupo@sobrevento.com.br
Tel: 11992375132
Depende del aporte financiero

FITA- Festival Internacional de Teatro de Animação.
Florianópolis Santa Catarina
Contacto: Sassá Moretti
+5548999675424
Web: https://www.fitafloripa.com.br/2023//
https://www.facebook.com/fitafestival?
https://www.instagram.com/fitafestival//
Encuentro Internacional - Anual - Noviembre

FESTIA - Festival Internacional de Teatro
Canoas Rio Grande do Sul,Brasil
Contacto: Marcelo Militão
marcelogrupotia@gmail.com
Tel: 51992424664
Web site: https://festivalfestia.wordpress.com/
Encuentro Internacional - Anual - Agosto - Septiembre
Depende del aporte financiero

Bonecos de Todo Mundo - Festival Internacional de Teatro de Bonecos
Taguatinga Distrito Federal
Contactoi: Chico Simões
simoes@gmail.com
Tel: 61984082031
Marzo / Maio
Web: https://www.facebook.com/bonecosdetodomundo/?locale=pt_BR
https://www.instagram.com/bonecosdetodomundo//
Encuentro Internacional - Anual - Marzo - Mayo

Festival Internacional de Teatro Infantil do Paraná - Festin Paraná
Paraná / Brasil
Contacto: Bruna Bayley
producao@festinparana.com.brr
Tel/wp: +55 (11) 98709-4360
Web site: www.festinparana.com.br
facebook.com/festinparana
@festinparana
Encuentro Internacional - Anual - Mayo

Festival Internacional de Bonecos do Piauí
Teresina - Piauí Brasil
Contacto: Chagas Vale
chagasvale@yahoo.com.br
Tel/wp: 55 86 98878 6686
Web site: www.festobinecospi.com.br
Encuentro Internacional - Anual - Julio

COLOMBIA

Encuentro internacional de Títeres de Tubará
Municipio de Tubará,Dpto del Atlántico / Colombia
Contacto: Manuel Sánchez
elhijoderana@gmail.com
Tel: 0573016095583
Octubre - Noviembre

TITEREQUILLA Encuentro Internacional
Barranquilla, Atlántico/Colombia
Contacto: Manuel Sánchez
luneta50@gmail.com
Tel: 0573016095583
Anual - Octubre - Noviembre

Festivales de títeres Casade los títeres de Cali
Cali, Valle del Cauca / Colombia
Contacto: Gerardo Potes López
info@cadadelostiteres.com
Tel: 3166225733
Web site: www.casadelostiteres.com
@casadelostiteres
Anual - Octubre

Carnaval de las Marionetas
Palmira, Valle del Cauca/Colombia
Contacto: Edgar Hernán Moreno Rojas
teatromadretierra@gmail.com
Tel: 573007784105
Web: https://teatromadretierra.com/el-carnaval/
@teatromadretiera @teatromadretierra @tmadretierra / 763533
Anual - Octubre

Titirifestival de Cartagena
Cartagena de Indias, Bolívar/Colombia
Contacto: Eliecer Paternina Montes / Flor de lis Agudelo Hernández
titirifestival@gmail.co
Tel: +57 60 3205227935, +57 60 31141711667
IG @trotasueños
Anual - Septiembre

Festival internacional de Títeres Manuelucho
Bogotá D.C / Colombia
Contacto: César Santiago Álvarez Escobar
cesarlibelulo@gmail.com
Tel: +57 3107722055
Web site: www.libeluladorada.com/manuelucho
Octubre

Festival Internacional de Teatro La Tebaida
La Tebaida, Quindío/ Colombia
Contacto: Alexander Carvajal Isaza
teatrolamusarana@gmail.com
Tel: +57 3174984796
Web sitte:
https://teatrolamusaranaa.wixsite.com/teatro-la-musara-1/historia
Anual - Octubre

CHILE

Festival Internacional Candelilla trae los títeres
Santiago Chile
Contacto: Elizabeth Guzmán
elipeque@gmail.com
Tel: +56995927288
Face: Festival Candelilla trae los títeres
Anual - Octubre

Festival Internacional de Teatro Lambe Lambe – FESTILAMBE
Valparaiso / Chile
Contacto: Camila Landon Vío - Fundación Teatral OANI
E-mail: festilambe@gmail.com
https://festilambe.cl/
Tel: 56 9 9895 2801
Anual - Octubre

CUBA

Canción que borda un cuento
San Juan De Los Remedios, Villa Clara /Cuba
Contacto: Jorge Luis Rojas Garcia
rojasjorgeluis910@gmail.com
Tel: +53 54250867
Redes: Teatro Guiñol de Remedios
T@_teatroguinolfidelgalban
teatroguinolfidelgalban
Anual - Agosto - Septiembre

ECUADOR

FIT TITIRICUENCA
Cuenca Azuay Ecuador
Contacto: Tatiana Olave Vargas
titiricuenca2008@gmail.com
Tel: 593 984828256
Web Site: www.titiricuenca.com
Anual 10 a 15 Septiembre - Octubre

MÉXICO

Festín de los muñecos,
Festival internacional de títeres de Guadalajara
Guadalajara, Jalisco / México
Contacto: Miguel Ángel Gutiérrez
el_chololito@yahoo.com
Tel:+52 331 2623533
Web site: www.elfestin.org
Bianual - Noviembre

Festival Internacional de Títeres de Tlaxcala Rosete Aranda
Tlaxcala/México
Contacto: Irving Sánchez Serrano
Irvingsanser2211@gmail.com
Tel: +52 2463350312
Anual - Octubre

TITERELIA, Festival Internacional de Títeres Morelia.
Morelia Michoacán /México
Contacto: Andrea Finck
fitmorelia@gmail.com
Tel +524432709493
IG @titerelia @titerelia
Anual - Noviembre - Diciembre

Festival Internacional Teatro Artimañas
Tepoztlán, Morelos /México
Contacto: Sergio Gabriel Guevara Althabe
yoserguevara@gmail.com
Tel: +527771535882
Web site: www.teatroartimanas.com
Anual - Octubre

Festival de Teatro de la Rendija. Iberoamérica en Escena
Yucatán, México
Contacto: Raquel Araujo
Maderateatrodelarendija@gmail.com
Tel: 529991635516
Web site: www.teatrodelarendija.com
Bianual - Octubre

Festival Internacional de Artes Vivas en Durango FIAV
DURANGO/México
Contacto: Perla Maria Mapula Estrada
fiavdurango@gmail.com
Tel:+526181528853
Facebook: Titirango Dgo
IG: @fiav_dgo
@fiav_dgo
Anual - Marzo

TITIRANGO Festival Internacional de Títeres de Durango
Durango/México
Contacto: Miguel Angel Rodríguez Herrera
titirangodgo@gmail.com
Tel:+526181010698
Facebook: Titirango Dgo
IG: @titirango_dgo / @titirango__dgo
Anual - Septiembre

REPÚBLICA DOMINICANA

Feria Internacional de Títeres y Objetos (FITIJ-RD)
Santo Domingo República Dominicana
Contacto: Basilio Nova
teatrocucaramacararepdom@gmail.com
Tel: +18093640802
Web site: www.teatrocucaramacarard.com
Anual - Marzo

Festival Internacional de Teatro para la Infancia y la Juventud (FITIJ-RD)
Santo Domingo República Dominicana
Contacto: Basilio Nova
teatrocucaramacararepdom@gmail.com
Tel/wp: +18093640802/ +18096969989
Web site: www.teatrocucaramacarard.com
Festival Internacional - Anual - Octubre - Noviembre

URUGUAY

Encuentro Internacional de Títeres "El Yorugua"
Montevideo, Uruguay
Contacto: Jorge Irigoyen
jorgehirigoyen@gmail.com
elyorugua.festivaldetiteres@gmail.comm
Tel/Wp: +598 99 375374
Redes: https://www.facebook.com/elyoruguafestival/?locale=es_LAA
Anual - Mayo

4 to. Festival Internacional de Títeres del Norte
Tacuarembo y Paysandu /Uruguay
Contacto: Fernando Lorenzo
buenopieri@gmail.com
Tel: +598 99 529 324
IG: Fernandoalvarolorenzolloveras
Anual - Septiembre

FESTIVAL TITEREMANIA LA FLORESGA
La Floresta, Canelones /Uruguay
Contacto: Antonella Chamorros Carenzo
Titeresamairu@gmail.com
Tel:00598 91351948 .
Redes: Titeres amairu
Titeres_amairu .
Anual - Febrero

SECRETARÍA DE EDUCACIÓN Y TERAPIA

Coordinadores: Roberto Silva (Brasil), Adriana Sobrero (Argentina).

Miembros: Andrea Markovits (Chile), Isabelita Cristina López Hamze (Cuba), Elizabeth Romero Blanco (Venezuela), Milagros Arroyo Dávila (Perú).

Latinoamérica cuenta con diversos espacios formativos en el área Títeres y Formas Animadas. La oferta es variada, tanto en espacios académicos como en espacios no formales. No contamos con registro actualizado de las actividades que se desarrollan en este campo específico, por lo tanto, una de las primeras acciones que planea llevar adelante esta secretaría es la de hacer un relevamiento de toda la región Latinoamericana.

Plan de acción:

- Espacios de seminarios bimensuales online, donde compartir conocimientos, discusiones, ponencias y actualizaciones en el desarrollo de la formación profesional del artista titiritera/o, y en el ámbito de la formación e investigación de la terapia con títeres.

- Red de conexión entre instituciones de la región para intercambiar saberes, y modalidades, y propuestas de proyectos en común.

- Preparación y realización del Primer Congreso de Educación y Terapia de Latinoamérica a realizarse en Brasil, en 2026.

- Organización de talleres itinerantes en las regiones que así lo permitan, que se trasladarán durante el año a distintas escuelas o centros de formación abordando la temática títeres y terapia con los grupos interesados.

- Montaje de un curso audiovisual, catálogo de formación sobre títeres y terapia, para su distribución gratuita e través de plataformas digitales.

- Creación de una página web para dar informaciones y llevar el registro gráfico y textual las acciones que se realicen en los diferentes países.

- Creación de espacios dentro de festivales y eventos ya consolidados para promover el trabajo de la Comisión.

- Concepción de un programa de residencias creativas para el intercambio de experiencias entre los creadores de la región.

- Creación de una red de creadores que permita la discusión y el intercambio de saberes a través de las plataformas virtuales.

- Relevamiento actualizado de espacios de Formación Profesional en Latinoamérica en el área de la terapia con Títeres y otras Formas Animadas.

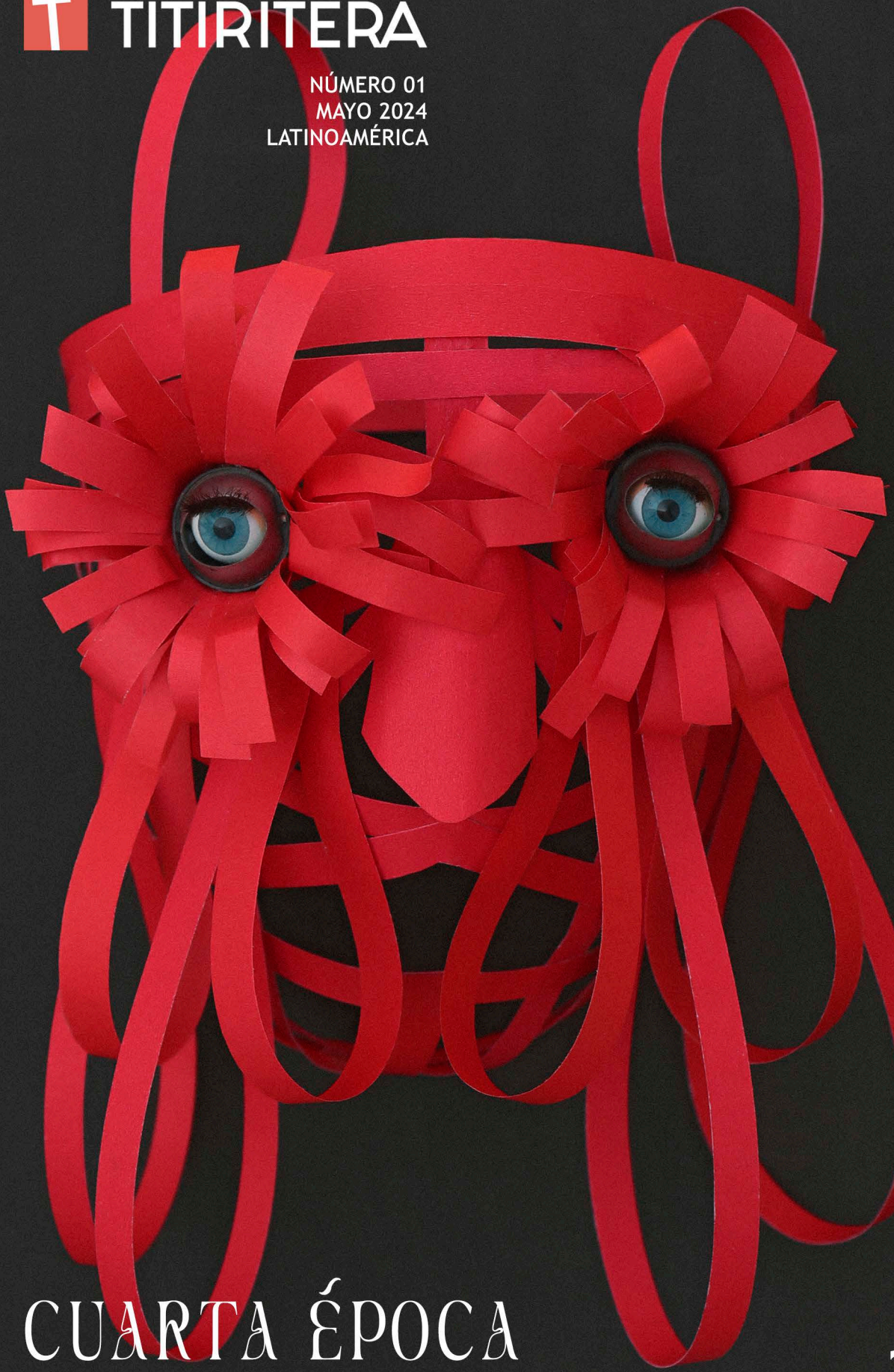
Esta Secretaría está abierta a nuevos miembros de la región, interesados en trabajar juntos sobre estos y otros posibles temas de interés común.

Por favor escribir a: **educacionyterapiaunimala@gmail.com**

LA HOJA TITIRITERA

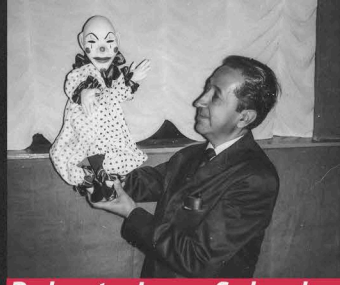
NÚMERO 01
MAYO 2024
LATINOAMÉRICA

UNIMA
COMISIÓN TRES AMÉRICAS
Trois Amériques Three Americas



CUARTA ÉPOCA

Antecesores



Roberto Lago Salcedo

Gilberto Ramírez
Don Ferruco

Ana María Allendes

Susanita Freire

Manuel Morán

Rubén Darío Salazar