# LA HOJA TITIRITERA

NÚMERO 02 . NOVIEMBRE 2024 . LATINOAMÉRICA

DOS2

Publicación semestral internacional de divulgación sobre
el teatro de títeres, objetos y formas animadas,
de la Secretaría de Comunicación de UNIMA Tres Américas.

UNIMA COMISIÓN TRES AMÉRICAS
Trois Amériques Three Americas

LA HOJA TITIRITERA

**EDITORA EN JEFE:**

Susy López Pérez - México

**CONSEJO EDITORIAL:**

Conceição Rosière - Brasil

Grober Loredo - Bolivia

Alejandro Jara Villaseñor - México/Venezuela

Patricia Araya - Chile

Antonio Fernández - Chile

Mónica Berman - Argentina

Ciro Gómez Acevedo - Colombia

Nini Valmor Beltrame - Brasil

Martín Molina Castillo - Perú

Tito Lorefice - Argentina

**DISEÑO EDITORIAL:**

MRPOPER Nicolás Marín

**VIÑETAS:**

José Quevedo



**La Hoja Titiritera © 2024, Año I, número 2**, es una publicación semestral internacional de divulgación sobre el teatro de títeres, objetos y formas animadas, gratuita y bilingüe, de la Secretaría de Comunicación de la Subcomisión Latinoamérica de UNIMA Tres Américas.

**Contacto:** comunicacion.unimaLA@gmail.com

El contenido de los artículos no representa la postura de la revista y es responsabilidad de cada autor. Los autores de los textos presentados declaran contar con los derechos pertinentes para su publicación y aceptan la difusión digital y/o impresa de sus contenidos, al momento de enviar colaboraciones. Dichos artículos, de ser citados o referidos, deberán otorgar los créditos correspondientes tanto al autor como a La Hoja Titiritera, y en caso de ser replicados, contar con la correspondiente autorización de ambos.

# ÍNDICE

4 **DIRECTORIO**

5 **EDITORIAL**
*Por: Conceiçao Rosiére, Brasil*

7 **UN LEGADO DE LUZ, ALEGRÍA, CAMARADERÍA Y TÍTERES**
*Por: Susy López Pérez, México*

8 **EL PATIO DE CAJITAS EN EL TEATRO LAMBE LAMBE**
*Por: Mau Funes*

12 **Ensaio sobre o ordinário: leituras do mundo através das sombras**
*Por: Daniele Rocha Viola, Brasil*

22 **LA DIRECCIÓN ESCÉNICA EN EL TEATRO DE TÍTERES**
*Por: Ciro Gómez Acevedo*

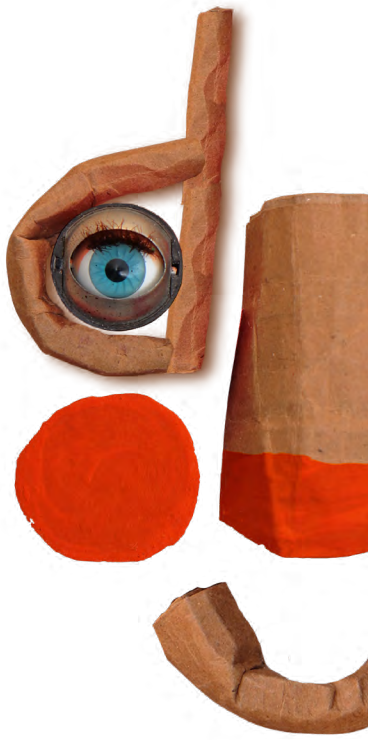
37 **DE LA ÜBER-MARIONETTE A LA MARIONETA HÍBRIDA**
*Por: Susy López Pérez, México*

42 **Escrita da LUZ - Hibridismo na construção dramatúrgica no teatro de sombras contemporâneo**
*Por: Thiago Bresani*

51 **Escrituras de LUZ – Hibridismo en la construcción dramatúrgica del teatro de sombras contemporáneo** (Versión en español)
*Por: Thiago Bresani*

60 **Sección BOCADILLOS TITIRITEROS**
Los pies de los titiriteros chinos
*Por: Pablo Sáez*

63 **HILOS, GUANTES E ILUSIONES**
*Reseña Literaria por: Mónica Berman*



66 **EMPRESA NACIONAL MEXICANA DE AUTÓMATAS HERMANOS ROSETE ARANDA (1835-1942)**
*Por: Francisca Miranda Silva*

76 **Gonzalo Cuéllar: encuentros múltiples con la escena**
*Por: David Rocha Cortez*

82 ***Década del 80 del siglo XX: El* psicotítere *en Cuba al hilo de la memoria***
*Por: M.Sc. Blanca Felipe Rivero*

88 **TÍTERES, OBJETOS COMO CUERPOS ANIMADOS**
*Por: Irene Arismendi Noguera*

94 **El Patrimonio del teatro de títeres en Colombia y el Museo de títeres de Bogotá**
*Por: Fabio Correa Rubio*

99 **Sinergias teatrales en el Mayo de UNIMA Cuba**
*Por: Erduyn Maza Morgado*

104 **Tucumán, tierra de Títeres**
*Por: Romina Muñoz*

107 **Informe de la Secretaría de Festivales UNIMA Latinoamérica UNIMA Tres Américas**
109 **Informe Secretaria de Festivais da UNIMA América Latina UNIMA Tres Américas** (Versión en portugués)

111 **Informe da Secretaria de Patrimônio da Subcomissão América Latina - Comissão Três Américas**

116 **Informe sobre la recientemente creada Secretaría de Formación Profesional**

118 **Secretaria de Educación y Terapia** (versión bilingüe)

120 **PUBLICACIONES TITIRITERAS - *DESCOBERTAS***

# DIRECTORIO

**COMISIÓN UNIMA TRES AMÉRICAS Y SUBCOMISIÓN UNIMA LATINOAMÉRICA**

**PRESIDENTE**

Tito Lorefice - Argentina

**SECRETARÍA DE COMUNICACIÓN:**

**Coordinadora:** Susy López - México

**Miembros:** Conceição Rosière -Brasil, Luisa Aguilar - México.

**SECRETARÍA DE PATRIMONIO:**

**Coordinadora:** Izabela Brochado - Brasil

**Miembros:** Bettina Girotti - Argentina, Irving Sánchez - México, Erduyn Maza - Cuba, Susy López - México, 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 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 DE FORMACIÓN PROFESIONAL:**

**Coordinadora**: Adriana Sobrero - Argentina

**Miembros:** Mónica Martínez - Argentina, Fabiana Lázari - Brasil, Paulo Balardim - Brasil, Carlos Rochin - México, 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.

# EDITORIAL

Vivemos tempos controversos, atravessados por imagens irreais perfeitas, geradas por inteligências artificiais e por imagens reais, mesmo que “imperfeitas”, mas geradas pelas mãos humanas dos artistas de cena. Pelo mundo espalha-se um ambiente de insanidade que tenta atropelar e dominar nossos sentidos, nossa sensibilidade e nossos pensamentos. Uma máquina de triturar existências que tenta ocupar todo o nosso espaço criativo. É para lutar contra tudo isso que aqui estamos. Existimos como um ato de coragem.

Os autores que escreveram para esse número da Hoja Titiritera estão em comunhão com nosso anseio por um mundo mais justo, mais permeado pela sensibilidade. Nossas escolhas artísticas são atravessadas por nossas existências estéticas, poéticas e éticas, vidas e sonhos. Pesquisa e estudo podem ser feitos em arquivos, numa biblioteca, numa caminhada, num ateliê, no palco, numa sala de aula, e sempre haverá encontros dos mais diversos em discussões, contatos, conferências, simpósios, etc., presenciais e online. E podem estar em nossa Hoja, onde cabe tudo, mas não qualquer coisa. Aqui damos pleno espaço para discussões e, quem sabe, para algumas perguntas e respostas como : quem são estes

Vivimos tiempos controvertidos, atravesados por imágenes irreales perfectas generadas por inteligencias artificiales e imágenes reales, aunque sean «imperfectas», pero generadas por las manos humanas de artistas escénicos. Una atmósfera de locura se extiende por todo el mundo, tratando de abrumar y dominar nuestros sentidos, nuestra sensibilidad y nuestros pensamientos. Es una máquina de aplastar la existencia que intenta ocupar todo nuestro espacio creativo. Estamos aquí para luchar contra todo esto. Existimos como un acto de valentía.

Los autores que han escrito para este número de La Hoja Titiritera comulgan con nuestro anhelo de un mundo más justo, más impregnado de sensibilidad. Nuestras opciones artísticas están atravesadas por nuestras existencias, vidas y sueños estéticos, poéticos y éticos. La investigación y el estudio pueden hacerse en archivos, en una biblioteca, en un paseo, en un estudio, en un escenario, en un aula, y siempre habrán los más diversos encuentros en discusiones, contactos, conferencias, simposios, etc., en persona y en línea. Y pueden ser en nuestra Hoja, donde cabe todo, pero no cualquier cosa.

Aquí hemos dado pleno espacio para discusiones y, tal vez, para algunas

artistas, o que fazem os pesquisadores, como criam, como se inspiram, que material elegem, o que significa contar histórias, transformar ideias em cenas...

"Todo conhecimento e todo aumento de nosso conhecimento não terminam com um ponto final, mas sim com um ponto de interrogação".

*Herman Hesse*

Que esta Hoja Titiritera Número 2 lhe inspire a ler e a enviar suas contribuições para os próximos números!

preguntas y respuestas como: ¿quiénes son estos artistas, qué hacen los investigadores, cómo crean, cómo se inspiran, qué material eligen, qué significa contar historias, convertir ideas en escenas?

"Todo conocimiento y todo aumento de nuestro conocimiento no terminan con un punto final, sino con un signo de interrogación".

*Herman Hesse*

Que este número 2 de La Hoja Titiritera le anime a seguir leyendo y a enviar sus contribuciones para futuros números.

*Conceiçao Rosiére, Brasil*
*Miembro del Consejo Editorial*

# Un legado de luz, alegría, camaradería y títeres

Fotos: Teatro Libélula Dorada.

**César Santiago Álvarez Escobar (20 de abril 1951- 7 de noviembre 2024)**

Con tristeza, gratitud y cariño, despedimos a un grande de los títeres latinoamericanos: César Álvarez, director y cofundador del Teatro Libélula Dorada (Bogotá, 1976). Miembro del Consejo Nacional de Teatro Colombiano, socio fundador de ATICO, la Asociación de Titiriteros de Colombia, presidente de la Asociación de Salas Concertadas y más, pero sobre todo, un enorme artista, gestor y ser humano.

Recién este Octubre, en el marco del Festival Internacional de Títeres Manuelucho, que César dirigía, y en Coordinación con nuestra Secretaría de Festivales UNIMA Tres Américas, siete países, nueve festivales y ocho teatros firmaban el *Acta Convenio De Cooperación Internacional Entre Festivales Internacionales de Títeres y Hermanamiento de Salas de Teatro de Títeres de Iberoamérica*. Este acuerdo establece un marco de colaboración para desarrollar proyectos compartidos de gestión, programación, creación, consolidación de corredores de circulación de artistas, investigación, formación, difusión y residencias, entre otros. En un futuro, este trabajo en red se vinculará con otras regiones y festivales del mundo, abriendo canales permanentes de circulación e intercambio.

César partió de este mundo el 7 de noviembre. Gracias siempre, César, por tu legado, por tu hermandad. Sea éste, nuestro sentido homenaje para César. Vuela alto, amigo, y lleva tu *Rebelión de los Títeres*, a las estrellas.

*Susy López, México*
UNIMA Tres Américas
Secretaría de Comunicación y
Consejo Editorial

# EL PATIO DE CAJITAS EN EL TEATRO LAMBE LAMBE

*Por: Mau Funes*

Cierre taller de lambe lambe dictado por Ricardo Lista (Misiones, 2023).

Cuando a los que hacemos lambe lambe nos preguntan "*¿qué es el lambe lambe?*" difícilmente hagamos alusiones al patio de cajitas. En función de suplir esta falta de consideración generalizada haré algunos comentarios señalando sus posibilidades y potencialidades. Con *patio de cajitas* me refiero al espacio en el que confluyen varias obras de teatro lambe lambe para hacer función; sea éste abierto o cerrado, delimitado, circunstancial o itinerante. Para hablar del patio de cajitas me valdré de lo que propone Ricardo Lista en sus talleres de construcción de cajas. El aporte de este titiritero porteño, no solo permite potenciar futuras creaciones lambe lambe, sino también comprender mucho más profundamente las obras ya existentes.

Para Ricardo Lista una jornada de cajitas lambe lambe está compuesta por tres cuerdas: [a] la *interior*, [b] la *exterior* y [c] la *del espacio* (la *del patio de cajitas*). La metáfora es la de tres filamentos (cada una con su energía y lógica particular) entorchados en una misma soga; estas tres cuerdas o dimensiones, están entrelazadas en función de dar solidez a un lenguaje que las engloba: la experiencia de teatro lambe lambe situada (en determinado lugar y tiempo). [a] *La cuerda interior* remite a lo que sucede dentro de la caja, "el espectáculo": títeres, banda sonora, escenografía, dramaturgia; lo que se experimenta al ver por la mirilla. Muy ligada a la primera, está [b] *la cuerda exterior*: cómo está ornamentada por fuera, pero además cuál es la perfomance del artista, su vestuario, cómo recibe a cada espectadore... Lo que hay en el interior debería corresponder con lo que hay en la exterioridad. Cabe aclarar que si bien el público percibe primero la cuerda exterior y luego la interior, y que ambas son necesarias para definir una micropoética, la parte interna es central; une espectador podría asegurar haber visto una cajita al mirarla solo por dentro (tal como pasa al verla en vídeo), pero nunca al contrario (al verla solo por fuera). Tiene lógica pensar [a] lo interno y luego [b] lo externo porque, además, así nos aparece durante el proceso creativo: se empieza a pensar la obra por dentro y, luego, se buscan elementos plásticos y performativos que complementen, anticipen o se opongan desde afuera; hay un movimiento dialéctico entre ambas cuerdas, que suele iniciar desde dentro.

"Espia Só!" de la *Cía Andante.*

*Festilambe de Valparaíso* organizado por Oani Teatro. Articulado alrededor del relato: *compartiendo humanidad*.



Siguiendo con el movimiento centrífugo, hablaremos ahora del patio de cajitas. La tercera cuerda es [c] la *del espacio*, el contexto y las relaciones que establece cada cajita con las demás. Ésta, parte de la afirmación de que, cuando se instala un grupo de cajitas, el espacio se transforma. Es por ello que, es necesario problematizarlo a la hora de concebir una obra (tanto como se hace con lo interno y externo). Es cierto que algunos colectivos de cajitas producen intervenciones que hacen interactuar varias cajitas diferentes, pero no suele ser el común; incluso a veces sucede al contrario, que estas cajitas, concebidas para interactuar entre ellas, comparten el espacio con otras que vienen de otro lado. Lo común es que, si bien el lambe lambe propone una experiencia íntima, de *uno a uno*, acostumbramos juntarnos entre diferentes artistas para compartir el mismo patio de cajitas. Estos encuentros suelen ser en su mayoría esporádicos y eventuales. En esos encuentros, sería ridículo exigirnos cambiar los títeres para que se parezcan a los que trajo el otre o que el lambeiro que está enfrente mío reciba al público tal como lo hago yo. Pero, en todo caso, Ricardo Lista se lamenta cuando (como ocurre casi siempre) la dinámica grupal se ve reducida a algo instrumental: cada une concentrado en su propia caja y espectáculo. Vale pensar que las cajas que comparten un mismo patio de cajitas (quiéralo o no) están atravesadas por una energía *coral*, dentro de la cual las obras se deberían relacionar armónicamente; basta que un solo artista esté desconectado del conjunto para que se genere una disonancia. Imaginarnos

el punto de unión que hace a esas cajas formar parte del mismo colectivo es algo que, sin duda, potenciaría la experiencia. Hay algunos festivales y espacios que se atreven a este desafío y logran que obras sumamente diversas confluyan alrededor de un mismo relato; cuando eso sucede la experiencia es conmovedora. Para Ricardo Lista, relacionar concienzudamente nuestra propia cajita con las que eventualmente nos encontremos, es uno de los grandes desafíos al que nos enfrentamos quienes hacemos teatro lambe lambe. Para él, es necesario lanzarse a la aventura de sostener colectivamente una propuesta íntima.

A mí, me resultó ilógica la relación causal entre colectivo e intimidad, pero tras darle algunas vueltas, me he terminado convenciendo. Porque lo que el patio de cajitas, en definitiva, nos regala, es una convención teatral similar a la que produce el escenario en el teatro tradicional. El escenario habilita la mirada, niega la convención social que prohíbe a que una persona pueda quedarse mirando fijamente a otra durante un rato e instaura otra donde eso es posible; lo que en la vía pública no podría ser hecho, en el escenario sí. En el lambe lambe, daría la sensación que las asimetrías entre intérprete y espectador (que son innegables y que las hay) se *olvidan* cuando estamos dentro de un patio de cajitas, rodeades de otras personas haciendo lo mismo al mismo tiempo. Así, el patio de cajitas funciona como marco de contención que habilita una experiencia *íntima*. Sin él lo íntimo se podría convertir en *privado*. Íntimo y privado no son lo mismo; porque lo íntimo supone cierta entrega y confianza; en cambio, cuando algo se señala como *privado*, justamente resalta su carácter de *no público* (que no puede ser mostrado al público). Al margen de lo que pueda hacer cada artista para hacer amena su propuesta, el patio de cajitas genera una convención teatral sumamente habilitante. Finalmente, el *secreto* (del que hablaban Ismine Lima y Denise di Santos) o la *humanidad* (de la que habla Oani Teatro) encuentran un momento propicio para ser compartidos cuando hay un colectivo que lo sostiene.



***Mau,*** es dramaturgo y titiritere. O sea, habla con personajes imaginarios y muñecos que él mismo manipula. Rarísimo. La práctica teatral le ha llevado a obtener algunos reconocimientos (algo de lo cual desconfía) y a ser docente (algo que le apasiona). Y crea al seno de la compañía Enclenque Títeres, de Argentina. Contacto: ilmaurice@hotmail.com

# Ensaio sobre o ordinário: leituras do mundo através das sombras[1]

*Por: Daniele Rocha Viola, Brasil*

**Resumo**

Esse texto nasce da reflexão sobre a minha prática e pesquisa que abrangem o uso de materiais oriundos do descarte. Para tal, compartilho aqui meus experimentos/trabalhos em teatro de sombras em miniatura, que são pautados na visualidade e englobam o campo do material ordinário. Essas criações fazem interface com questões do teatro de animação, visualidade e antropoceno, com intuito de se pensar leituras de mundo através de uma linguagem imagética.

**Palavras-Chaves:** Teatro de Sombras; Lixo; Teatro Lambe-Lambe; Antropoceno.

Esse texto nasce das minhas pesquisas artísticas e acadêmicas que se situam entre o teatro lambe-lambe[2], o teatro de sombras e materiais ordinários (restos do cotidiano).

Com as experimentações nas miniaturas, investigo telas, suportes ou invólucros, silhuetas, etc., a partir do material achado, abandonado ou descartado. Eles que já não exercem mais uma função dentro do sistema para o qual foram criados, mas farão parte do mundo a qualquer custo, eles são catados e remexidos, transformados ou apenas reorganizados. E aquilo que iria para o lixo, agora ganha uma participação cênica.

Ao pesquisar as sombras nas miniaturas, consigo trazer diversos materiais do cotidiano ordinário para a experimentação, incluindo inclusive a matéria orgânica, restos como cascas (de ovo e cebola), e estabeleço diferentes maneiras de trabalho:

1 - A partir da tela e luz

2 - A partir do invólucro

3 - A partir do texto

Não que se estabeleça uma relação hierárquica, do que é mais importante para se começar, pois, dentro do teatro de sombras as relações são *desierárquicas.*

1 Esse artigo faz parte da minha pesquisa de doutorado.

2 O teatro lambe-lambe é uma linguagem dentro do teatro de animação, em que um espetáculo de curta duração acontece dentro de invólucro e que geralmente é apresentado de uma pessoa para uma pessoa. A linguagem é brasileira e foi criada por duas nordestinas: Ismine Lima e Denise Di Santos, em 1989.

Contudo, é necessário entender que cada ponto de pesquisa vai trazer um resultado muito diferente. Se inicio a partir da tela e da luz, vou investigar as texturas, movimento da luz, cor nessa tela e entender o meu espaço cênico - que é a tela -, para então a história nascer. Porém, se o início se dá pelo texto, a criação começa a nascer no campo das ideias, passo a imaginar as ações possíveis e que materiais do mundo vão dialogar com a história que desejo contar, e então sigo a pesquisa pelas materialidades que conversam com o texto.

Se parto do invólucro, que pode ser de qualquer formato, o desenvolvimento do espetáculo de lambe-lambe vai acontecer de acordo com o que a forma propõe. Ou seja, esse recipiente vai me dizer algo já de antemão, vai determinar possibilidades de tela e como deverá ser o trabalho na criação do escuro para uma melhor *performance* do espetáculo.

Como tenho investigado as sobras, recebo uma materialidade já pronta, com uma história (já tem forma, textura, peso, etc.), cabendo a mim as escolhas entre

fazer grandes modificações ou aproveitar as condições plásticas que os restos me fornecem - ou combinar essas opções.

A minha relação com os restos se dá no cotidiano a partir de um olhar singular para as coisas, associada às possibilidades que tenho disponíveis - que não são muitas. Entendo esse processo enquanto uma *tecnologia do olhar*, isso significa trabalhar *os modos de fazer* associados a um *conhecimento*, atenta à *resolução de problemas*.

É uma tecnologia para além das inovações *high tech*, pois a tecnologia se apresenta enquanto uma teoria, reflexão e prática. E nesse sentido busco por essa *tecnologia do olhar*. A exemplo, dentro do meu universo particular, um problema é o acesso financeiro para ter materiais, e dentro do universo coletivo, o problema é o lixo produzido diariamente e descartado de maneira despreocupada, irresponsável (e que nos trouxe até esse momento do antropoceno). Esse meu modo de pesquisar e fazer, o trabalhar com lixo artisticamente, não soluciona todos os problemas supracitados, mas soluciona outros adjacentes e vai atuar em questões relacionadas, como a sensibilização quanto ao consumo e produção de lixo, a partir do confronto com a própria materialidade, com a plástica do lixo.

A minha pesquisa, nasce portanto de possibilidades de ler o mundo a partir das sombras e das sobras. No que diz respeito às sombras, ao teatro de sombras, especificamente ao tradicional é, que em algumas práticas na Ásia, vê-se a tela como uma representação do Universo, o lugar “entre”... entre o mundo físico e o mundo espiritual:

> "A configuração do palco e a disposição de todos os elementos do wayang kulit têm uma correspondência simbólica e mística com a cosmologia esotérica balinesa: a tela (kelir) é o símbolo do universo. É também o limiar entre os mundos visíveis (sekala) e invisíveis (niskala). A kelir é amarrada em sua base a um tronco de bananeira (gedebong) e nele as marionetes são dispostas e cravadas em orifícios. O gedebong corresponde à deusa Pertiwi, à Terra-Mãe. As cordas que esticam a tela representam os tendões e músculos humanos, enquanto o damar, a lâmpada de óleo de coco, simboliza o sol." (Ladeira, 2018. p 335)[3]

Aproximei-me desta maneira de olhar e comecei a investigar as sobras, principalmente as provenientes da alimentação (orgânica e inorgânica), para criar trabalhos sensíveis e que pudessem falar algo do meu, do nosso mundo hoje, mas não apenas a mera reprodução dele, mas outros confrontos, sensibilidades, outras relações. Tendo em vista também que vivemos no antropoceno - atual era geológica, que diz sobre a ação humana no meio ambiente, e as modificações que estão causando, o lixo, a sobra têm uma presença significativa em nossa vida, porque não teria no teatro de sombras? Os restos estão presentes na construção da nossa história, de nossos rastros, então tem sentido que nesse espaço que pode ser a representação do Universo, seja também uma representação do nosso mundo a partir dos restos que produzimos.



Para então trazer essas questões, sigo o caminho do teatro de sombras contemporâneo, entendido como o "conjunto de experiências totalmente abertas, em contínua e rápida transformação e, sob muitos aspectos, ainda suscetíveis a enormes mudanças" (Montecchi, 2012, p. 35). As possibilidades de experimentar com materiais não convencionais, ordinários, tem potência de proporcionar experiências significativas para o teatro de sombras materialmente e conceitualmente.

Isso significa produzir a visualidade no teatro de sombras com algo que é resquício da alimentação de alguém... E digo visualidade, ao invés de cenografia, pois no teatro lambe-lambe (de sombras) cada elemento tem uma denominação específica, mas que também pode ser entendido como cenografia em alguns casos:

- Casa de espetáculo (ou a *caixa*, *invólucro*): ela é trabalhada interna e externamente, compondo a imagem em dois níveis de percepção, e pode ser entendida como uma cenografia;
- Tela: é o local onde a ação vai se desenrolar;

3 Sobre o teatro de sombras Balinês.

- Luz/iluminação: indispensável para o teatro de sombras acontecer, também pertence às poéticas cenográficas;
- Silhuetas: que podem constituir tanto a cenografia como as personagens.

Esses resquícios, os restos, usados para compor as visualidades do teatro lambe-lambe, existem como elementos agentes na composição narrativa e visual. Eles dialogam através das texturas, das formas e tudo o que acompanha esse material.

Entendam agente como "[...] um ser com a capacidade de agir, e essa agência designa o exercício ou a manifestação dessa capacidade." (Silva, 2018, p. 80) e que a ação "(...) não ocorre sob o pleno controle da consciência; a ação deve ser encarada, antes, como um nó, uma ligadura, um conglomerado de muitos e surpreendentes conjuntos de funções que só podem ser desemaranhados aos poucos." (Latour, 2012, p. 72). Ou seja, é um trabalho conjunto com a matéria considerando o que ela pode oferecer e para quais redes ela se liga, alterando também a maneira de olhar para ela e tê-la em cena.

Notem que não é um material específico para se trabalhar determinada linguagem, é lixo, embora não seja uma novidade trabalhar com materiais recicláveis ou descartáveis para produções cênicas, se faz necessário refletir o que essa materialidade nos diz. É um material para ser pensado enquanto *ecologia*, em um sentido mais amplo, pois, segundo Julie Sermon "O que a ecologia nos ensina, ou melhor, nos ensina novamente, é que o ser humano não é alheio à natureza: faz parte dela, conectada a todos os elementos, animados e inanimados, orgânicos e inorgânicos, que constituem a realidade do mundo." (2021, p. 30).

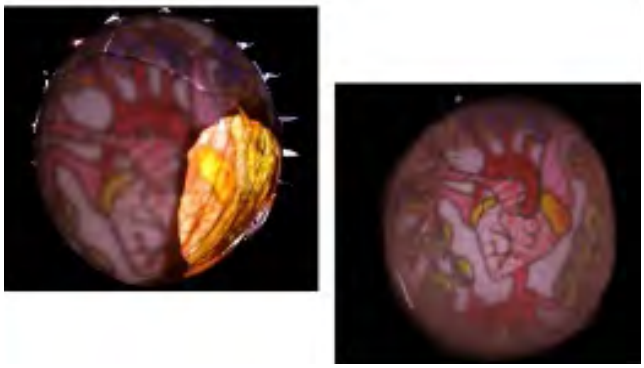
O que quero dizer com isso, é que o lixo é produzido por nós, seres humanos, e por isso faz parte dos seres humanos, e também da natureza (infelizmente), tanto que hoje se fala no antropoceno, e os impactos negativos da ação humana. O nosso lixo está constituindo paisagens naturais.

Apesar desta preocupação ambiental existir, ela não condiciona a temática das minhas experimentações, mas é um ponto importante a ser apresentado aqui, pois crio a partir da observação da natureza, como as mudanças da luz durante o dia, o céu que muda de cor conforme as horas passam, do movimento das árvores com o vento, do voo das aves, etc., mas o que há além dessas coisas na natureza? O lixo. Quais paisagens se fazem presentes nos trajetos de casa? Entulhos em terrenos baldios. Quando estou em casa, o que a natureza do cotidiano me dá enquanto objetos? Coisas comuns, objetos ordinários, restos e uma infinidade de

coisas que podem ser encontradas dentro de uma casa. Enfim, utilizo-me daquilo que a natureza tem a me fornecer, geralmente o mais *inútil*[4], como restos, cascas, e também outros dejetos que nascem pelas mãos humanas, como o lixo inorgânico.

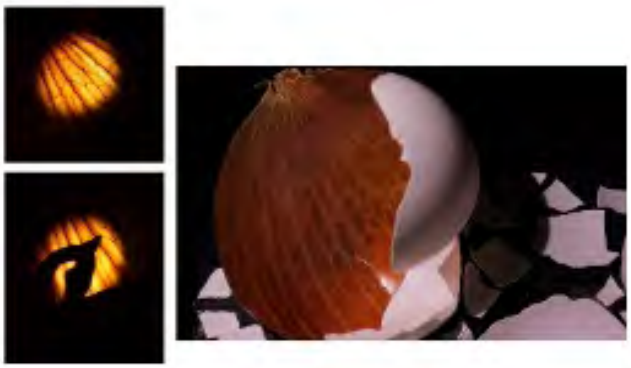
Nas Imagens 1 e 2, as cascas da cebola e do ovo, que fazem parte de um elemento orgânico e têm suas funções bem definidas na biologia, são utilizadas em uma experiência de luz e sombras. A partir do momento que elas são utilizadas como uma tela de projeção, ganham, portanto, outros significados e se modificam na relação com a iluminação e as silhuetas. A casca adquire um papel fundamental no espetáculo: tanto por existir na cena de forma dinâmica, como por ressignificar a obra teatral, ela adquire agência e propõe outras leituras imagéticas.

Experimentos com a casca de cebola.



Fonte: Elaborada pela autora, 2021.

Experimentos com casca de ovo e cebola.



Fonte: Elaborada pela autora, 2021.

Essa pesquisa com as cascas resultou na videoarte *To rest our hearts*[5]**,** que futuramente será transformado em um espetáculo de teatro lambe-lambe, e quando isso ocorrer, outros elementos que dialogam com essas formas serão adicionados para criar a *casa de espetáculo* dessa narrativa.

Na imagem 3, 4 e 5 tem-se a imagem externa do espetáculo de teatro lambe-lambe **Mergulho** (ainda não estreado), tendo sua maior parte produzida a partir de materiais do cotidiano, exceto colas, imãs, parafusos e tintas. Porém, eles têm origem do campo do inorgânico: garrafa de vidro, garrafa PET (de óleo), acetato, plástico bolha, sacolinha de supermercado, caixa de ovo, etc.

4 Restos orgânicos vão desempenhar um papel muito importante na natureza e não há dúvidas sobre isso, então quando digo "inútil", não me refiro a algo *desimportante*, mas por entender que estou em uma sociedade capitalista, logo, movida pelo capital e as relações de função e utilidade, utilizo os termos "útil" e "inútil" para dialogar com as leitoras sobre as coisas, o não-humano, que existe para além da servidão ao ser humano. E que elas são observadas e utilizadas de uma maneira que conceitos e rótulos aplicados às coisas em uma perspectiva utilitarista não abrangem.

5 Vídeo disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=9c0IGwsgmQ4

Essa pesquisa nasceu do material “garrafa”, partiu desse objeto, sem uma história prévia. Então comecei a pensar em figuras, desenhei o que poderia existir dentro de uma garrafa (que afundou em um mar ou em um rio, ou que foi jogada... a princípio uma imagem clichê, mas que abre caminhos), criei e recriei silhuetas, para então trabalhar na parte externa da garrafa, ao finalizar, voltei para as silhuetas, desenvolvi a ação e iluminação e finalizei com o acabamento de cobertura do tripé.

Teatro lambe-lambe Mergulho.

Fonte: produzido pela autora, 2023.

Teatro lambe-lambe Mergulho.

Fonte: produzido pela autora, 2023.

O primeiro ponto para o qual chamo a atenção, é que o espetáculo nasceu da forma, através de um olhar atento para as coisas abandonadas dentro de casa. E que a forma, a coisa, tem sua participação ativa: essa garrafa tem um fundo retangular e relativamente grande, sua natureza já forneceu uma tela, trazendo assim uma forma favorável para tal fim que recebeu. O segundo ponto é que a forma traz níveis de ação e percepção: primeiro contato, a parte externa já conta algo, quando ela é aberta, é visto uma série de ações, que são espelhadas na água que está lá dentro - na verdade a performance acontece do lado de fora da garrafa, mas é vista por dentro.

Teatro lambe-lambe Mergulho. Fonte: produzido pela autora, 2023.

Aos poucos, detalhes foram sendo adicionados à forma externa, para poder haver um confronto entre o agradável, bonito, e o incômodo do lixo. E internamente, elementos foram sendo adicionados também, como a rede que está do lado de fora, também há uma rede em sombras.

A garrafa, enquanto um elemento não-humano, especificamente essa que estou utilizando, além do conteúdo, trouxe-me proposições de posicionamento, de cobertura com texturas, espaço cênico. Se não fosse essa garrafa, provavelmente eu teria uma outra narrativa. Ela trouxe uma rede específica de possibilidades.

Os outros elementos, que durante a pesquisa, foram se fazendo presentes e reforçando esse universo que estava sendo construído. É uma garrafa situada em espaço específico, com elementos que trazem um contexto.

O que se assiste dentro da garrafa, ou melhor, no fundo da garrafa, é um mundo quase monocromático (ver Imagem 6). As silhuetas são trabalhadas, majoritariamente, com o desenho no acetato combinadas com papel cartão preto. Enquanto fora há muitas cores, muitas informações e detalhes, dentro há uma síntese: figuras no preto-transparência, a fonte luminosa é apenas uma, sem movimentação... No

entanto, a maioria das silhuetas ganham alguma articulação e mecanismos para movimento. Considerando que não há ações complexas e ritmadas pela luz e nem muitos efeitos de texturas e cores, o movimento foi evidenciado através dos mecanismos e deslocamentos pelo espaço (tela).

Silhuetas “Mergulho”.

Fonte: produzido pela autora, 2023.



Até agora, aqui, falei de dois trabalhos dentro da mesma linguagem, mas operados de maneiras diferentes e com singularidades que respondem ao não-humano. Enquanto um é atravessado pelos restos orgânicos, o outro é marcado pelo inorgânico, um mundo em plástico e materiais que talvez vivam muito mais que eu. São pesquisas marcadas visualmente pelo tempo presente em que estão nascendo: o contexto.

No trabalho com as cascas, o contexto era o da pandemia (quase no final), índices da fome no Brasil aumentado e crescente esgotamento emocional das pessoas. Então nesse trabalho não queria um mundo real, mas um mundo capaz de trazer acalento. Pois, as leituras de mundo não acontecem somente pelos fatos dados, mas também pelas possibilidades de recriar e vislumbrar além, tal como quando olho para o objeto *inútil* e enxergo além.

No trabalho com a garrafa, ainda sem aporte financeiro para desenvolver grandes projetos, estava entregue ao que o cotidiano me fornecia, disponível para ver e sentir o mundo ao meu redor. Não reproduzi o hoje, mas trouxe elementos do que tem afetado o meio ambiente combinados com uma realidade fantástica e, novamente, sem a pretensão de representar o mundo, e sim lê-lo de outra maneira possível.

Com os elementos *base* - luz, corpo (humano ou não humano) e anteparo/tela - já é possível produzir uma vivência em teatro de sombras no lambe-lambe, produzir algo visual, com uma cenografia ativa e com camadas. É uma prática em si muito simples, mas que pode ser imbuída de complexidades a partir da pesquisa e das experimentações, ou dos processos criativos, que irão gerar espetáculos, com a possibilidade de ler o mundo através das coisas mais ordinárias e com existência ativa na obra, através da visualidade. De qualquer modo, se há atenção e um olhar disponível para dialogar com as coisas, elas nos dirão muito sobre o mundo e nos darão caminhos para reinventá-lo.



***Daniele Viola.*** (Cia. Libélulas, Brasil) é atriz, sombrista, mascareira, iluminadora, lambe-lambeira e pesquisadora do teatro de animação. Doutoranda (na área de teatro de sombras) e Mestra pelo Programa de Pós Graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina/PPGT- UDESC (na área de máscaras e iluminação cênica). Bacharela em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e em Educação Física e Esporte pela Universidade de São Paulo (USP). Premiada pela UNIMA KOREA (2022 World Peace Prayer Puppet Theater Video Contest). É co-fundadora e integrante da Cia. Libélulas (2014) e integrante do Coletivo Teatro de Caixeiros (2022). daniele.viola@alumni.usp.br

**Referências Bibliográficas**


LADEIRA, Juliana Coelho de Souza. A formação do dalang em Bali: o marionetista no teatro de sombras wayang kulit. **Urdimento**, [S.L.], v. 2, n. 32, p. 330-347, 10 out. 2018. Universidade do Estado de Santa Catarina. http://dx.doi.org/10.5965/1414573102322018330. Disponível em: https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/14145731023220183308891 . Acesso em: 02 ago. 2023.

LATOUR, Bruno. **Reagregando o social**: uma introdução à teoria ator rede. Salvador: Edufba e Edusc, 2012. 400 p. Tradução de Gilson César Cardoso de Sousa.

MONTECCHI, Fabrizio. Em busca de uma identidade: reflexões sobre o Teatro de Sombras Contemporâneo. In: MORETTI, Gilmar Antônio; BELTRAME, Valmor Nini (ed.). **Móin-Móin -** Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas: teatro de sombras. TEATRO DE SOMBRAS. 9. ed. Florianópolis: Design Editora, 2012. p. 22-37

SERMON, Julie. Teatro e ecologia: mudança de escalas ou de paradigma?. **Móin-Móin - Revista de Estudos Sobre Teatro de Formas Animadas**, [S.L.], v. 2, n. 25, p. 24-49, 18 dez. 2021. Universidade do Estado de Santa Catarina. http://dx.doi.org/10.5965/2595034702252021024. Disponível em: https://www.revistas.udesc.br/index.php/moin/article/view/21420 . Acesso em: 02 ago. 2023.

SILVA, Patrícia Maria. A virada sócio materialista e a agência dos não-humanos. **Conhecimento em Ação**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 70-91. 2018. Disponível em: https://brapci.inf.br/index.php/res/download/110188 . Acesso em: 02 ago. 2023.

# LA DIRECCIÓN ESCÉNICA EN EL TEATRO DE TÍTERES

*Por: Ciro Gómez Acevedo*

Obra de sombras y sombrillas. Foto: archivo del teatro Hilos Mágicos.

Las siguientes líneas buscan aportar elementos a los estudiosos del teatro, tanto en el campo académico como en el de sus prácticas, en un área de las artes escénicas relativamente poco investigada, incluso por sus propios cultores.

**El arte del títere.**

El títere, arte de la animación o de dar ánima, alma, vida ficcional a figuras y objetos en general, fue considerado durante muchos años como una manifestación teatral ligada a lo popular, de nivel artesanal. Sin embargo, al indagar en sus orígenes se encuentra que surge en antiguos rituales donde la animación de objetos, figurativos o no, permitía una intermediación mágica de los hombres con los dioses, las fuerzas de la naturaleza y otros seres de su entorno.

Con los años, al evolucionar como forma de expresión teatral, adquirió orientaciones y funciones más diversas. En la actualidad el término "títere" está asociado no solo con el teatro de muñecos sino que se extiende también a todas las presentaciones y representaciones con objetos animados, por eso no es raro encontrarse hoy día con una expresión más amplia como es "teatro de objetos" para referirse al teatro de títeres dilatando su extensión conceptual a un campo mayor que el tradicional, pero partiendo siempre de la base que el títere es un elemento inerte, que por sí mismo no tiene movimiento, el cual es dado por la acción del hombre que le manipula y anima a través de algún artificio (hilo, varilla, bastón) o directamente con sus manos.



Sus avances en distintos ámbitos le han permitido manifestarse tanto en las expresiones pre-dramáticas (rituales), como en las dramáticas escénicas (teatro de títeres y teatro con títeres) y últimamente también en el campo pos-dramático con interesantes y sugestivas intervenciones. Algunos estudios académicos han arrojado luz sobre este universo escasamente explorado con el debido rigor, logrando identificarlo y posicionarlo con mejor precisión dentro de las artes escénicas contemporáneas, según sus más recientes desarrollos (Jurkowski, 1990; Curci, 2002; Mejía, 2010; Gómez, 2018). En la actualidad se reconocen más de cuarenta técnicas de realización y manipulación de figuras, con diversos formatos, combinaciones e hibridaciones, novedosos componentes plásticos y dinámicos, llegando a interesar a espectadores de un rango de edades más amplio que el habitual, pues el títere se había asociado antes casi exclusivamente con el público infantil por sus alcances lúdicos o didácticos.

Dentro de las artes escénicas, el títere aporta un elemento singular: es el arte de dar "vida" ficcional a objetos inertes mediante su manipulación en un acto de desdoblamiento o disociación sistémica, dentro de la dinámica de la ilusión que ello genera. Ese componente propio, la animación, permite identificarlo y diferenciarlo claramente de otras disciplinas estéticas, incluso del teatro de actores con el cual ha compartido también interesantes elementos. El carácter analógico

de la comunicación en el acto titiritero permite identificar las propiedades y mecanismos propios de los lenguajes que compromete, conjugando color, forma, palabra, música, movimiento, danza, acción, drama. Según Mejía García (2010), el títere se encuentra ligado tanto con el pensamiento animista de las comunidades ancestrales, como con las artes escénicas y la magia; la lúdica también interviene en ese acto de expresión, proporcionándole espontaneidad y allanando insólitos caminos en el desarrollo de la comunicación estética. Cuando el objeto se transforma ficcionalmente en sujeto, gana una nueva condición, la de un ente con "vida". Así, el títere, como manifestación mágica y expresión estética, adquiere una identidad propia en cuanto disciplina artística, diferenciable de otras modalidades escénicas, erigiéndose como "el arte de la animación".

Avanzando en este sentido, podría afirmarse que el títere es un arte al que aún le falta distanciarse del teatro de actores para poder desarrollarse en propiedad y con todos sus potenciales. El títere también puede ser actor, danzante y, como sujeto "vivo", llegar a suplir al intérprete humano o a intervenir como aquel, con solvencia, en cualquiera de las manifestaciones escénicas. Sin embargo, no hay que suponer que el títere deba limitarse a cumplir con esas funciones de representación humanizada o sustitución del actor humano. Algunos titiriteros, alejándose de los lineamientos tradicionales, ven el arraigo del títere en el teatro representativo como un ancla que lo restringe, al reducir sus posibilidades de disyunción hacia otros territorios, con nuevos enfoques y configuraciones.



**Las labores en la escena titiritera.**

Durante años, el trabajo del titiritero ha comprendido la realización de múltiples tareas, desde escribir las obras, modelar o tallar sus personajes, pintarlos, vestirlos, darles movimiento y vida, construir sus escenarios, hacer los decorados, interpretar los papeles, ensayar, montar las obras, promoverlas, en fin, asumir las diversas funciones del quehacer teatral y, como si fuera poco, sintetizarlas para juntar todo en dos o tres maletas. El titiritero es el trabajador del teatro que, más por necesidad que por vocación, asume de manera integral todos sus roles y, aunque muchas veces no pueda o no le interese desglosarlos, sí los conoce plenamente. Es el ejemplo vivo de lo que es un realizador, intérprete, director y gestor integrados.

No obstante, dentro de las artes escénicas ya se han ido gestando especialidades, que en el campo particular del teatro de títeres, solo hasta épocas más recientes se empiezan a hacer notorias: el **dramaturgo** como creador de piezas para teatro de títeres (casi todos escribían para sus propios grupos pero hoy en día ya se encuentran algunos autores independientes); el conjunto de

**intérpretes** que durante años solo "pertenecían" a sus grupos y que ahora ya rotan de uno a otro elenco o se unen para proyectos creativos unitarios; el **diseñador y realizador plástico** que aporta elementos visuales a la producción y que, por mucho tiempo, fue el mismo titiritero quien hacía sus figuras sin diseño previo, con lo que encontraba a mano, muchas veces en forma de *collage* o experimentando con los materiales, sin preocuparse demasiado por explorar en las diversas tendencias y técnicas de las artes visuales; además, el **músico**, el **iluminador**, el **vestuarista** y otros profesionales con nuevas contribuciones al teatro de títeres desde sus propios campos creativos. Curiosamente, uno de los últimos roles que empieza a aparecer como especialidad dentro del teatro de títeres en nuestro medio, es el del **director** como creador que diseña y realiza el montaje escénico integrando y orientando la creación conjunta con el elenco y los otros creadores asociados con la puesta en escena. Durante muchos años se auto-nombraba "director de títeres" el dueño de los muñecos, quien los había elaborado o aquel que representaba a su grupo como vocero; sin embargo, hoy ya existe una mayor diferenciación sobre los roles de representación, dirección administrativa o dirección artística en las agrupaciones titiriteras. De esta suerte, el trabajo de creación y realización del texto escénico para el teatro de títeres (o texto espectacular como también se le denomina), ya no es solo un asunto de titiriteros, sino que compromete también el aporte de creadores en otros campos.



**La interpretación.**

En lo físico, existe un vínculo concreto entre objeto y titiritero a través del artificio empleado para la manipulación (hilos, varillas, barras, conductos neumáticos, etc.); este vínculo permite generar una reacción dinámica en el objeto (movimiento) con base en el impulso vital (pulsión) aportado por el manipulador. También, debe darse una coherencia "biomecánica" en la dupla animador-objeto animado, con un conocimiento consciente de la estructura orgánica de uno, de otro y de los dos fusionados en un *corpus interpretetur*, donde el títere, para existir como tal, necesita de su titiritero y, a su vez, el artista titiritero no podría serlo en cualidad sin el títere. Vsevolod Meyerhold, director y teórico teatral ruso, propuso el concepto "biomecánica" dentro del teatro de actores humanos para referirse al conocimiento y trabajo consciente riguroso del actor sobre su cuerpo orgánico para prepararlo como cuerpo expresivo. De forma semejante, el titiritero debe realizar un aprestamiento de su propio cuerpo y de los "otros cuerpos" con los que va a expresarse, haciendo un trabajo cuidadoso y reflexivo para descubrir en ellos sus posibilidades físicas y llegar a desarrollar una "biomecánica" propia de estos nuevos seres ficcionalmente "vivos". Este "ilusionismo" ha prevalecido durante

siglos en buena parte del mundo. Sin embargo, en épocas más recientes, muchos titiriteros han optado por suprimir biombos y teatrinos, para manipular sus figuras directamente a la vista del público, revelando su presencia como animadores. Entonces irrumpe el "contrailusionismo" (Trefalt, 2005), casi simultáneamente con distintas tendencias de puesta en escena que han permitido el surgimiento de múltiples opciones en este campo.

En cualquiera de los casos, el títere es un objeto in-corporado; es decir, que establece una interconexión con el cuerpo del titiritero y sus sentidos. Por otra parte, en el sentido utilitario, el títere es un artefacto (del latín "hecho con arte", que no se considera máquina o aparato). Un objeto que sirve para la expresión y comunicación estética dinámica, en afinidad con su esencia y la de su animador. Así, el concepto "títere" se identifica por una parte con su naturaleza objetual, en un sentido amplio, y, de otro lado, con la condición de ser un objeto inerte (carente de vida propia) cuyo movimiento animado es dado por la acción del hombre. Sin embargo, no se trata solo de la simulación de las funciones de un organismo vivo por medio de la mimesis. La magia no es una práctica imitativa. Ello la limitaría a un nivel referencial de representación ilustrativa. El movimiento se carga de carácter e intenciones (voluntad) para lograr emocionar al espectador, quien, en su juego imaginativo, "se cree" y "se crea" al títere también en su mente. En este sentido, el espectador siempre está realizando un acto de participación psíquica. Un acto pleno de credibilidad mágica. Aunque el títere se encuentre estático en escena, su potencia anímica lo convierte en un ser "vivo" aunque permanezca quieto. Siempre está

Obra Cuentos del abuelo. Foto: archivo del teatro Hilos Mágicos.

realizando una acción escénica: la de "ser". Ello le otorga la calidad de sujeto y, como tal, "vive" en el escenario aunque no ejecute movimientos. En conclusión, el movimiento de un objeto no genera *per se* una condición de animación; así como tampoco la animación debe lograrse siempre a través de dar movimientos al objeto.

El títere es una unidad tripartita indisoluble: el titiritero, como ejecutante y ente que aporta el pulso vital; el objeto animado, con carácter propio; y el espectador, que re-crea en su mente lo que aprehende por los sentidos, y asume como vivo algo que objetivamente no lo está. Además, este último tiene una apreciación más allá de lo que el titiritero y su títere le presentan, lo que Paulo Balardim (2004) denomina una "metáfora dinámica". Por fortuna, para que exista el títere, se hace necesario que el público se interne, como Alicia, en un universo de maravillas, dejándose llevar para poder disfrutar con fruición de su participación activa y creativa en el mágico acontecimiento de la animación.

El títere posee una naturaleza diferente a la del teatro de actores. En este último, el personaje aparece en escena a través de un sujeto vivo (el humano actor), con sus propias energías, su propia historia y sus formas de "ser". En cambio, el títere proviene del universo de los objetos (con una corporeidad y una organicidad mucho más diversas que las del humano) y está constituido por materiales muy disímiles, con sistemas dinámicos diferentes y mutables en la medida en que es intervenido para articularlo o incorporar artificios de manipulación (hilos, varillas, conductos neumáticos). El cuerpo del títere, como elemento para la interpretación teatral, puede ser mucho más diverso y complejo que el de un actor humano; sus técnicas de manipulación son numerosas, y cada una de ellas requeriría el estudio y la preparación durante toda una vida, así como el arte del actor requiere una amplia, dedicada y constante preparación para la interpretación.

La interpretación, en este universo ficcional, es conjunta. Tanto el titiritero, como proponente que realiza acciones sugerentes con objetos, como el espectador, quien también cumple un papel activo con su imaginación –en donde se hace creíble al objeto manipulado como un objeto animado–, realizan una exégesis conjunta del acto, donde el títere asume el rol de *médium* entre ambos. La hermenéutica es, así, un importante elemento a considerar en el planteamiento y desarrollo del acto titiritero. Sin el aporte de la imaginación de todos los participantes en este acto, el titiritero no sería más que un manipulador de cosas sobre el escenario y el público un conjunto de observadores cuya mirada contemplativa quedaría reducida a lo externo o lo formal.

**El papel del director titiritero.**

En América Latina son contados los directores de teatro de títeres que han trabajado dirigiendo a otro elenco profesional que no sea el suyo y en Europa son muy pocos los directores de títeres de oficio independiente. El campo hasta ahora se abre de manera muy atractiva para explorar y reinventarlo todo.

Pero el trabajo del director de teatro de títeres no es el mismo que el de los otros directores de teatro. Este debe dirigir no solo a los titiriteros, para lograr una adecuada interpretación de la obra, sino además dirigir el accionar de las figuras, de otras corporeidades en escena, labor ya mucho más compleja si se tiene en cuenta que el teatro de títeres comprende un amplio rango de técnicas muy distintas (marionetas de hilos, teatro de sombras, guiñoles, teatro negro, títeres de varillas, etc.), cada una de las cuales requiere un estudio técnico-plástico y el desarrollo de destrezas específicas de manipulación e interpretación, pues el aprestamiento o *training* de un marionetista es bien distinto que el de un guiñolero, por ejemplo.

Al llegar a este punto aparece la pregunta eludida durante largo tiempo: ¿entonces, en qué campos y cómo interviene el director de teatro de títeres?



Simplificando, podría decirse que el director de teatro de títeres es el director de un proyecto llamado "obra de títeres" y, como tal, debe responder a las preguntas básicas de todo proyecto que se emprenda organizadamente: ¿qué?, ¿para qué? ¿para quién?, ¿con qué?, ¿con quién?, ¿cómo? (la técnica o técnicas de títeres a emplear en la puesta en escena y la metodología asociada que permita definir claramente las etapas del proceso de diseño, realización y montaje), ¿cuándo? (que derivará en un ordenamiento temporal de actividades o cronograma), ¿dónde? (el espacio escénico, con sus numerosas variables como formato y condiciones ambientales, pues resulta muy diferente intervenir en un escenario cerrado que al aire libre, por ejemplo). Todo lo anterior es lo que en conjunto se denomina "planeación". En su caso, el director escénico debe diseñar un "plan maestro", que debe tener muy claro antes de trabajar con el elenco y el equipo de realización. Este plan también deberá ser lo suficientemente flexible para poder reorientar el proceso en caso de ser necesario.

El director escénico en el teatro de títeres tiene como función dar unidad y equilibrio a la puesta, así como armonizar acciones para una adecuada interpretación. Debe dar el enfoque interpretativo del texto, a partir del texto mismo y también desde su alma y la del elenco. Por eso, además de contar con su "plan maestro" y con conocimientos en el campo de las artes escénicas, debe dominar muy bien cuatro campos básicos: el **literario**, para poder asumir con

solvencia el rol de dramaturgista y ser capaz de escribir teatro, para adaptar, enmendar, re-escribir o recortar algunas escenas de la obra, si ello es requerido; el **plástico**, con conocimientos sobre composición visual, manejo del color, de luces, escenografía, vestuario, maquillaje, así como de la historia del arte, sus estilos y tendencias; el **psicológico** y saber conducir a los actores-titiriteros para que den el tono adecuado de interpretación de la pieza en sus diferentes escenas y en su conjunto, marcando el perfil rítmico de la obra y los detalles importantes de su interpretación; y el de la **animación** de objetos, otro campo fundamental, ya que debe dominar la técnica o técnicas de diseño, controles, manipulación y animación del tipo de títeres con los cuales se propone hacer la puesta en escena.

**Tipos de directores.**

En varios y divertidos encuentros con el director teatral hondureño Tito Ochoa, jugábamos a componer una taxonomía de los directores escénicos. De ello, llegamos a concluir que hay tantas clases de directores como número de directores existen; pero, en su relación con los otros creadores de la obra escénica, el director puede asumir entre muchas, algunas de las siguientes posturas:



Frente al autor del texto teatral:

**El director arrodillado ante el dramaturgo**: asumiendo que este es tan importante que debe hacer su obra más fiel al autor que el autor mismo, a quien estudia minuciosamente, en algunos casos hasta la saciedad. (Es el caso común, por ejemplo, de aquellos que pretenden ser más “shakesperianos” que el propio Shakespeare en los montajes de sus obras).

**El director de pie ante el autor**: hace su versión o adaptación del texto, tomándolo como material para re-crear, tratando de no tergiversar la tesis de la obra, es decir sin obrar deslealmente con el dramaturgo, pero asumiendo su rol de creador en equidad ante el autor.

**El director de espaldas al autor**: realiza su montaje tomando la obra del dramaturgo como pretexto para plantear su propia tesis.

Frente al elenco de titiriteros:

**El director dictador**: que usa a los intérpretes como instrumentos para lograr su objetivo en la escena, a veces esgrimiendo el poder absoluto. Es una modalidad de dirección autoritaria, estableciendo una relación vertical con el elenco. Selecciona a los intérpretes según las necesidades de la pieza, a su criterio, en un sistema de montaje que busca dar acento a la precisión en la interpretación.

**El director orientador**: guía un proceso de creación colectiva y trabaja por ensayo y error, usando como herramienta la improvisación, selecciona lo que le sirve y desecha lo demás para definir finalmente cómo interpretar la pieza. Establece una relación horizontal con el elenco, con decisiones discutidas y analizadas en común, compartiendo la creación de la puesta en escena con su equipo humano, en un proceso de montaje que puede resultar más interesante aunque mucho más extenso y lento que el del anterior tipo de director.

Frente a los creadores plásticos:

**El director decorador**: habitualmente de tendencia naturalista o miniaturista. Se deleita en los detalles y los adornos, buscando el "preciosismo" en las escenografías, vestuarios y la realización de sus figuras.

**El director transformador**: busca reinterpretar la realidad que inspiró la obra y se interna en las diferentes escuelas y tendencias estéticas buscando el descubrimiento de formas e imágenes que le resulten más originales y apropiadas.

**El director pragmático**: sintetiza todo, sin preocuparse demasiado de la ambientación ni de los pormenores de la caracterización física de los personajes.



No existe un director que pueda encuadrarse completamente dentro de uno solo de los modelos anteriores. Muchas veces asumen posturas que combinan elementos de una u otra tendencia. Es más, cualquiera de los anteriores puede ser un excelente director si obra consistentemente con sus criterios o un mediocre director si el resultado, aun habiendo desarrollado un fascinante proceso, resulta ser un desastre frente al público, para quien al final se hace todo.

**Etapas de la puesta en escena.**

Todo aquel que se prepara para ser director escénico debe ir construyendo su propio método de trabajo. "Cualquier método es mejor que ningún método" nos anotaba acertadamente Jairo Santa (1992), un director colombiano de teatro de actores con quien compartimos experiencias teatrales comunes con nuestro grupo de titiriteros. Un director de oficio debe planear las tareas a ejecutar en el tiempo para aprovecharlo y cumplir oportunamente con el objetivo que es la puesta en escena de la obra.

Habitualmente, el proceso de puesta en escena se divide en cuatro partes: **estudio de mesa** (fase documental y teórica que incluye el análisis externo e interno del texto teatral, su género dramático, conflictos principal y secundarios, puntos de giro, contextos, entre otros aspectos); **diseño** (concepto plástico-visual general de la obra escénica, esbozo de la puesta en escena y de los elementos materiales requeridos para su representación, entre ellos los diseños plástico-técnicos de los títeres y sus artificios para una certera manipulación que permita a los intérpretes una verosímil animación, en concordancia con las dinámicas y el repertorio gestual de cada personaje, su carácter y necesidades); **realización** (de los diseños se pasa a la parte práctica, correspondiente a la elaboración de figuras, escenografía, vestuario y utilería, ocupándose de ir corrigiendo los elementos técnicos de los títeres, como articulaciones, controles, etc., en un proceso de afinación de los instrumentos de interpretación, como son las propias figuras titiriteras); y **montaje** o **puesta en escena** (con el previo aprestamiento físico-vocal de los intérpretes a través de una rutina de *training* que les permita el dominio de desplazamientos y movimientos en escena, así como del control de la respiración y de la voz, ensayos con el elenco y el equipo técnico). Estas etapas, consciente o intuitivamente, se repiten en los diferentes métodos de dirección escénica tanto para el teatro de actores como para el teatro de títeres, con diversidad de variantes según los criterios de cada director.



Cuando se debe trabajar con un elenco de titiriteros experimentados en conjunto con otros que no lo son, los desniveles se notan más que con un grupo de actores pues, en la puesta final, el público nota inevitablemente las desigualdades técnicas y de interpretación (algunos hacen actuar a sus figuras como autómatas mientras otros logran con destreza darles animación y meterse en situación con los objetos en escena). Por su parte el titiritero deberá establecer la razón de ser del personaje en la obra y tener clara conciencia de ello, para desentrañar las acciones psíquicas que anteceden a las acciones físicas de los personajes o externas planteadas en el texto teatral, para lo cual debe poseer las herramientas de memoria dinámica y emotiva que les permitan a sus personajes "ser" en escena y de esta forma traducir la "manipulación" de las figuras en una "animación" creíble por ellos y por los espectadores.

En general, hay dos tendencias dentro de los directores para hacer sus marcaciones a los intérpretes durante los ensayos: primera, interrumpir cada vez que hay algún error; segunda, escribir todo y luego hacer las anotaciones a los titiriteros al final. La primera permite ganar precisión al corregir los errores inmediatamente se producen, evitando que se vicien parlamentos o acciones al

Obra Espejismos sobre el asfalto.
Foto: archivo del teatro Hilos Mágicos.

ser repetidos desacertadamente una y otra vez; la segunda permite ganar tiempo al hacer los ensayos con fluidez y dar más confianza a los intérpretes. Lo más adecuado es combinar los dos sistemas dependiendo de la obra y de su proceso de creación.

El plan de ensayos puede comprender el repaso de escenas, grupos de estas, o de la obra en general, para establecer o corregir voces y fraseos, ritmo y fluidez, así como la armonización con los elementos técnicos dispuestos para ligar la obra como un todo. Finalmente, se pasa a la etapa de ensayos generales donde se busca dar unidad, seguridad y control del manejo del perfil rítmico general de la obra por parte del equipo humano en su conjunto (elenco, técnicos y auxiliares, si los hay). Una fase adicional, que se ha vuelto ya común, es la de efectuar pre-estrenos para probar la obra con espectadores presentes y poder apreciar los niveles de reacción de estos así como evaluar el resultado general, lo que permitirá afinar algunos detalles.

La dirección escénica se orienta así, por una parte a la composición escénica y de otro lado a garantizar la armonización de la interpretación del elenco en su conjunto. Que haya simetrías o asimetrías no debe ser casual, sino producto de un estudio cuidadoso, que debe considerar equilibrio, unidad y variedad, identificando y marcando los puntos focales en cada escena, desde la mirada del espectador.

## El libro o carpeta de dirección.

El “libro de dirección”, también denominado “cuaderno de dirección” o “carpeta de dirección escénica”, es el conjunto de documentos que exponen el proceso y los lineamientos de la puesta en escena de un texto teatral, cualquiera sea su formato, estilo o contenido. Las notas de dirección, algunas veces son escritas en el propio libreto del director escénico, conservando la memoria de las observaciones, marcaciones, ritmos, acentos gestuales y vocales, así como otros elementos relevantes, que permitan luego exponer en otros documentos derivados (plano de luces, guiones técnicos, inventarios) cómo deben disponerse y manejarse los recursos materiales y humanos para el desarrollo adecuado de la presentación e interpretación de la creación teatral sobre cualquier escenario, con la debida claridad.

Cada director es un co-autor de la obra escénica en conjunto con su elenco y equipo de trabajo, de donde se deriva un texto escénico (o espectacular) de un texto literario (o libreto). Como lo anota Patrice Pavis en su “Diccionario del teatro” (2014), se entiende la dramaturgia como “el arte de la composición escénica”. Así, la escritura dramática se extiende más allá de los territorios literarios del libreto. Habitualmente, el director debe asumir también el rol de dramaturgista para hacer la adaptación del texto originario de partida y los ajustes al lenguaje, extensión de la obra, supresión o inclusión de personajes, escenas y otros elementos que generan una versión particular y propia de esa nueva creación derivada, bien sea a partir de un texto literario o como fruto de un proceso colectivo de creación con su elenco.

Hay diversos sistemas de organización de esa “carpeta de dirección”, según las pautas propias y el estilo del director para efectuar la compilación del proceso desarrollado en el montaje teatral, propiciando así, por una parte, preservar los conceptos y elementos estilísticos de la obra y, por otra, facilitar los procedimientos de los montajes técnicos lumínicos, de sonorización, armado de escenografías, disposición de las figuras titiriteras, entre otros, para sus presentaciones públicas a futuro. En la composición escénica con y para figuras animadas, se da al títere la equivalencia de “actor”, al personaje de “actante” y al titiritero de “intérprete”, lo que hace que la labor de la dirección escénica en el teatro de títeres sea algo más compleja que en el trabajo análogo con actores humanos, y deban atenderse consideraciones específicas adicionales según la técnica titiritera empleada, como se ha anotado con anterioridad.

Cada “libro de dirección” incluye los análisis y registros habituales de este tipo de expedientes, tales como el texto literario teatral (libreto), ya adaptado por el director y los titiriteros; las planimetrías de la puesta en escena[1] como memoria del texto escénico donde se incluyen no solo los desplazamientos de los personajes y los titiriteros, sino además los acentos, acciones y otras marcaciones para la representación de la obra; el plano de iluminación, con su respectivo guión de operación de luces y de sonido; el inventario de todos los recursos materiales que deben desplazarse y tenerse en el escenario para la presentación de la obra (figuras titiriteras, utilerías, elementos escenográficos, vestuario, entre otros). También se incluye en este compendio, la escaleta de la obra (como producto del análisis estructural externo) y el análisis interno (estudio de los vectores actanciales) realizados en la fase de trabajo de mesa o de estudio de la obra con el elenco.

Obra Goranchacha. Foto: archivo del teatro Hilos Mágicos.

1 Las planimetrías muestran en una vista de planta del escenario (gráfica de la visión desde arriba), cómo se deben desplazar los actores (en este caso los títeres) para mantener la armonía y la composición tanto visual como dinámica en escena, establecida por el director con el elenco en los ensayos. Existen infinidad de convenciones para las planimetrías escénicas, tantas y diversas como los directores que las usan. Son muy útiles para determinar movimientos, establecer armonía en la interpretación, dar limpieza y acabados finales a la puesta en escena, que en la práctica nunca concluye pero que en algún momento debe finiquitarse para presentar la obra y que ella pueda continuar madurando con el público.

**Una profesión afortunada.**

Como en muchas otras profesiones se llega a ser director escénico para teatro de títeres por dos vías de la investigación que se transitan simultáneamente: la experimental y la académica. “La práctica hace al maestro” dice el trillado refrán, pero también hay otro refrán, no menos cierto, que reza “para estudiar, nunca es tarde” y, ciertamente, la universidad brinda un conocimiento que la práctica por sí sola no aporta.

Aparte de los indómitos egos, que no faltan, en el caso de muchos se llega a dirigir un grupo titiritero tanto por necesidad como por vocación. Pocos se interesan en asumir estas responsabilidades pues es un trabajo muchas veces ingrato: si la obra sale mal es por culpa del director, pero si sale bien es por el talento de los intérpretes. Pero el trabajo de director escénico es igualmente riguroso, interesante y apasionante. Aun siendo considerado por muchos el oficio del infausto guía de los manipuladores de fantoches, ser director de teatro de títeres es una labor de riesgo y de asombro, pues al final la gracia y la magia del arte de la animación se mete en nuestras mentes y corazones, haciendo de esta una profesión afortunada que hasta ahora no me arrepiento de haber seguido. Los títeres han sido cómplices y compañeros de aventuras ficcionales y reales que han hecho más interesante mi vida. A ellos también les brindo mis respetos, atenciones y afectos.



***Ciro Gómez Acevedo.*** Maestro en Artes Escénicas con énfasis en Dirección Teatral, Universidad Distrital de Bogotá. Máster Universitario en Estudios Avanzados de Teatro, Universidad Internacional de la Rioja, España. Director del Teatro Hilos Mágicos desde hace 50 años, donde ha realizado la dirección escénica de medio centenar de obras. Premio Nacional de Dirección Teatral, Ministerio de Cultura de Colombia, 2012.

**Bibliografía.**

BALARDIM, P. (2004). *Relaçoes de vida e morte no teatro de animaçao*. Porto Alegre (Brasil): Secretaría Municipal de Cultura.

CANFIELD, Curtis. (1995). *El arte de la dirección escénica*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.

CÁRDENAS, Giraldo. (1999). *Dirigirz teatro*. Ciudad Real (España): Ed. Ñaque. Serie Teoría.

CURCI, Rafael. (2002). *De los objetos y otras manipulaciones titiriteras*. Buenos Aires: Tridente.

GÓMEZ, Ciro. (2008). *La dirección escénica en el teatro de títeres*. Memorias de las III Jornadas de Títeres de Bogotá. Bogotá: Asociación Cultural Hilos Mágicos – Proyecto Editorial.

_____. (2015). *Antarqui, el hombre que podía volar. Un método de dirección escénica en el teatro de títeres*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

_____. (2017). *Recetario de títeres*. Bogotá: Mulato.

_____. (2018). *Teatro de títeres, desarrollo conceptual y de sus prácticas.* Tesis de grado. Máster Universitario en Estudios Avanzados de Teatro. La Rioja (España): Universidad Internacional de La Rioja.

JURKOWSKI, Henryk. (1990). *Consideraciones sobre el teatro de títeres*. Bilbao: Centro de Documentación de Títeres de Bilbao.

MEJÍA GARCÍA, Perucho. (2010). *El títere, un objeto animado en el espacio escénico.* Cali, Colombia: Instituto Departamental de Bellas Artes.

MESCHKE, Michael. (1988). *Una estética para el teatro de títeres*. Bilbao: UNIMA Federación España.

PAVIS, Patrice. (2014). *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós.

SANTA, Jairo. (1992). *Taller de Dirección Escénica.* Bogotá: Dimensión Educativa.

TREFALT, Uros. (2005). *Dirección de títeres*. Ciudad Real (España): Ñaque.

# DE LA ÜBER-MARIONETTE A LA MARIONETA HÍBRIDA

*Por: Susy López Pérez, México*

La creación más fascinante de Edward Gordon Craig, referencia ineludible de la estética teatral contemporánea, en el campo de los títeres, es el concepto de la *über-Marionette*[1], efigie divina a imagen del superhombre de Nietzsche, que como creación perfecta y simbólica superaba a los falibles actores, cuya 'humanidad' les impedía ser material auténtico para una obra de arte. Desde entonces, y pasando por numerosas teorías y prácticas, los títeres han rebasado la mímesis, y sus signos, su riqueza expresiva, sus aportes creativos y su belleza arquetípica, nos ofrecen un camino teatral por explorar.



Edward Gordon Craig (1872-1966), director de escena, escenógrafo, teórico teatral, grabador, fue uno de los grandes reformadores del arte teatral de principios del siglo XX, convirtiéndose en figura tutelar del teatro de marionetas. Su obra "Sobre el Arte del Teatro"[2], (compilación de su propia revista *The Mask*) es libro de cabecera de toda una generación de directores de escena. Sus últimos años los pasó en Francia, donando el conjunto de su obra, archivos y colecciones a la Biblioteca Nacional de Francia (BNF), de donde proviene parte de esta información.

En sus textos, montajes o en el Arena Goldoni, teatro florentino donde Craig fundó una escuela/taller/laboratorio, el hombre de teatro volcó sus indagaciones sobre el arte del títere, desarrollando las habilidades escultóricas de los artistas escénicos de la época e influenciando incluso las estéticas de numerosas compañías contemporáneas de marionetas. Fue tal su injerencia, que incluso colaboró con Stanislavsky, haciendo la maqueta para la producción moscovita de Hamlet, en 1912. Fue admirado por los innovadores teatrales de entre las dos Guerras Mundiales –Copeau, Jouvet, Barrault- por haber asignado al director la ambiciosa responsabilidad de la creación estética (en ese entonces, apenas rivalizaba en invención poética con el dramaturgo, y ambos toleraban las imposiciones del *actor-*

*estrella-gestor*). Así, recuperó para el director el deber de mostrar la poesía latente del texto y la puesta en escena.

En su diagnóstico sobre el trabajo de los actores de la época, prevalecían el efectismo, el predominio de las emociones y el culto de la personalidad. Craig sentía una cierta aversión por el estado del teatro de su época, y propuso una renovación de la escena: se opuso a la decoración realista y al juego psicológico del actor, apostando al movimiento, al gesto que precede a la palabra, al color, al juego de luz y sombra. Es decir, apostó al simbolismo. Y el intérprete, "*[Deberá] dar vida a los símbolos que, sin revelar las pasiones desnudas, hablen de ellas con claridad*". (En efecto, Craig es predecesor de algunos métodos teatrales de actuación, apostando a la contención y a la nula ebullición de las pasiones).

Entonces, si para producir una obra hemos de trabajar sólo con los materiales que estamos en condiciones de controlar, el hombre no resulta ser uno de ellos, porque está sujeto a la pasión, al accidente, a la falibilidad. De ahí proviene el concepto de la ubermarioneta[3], como rebase del actor y como apuesta escénica. De este modo, en lo que concierne a poiesis y estéticas, para Craig, el títere ya está más próximo al arte, por la naturaleza misma de su materia y su proximidad a la escultura, que lo alejan del caos de la pasión. Es bello, es preciso, es sintético, apela a la inteligencia, a la construcción dialéctica y a la profundidad del símbolo. Se aleja de la reproducción naturalista, y busca el gesto expresivo, sintético, significativo.



> *"Su actitud es tan silenciosa que se asemeja a la de la muerte. Sin embargo, hay también una ternura, una fascinación; siempre la gracia se acompaña de la fuerza; (...) pero, ¿y la exuberancia, la emoción, la vanidosa personalidad del artista?; ni una sola seña de todo esto. ¿Y las dudas angustiantes, la pesadumbre interior? Absolutamente nada. (...) No son signos de arte supremo".*[4]

Como Kantor (aunque éste aspira a algo totalmente opuesto a la vida), Craig propone que, en lugar del actor, intervenga la figura inanimada. Pero no debemos conformarnos con el títere, es necesario crear la supermarioneta. Partir

3 El término resulta de la traducción de über-Marionnette al español, siendo equivalente al de supermarioneta, que otros autores utilizan, y que aquí se ocupan indistintamente.

4 Craig en Levy-Daniel, Héctor. "Edward Gordon Craig: la supermarioneta contra el actor". *Cartógrafos*, 24 feb 2010, https://cartografos.blogspot.com/2010/02/edward-gordon-craig-la-supermarioneta.html Accesado 11 Oct 201

de una lejana y breve visión del espíritu, para evocar las cosas bellas de un mundo imaginario, con vida misteriosa, gozosa, poderosa, que no es oscuridad y niebla, con formas sosegadas, empujadas hacia una maravillosa armonía de movimiento (y ya vemos muy clara una técnica de manipulación aquí). Y a pesar de que Craig y Kantor coinciden en la importancia del rito y la muerte sobre la escena, difieren en la ejecución, pues Craig apuesta por la *efigie divina*, y Kantor por un maniquí-modelo, haciendo del actor "un ser habitado por la muerte" más cerca de la máscara, la impasibilidad y la devastación. Y sí, paradójicamente también son recursos que la animación se ha apropiado. (Fotos 1 y 2).

Resulta entonces fascinante para los herederos de estas tradiciones escénicas involucrarse con el poder que ejercen las figuras del '*doble*', ya sea una efigie preciosa, o un simulacro degradado, pobre, terrible y casi blasfematorio como lo

(1) Busto articulado. Foto: Collection Craig, Département des Arts, Bibliothèque Nationale de France.

(2) "La clase muerta" (1976), Tadeusz Kantor. Fuente: Mubi, fotograma.

fue para Kantor. En fin, que las indagaciones de Craig, entre 1905-1907 sobre la ubermarioneta y el intento de su construcción, concretaron su teoría: reducir lo humano a la impasibilidad del objeto, o llevar a la marioneta a la animación de lo vivo, premisas que hoy día sustentan muchos trabajos con títeres.

Podríamos trazar una línea de influencia que pase por los discípulos de Craig y Kantor, hasta llegar a creadores, constructores, directores, bailarines y titiriteros

contemporáneos que nos encantan (o al menos a mí): Ilka Schönbein, Jean Michel D'Hoop, Nicole Mossoux, Duda Paiva, Philippe Genty, y tantos más que siguen sus pasos, como Yngvild Aspeli o Pauline Drünert. Todos ellos han llevado el arte del títere a alturas insospechadas, mas no son los únicos herederos: Latinoamérica también ha producido creaciones estupendas de títere contemporáneo. Baste nombrar entre ellas la *Máquina Hamlet* del Periférico de Objetos, la reciente *Chaika* de la compañía Belova-Iacobelli y tantos trabajos más donde las hibridaciones y animación compartida vuelven extremadamente complejo el arte de animar. Pero esos, ya son temas para otro texto...

Por ahora diré que la técnica de la *marionnette portée* (término francés que en español no me agrada: 'marioneta habitada', por sugerir un disfraz o botarga,)

"Chair de ma chair" (2007), Ilka Schönbein. Fuente: Youtube.

es un recurso muy buscado en la actualidad, generado en la extrapolación de la supermarioneta y donde el titiritero opera como animador y como contraparte, hibridado con un muñeco que suele ser de su misma talla, a veces proyectando toda la atención sobre el títere y otras sobre sí mismo, generando así figuraciones visuales estupendas. Algunos se refieren a esta técnica hablando de actuación disociada, pero esa denominación también me parece corta, pues toda animación parte de

una disociación, dado que no es el cuerpo del titiritero quien 'realiza la acción', sino el del títere. En fin, que estamos construyendo metodología, generando hallazgos, documentándolos. Por ello, y ante la falta de ciertas traducciones o terminología, a este tipo de títeres que comparten cuerpo con el actor y son herencia innegable de Craig y Kantor, en mis investigaciones de postgrado les he denominado con neologismos: MHTH o marioneta híbrida de talla humana, o MHH, entendida como marioneta híbrida hiperrealista. Pero como dije, esa ya es harina de otro costal, y tema para otra ocasión.

Sin embargo, este breve recuento nos muestra la originalidad, la potencia, y sobre todo la influencia que Edward Gordon Craig ha tenido hasta nuestros días, sobre todo en el arte de los títeres, y atestigua la deuda colosal que la escena contemporánea tiene para con él.

***Susy López.*** Directora, dramaturga, titiritera, productora, cuenta con una veintena de espectáculos, mientras su cinematografía con títeres le gana 5 premios internacionales y se proyecta en Europa, Medio Oriente, Asía, la India, Norte y Sudamérica, y México. Premio Héroe Desconocido y Presea Forjadores de Puebla por trayectoria artística, tradujo para la *WEPA,* es editora en jefe de *La Hoja Titiritera* y colabora con la Comisión de Escritura Contemporánea de la *UNIMA*.



## Bibliografía

Craig, Edward Gordon. *El arte del teatro*. Ciudad de México: Escenología, 2011, 410 pp.

_____. "The actor and the über-Marionnette". *The Mask*. Vol. One Nº 2. Florence. 1908.

Craig en Levy-Daniel, Héctor. "Edward Gordon Craig: la supermarioneta contra el actor". *Cartógrafos*, 24 feb 2010, https://cartografos.blogspot.com/2010/02/edward-gordon-craig-la-supermarioneta.html Accesado 11 Oct 2019.

*Collection Craig*, Département des Arts, Bibliothèque Nationale de France.

# Escrita da LUZ - Hibridismo na construção dramatúrgica no teatro de sombras contemporâneo

*Por: Thiago Bresani*



O processo de pesquisa do espetáculo Memória Matriz da Cia Lumiato (Brasil/ Argentina) começou no ano de 2020 com o desenvolvimento da dramaturgia, realizado por Soledad Garcia, abordando questionamentos presentes em sua história familiar, histórias de mulheres trabalhadoras, imigrantes, determinadas pelas formas de se constituir como mulheres nesta sociedade. As personagens protagonistas, mãe e filha, se encontram para dar lugar a uma nova história de vida, uma história fictícia criada a partir das memórias presentes nos relatos de cada uma das mulheres da família, por isso nossa vontade era de trabalhar com os arquivos pessoais da família dela, como fotos, escritos, peças de roupas, objetos. Segundo o fotografo argentino Pablo Tesoriere[1]:

> *"La apertura de un álbum fotográfico es la apertura a la propia história. Sin embargo, lo que allí se narra no es um relato completo, es el relato visual editado de una narrativa de momentos félices que excluye y omite secretos familiares y todo aquello que quiere ser silenciado."*

1 Arte y memória intervencíon artística sobre el álbum familiar-Pablo Tesoriere, https://drive.google.com/file/d/1oSQDgwddXNl33f_ojHh-M5vWAuCXHRtL/view

Nesse sentido o espetáculo Memória Matriz tem a intenção de revelar o que está escondido dentro de um arquivo familiar, suas histórias contadas de gerações em gerações a partir do hibridismo da fotografia analógica, da dança e do teatro de sombras contemporâneo, sendo esse arquivo matéria prima para a construção da escrita da dramaturgia do espetáculo.

As fotos estavam na cidade de Buenos Aires/Argentina, com a mãe da Soledad. Então o primeiro a ser feito foi buscar este baú de fotos, mas, infelizmente, não foi possível, pois em 2020 as fronteiras foram fechadas pela pandemia do COVID-19. Obrigados a adiar o encontro com o arquivo familiar, continuamos a escrita da dramaturgia junto com a diretora argentina Ana Alvarado, para a construção desta história que teria sua estreia apenas em março de 2024.

Este artigo é sobre a pesquisa da intervenção na fotografia, a transformação do arquivo em luz e sua utilização simbólica para a construção de uma dramaturgia da sombra na primeira etapa do processo de criação do espetáculo Memória Matriz. Segundo o pesquisador e encenador Alexandre Fávero[2].

> *"Dramaturgias e narrativas da sombra combinam-se de formas múltiplas e complementares. Englobam outros gêneros, diferentes técnicas artísticas e procedimentos para contar, planejar e representar uma cena com a linguagem do teatro de sombras. Necessitam de variados recursos técnicos específicos para transformar uma ideia em argumento e materializá-la na cena."*

Desta maneira, quando pensamos em trabalhar com a história familiar da Soledad, já tínhamos em mente a utilização do arquivo fotográfico familiar dela, mas para isso necessitávamos transformar essas fotos de papel em luz, só assim seria possível utilizá-las como projeção. Teríamos várias etapas a seguir para chegar até à escrita da luz.

Quando as fronteiras foram reabertas a viagem em busca das fotos conseguiu ser realizada. Já com o arquivo fotográfico em mãos o primeiro a ser feito foi entrar em contato com o fotografo Diego Bresani[3], para marcar um ensaio fotográfico e transformar todo esse arquivo analógico em digital. A sessão fotográfica, digitalizou mais de 100 fotos, conservando a memória daquele arquivo de mais de 80 anos, em que muitas fotos estavam bastante deterioradas.



2 FAVERO, Alexandre. Dramaturgias das sombras. Revista Moin-Moin número 9
3 https://www.diegobresani.com/

Registro do arquivo - Soledad Garcia, março 2022, Brasil. Foto: Thiago Bresani.

Com as fotos digitalizadas agora era o momento de fazer uma curadoria das que seriam utilizadas para o espetáculo Memória Matriz. Sobre a seleção Carmen Ortiz García comenta[4]:

> *"La selección es en gran medida inconsciente y en general trata de reproducir uma atmósfera equilibrada y feliz. En este sentido hay una serie de ocasiones o temas que se resisten a ser fotografiados (dolor, miseria, disputas, enfermedad, muerte y sexo); su inclusión en las colecciones o álbumes familiares no parece pertinente, por considerar que se trata de fotografías agresivas, impropias o insultantes."*

Por esse motivo a seleção não priorizou fotos com uma "atmosfera feliz", mas sim as que transmitiam algo para ser contado dentro desta história, as que poderiam ser utilizadas em favor da dramaturgia. Fotos rasgadas, escritas com declarações de amor, com mulheres sozinhas, fotos de casais, de famílias já tinham algo sendo contado, seja pelo tempo, pelas palavras ou pelos personagens que estavam naqueles retratos. Todas essas diferentes composições fotográficas nos guiaram para buscar um significado que, posteriormente, iria ser testado em cena.

4 (Boerdam y Oosterbaan 1980: 102). (Ortiz García, 2005, pág. 158)

O trabalho de intervenção nas fotografias seria feito com a costura, as duas avós da Soledad eram modistas, por isso a escolha da costura como elemento plástico. As intervenções nas fotos foram feitas com linhas de costura vermelha, trazendo essa cor como elemento dramatúrgico, simbolizando o sangue, o amor, a morte. A digitalização do arquivo também foi necessária, pois não queríamos intervir nas fotos originais. Isto nos possibilitous a impressão de várias cópias em papel comum para realização de protótipos e testes das costuras.

Protótipos das fotos com intervenção da costura, setembro 2022, Brasil. Foto: Thiago Bresani.

Que significados teriam se costurássemos a cara de um homem na foto? Que ele está ausente? Ou que foi responsável por alguma violência? Ou uma mulher? O que significava costurar uma criança? Todo esse processo de escolha e costura era muito intuitivo e livre, foi um longo processo. Segundo Lorena Amoros[5]:

> *"El resultado puede entenderse como un compendio de imágenes discontinuas de carácter irónico y sin límites definidos, cuya intención es desbaratar el archivo familiar. Esta tarea de restituir, distorsionar, recomponer lo fotografiado y pintar el autorreferencial que todos heredamos, está vinculada con la necesidad de*

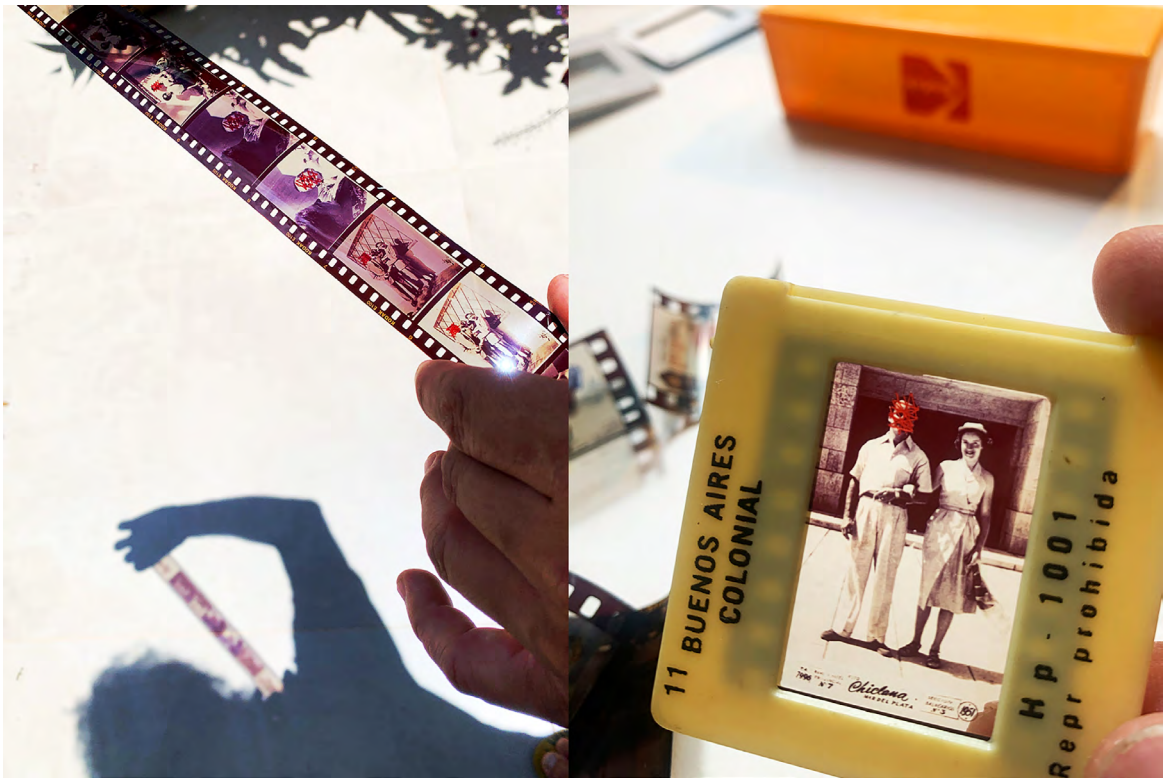
5 (Lorena Amorós, 2015)

*confrontar y volvernos contra lo que un día fuimos y ya no somos; contra lo que pensábamos que nos pertenecía y no logramos encontrar.”*

Para Soledad, a intervenção no arquivo era muitas vezes complexa, pois ali ela estava costurando suas próprias memórias, transformando o arquivo familiar. Não é o mesmo costurar um desconhecido, mas seu o próprio avô. Desta maneira a intervenção foi uma confrontarção com sua própria história, ressignificando o seu passado de forma direta. Para isso foi fundamental a assessoria do artista da imagem Bruno Bresani[6]. Com ele fizemos alguns encontros virtuais para entender como trabalhar a intervenção no arquivo familiar de maneira poética e simbólica.

Na sequência deste processo, junto com Ana Alvarado, decidimos quais seriam as fotos em papel fotográfico que, já com a intervenção da costura, seriam capturadas de maneira analógica com um filme 35mm positivo, transformado em slides, sendo possível assim sua utilização para projeção com luz, construindo imagens e cenas com a linguagem do teatro de sombras contemporâneo. Enviamos para revelar o filme e em 20 dias chegaram os slides. É muito interessante esse processo de transformar o passado, o arquivo, a memória. Antes tínhamos papel e agora o papel físico foi modificado para ser utilizado como luz.






Fotos/Slides reveladas, 2013, Brasil. Foto: Thiago Bresani.

6 https://brunobresani.com/

Então começamos os ensaios e investigações da utilização de projeções de slides, utilizando como fonte luminosa um projetor de slides Kodak Carrossel. Foram realizados alguns ensaios com a performer Katiane Negrão e improvisações em relação às fotografias, experimentando os símbolos que gostaríamos que fossem gerados aa relação da sombra da atriz com as fotos. Fizemos alguns ensaios abertos para amigos e colegas das artes cênicas, muitos retornos em relação ao que significava cada foto, ou cada intervenção que era feita nela, seja com a linha de costura ou com o toque da sombra da atriz. Nesse momento nos demos conta que tudo o que tínhamos criado se abria para muitas leituras, dependendo da pessoa que estava assistindo, de suas vivêencias e referêencias particulares, gerando imagens simbólicas:

> *"el símbolo rehúsa hablar claro, es ambíguo, sugerente y se resiste a uma interpretacion única. El decifrамento de sus posibles señales requiere de um espectador-ínterprete que procese y entienda la dimensíon semiótica de todo lo que le propone el objeto em la dimensíon semíotica de todo lo que le propone el objeto en movimento."* [7]

Então, dependendo da sequência em que a composição das imagens estivesse colocada em relação a cena, poderia ser interpretada de maneiras diversas, se aparece uma sequência de mulheres sozinhas e depois fotos de famílias, onde os homens estão costurados tem um significado, mas se invertemos a ordem de aparição a leitura muda. Dessa maneira decidimos por uma sequência de ações e imagens para seguir uma leitura que estava na escrita do roteiro dramatúrgico.

A cena começa com a atriz entrando em cena com o vestido de noiva em mãos, superfície de projeção decidida em relação também à dramaturgia, na sequência o pendura em um cabide. O vestido sobe convertendo-se em uma tela de projeção. A atriz que está à vista do publico pega o controle do projetor de slide, que também está a vista e começa a manipular a própria passagem de fotos. Se projetam fotos de mulheres sozinhas, com outras mulheres, meninas, crianças, criando uma relação de interação mais direta com as fotos. A sombra da atriz realiza ações sobre as fotos, criando significados na composição das diferentes camadas, projetor, atriz, projeção da foto e sombra corporal, sempre propondo emoções e ações como carinho, desprezo, surpresa, empatia, reconhecimento.



7 Curci, Rafael – Dialetica del titiritero em escena: uma propuesta para la actuacon com títeres

Experimentações com sombra e fotografia, maio 2023. Foto: Diego Bresani.

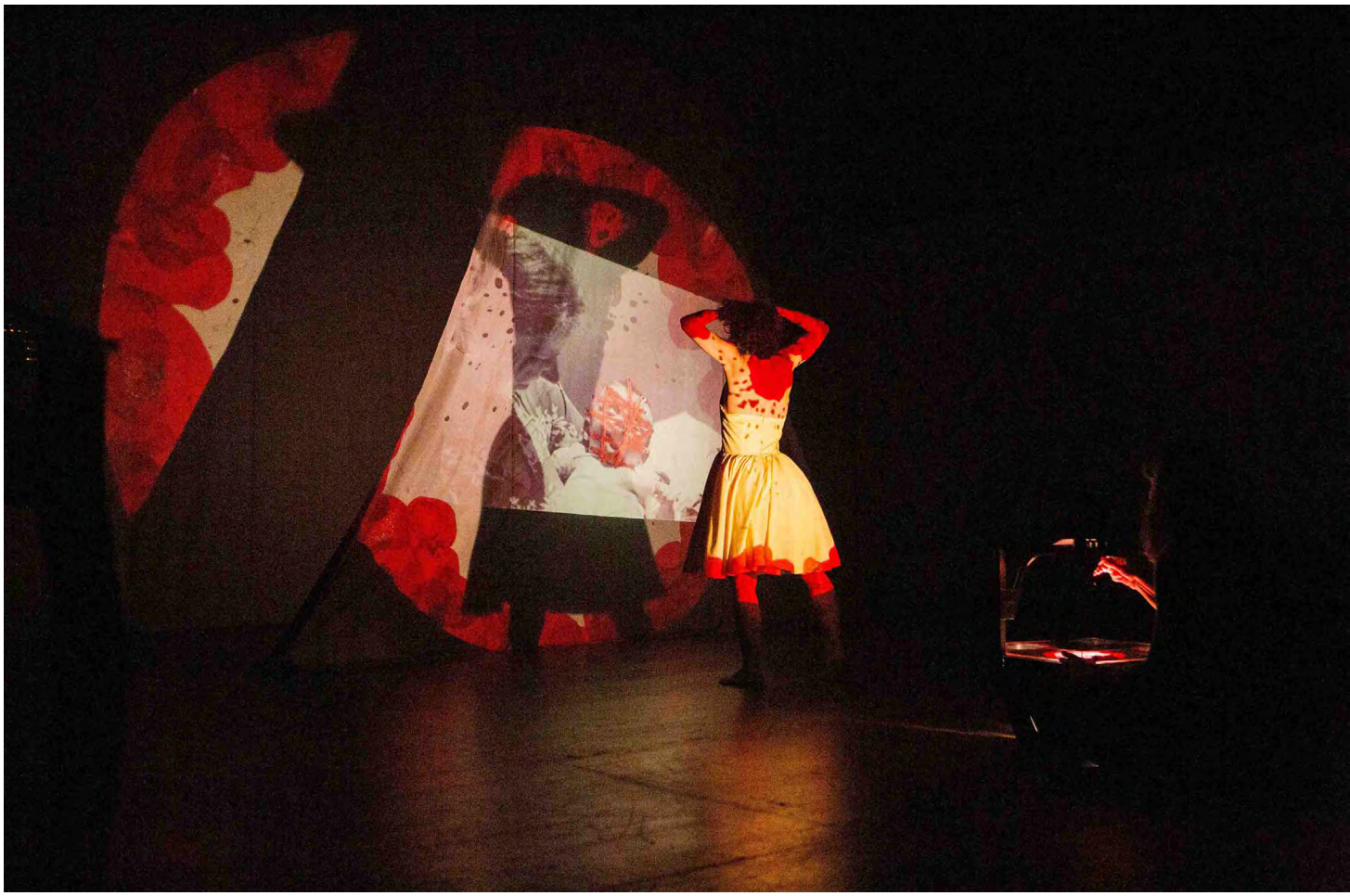
Esta sombra corporal projetada nas fotografias, com a atriz presente à frente do publico, gera uma relação diferente daquela se ela fosse projetada vindo detrás da superfície de projeção:

> *"La situacion cambia radicalmente si la sombra corporal es, por el contrario, usada delante de la pantalla, porque em este caso nunca se propone como presencia autônoma, sino como sombra de um cuerpo, y entonces adquiere significado sobre todo em relacíon com quien la emite em escena... Esto hace de la sombra delante de la pantalla uma presencia metafórica, uma proyjecion de la esfera de lo psíquico, mas que de la esfersa del corporal..."* [8]

Esta relação gerada pelas camadas propostas, reforça o conflito interno que está vivendo a protagonista nesse momento, trazendo uma relação familiar que existe no seu psiquismo para ser apresentada ao publico, realizando uma intervenção

8 Montecchi, Fabrizio Mas alla de la pantalla: hacia una Identidad en el teatro de sombras contemporâneo, 1 edicon – San Martin: Unsam Edita, 2016

com sua sombra corporal. Quando termina de passar as fotos, Soledad liga o retroprojetor com uma foto de noivas e eu ligo o projetor de slides, construindo uma sobreposição de projeções de imagens, onde alguns momentos podemos ver as noivas sendo costuradas ao vivo, em outro as fotos onde os homens aparecem costurados. A ação da atriz neste momento acontece de acordo com as intervenções propostas nas fotografias projetadas. O corpo dela vai se afetando junto com a passagem das fotos até ela ficar deitada no chão, então se projeta a foto de uma mulher olhando para um bebe que está com a cara costurada. O corpo da atriz é iluminado pelo retroprojetor e a sua sombra projetada se incorpora à projeção de um líquido de cor vermelha. Com este desfecho da cena o tema do aborto ou a ideia de não-maternidade é colocada em cena, a cara do bebe sobreposta com a sombra da atriz traz algo de negação, negar a ideia do mandato social feminino.



Memória Matriz, março 2024, Cia Lumiato Brasil - Direção Ana Alvarado.
Foto: Maisa Coutinho.

Todo esse conjunto de imagens e ações fazem parte de uma escrita dramatúrgica, dos elementos apresentados: a fotografia, o corpo, a sombra corporal, a costura, a cor vermelha. Construimos significados, mas deixamos em aberto para o público fazer as suas próprias associações e intepretações, sem que, por meio da palavra, algo seja explicado.

Se a fotografia é o ato de escrever com a luz e o teatro de sombras é o ato de brincar com a ausência da luz, aqui transformamos a fotografia do papel em luz, para criar uma memória ausente de figuras masculinas na história familiar da atriz/fundadora da Cia Lumiato, onde a linha da costura tem a função de juntar essas memórias guardadas à sombra da história. A luz nos revela o importante que é conhecê-las.



***Thiago Bresani.*** Diplomado em Teatro de Títeres e Objetos pela Universidade de San Martin na Argentina, Thiago Bresani, fundador, produtor e sombrista da Cia Lumiato Teatro de Formas Animadas (2008) que atualmente pesquisa o Teatro de Sombras Contemporâneo no Brasil. Desde 2005 trabalha com teatro de formas animadas, participando de vários espetáculos e festivais nacionais e internacionais.

# Escrituras de LUZ – Hibridismo en la construcción dramatúrgica del teatro de sombras contemporáneo

*Por: Thiago Bresani*



El proceso de investigación para el espectáculo *Memoria Matriz* de la Compañía Lumiato (Brasil/Argentina) comenzó en 2020 con el desarrollo de la dramaturgia, realizada por Soledad Garcia, abordando cuestiones presentes en su historia familiar, historias de mujeres trabajadoras, inmigrantes, determinadas por las formas de constituirse como mujeres en esta sociedad. Las protagonistas, madre e hija, se encuentran para dar paso a una nueva historia de vida, una historia de ficción creada a partir de los recuerdos presentes en los relatos de cada una de las mujeres de la familia, por lo que se ha querido trabajar con los archivos personales de su familia, como fotos, escritos, prendas de vestir y objetos. Según el fotógrafo argentino Pablo Tesoriere[1]:

> *"La apertura de un álbum fotográfico es la apertura a la propia historia. Sin embargo, lo que allí se narra no es un relato completo, es el relato visual editado de una narrativa de momentos felices que excluye y omite secretos familiares y todo aquello que quiere ser silenciado."*

1 Arte y memoria intervención artística sobre el álbum familiar, Pablo Tesoriere, https://drive.google.com/file/d/1oSQDgwddXNl33f_ojHh-M5vWAuCXHRtL/view

En este sentido, el espectáculo *Memoria Matriz* pretende revelar lo que se esconde dentro de un archivo familiar, sus historias contadas de generación en generación a través del hibridismo de la fotografía analógica, la danza y el teatro de sombras contemporáneo, siendo este archivo la materia prima para escribir la dramaturgia del espectáculo.

Las fotos estaban en Buenos Aires, Argentina, con la mamá de Soledad. Así que lo primero que había que hacer era buscar este tesoro de fotos, pero desgraciadamente no fue posible porque en 2020 las fronteras estaban cerradas debido a la pandemia de COVID-19. Obligados a posponer el encuentro con el archivo familiar, continuamos escribiendo la dramaturgia junto a la directora argentina Ana Alvarado, para construir esta obra que recién se estrenaría en marzo de 2024.

Este artículo trata de la investigación sobre la intervención en la fotografía, la transformación del archivo en luz y su uso simbólico para la construcción de una dramaturgia de la sombra, en la primera etapa del proceso de creación del espectáculo *Memoria Matriz*. Según el investigador y director Alexandre Fávero[2]:

> «*Las dramaturgias y narrativas de sombras se combinan de formas múltiples y complementarias. Abarcan otros géneros, diferentes técnicas artísticas y procedimientos para contar, planificar y representar una escena con el lenguaje del teatro de sombras. Requieren una variedad de recursos técnicos específicos para transformar una idea en un guión y materializarlo en escena».*

Así que cuando pensamos en trabajar con la historia familiar de Soledad, ya teníamos en mente la utilización de su archivo fotográfico familiar, pero para ello necesitábamos transformar esas fotos de papel en luz, sólo así podríamos utilizar-las como proyección. Tendríamos varias etapas más, hasta llegar a la escritura de la luz.

Cuando se reabrieron las fronteras, se pudo realizar el viaje en busca de las fotos. Con el archivo fotográfico en la mano, lo primero fue ponerse en contacto con el fotógrafo Diego Bresani[3], para organizar una sesión de fotos y transformar todo el archivo analógico en digital. La sesión fotográfica digitalizó más de 100 fotos, preservando la memoria de aquel archivo de más de 80 años, del cual muchas estaban deterioradas considerablemente.



2 FAVERO, Alexandre. Dramaturgias das sombras. Revista Moin-Moin número 9
3 https://www.diegobresani.com/

Registro de los archivos - Soledad Garcia, marzo 2022 , Brasil. Foto: Thiago Bresani.



Con las fotos digitalizadas, llegó el momento de seleccionar las que se utilizarían para la exposición *Memoria Matriz*. Carmen Ortiz García comenta[4]:

> *"La selección es en gran medida inconsciente y en general trata de reproducir una atmósfera equilibrada y feliz. En este sentido hay una serie de ocasiones o temas que se resisten a ser fotografiados (dolor, miseria, disputas, enfermedad, muerte y sexo); su inclusión en las colecciones o álbumes familiares no parece pertinente, por considerar que se trata de fotografías agresivas, impropias o insultantes."*

Por eso, en la selección no se priorizaron las fotos con «ambiente alegre», sino las que transmitían algo que quería ser contado dentro de la historia, las que podrían utilizarse a favor de la dramaturgia. Fotos rotas, fotos escritas con declaraciones de amor, fotos de mujeres solas, fotos de parejas, fotos de familias, ya tenían algo que contar, ya fuera a través del tiempo, de las palabras o de los personajes de esos retratos. Todas estas composiciones fotográficas diferentes nos guiaron en la búsqueda de un significado que luego se pondría a prueba en el escenario.

4 (Boerdam y Oosterbaan 1980: 102). (Ortiz García, 2005, pág. 158)

Las dos abuelas de Soledad eran modistas, por eso se eligió la costura como elemento plástico. Las intervenciones sobre las fotos se realizaron con hilo de coser rojo, utilizando este color como elemento dramatúrgico, simbolizando la sangre, el amor y la muerte. También fue necesaria la digitalización del archivo, ya que no queríamos intervenir en las fotos originales. Esto nos permitió imprimir varias copias en papel normal para realizar prototipos y pruebas de costura.

Prototipos de las fotos intervenidas con costura, septiembre 2022, Brasil. Foto: Thiago Bresani.

¿Qué significaría coser la cara de un hombre en la foto? ¿Que está ausente? ¿O que fue responsable de algún acto de violencia? ¿O de una mujer? ¿Qué significaría coser un niño? Todo el proceso de elección y costura fue muy intuitivo y libre, fue un proceso largo. Según Lorena Amorós[5]:

> *"El resultado puede entenderse como un compendio de imágenes discontinuas de carácter irónico y sin límites definidos, cuya intención es desbaratar el archivo familiar. Esta tarea de restituir, distorsionar, recomponer lo fotografiado y pintar el autorreferencial que todos heredamos, está vinculada con la necesidad de*

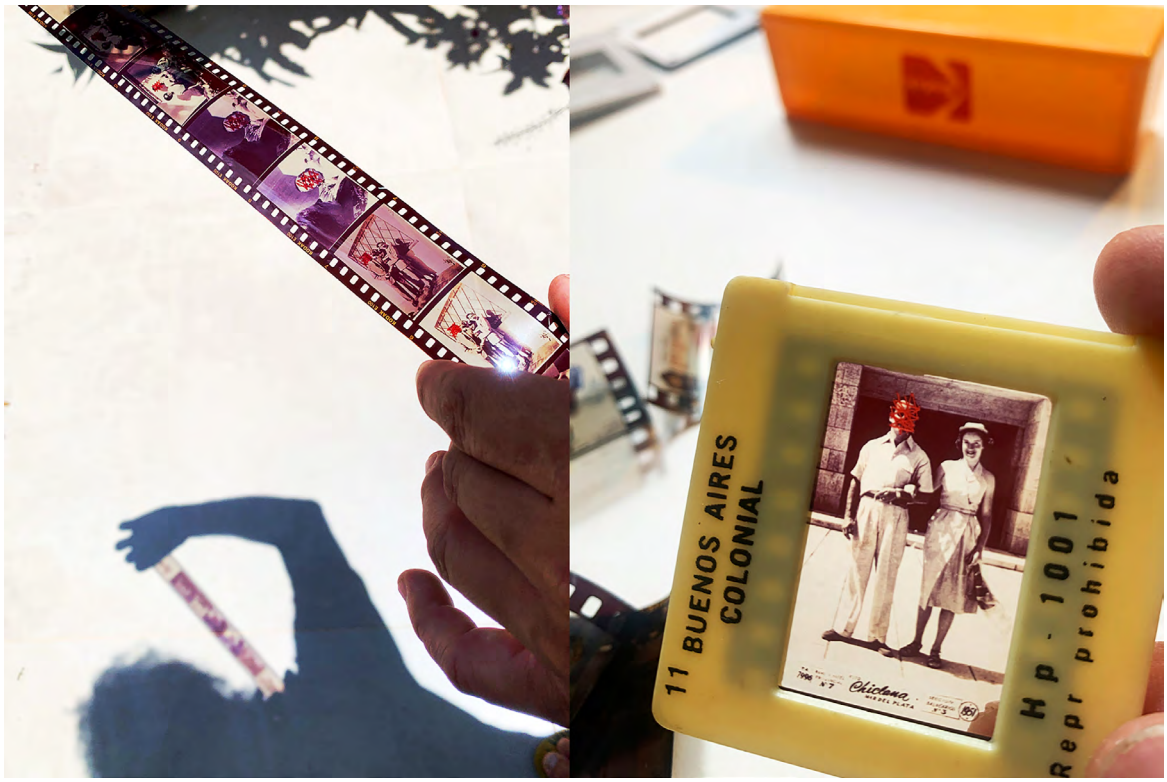
5 (Lorena Amorós, 2015)

*confrontar y volvernos contra lo que un día fuimos y ya no somos; contra lo que pensábamos que nos pertenecía y no logramos encontrar."*

Para Soledad, la intervención en el archivo era a menudo compleja, porque allí estaba cosiendo sus propios recuerdos, transformando el archivo familiar. No es lo mismo coser a un desconocido, que a su propio abuelo. De este modo, la intervención era una confrontación con su propia historia, resignificando su pasado de forma directa. Para ello fue fundamental el asesoramiento del artista de la imagen Bruno Bresani[6]. Tuvimos algunos encuentros virtuales con él para entender cómo trabajar la intervención en el archivo familiar de forma poética y simbólica.

Siguiendo este proceso, junto con Ana Alvarado, decidimos qué fotos irían en papel fotográfico y cuáles, con la intervención del cosido, serían captadas de forma analógica con película positiva de 35mm y transformadas en diapositivas, para que pudieran ser utilizadas en la proyección con luz, construyendo imágenes y escenas con el lenguaje del teatro de sombras contemporáneo. Hicimos revelar la película y las diapositivas llegaron en 20 días. Este proceso de transformación del pasado, del archivo, de la memoria, es muy interesante. Antes teníamos papel y ahora el papel físico se ha modificado para utilizarlo como luz.






Fotos/Slides reveladas, 2023, Brasil. Foto: Thiago Bresani.

6 https://brunobresani.com/

Empezamos entonces a ensayar e investigar el uso de proyecciones de diapositivas, utilizando un proyector de diapositivas Kodak Carrousel como fuente de luz. Hubo algunos ensayos con la intérprete Katiane Negrão e improvisaciones en relación con las fotografías, experimentando con los símbolos que queríamos generar en relación con la sombra de la actriz y las fotos. Hicimos algunos ensayos abiertos para amigos y colegas de las artes escénicas, y recibimos muchos comentarios sobre lo que significaba cada foto, o cada intervención que se hacía sobre ella, ya fuera con el hilo de coser o con el toque de la sombra de la actriz. En ese momento nos dimos cuenta de que todo lo que habíamos creado estaba abierto a muchas lecturas, dependiendo de la persona que lo viera, de sus experiencias y referencias particulares, generando imágenes simbólicas:

> *"el símbolo rehúsa hablar claro, es ambiguo, sugerente y se resiste a una interpretación única. El desciframiento de sus posibles señales requiere de un espectador-intérprete que procese y entienda la dimensión semiótica de todo lo que le propone el objeto en movimento."*[7]

Así, dependiendo de la secuencia en que se colocara la composición de las imágenes en relación con la escena, podría interpretarse de diferentes maneras: si aparece una secuencia de mujeres solas y luego fotos de familias, donde los hombres están cosidos, tiene un significado, pero si invertimos el orden de aparición, la lectura cambia. Así que decidimos una secuencia de acciones e imágenes para seguir una lectura que estaba escrita en el guión dramatúrgico.

La escena comienza con la actriz entrando en escena con un vestido de novia en las manos, una superficie de proyección también decidida en relación con la dramaturgia, y a continuación lo cuelga en una percha. El vestido se eleva, convirtiéndose en una pantalla de proyección. La actriz, que está a la vista del público, toma el control del proyector de diapositivas, que también está a la vista, y comienza a manipular el paso de las fotos. Se proyectan fotos de mujeres solas, con otras mujeres, niñas, niños, creando una relación de interacción más directa con las fotos. La sombra de la actriz realiza acciones sobre las fotos, creando significados en la composición de las diferentes camadas, proyector, actriz, proyección de fotos y sombra del cuerpo, proponiendo siempre emociones y acciones como cariño, desprecio, sorpresa, empatía, reconocimiento.



7 Curci, Rafael. Dialéctica del titiritero en escena: una propuesta para la actuación con títeres.

Experimentos con sombra y fotografía, mayo 2023, Brasil. Foto: Diego Bresani.



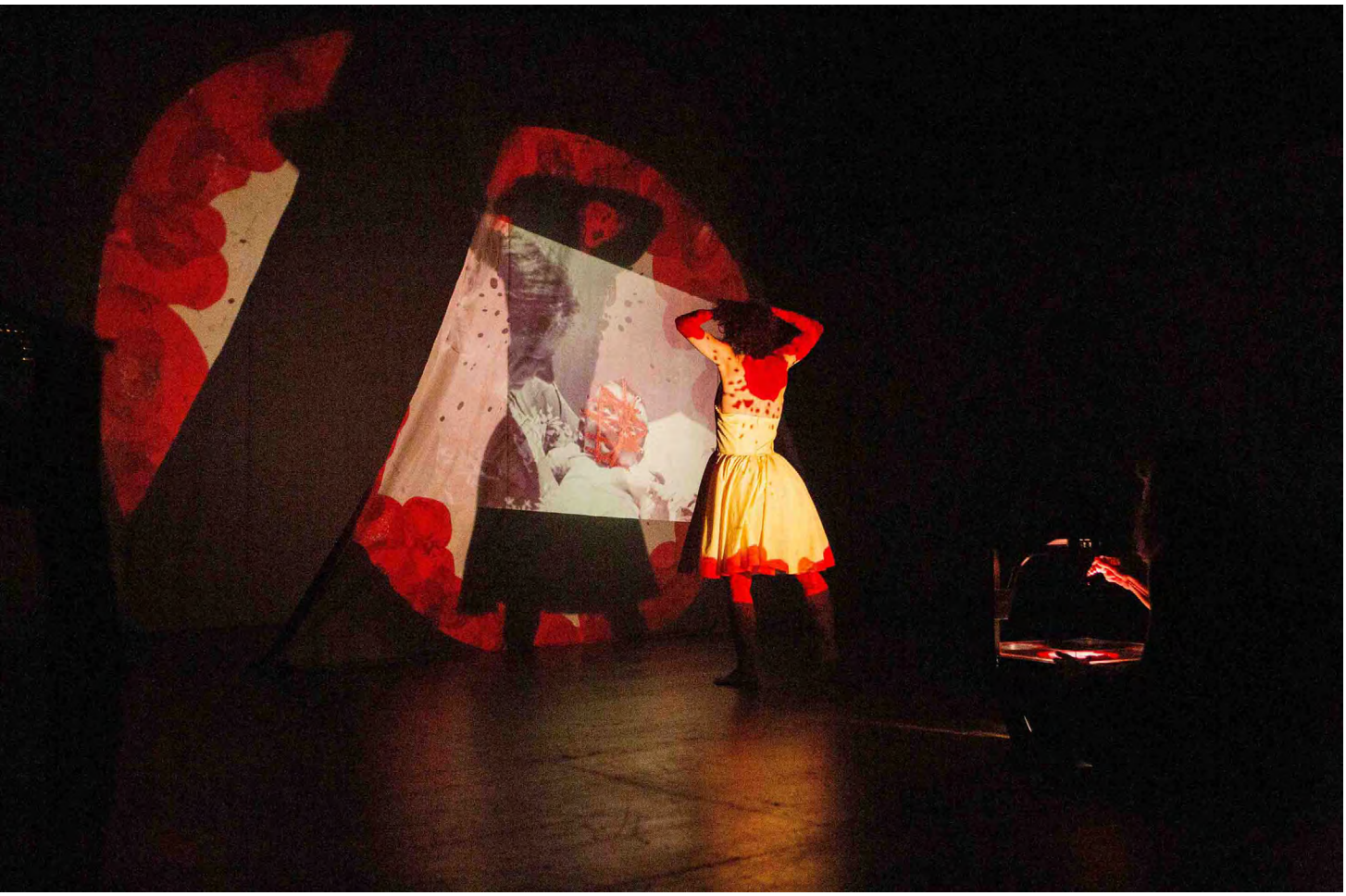
Esta sombra corporal proyectada sobre las fotografías, con la actriz frente al público, genera una relación diferente a si se proyectara desde detrás de la superficie de proyección:

> *"La situación cambia radicalmente si la sombra corporal es, por el contrario, usada delante de la pantalla, porque en este caso nunca se propone como presencia autónoma, sino como sombra de un cuerpo, y entonces adquiere significado sobre todo en relación con quien la emite en escena... Esto hace de la sombra delante de la pantalla una presencia metafórica, una proyección de la esfera de lo psíquico, más que de la esfera de lo corporal..."*[8]

Esta relación generada por las capas propuestas refuerza el conflicto interno que vive la protagonista en este momento, llevando una relación familiar que existe en su psique a ser presentada al público, realizando una intervención con su sombra corporal. Cuando termina de mostrar las fotos, Soledad enciende el retroproyector con una foto de las novias y yo enciendo el proyector de diapositivas, creando

8 Montecchi, Fabrizio. Más alla de la pantalla: hacia una identidad en el teatro de sombras contemporáneo. 1ª Edición. San Martín: Unsam Edita, 2016.

una superposición de proyecciones de imágenes, donde en algunos momentos podemos ver a las novias siendo cosidas en directo, y en otros las fotos donde aparecen los hombres cosidos. En este momento, la acción de la actriz se desarrolla en función de las intervenciones propuestas en las fotografías proyectadas. Su cuerpo se ve afectado por el paso de las fotos hasta que está tumbada en el suelo, momento en el que se proyecta la foto de una mujer que mira a un bebé con la cara cosida. El cuerpo de la actriz es iluminado por el retroproyector y su sombra proyectada se incorpora a la proyección de un líquido de color rojo. Con este desenlace, se pone en escena el tema del aborto o la idea de la no maternidad, el rostro del bebé superpuesto a la sombra de la actriz aporta algo de negación, respecto de la idea del mandato social femenino.



Memoria Matriz, marzo 2024, Cía. Lumiato, Brasil. Dirección: Ana Alvarado. Foto: Maisa Coutinho.

Todas estas imágenes y acciones forman parte de un guión dramatúrgico, de los elementos presentados: la fotografía, el cuerpo, la sombra del cuerpo, las costuras, el color rojo. Construimos significados, pero dejamos que el público haga sus propias asociaciones e interpretaciones, sin explicar nada con palabras.

Si la fotografía es el acto de escribir con luz y el teatro de sombras el acto de jugar con la ausencia de luz, aquí hemos transformado la fotografía de papel en luz, para crear una memoria de figuras masculinas ausentes en la historia familiar, donde el hilo de coser tiene la función de unir estas memorias guardadas a la sombra de la historia. La luz nos revela lo importante que es conocerlas.

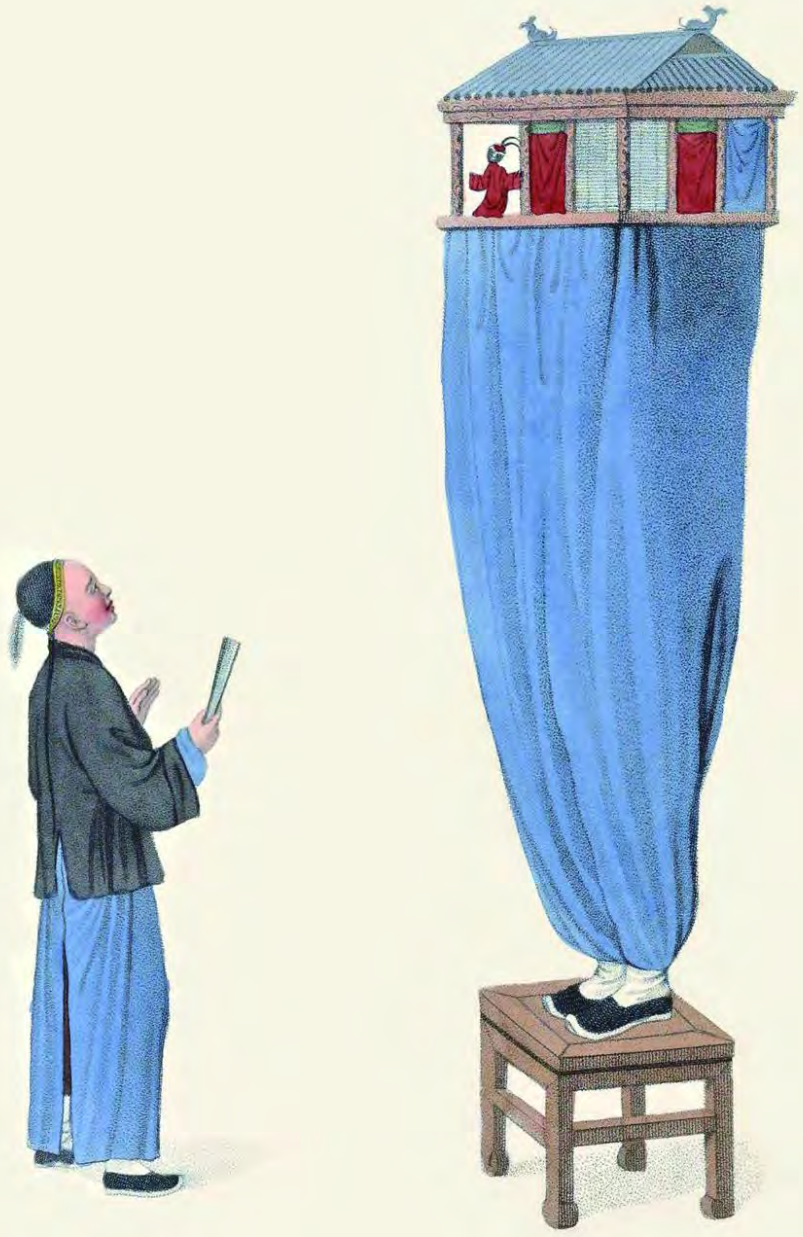


***Thiago Bresani***, es licenciado en Teatro de Títeres y Objetos por la Universidad de San Martín de Argentina. Es fundador, productor y sombrista de Cia Lumiato Teatro de Formas Animadas (2008), que actualmente investiga el teatro de sombras contemporáneo en Brasil. Trabaja con teatro de formas animadas desde 2005, participando en diversos espectáculos y festivales nacionales e internacionales.

BOCADILLOS
TITIRITEROS

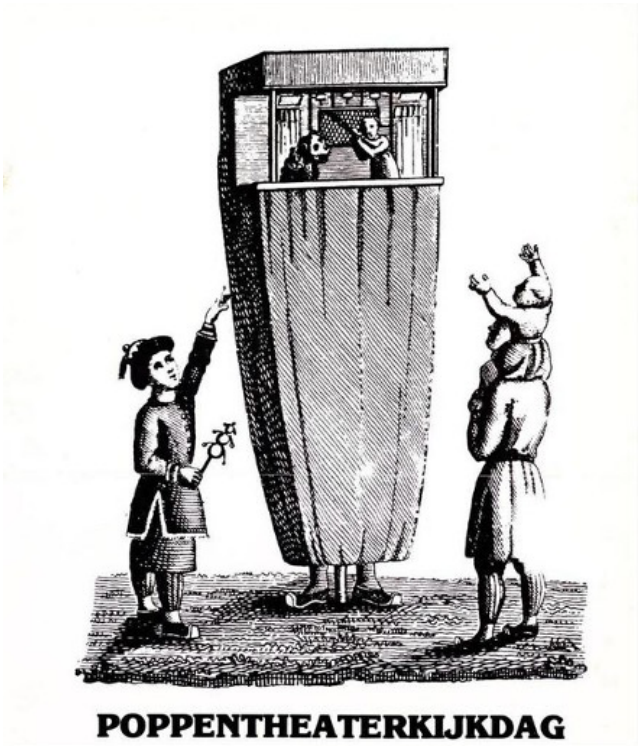
# LOS PIES DE LOS TITIRITEROS CHINOS

*Por: Pablo Sáez*



Son numerosos los grabados antiguos donde se ve a los titiriteros ambulantes chinos con sus retablos armados sobre el propio cuerpo. También hay imágenes de *skoromoj* (artistas ambulantes) de Rusia y Eslovenia con teatros similares. Esta forma de trabajo fue tradicional además en Persia y toda Asia Central. Un detalle importante es que en todos los casos el titiritero, que porta un coqueto retablo en lo alto, muestra premeditadamente los pies por debajo, y a veces destacándolos parado sobre una banqueta. ¿Es un procedimiento deliberado de extrañamiento semejante al que pretendía Bertolt Brecht con el distanciamiento? ¿No alcanzaba con que los actores fueran muñecos para afirmar que se trataba sólo de una representación? Tal vez la respuesta sea más simple. Quienes amamos el teatro de calle sabemos que es una práctica que nos conecta con un espacio sagrado, sin tiempo, y que nos enseña lo que el teatro sabe al enfrentarnos con todo tipo de público, amable e implacable. En lo personal uso un retablo similar al de los chinos, pero no muestro los pies. Y el viento, cuando aparece, me los delata al mover la tela que cuelga al frente. Y no falta el niño pícaro que grita desaforado, como descubriendo un secreto oculto: "¡Se te ven los pies!" Entonces pienso: ¿No será que a los chinos les pasaba lo mismo todo el tiempo? Y ya cansados de escuchar a esos molestos chinitos recurrieron, sin saberlo, a la enseñanza que siempre transmite nuestro maestro Mauricio Kartun: "Frente a un problema técnico, la solución debe ser poética".

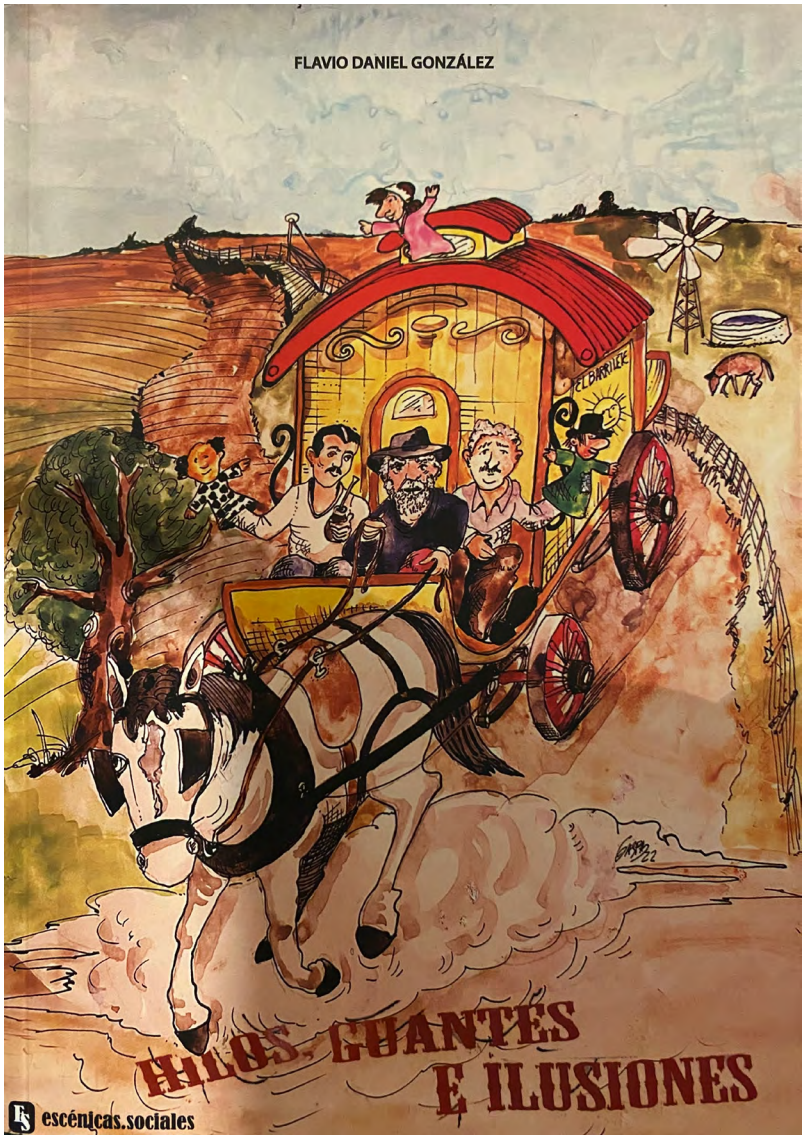
(Agradecemos especialmente el trabajo de investigación realizado por Títeres Arco Iris sobre imágenes que hemos utilizado en este artículo.)


POPPENTHEATERKIJKDAG

Expos. de Bordeaux. Le DIPLOME D'HONNEUR, la plus
Les Marionnettes

# *Hilos, guantes e ilusiones*

*Reseña Literaria por: Mónica Berman*




Autor: Flavio Daniel Gonzalez.

Prólogo: Felipe Pigna

Ilustrador: Omar Néstor Gasparini

Editorial: Escénicas.Sociales. Buenos Aires. Argentina.

"Una serie de acontecimientos ordenados cronológicamente no constituye un relato sino una crónica, afirma Hayden White en *Ficción de la narrativa,* (...) Para que se transforme en un relato, la serie de acontecimientos debe organizarse de manera de inspirar cierto tipo de preguntas en el lector".

¿Por qué iniciar la reseña de un libro sobre títeres con la cita de White, filósofo e historiador que revolucionó las lecturas sobre la historia? Porque habilita para pensar historias diferentes, de esas que no responden a los cánones tradicionales y establecidos. Ese es el caso de *Hilos, Guantes e ilusiones* de Flavio Daniel González editado por Escénicas.Sociales.

El autor toma la decisión de poner el eje en el centro titiritero de Azul, una ciudad de la provincia de Buenos Aires, Argentina, lugar del que es oriundo. Pero a

la vez tiene otro interés: relacionar títeres (y titiriteros) con el tango. Dos ejes, uno geográfico y el otro temático lo llevarán a expandir ovillos en dos direcciones, que a veces se cruzan, a veces se tensan, pero siempre se señalan como complejos.

A medida que avanza la investigación, que tuvo lugar durante décadas, Flavio se va encontrando con materiales que se bifurcan y como todo investigador que se precie, lo guarda, lo acomoda y espera que llegue el momento de ubicarlo en el rompecabezas de la particular historia que estaba articulando. Las personas y sus obras conviven en el tiempo, artistas que se cruzan, que trabajan en conjunto, que dejan de producir, informantes en condiciones de revelar datos o anécdotas (ay de la historia que construye la memoria), fuentes primarias, fuentes secundarias. Ordenar, jerarquizar, descartar. Años de este ejercicio.

Es momento de sumar el otro rasgo particular: el objeto de esta historia son los títeres (bueno, quienes los manejan) y ahí aparecen dificultades también particulares, funciones en lugares inimaginables, ausencia absoluta de registro de algunas otras, no solo de críticas que sería lo de menos, sino de todo tipo de institucionalización. Desde un rincón en una plaza de cualquier sitio, un salón de actos de una escuela o una sala gigante en donde los títeres se escapan de la vista en las últimas butacas.



Todas las reconstrucciones son complejas pero las que tienen como objeto un lenguaje que ha sido considerado como “menor” tienen el doble de dificultades.

En la Argentina, por otra parte, no existe un cuidado de los archivos, en general, se ha conservado aquello como considerado de “alta cultura” y se ha descartado la información más vinculada con el resto de las expresiones culturales.

El autor, entonces, ha multiplicado los esfuerzos para armar un mapa que tiene su punto de partida en Azul y que se ha ido desplegando en espacio y en tiempo hacia atrás, hasta recalar en el Virreinato del Río de la Plata, las máquinas reales, los pupis en el barrio de La Boca (ciudad de Buenos Aires, Argentina) y mucho más.

¿Cómo organizar todo ese material a priori heterogéneo, diverso? Y luego ¿cómo escribir?

Este libro es diverso como sus fuentes, las contrastables y las armadas con cierto hilo narrativo para organizar. Desde lo leído en una crónica de diario hasta la conversación, el diálogo con un artista o con algún familiar directo, espectador privilegiado de la labor titiritera.

*Hilos, guantes e ilusiones* encierra más de una escritura, conviven los estilos para dar cabida a los diferentes modos de abordar los acontecimientos. Y dato importante, las comillas muchas veces no responden a reproducciones literales, sino que juegan a la reconstrucción de un diálogo que podría haber tenido lugar.

La lectura es muy fluida, casi como si escucháramos un relato oral. Sin embargo, convive con una larguísima lista de notas al pie en la que se inscribe la rigurosidad de la búsqueda, los datos duros.

Quisiera señalar algo más antes de concluir con esta brevísima reseña de un libro de 474 páginas: el trabajo de rescate que hace en torno a las titiriteras. Si la historia de los titiriteros no es simple de reconstruir, la de las mujeres es casi una empresa imposible y allí fue, a construir desde la imposibilidad. Por otra parte, aporta una serie de datos en relación con el origen del desarrollo titiritero en Azul vinculado a maestras (¿hablamos de márgenes en los lenguajes?) que hicieron todo lo que tenían que hacer para armar sus obras, sin olvidar la búsqueda de formación y las peripecias para lograrlo. Como si fuera poco sigue el derrotero de los títeres cuando ellas dejan de manipularlos.

Un libro fundamental que suma otra joya: las ilustraciones de otro azuleño: Omar Néstor Gasparini, a las fotos que ilustran los capítulos se agregan sus dibujos e incluso un mapa del conocidísimo y talentoso artista plástico.

Un libro que sorprende, que entusiasma, que provoca más preguntas sobre este arte definitivamente maravilloso.



***Mónica Berman.*** Semióloga, Doctora en Ciencias Sociales (Universidad de Buenos Aires), Estancia posdoctoral finalizada (Facultad de Filosofía y Letras. UBA) con investigación sobre títeres y objetos, coordinadora del Área de Comunicación y Artes Escénicas (FSOC. UBA) Licenciada en Letras. Crítica e investigadora en artes escénicas con entusiasmo en títeres y objetos. Adjunta de Semiótica de las Mediatizaciones (Comunicación. FSOC. UBA). En curso: Especialización en Teatro de Objetos, Interactividad y Nuevos Medios (UNA).

# EMPRESA NACIONAL MEXICANA DE AUTÓMATAS HERMANOS ROSETE ARANDA (1835-1942)

*Por: Francisca Miranda Silva*



El teatro de títeres es un discurso, un lenguaje y una reconstrucción de la realidad que ha permanecido en la historia no sólo como entretenimiento, sino también como fuente educativa y como expresión social. Sus orígenes son muchos ya que su nacimiento se produce de forma espontánea en diferentes culturas como la china, coreana, hindú, persa, siria, japonesa, turca, egipcia, griega y romana. Culturas quizás lejanas y diferentes, pero conectadas por el uso de muñecos animados con fines sagrados y de entretenimiento.

En el caso de América Latina, México es uno de sus mayores representantes, entre los que destacan los títeres de hilos de la familia Rosete Aranda, de Huamantla, Tlaxcala, quienes han dejado una memoria titeril invaluable y han contribuido a mantener la visibilidad y conocimiento de los mismos a nivel local, nacional e internacional, abriendo nuevos horizontes para la diversidad cultural y para seguir comunicando un sentido de identidad y continuidad a futuras generaciones de titiriteros.

En cuanto a los títeres de esta familia, cabe subrayar que tienen una identidad histórica que antecede a otras técnicas en México. Solo su producción contaba con más de 5107 figuras, de las cuales 56 y 23 objetos se encuentran expuestos en el Museo Nacional del Títere en Huamantla, Tlaxcala. Asimismo, el Museo Rafael Coronel, de Zacatecas, cuenta con 320 y el coleccionista Miguel Narváez Edmund (+) de Puebla, conservó 300 y utilería.

El resultado de todo esto, se sintetiza en el arduo trabajo realizado por los integrantes de tres generaciones: la primera conformada por Julián, Hermenegildo, Ventura y María de la Luz Aranda. La segunda por María de la Luz (primera generación y única mujer), su esposo Antonio Rosete e hijos: Leandro, Felipe, Adrián, Tomás y María Macedonia; de ellos Leandro Rosete Aranda tomaría la responsabilidad de la primera generación elevando a rango de "*Empresa Nacional de Autómatas Rosete Aranda*". La tercera quedaría compuesta con Leandro, quien se casaría con María de la Luz Reséndez y procrearían a Sofía, María de la Luz, Rosalina, Guadalupe, Concepción, Francisco y Elvira Rosete Reséndez; de esta tercera y última generación, Francisco Rosete Reséndez sería quien mantendría por un buen tiempo el funcionamiento de la Empresa hasta su desintegración.

María de la Luz Aranda (1835).
«©» Acervo María Elena Rosete Rivera, Tlaxcala, INBA, CITRU.

Francisco Rosete Aranda (1900-1990) al cumplir 38 años de edad.
Fotografía: Jasso Studio.
Fecha: 4 de octubre de 1938.
«©» Fondo Armando de Maria y Campos. INBA, CITRU. CENART, BNA.

Hermanos Rosete Aranda, de izquierda a derecha: Adrián, Leandro, Felipe y Tomás.
Fecha: 28 de julio de 1891.
«©» Fondo Armando de Maria y Campos. INBA, CITRU. CENART, BNA.

Hay que decir que los Rosete Aranda nacieron creadores y se consolidaron como líderes de un gremio incipiente de la Ciudad de México, logrando colocar el arte de los títeres como un género muy importante en el teatro nacional. Actualmente su legado es tomado como referencia por titiriteros, investigadores, maestros, alumnos y todo aquel interesado en el mismo; por tal motivo y en homenaje a estos insignes artistas, se creó el Museo Nacional del Títere "Rosete Aranda" en la ciudad de Huamantla, Tlaxcala, cuyo objetivo principal es el de resguardar, preservar y difundir el arte del títere, tanto material, como con un Centro de Documentación y Difusión.

Otra actividad de suma relevancia para la región, y derivada de su cultura titiritera, fue el Festival Internacional de Títeres "Rosete Aranda", que convoca anualmente a gremios nacionales e internacionales a participar con propuestas escénicas y ponencias en los espacios de intercambio académico o simplemente atrae a espectadores de este bello arte. Finalmente, en el municipio de Santa Ana Chiautempan, en 2012 y 2013, funcionó la Escuela Latinoamericana del Arte del Títere, dependiente del Instituto Tlaxcalteca de Cultura y que, dirigida a especialistas titiriteros, docentes e interesados en su estudio, sacó a dos generaciones de artistas especializados.

"El casamiento de indios".
Colección de Marionetas Rafael Coronel, Zacatecas, México.
«©» Museo Rafael Coronel, INBA, CITRU.



Para ejemplificar un poco cómo nacieron las marionetas Rosete Aranda, es pertinente decir que en un principio fueron elaboradas -como muñecos- artesanalmente con materia prima mexicana como el barro que se utilizó en la fabricación de cabezas; maderas típicas de la región como el pino y el cedro desflemados; zompantle o colorín; ayacahuite para la construcción de cuerpos, piernas y pies que requerían el peso suficiente para apoyarse en el piso; y estuco para rostros o mascarillas. Incorporaron goznes en las articulaciones –y no manta como se hacía tradicionalmente- para obtener así el movimiento preciso manejándose con alambres y este mismo, se utilizó en el mecanismo interno para que los muñecos pudieran abrir y cerrar la boca. La calidad en los detalles de su construcción implicó agregar a las caras ojos de vidrio y pestañas naturales. Igualmente, sustituyeron la madera con pastas para el proceso de las manos; en las calaveras emplearon pieles gruesas, plumas tratadas y barreadas y en los gallos alambres forrados de tela.

Estos muñecos que en un momento fueron un elemento reminiscente de la cultura y ritos de la región, trascendió al juego y a la recreación familiar y los llevó a desarrollar una habilidad manual que se afianzó con horas y horas de trabajo que años más tarde se convertirían en títeres de hilos. En función de esto, se sumó la escritura dramática con leyendas populares que se conocían a través de la tradición oral en la ciudad y continuamente se renovaron con textos escritos por los integrantes y/o tomados de la literatura universal, que nutrió las nuevas propuestas escénicas. En total la producción dramática fue de un poco más de 200 argumentos.

De la tradición oral se rescataron e incluyeron en su primer repertorio leyendas como "la Llorona" que atravesaba la calle de la Buena Muerte hasta el Canal de la Viga, la de los espantos del callejón del Muerto y la de la Casa de Aldasoro, cerca de Bucareli. Asimismo, incluyeron intervenciones de fantasmas, brujas, espíritus, ángeles y demonios. De este modo, se fue completando la dramaturgia con los sucesos sociales y religiosos, como los paseos que se hacían en el Canal de la Viga, la Semana Santa, el Día de Muertos y las peregrinaciones, acontecimientos históricos y hasta novedades en el campo de la invención y el desarrollo moderno como las ascensiones de globos aerostáticos.



Estos elementos de la cultura popular[1] permitieron a los hermanos Aranda crear pequeños espectáculos en atrios de iglesias, mesones y corrales de comedias destinados a los títeres. La transformación social afectó su incipiente repertorio y estética, y sus creaciones se volvieron una copia en miniatura de cuadros típicos mexicanos en los cuales se reproducían los hábitos del pueblo, costumbres, leyendas, anécdotas, sucesos políticos, históricos y sociales.

Habitualmente recurrían a los juegos de palabras característicos del lépero, el caló bajo del pueblo, la malicia pintoresca y estoica de los valedores, elementos que fueron estudiados para producir efectos cómicos en cuadros como *La pelea de gallos*, *La corrida de toros*, *Los paseos de Santa Anita*, *La llorona*, *La recepción de un santo*, *Las 4 apariciones de la virgen de Guadalupe* y otros. En estas obras, los Rosete Aranda crearon muñecos inspirados en los personajes de corte popular, tales como chinas poblanas, borrachos, comerciantes y prototipos de imágenes religiosas: la virgen de Guadalupe y algunos santos.

1 […] "lo popular, considerado como 'conjunto cultural singular por sus condiciones de producción', no es, en la primera parte de esta definición, más que un modo de relación intrasocial: de nuevo, lo popular es designado en segundo lugar, por el interés que se le presta en tanto que sustrato político, infrasocial esta vez; en la medida que está 'fuera' o 'en los márgenes' de los modelos cultos y letrados… El interés concebido a lo popular siempre es político o resultado de una política a partir del momento en que se declara la marginalidad, la distancia y la diferencia." apud, Perrot, Michel, "Force de la culture ouvrière en France au XIX e siècle" …París, 1978, en Bollème, Geneviève, *El pueblo por escrito, Significados culturales de lo "popular"*, México, Ed. CONACULTA, Grijalbo, 1990, p. 63.

Además, de las obras originales se hicieron adaptaciones a juguetes cómicos del repertorio universal o de autores mexicanos como Juan de Dios Peza, Eduardo Macedo Abreu, Joaquín Gaztambide y José María Azuaya y extranjeros como Charles Perrault y José Zorrilla, entre otros. Se agregaron producciones como *Hidalgo o el grito de la Independencia*, *El Centenario de 1910 en México*, *La viuda alegre*, *Blanca Nieve*, *El borracho mexicano*, *El cazador y el cocodrilo*, *Don Juan Tenorio*, *La estudiantina española*, *La fuente maravillosa*, *La isla de san Balandrán*, *El palacio de cristal* y *El velorio del niño Telefonito Maztuerzo* entre muchos.

Al pasar de los años la producción artística había pasado de una fase meramente artesanal a una fabricación rica en recursos que los llevó perfeccionar la técnica de manipulación, obteniendo más de 500 combinaciones en el manejo de las marionetas con hilos y así, con el descubrimiento de este último, concibieron la famosa cruceta de mando de origen mexicano.

En la foto: Miguel Hidalgo y Costilla, campesinos y soldados.
Colección de Marionetas Rafael Coronel, Zacatecas, México.
«©» Museo Rafael Coronel, INBA, CITRU.

Las reformas, reestructuración y reorganización de la Firma comenzaron a hacerse presente en muchos aspectos: emprendieron las giras al interior del país ya que se necesitaba extender el espectáculo a los nuevos mercados que se estaban formando; un mercado común en donde el asunto ya no era meramente artístico sino comercial. Había que proteger los derechos de autoría y producción debido a los nuevos cambios tecnológicos y a la entrada de la nueva industria. Como producto de estos cambios, tomaron la Ciudad de México presentándose en los grandes teatros de la Ciudad; (aquellos que no les fue posible pisar durante diez años ya que estaban destinados para las grandes Compañías tanto nacionales como extranjeras): Arbeu, Porfirio Díaz, Nacional, Cortázar y Ocampo, ajustando sus giras en los teatros de los estados hasta el año de 1893. Simultáneamente, invirtieron en un teatro, licencias, orquesta, banda militar, imprenta, alumbrado, porteros, acomodadores, repartidores, teloneros, guarda-casas, limpieza, alquiler de madera, bolos y expendedores. Con estas ideas progresistas y renovadoras de los empresarios se logró fortalecer y convertirse en la más significativa de la época.

Habían progresado de manera sorprendente lo cual se notaba en cada espectáculo. Se implementó la contratación de orquestas completas en cada Estado de la República, las cuales acompañarían a la orquesta típica en miniatura y a la orquesta principal que contaba con 15 músicos. El programa se amplió a cinco piezas: 1.- Obertura por la orquesta Rosete Aranda. 2.- Un acto de circo. 3.- Cuadro o un juguete cómico. 4.- Drama o un acto de fantasía o truco y 5.- Cuadro de costumbre nacional.  La música como elemento principal en sus cuadros, también fue objeto de cambios por lo que para tal fin se compraron instrumentos musicales, cuadernos de música típica, oberturas y obras. Duplicaron sus funciones ahora eran por la tarde y noche y casi siempre en un mismo lugar. Estas iban desde una función o hasta temporadas de veinte según el contrato y el lugar.

El equipo de creativos también aumentó. Estaba conformado por el director de la Empresa, movilistas, dramaturgos, primero y segundo director de orquesta, escultores, pintores, modistas y costureras. Los decorados eran de una calidad extraordinaria y utilizaban desde uno o los que se necesitara en cada función. Tenían un equipo de trabajo de más de 100 miembros activos a los cuales se les pagaba por nómina. El personal técnico y manual estaba integrado por tramoyistas, pirotécnicos, un responsable de efectos técnicos, publicistas e impresores que manejaban una imprenta (una prensa oficial de cuarto mayor con tinta voluntaria) propiedad de los hermanos, en donde se reimprimían y producían los libretos.

Cabe considerar por otra parte, que en la planilla de creadores también laboraban expertos utileros, “carpistas”, maquinistas, responsables del mobiliario,

electricistas, dependientes auxiliares, ayudantes en general: mozos, cocineros, encargado de permisos, mensajero y representantes que contrataban casas y hoteles completos en donde pagaban por alojamiento, alimentos y eran los encargados de realizar infinidades de contratos con los administradores de los teatros y espacios para sus representaciones.

Se compraron materiales para cada función o para darle mantenimiento a las marionetas tales como: madera para construir tablados, lentejuelas, lana, hilo de oro, tafetán, hilo de cáñamo, tachuelas, papel, talco, barniz fino, armellas, argollas, tornillos, cartón, lija, ojillos, cera de Campeche, arena y cal.

Contaron con un responsable encargado de la transportación de más de 25 personas que viajaban por ferrocarril o vapor. Adquirieron 225 baúles de 18 pulgadas cada uno con un peso total de 12,000 kilos (55 kilos por baúl). Para estas fechas ya habían laborado en las diferentes etapas del negocio, más de 205 personas desempeñando distintas labores; se hacían combinaciones de sus presentaciones con otras sociedades del momento.

Se realizaron funciones en todo tipo de espacios donde fueran contratados: teatros, salones, casas particulares, asilos, escuelas, mercados, plazas etc. Y se vendían funciones a particulares y hasta a presidentes de la República como la realizada al presidente Porfirio Díaz en el Castillo de Chapultepec donde presentaron un cuadro representativo a la celebración de la Independencia con 600 marionetas en escena incluyendo a la que caracterizaba al mismo Porfirio Díaz. Compraban casas como la de la calle de las fuentes y en San Antonio en Huamantla, Tlaxcala.

A todo esto, sumó la solidaridad, que consistió en regresar un poco de sus recursos al pueblo dando funciones completas o medias funciones a beneficio de reparación de carreteras y/o caminos, de asilos de mendigos, de los inundados de Puebla, de las familias afectadas por el descarrilamiento del tren de Morelos, del bazar de la Caridad, hospitales, comunidades, asilos de huérfanos, a beneficio de la obra de la Colecturía de Huamantla y a la Cruz Verde, entre muchas de las aportaciones. No cabe duda que con el rescate de las tradiciones y personajes de la cultura popular mexicana lograron establecer un público asiduo que se identificó y reflexionó con sus obras siendo así, un mecanismo de inspiración y modelo para otros grupos, compañías que apenas se iniciaban en el negocio.

En conclusión, definir el arte de los títeres Rosete Aranda implica valorar en un primer lugar el modelado (estética), en segundo la técnica artesanal y utilería, en tercero la literatura sustentada en la tradición oral y escrita y cuarto, el aporte social-cultural a México y el mundo. Y, como bien lo afirmaba Ignacio

Manuel Altamirano, -el gestor de la revista literaria El Renacimiento- los hermanos Rosete Aranda crearon una tribuna para la literatura popular situada en el circuito comercial de los grandes espectáculos en el centro de la capital. Con su ejército de muñecos, tomaron los escenarios cambiando así la historia del teatro mexicano de títeres e incorporándose poco a poco, gracias al modelado, técnica, discurso y aporte social al nuevo modelo cultural del país.

Leandro Rosete, de gira a Estados Unidos con la Orquesta Típica.
Fotografía: Daniel Alva e Hijos.
«©» Archivo del Museo Nacional del Títere, Huamantla, Tlaxcala, INBA, CITRU, CENART.

**Bibliografía:**

Bollème, Geneviève, *El pueblo por escrito, Significados culturales de lo "popular"*, México, Ed. CONACULTA, Grijalbo, 1990, p. 63.

*Empresa Nacional Mexicana de Autómatas Hermanos Rosete Aranda (1835-1942).* Coordinación general de Marisa Giménez Cacho, investigación de Francisca Miranda. México: INBA, CITRU, CNT, Programa de Teatro para Niños y Jóvenes, Primera edición, oct. 2009. (Colec., Estudios Documentales y Obras de Consulta). CD. Tiraje de mil ejemplares.

# Gonzalo Cuéllar: encuentros múltiples con la escena

*Por: David Rocha Cortez*

Gonzalo Cuéllar nació en La Paz, Bolivia, en 1954. Es director, actor y maestro especializado en el teatro de títeres. Incursiona en el teatro en los años 70 en un convulso contexto boliviano. Sin embargo, su trabajo se ha enraizado y proliferado en Nicaragua, Centroamérica. Es fundador del Teatro de Títeres Guachipilín y junto a Zoa Meza, ha desarrollado un trabajo ininterrumpido por más de cuarenta años. Cuéllar ha sido un artista fundamental para el teatro de muñecos y las artes escénicas dedicadas a la infancia y juventud en la región centroamericana.

## Teatro Estudio... primer encuentro

En 1974 Gonzalo Cuéllar empezó a estudiar la carrera de administración de empresas. Ahí conoce a Jorge del Castillo, uno de sus mejores amigos, este le pide que lo acompañe a inscribirse a un curso de teatro. Cuéllar recuerda que entraron al edificio y bajaron por un pasillo iluminado por la sutileza de unas lámparas tapadas por unos canastos, esa imagen vívida le ilumina los ojos al recordar. Fue para él como entrar a otro mundo, entrar a un espacio donde lo inimaginable era posible. Ese lugar era la sede del *Teatro Estudio* dirigido por el maestro Eduardo Perales. Al final se inscribieron los dos. Aquel joven no se imaginaba que su vida cambiaría definitivamente:

> El *Teatro Estudio* fue para mí un mundo de magia. Era un grupo muy particular en el contexto boliviano. El director era un hombre que venía de la ideología de izquierda y fue perseguido en los años 70 por la dictadura. Se va a Francia a estudiar teatro y al regresar refunda el *Teatro Estudio*. Retorna con influencias nuevas: el existencialismo, el expresionismo, el teatro del absurdo. Entonces, yo me formo en esa corriente de teatro que podríamos decir que era moderna.[1]





Cuéllar empieza a trabajar como actor de la agrupación y participa en varios montajes, entre los que destacan *El otro* de Miguel de Unamuno, *El epitafio* de Armindo de Perales, *La ramera respetuosa* de Jean Paul Sartre y *La joven Casadera* de Eugene Ionesco. *Teatro Estudio* le permite un acercamiento al mundo del teatro moderno europeo, al método Stanislavsky y a las posibilidades estéticas y retóricas del teatro del absurdo que serán fundamentales para comprender espectáculos que dirigirá muchos años después.[2]

## Kantati... segundo encuentro

Paralelo al trabajo en el *Teatro Estudio*, Cuéllar se vincula al Movimiento de Teatro Popular organizado por grupos progresistas. Tuvo una primera y fructífera experiencia al dirigir a un grupo de jóvenes migrantes Aymaras de la comunidad El Tejar. Se presentan como *Kantati* con el espectáculo *Jiwasan Sarnakawisa* (Nuestro vivir) que recoge la historia de varios jóvenes que al venir de sus comunidades se encuentran con la vida urbana y formas de vivir diferente a la suya en La Paz. Este espectáculo les valió una mención a mejor puesta en escena dentro del festival de teatro popular en El Alto. Esta obra es fundamental en la carrera artística de Cuéllar porque le permite experimentar y vislumbrar un trabajo desde la dirección

escénica, además le permite afianzar los vínculos con personas migrantes internas que pertenecen a naciones originarias. Quizás en nuestro vivir, el director representaba también la vivencia de un linaje de su propia familia.

**Teatro Runa... tercer encuentro**

Los movimientos políticos, los continuos golpes de estado y el movimiento artístico joven, son tres elementos fundamentales para que Cuéllar se empiece a cuestionar sobre qué teatro quiere hacer. La sumatoria de experiencias tanto personales como colectivas, lo llevan a encontrarse con un colectivo que surgió en la escena boliviana de los años 70: *Teatro Runa*, fundado y dirigido por Edgar Darío González. Esta agrupación, se caracterizó por crear producciones arraigadas en la experiencia del pueblo boliviano, por experimentar con la vida profesional en comunidad, por buscar conexiones con las poblaciones marginadas por la élite cultural/teatral de la época. Estas y otras distinciones le otorgan al *Teatro Runa* un lugar importante dentro de la historia teatral del país.[3]

Una de las obras emblemáticas de la agrupación fue *Vida, pasión y muerte del Atoj Antoño*, basado en los cuentos de tradición oral del zorro enfrentado con el tigre. Cuéllar forma parte de este montaje y es marcado por la gira que la agrupación hizo por el Alto Beni, se encuentra con las potencialidades del teatro que dialoga con las audiencias desde la intimidad de la comunidad, se conecta con la escena en la calle, en el predio vacío y nuevamente con esa Bolivia ancestral, la de los pueblos originarios. Esta experiencia lo une más al Teatro Runa, pronto se convierte en un actor cercano al director y maestro, con éste, aprende el arte de los títeres y desde entonces no hay vuelta atrás. Además de la vida activa con espectáculos que lo vinculan al Taqui (actor enmascarado danzante), signo de la cultura boliviana profunda, se suman elementos de la vanguardia occidental. El Runa, tuvo un trabajo titiritero de pequeño formato que era pilar de la subsistencia económica de algunos de sus integrantes, entre ellos Cuéllar.



**Gira por el cono sur... cuarto encuentro**

Paralelo a esta inquieta vida teatral, Bolivia atraviesa por múltiples tensiones políticas y un ascenso de los movimientos sociales. Cuéllar se vincula al mundo político universitario desde la trinchera artística. La dictadura de Banzer arrecia sus fuerzas contra la ciudadanía y desarrolla la Doctrina de Seguridad Nacional. Pronto las luchas internas se acentúan.

En el año 1979 sale de gira por Latinoamérica junto a Fernando Camacho y Juan Espinoza. La gira estaba diseñada para presentarse en peñas artísticas, en casas de cultura, en plazas, ¡donde fuera!, iba con un repertorio musical y titeril. Salieron de Bolivia, pasaron por Perú y Ecuador, en ese momento Fernando y Juan deciden regresar, Gonzalo continúa. Llega solo a Colombia y coincide con el mundo titeril de Cali, también afianza la creación colectiva que profundiza con jóvenes vinculados al movimiento teatral colombiano. El destino último de Cuéllar era España, el amor lo empujaba al otro continente. Por problemas migratorios y por un golpe de suerte, Nicaragua es el único país que le permite una entrada migratoria sin inconveniente. Decide viajar a este país de Centroamérica... su vida cambiaría para siempre.

**Nicaragua...**

El 6 de agosto de 1980 llega Gonzalo Cuéllar a Nicaragua, el país estaba empezando uno de los procesos de cambio más importantes durante el siglo XX: Revolución Popular Sandinista. Pronto empieza a buscar aliados artistas para empezar su trabajo, lo logra y durante unos meses presenta el espectáculo *La laguna del sapo.* Gira por algunas escuelas, centros comunitarios, parques, plazas, hasta que logra

insertarse en el Sistema Sandinista de Televisión donde funda, en 1981, el Teatro de Títeres Guachipilín.

Cuéllar nunca imaginó que sería discípulo de titiriteros como Ottelo Sarzi, Serguei Obratzov o el Cholo Loureiro; no imaginó que cuarenta años después se convertiría en referente obligatorio de la historia del teatro nicaragüense; que desarrollaría un proyecto artístico de los más emblemáticos de la región centroamericana; que tendría alumnos y discípulos en distintas partes del país e incluso fuera de sus fronteras; que dirigiría obras fundamentales para el teatro nicaragüense como *Historias de Sol y Luna* (1983, 1988, 2004) espectáculo con más representaciones en la historia del teatro nicaragüense, *Chimbombo y las manos* (1985), *El Güegüense* (1989) primera versión para el teatro de títeres, puesta audaz y contemporánea, giro de inflexión en el teatro de títeres centroamericano, por solo mencionar tres espectáculos dirigidos por él.

Con la fundación del Teatro de Títeres Guachipilín en Nicaragua se abre un nuevo escenario para el teatro de figuras hecho por profesionales. La savia del teatro boliviano, sería una de las bases más importantes para su desarrollo. El trabajo titeril de Cuéllar, tiene una serie de referentes y de líneas estéticas, políticas y éticas que tienen orígenes diversos. Su trabajo como director escénico se centra en la apropiación, la experimentación y la reinvención de un modelo colectivo,

que se ancla en las visiones filosóficas de los pueblos Quechuas y Aymaras y, en el método de la creación colectiva originado en Colombia; hay una mirada política que tiene conexiones con la propuesta Brechtiana y la descolonización, fundamental para entender el repertorio de espectáculos dirigidos por él, que suman más de 50; como actor titiritero ha tomado la improvisación como modelo básico de construcción de personajes y animación, vincula el movimiento, el ritmo y un método vocal organizado; como diseñador para el teatro de títeres su trabajo se distingue por la experimentación constante con el material, esto lo ha llevado al jícaro (la tutuma)[4] como centro fundante de creación; también ha incursionado en la dramaturgia, en ella se distingue por una búsqueda metafórica, por el traspaso a la escena del mundo de la oralidad de nuestros pueblos. Toda esta experiencia de trabajo ha permitido que hoy por hoy, Gonzalo Cuéllar sea uno de los artistas imprescindibles del teatro de títeres en Nicaragua y en la región centroamericana.



***David Rocha Cortez***. Titiritero, teatrólogo e investigador cultural. Docente de la Universidad Centroamericana José Simeón Cañas, El Salvador; miembro del Teatro de Títeres Guachipilin (Nicaragua). Master en Estudios Culturales (UCA, Nicaragua) y licenciado en Teatrología (ISA, La Habana, Cuba). Se especializa en teatro, estudios culturales urbanos, sexualidades, memorias y arte.

4 ***Crescentia cujete*** es un árbol de la familia de las bignoniáceas, originario de la zona intertropical de América.

# *Década del 80 del siglo XX: El* psicotítere *en Cuba al hilo de la memoria*

*(Para Augusto Carrazana hasta donde esté)*

*Por: M.Sc. Blanca Felipe Rivero*

Duende Hilito del  Inapetencia



"Los sueños y las rocas son de este mundo"

*Clifford Geerts*

La sugestión del títere y su libertad de poder expresarse en cualquier circunstancia, hace que habite en los más diversos espacios: en las iglesias, las plazas públicas, festejos particulares, escuelas, salas lujosas, juegos de niños y hasta en consultas médicas. El *psicotítere* es uno de esos espacios en los que su ductilidad permite mostrarse como una opción dentro del amplio campo de la psicoterapia infantil.

## Apuntes de la historia.

Fue el psicoanálisis el iniciador de los títeres con intención terapéutica. Madeleine Rambert en los años 30 del siglo XX trata en Suiza cuadros de neurosis infantil siguiendo la orientación de Ana Freud sobre la utilización de títeres en el juego. Esas experiencias se publicaron en 1938. Pero no fue sino hasta los años 60 en Alemania cuando aparecen artículos publicados de manera más contínua, para extender estas prácticas en la mayoría de los países de Europa y América. En 1978 se crea en Francia la Asociación *Marionnette et Thérapie,* que funciona como punto de encuentro entre títeres y terapeutas, con coloquios en Charleville-Mézières, Francia, sede de la escuela de títeres de la UNIMA internacional.

El títere da acceso a dinámicas inconscientes, convirtiéndose con facilidad en auto-representaciones, tanto físicas como psíquicas, pero también como representaciones de los demás, en cuestiones no expresadas abiertamente. Por consiguiente, el títere estimula y expande la imaginación, la coordinación y el sentido del tiempo, la expresión oral espontánea, incrementa la autoconfianza y la satisfacción personal y, sobre todo, la sociabilidad, es decir, la comunicación con los otros.

Con el uso de la figura animada en este cosmos, se absorben estas posibilidades también para el títere educativo, aunque este uso venía ya manifestándose, sobre todo, desde los aconteceres de las dos guerras mundiales, y continúa aún utilizándose en la actualidad. Siempre allí, donde el hombre necesitó aliviar el dolor, el desamparo, la discapacidad e incluso la información y el conocimiento, de espacios tan disímiles como escuelas, hogares de niños huérfanos y de ancianos, prisiones, zonas rurales o desfavorecidas y hospitales.



## En Cuba, una singular práctica.

La década del 80 en Cuba fue próspera en la cultura, un período de bonanza económica y donde bajo el influjo de la Europa Socialista el movimiento teatral para niños estuvo sujeto a avances técnicos artísticos fundamentales, dentro y fuera del país. Había una retroalimentación de direcciones de espectáculos, superaciones entre los creadores y rigurosas evaluaciones artísticas del movimiento profesional, que exigían una diversidad de técnicas de animación mientras se representaba, y que al igual que en otras partes el mundo, demandaba la adecuada combinación de actores y títeres y una insistencia del sentido pedagógico entre la relación teatro y niños, que ya procedía desde décadas anteriores.

Aún cuando algunos teóricos afirman que fue un período donde el títere en Cuba estaba en franca decadencia, yo prefiero hablar de un período de transición, cuando entre tantas producciones, existieron ejemplos claves de la presencia del títere con grandes luces. Uno de estos ejemplos es sin dudas el grupo *Ismaelillo*, dirigido por Ramón Regueiro, durante el período que mencionamos.

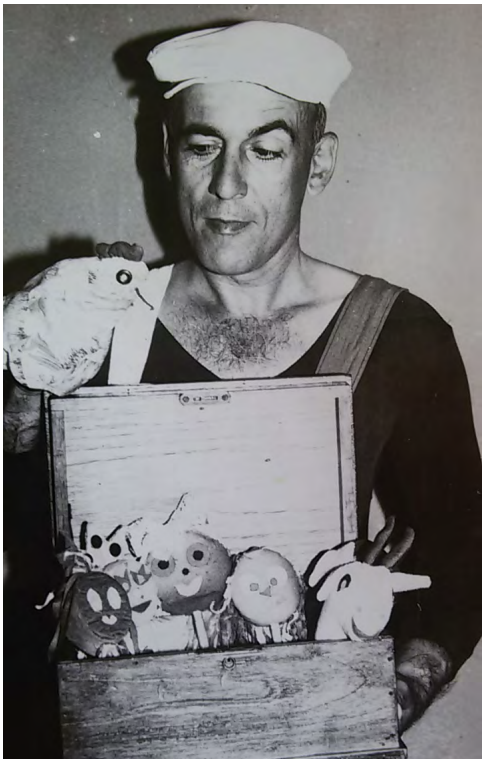
En la isla caribeña el *psicotítere* se identifica de manera particular con la década del 80 en el grupo de *Teatro Ismaelillo* de Boyeros, de La Habana. Aún cuando puedan encontrarse algunas otras experiencias, no existe una igual dentro del panorama teatral cubano. Nunca antes, ni en la actualidad, encontramos un grupo teatral con la persistencia, la profundización, ni la coherencia alcanzada entre psicólogos y creadores vinculados a los títeres, a las familias y a los maestros.

Estimulados por el trabajo en la comunidad, como era propio de la política cultural cubana del Ministerio de Cultura, esta agrupación asumió tres líneas de trabajo para las primeras edades que se nutrían unas a otras: 1) Teatro en miniatura (con historias clásicas de la literatura utilizando títeres pequeños, retablos y escenarios con trucajes emparentados con los teatrinos familiares. 2) Creación y fantasía (trabajo de improvisaciones con objetos y juguetes en círculos infantiles) y 3) El *psicotítere* como opción de terapias grupales o individuales desde la colectividad, donde estaban presentes niños, padres, educadores, titiriteros y psicólogos.



**La experiencia del psicotítere.**

Por lo antes mencionado, fue el *psicotítere* quien tuvo mayor impacto en el movimiento teatral de entonces. Así, su utilización se comenzó en el año 1977, como apoyo a las consultas de Psicología, bajo la guía fundamental del actor titiritero Augusto Carrazana (Villa Clara 1948-2011), profundamente identificado con la terapia desde lo artístico, pero estrechamente vinculado a la educación y a la salud. Se trataba de juegos tradicionales para socializar, se empleaba música en vivo con el uso de guitarra, panderetas, maracas, claves y/o armónicas. Se cantaba y se animaban títeres improvisados a partir de



Augusto Carrazana.

situaciones que versaran sobre las patologías de los participantes. Paulatinamente y ya en los 80 se fueron incorporando especialistas de literatura para lograr un vínculo que diera frutos importantes. La presencia de psicólogos, escritores, actores titiriteros y directores, derivó también en la escritura de dramatizaciones.

Se visitaban la salas de consulta de los hospitales y policlínicos, así como espacios abiertos en escuelas, zonas comunitarias y también salas teatro. Muchas veces se vinculaba a niños sanos y se trabajaba con informaciones de padres y maestros. Algunos de los temas eran: la timidez, enuresis, egoísmo, miedo a los animales y la mentira.

La asignación de una sede de trabajo para el grupo propició la creación de un taller de construcción de títeres, elaborados con diseños de Nitza Reyos -una de las diseñadoras más importantes del títere cubano-, además de los atrezzos de Mario Morales y la colaboración de los propios actores donde todos se integraban muchas veces en las construcciones y en los trucajes de títeres y elementos escenográficos. Así, cada historia tenía sus muñecos propios: guantes, varillas, peleles de mesa y de piso, marotes, esperpentos... Las estructuras escenográficas eran sencillas, en lo fundamental se empleaban telones y pequeños retablos o mesas como soportes; la animación detrás y fuera del retablo era simultánea.



Al decir de Ramón Regueiro en el folleto *Teatro para las primeras edades* (1985), en los *psicotíteres* se reunían aspectos educativos, terapéuticos y teatrales, utilizando a actores y títeres, pero con la premisa fundamental del juego. Comenta que la estructura consistía en comenzar con juegos para favorecer la confianza y dar entrada a la historia, que da a llamar" *artística o teatral*"; ese momento en el que el títere vestido de pionero padece las mismas angustias del niño resulta inquietante, porque es el preciso para plantear el problema a resolver o a enfrentar de manera directa, pero sin reproches, con acercamiento al mundo interior del infante para ayudarlo en el *stress* que vive y del que no puede salir sin compañía. Finalmente se terminaba con juegos colectivos festejando el regocijo de estar juntos en la dificultad que se presentaba.

La duración era de 15 a 20 minutos, con niños de dos grupos: de 3 a 6 años y de 7 a 9. Se estimulaba al niño como héroe, con la inclusión de animales y objetos, en un lenguaje coloquial pero también poético, insertando poemas y canciones. Los guiones eran transformables en el transcurso de la actividad terapéutica, con improvisaciones a partir de la discusión de un niño con el títere y la posibilidad de que los títeres terminaran en las manos de los niños.

Significativo resultó el hecho de que se presentaran además *psicotíteres* para padres, que generalmente se hacían simultáneos al de los niños, en espacios diferentes y donde los actores hacían de padres y los niños eran títeres. Los temas eran entonces la sobreprotección familiar, la agresividad y la violencia doméstica, el divorcio y el abandono infantil. Para un balance de 1984 y 1985 los mayores logros se observaron en niños con agresividad, ansiedades, timidez, inapetencia y miedos, considerados como los síntomas más comunes, y por ende, los más tratados.

**Dilemas del contexto.**

En 1989, se reforman las estructuras de las artes escénicas en el país y el *Ismaelillo* se desintegra y se convierte en disímiles pequeñas agrupaciones, que en su mayoría integraron la compañía *Juglaresca Habana* bajo la dirección de Bebo Ruíz, líder de formación teatral, director y dramaturgo. Esta pasión siguió acompañando a actores titiriteros y directores como Raciel Reyes, Alfredo Linares, Adalett Pérez, Pupo, Leopoldo Morales, Reina Martínez, Nora Arce, Mercedes Tabares, Tania Suquet, Teresa Magan, Luís Crespo, Ana Rojas. Pero fue Gil Augusto Carrazana, con su proyecto *Juguete*, identificado como el creador de mayor incidencia, quien con histrionismo titiritero y música en vivo continuó liderando una estética en la que las tres variantes escénicas del *Ismaelillo* se fundieron, prevaleciendo el *psicotítere*, a partir de su mencionado interés por la sanación y la terapia de niños con trastornos de conducta. Fue además quien, en 1988, llevaría estas propuestas fuera de Cuba hacia Nicaragua, ocupándose de los traumas de la guerra con niños y jóvenes.

**Huellas.**

A la pregunta ¿qué ha dejado como huella la práctica del *psicotítere*? A quienes pude contactar coinciden en la gratificación que sintieron al ver que los niños realmente mejoraban su estado; también recordaban con intensidad constatar el regocijo de un niño afectado dentro de la representación, como el cantar junto a todos, o igualmente la intromisión del títere con el niño inapetente, que brinda y logra tomar una pequeña porción de leche, o se come un pedacito de vegetal para que el "malvado duende Hilito no triunfe", o finalmente el aplauso de una niña tímida con la que el psicólogo ya había agotado sus técnicas.

Solo dos textos representativos del *psicotítere* del *Ismaelillo* quedaron incluidos en una antología de 21 textos para niños de la Editorial Gente Nueva, con la selección de Esteban Llorach, titulada *El clavel enamorado* (2001). Ambas obras son de Chely Lima, poeta, narradora y guionista de televisión, quien fungía como asesora literaria junto a Alberto Serret; los títulos son: *Inapetencia* y *Miedo a la oscuridad*. De este último, comparto los versos de una canción que da final al escrito en la que se corrobora que, desde la oscuridad también es posible encontrar la luz:

La noche tiene un tesoro
En su cajita de olores
El arcoíris, las flores,
los rayos de plata y oro
Con que se hace la alegría.
La noche es una alcancía
Donde se esconde el color
Para que todo tu amor
Descanse hasta el otro día.



***Ms. C. Blanca Felipe Rivero***. La Habana, 1963. Lic. en Teatrología -Dramaturgia (1985), Diplomada en Teatro para niños y de títeres (1999-2000), Máster en Procesos Formativos en la Enseñanza de las Artes (2018) por la Universidad de las Artes. Dramaturga, guionista, investigadora, crítica y profesora. Vicepresidenta de la UNIMA-Cuba. Asesora de los Estudios de Animación de Cubavisión y de teatro para niños del Consejo Nacional de las Artes Escénicas. Le fue entregada la Distinción por la Cultura Nacional en el 2014.

# TÍTERES, OBJETOS COMO CUERPOS ANIMADOS

*Por: Irene Arismendi Noguera*

"Los objetos tienen como función, en primer lugar, personificar las relaciones humanas, poblar el espacio que comparten y poseer un alma".

*Jean Baudrillard*

El muñeco de cuerda que al activarlo movía su cabeza acompasado por la melodía *Qué pequeño el mundo es*, la casa de muñecas con el interior lleno de muebles, la caja registradora con monedas multicolores y una campanilla, la cuerda para saltar, dos candelabros dorados de la casa de la abuela, las maletas, la bicicleta, la pequeña máquina de coser que generaba revuelo entre las niñas de la primaria, el reloj cucú suizo de mi abuelo, el tornamesa de mamá, las mecedoras de la bisabuela (una café y una color pastel), la hamaca, las campanas de viento, el violín que siempre me acompañaba, el piano de la estancia, los baúles con fotos... son un recuento de algunos objetos que existen en mi memoria y que hoy me permiten pensar en los otros cuerpos, ¿títeres: objetos como cuerpos animados?

Objetos que dialogan. Ejercicio escénico con objetos, Ciudad de México, 2021.

A lo largo de nuestra vida hemos habitado con objetos de diversas naturalezas que en palabras de Baudrillard:

> *Existen casi tantos criterios de clasificación como objetos mismos: según su talla, su grado de funcionalidad, el gestual a ellos vinculado (rico o pobre, tradicional o no), su forma, su duración, el momento del día en el que aparecen (presencia más o menos intermitente, y la conciencia que se tiene de la misma), la materia que transforman (en el caso del molino de café, no caben dudas, pero ¿qué podemos decir del espejo, la radio, el auto?). Ahora bien, todo objeto transforma alguna cosa, el grado de exclusividad o de socialización en el uso (privado, familiar, público, indiferente), etc. De hecho, todos estos modos de clasificación, en el caso de un conjunto que se halla en mutación y expansión continuas, como el de los objetos, podrán parecer un poco menos contingentes que los de orden alfabético.* [1]

Vivimos rodeados de objetos, los objetos definen lo público y lo privado, lo sagrado y lo profano, lo que perturba y lo que da paz, lo oculto, lo marginado, lo que carece de importancia y termina siendo desecho. En las casas de los pescadores de pueblos costeros del Caribe Venezolano como los Caracas, Chuao o Choroní, es frecuente encontrar -desperdigados o abarrotados- **objetos extraños** que parecieran ser nostalgias matéricas de algo que un día fue y que ya no lo es más, vestigios, como por ejemplo un reloj sin agujas y que en vez de números tenía fotos pequeñas en cada espacio, **objetos domésticos**: muebles rotos, refrigeradores corroídos por la sal, ventanas cuyas maderas están atormentadas, astilladas, **objetos de trabajo**: redes, cuerdas, lámparas de kerosén, almanaques viejos que se resisten al paso del tiempo, cañas, anzuelos, y todos conviven en un universo de cachivaches “inútiles”.

La introducción del objeto como tal en el campo del arte forma parte de la crisis de la representación que enfrentó al Simbolismo con el Naturalismo en el siglo XIX, en tanto forma de reivindicar el estatuto de lo que se consideraba “real” para la creación artística, y esto desembocaría en el siglo XX con Duchamp y el Dadaísmo del cual haremos mención más adelante. Los objetos migran al lugar de la representación y trascienden de su función utilitaria. Y en el siglo posterior, los objetos han generado convenciones sociales. Narran modos de vida, estatus socioeconómicos y abrigan historias que van de generación en generación, reescribiéndose. El *aquí* de estas prácticas permite abrir el espectro y mirar el



1 Jean Baudrillard. *El sistema de los objetos*. Siglo Veintiuno Editores. 2007. México.

mundo objetual que sitúa al arte –en el ecosistema que circunscribo- devenido en títere, en objeto, en escenas de seres expresivos, inanimados, arraigados en el *aquí* como lugar donde suceden.

El vocablo "títere" fue sustituido por el término "objeto" porque este último puede abarcar mucho más, es decir cuando hablamos de objetos podemos hablar de títeres antropomorfos, zoomorfos, pero también de máscaras, de juguetes (por el tema lúdico), de objetos como tal: el plato, la taza, el reloj, la maleta, etc. Un títere es toda aquella materia que puede ser animada, esto nos permite pensar al títere como un objeto que estaba quieto y que al habitarlo el titiritero ya no lo está más. Por su parte, Anne Ubersfeld define el objeto teatral diciendo que toda cosa que figura en escena adquiere *ipso facto* el carácter de objeto. Insiste, además, en dos de sus características principales: aparecer en el texto teatral (diálogos y didascalias) y ser manipulado por los actores.

Durante el Movimiento Dadaísta[2] en el siglo XX que promulgó la libertad de las obras de arte, Marcel Duchamp se posicionó como una de las figuras que encontró en la creación artística un ejercicio de voluntad y libertad, incursionando en el Cubismo, el Fauvismo, el Surrealismo, el Futurismo. Fue entonces en 1917 cuando la Sociedad de Artistas Independientes -de la que Duchamp formaba parte- decidieron organizar una exposición en la que el artista presentó un urinario titulado *Fuente.* Luego de controversias y ciertas personas escandalizadas, la obra fue expuesta y aparece entonces el *ready–made,* cuyo concepto fue definido por Duchamp como *una reacción contra el arte retiniano* es decir contra el arte que se aprende desde la mente. Con esta postura, Duchamp lo que pretendía era ir directamente a la naturaleza del arte escogiendo objetos que le resultaran insulsos, indiferentes finalmente: *object trouvé* (objeto encontrado el cual es aquél que ha migrado de su lugar en el mundo cotidiano al ecosistema del arte) y que aquí ha adquirido otra configuración sígnica.



2 El Dadaísmo fue un movimiento contestatario y rebelde contra las convenciones literarias y artísticas, de la burguesía francesa del siglo XX. Fue un movimiento que constantemente buscó rebelarse contra la guerra, la sociedad, la jerarquía. Para los dadaístas era imperativo crear un nuevo orden, una nueva mirada del mundo, más ingenua, más infantil. Dadá, que en francés significa: caballito de madera, fue una invención, un mito que surgió en las noches del cabaret *Voltaire* cuando la Sociedad de Artistas Independientes se reunía en una especie de bacanales liberadoras en las que cantaban, bailaban etc... La historia del arte registra la etimología de la palabra como un enigma que permaneció siendo una vanguardia violenta, incomprensible, turbia.

Objetos encontrados vs los objetos fabricados. En palabras de Rafael Curci: objetos unívocos y objetos multívocos. De manera que es imperativo definir el pilar fundamental del proceso: el otro cuerpo, los títeres: objetos, presencias escénicas, cuerpos animados. Para esto, en un primer acercamiento, estableceré lo que para mí – como titiritera- es un títere y qué es lo que ocurre con ésta dicotomía: ¿teatro de títeres es lo mismo que teatro de objetos? Esta pregunta ha sido objeto de discusión en el medio titeril, en el que unos niegan al títere como objeto y otros en cambio asumimos al títere como un objeto, pero habría que definir entonces

¿Qué es un objeto? ¿Qué es un títere?

La palabra "títere" proviene de *ti ti*, un vocablo que se emitía con un pequeña lengüeta que el titiritero se colocaba en la boca y al soplar emitía un sonido que acompañaba toda la acción; es decir, el títere no articulaba palabras sino que todo lo hacía con este sonido: *ti ti*. Ahora bien, cuando utilizamos la palabra títere generalmente se piensa en la figura antropomorfa cuya expresividad radica en rasgos miméticos, simulados. Y más allá, cuando se alude a la palabra títere sólo se piensa en el guiñol tradicional –conocido también como títere de guante- además, lo que caracterizó al títere por años fue poseer una figura, por lo regular antropomorfa, con forma de niño, anciano, mujer u hombre, mimetizado y caracterizado como: un policía enojón, un bombero sonriente, un astronauta asustado, etc., recreando actitudes humanas desde el simulacro: simular que camina, simular que duerme, simular que corre, simular que habla, simular que existe..., todo esto por lo general detrás de un retablillo o como lo conocemos hoy en día: un teatrino. La situación cambió cuando los títeres comenzaron a generar un cambio en la mirada del espectador, es decir en la forma en la que eran vistos. Antes, el titiritero

Madame Cabaret. Encuentro de títeres. Estado de México, 2019.

oculto a la mirada del público sacaba los títeres desde abajo y el público sólo veía al muñeco; ahora, el titiritero sale del teatrino y anima / manipula los objetos a la vista del público, lo que provoca que él mismo se vuelva signo: el titiritero es entonces un signo. El teatro de objetos es un movimiento que expresa una firme voluntad por liberar al títere de su antiguo mimetismo[3]. De manera que, cuando hablamos de objetos, podemos hablar de títeres antropomorfos, zoomorfos, pero también de máscaras, de juguetes (por lo lúdico), de objetos como tal. Todos ellos pueden convertirse en personajes con los cuales es posible construir una escritura visual y poética. Si partimos de que un títere es toda aquella materia que puede ser animada entonces podemos, sin duda, pensar al títere como un objeto que estaba quieto y que al habitarlo el titiritero ya no lo está más. Es decir, ahora se puede mover, ahora tiene un alma.

Retomando el asunto de la mirada, comentado en el párrafo anterior, Michael Meschke vuelca una serie de ideas respecto al titiritero que trabaja a la vista del público; estos nuevos posicionamientos devinieron en nuevas miradas y nuevas construcciones respecto a los títeres:



> *Cuando el titiritero está a la vista del público manipulando un objeto, su situación se parece a la del músico que ejecuta su instrumento. El vínculo, la relación que establezca el titiritero con su "instrumento" resulta decisiva para el resultado, ya que puede impedir, hacer posible o arruinar todo el trabajo.*
>
> *Cuando un violinista está en el podio de un concierto no tiene que esconderse para que el público disfrute de la música, y algo parecido debe ocurrir con el titiritero.*
>
> *Por más neutro escénicamente que sea el titiritero, así vaya vestido de negro, con guantes y capucha, su presencia se siente. Cualquier movimiento inmotivado, por más pequeño que sea, se nota y molesta a quien lo contempla. La situación se torna más difícil cuando hay dos o tres titiriteros manipulando un mismo títere. Esto exige mucha concentración si la intención sigue siendo dejar que sea el títere el que actúe, el que comunique.*
>
> *Por otro lado, el compromiso que asume el titiritero sumado a la concentración en la figura durante el hecho interpretativo, pueden contribuir a aumentar la atención del espectador.* [4]

3 Paska Román. Títeres, objetos que hablan. Fundación Editorial El perro y la rana. 2009. Universidad Central de Venezuela.

4 Meschke citado por Curci en: *De los objetos y otras manipulaciones titiriteras*. Libros de Godot. México, 2011.

Durante los últimos años, ha surgido un gran interés en el estudio del teatro desde una perspectiva semiológica. El objeto teatral es móvil y polisémico, pues como signo teatral, se resemantiza a lo largo de la representación, adquiriendo nuevos sentidos y nuevas funciones.

**Referencias bibliográficas**

Baudrillard, Jean. *El sistema de los objetos*. Siglo XXI. Barcelona. 2007

Curci, Rafael. *De los Objetos y otras manipulaciones titiriteras*. Libros de Godot. México, 2011.

Paska Román. *Títeres, objetos que hablan*. Fundación Editorial El perro y la rana. Universidad Central de Venezuela, 2009.



***Irene Arismendi Noguera***. Nacida en Barinas, Venezuela, el 2 de agosto de 1983. Estudió música en el Conservatorio Superior de Música Simón Bolívar. Es licenciada en teatro por la Universidad de las Artes en Venezuela y maestra en historia del arte por la UNAM, México, donde actualmente radica. Es titiritera y directora de varios montajes en el que piensa al objeto desde su dimensión lúdica participativa, la construcción de nuevas dramaturgias visuales a partir de los objetos y la dimensión performativa; cuerpos que se dinamizan en el espacio.

# El Patrimonio del teatro de títeres en Colombia y el Museo de títeres de Bogotá

*Por: Fabio Correa Rubio*



El MUTIBO (www.mutibo.com) es un espacio dedicado a adquirir, conservar, investigar, comunicar y exponer el patrimonio material e inmaterial relacionado con el teatro de títeres. El objetivo es ofrecer nuevas formas de percepción y experiencias educativas y culturales, estimulando el pensamiento y fomentando la producción de conocimiento. Además, aboga por el reconocimiento de los derechos culturales de los ciudadanos, lo cual incluye valorar nuestro patrimonio y comprender cómo las manifestaciones culturales nos definen y contribuyen a construir nuestra visión del mundo.

El teatro de títeres ha estado intrínsecamente ligado a la experiencia humana desde tiempos inmemoriales. Desde los albores de la humanidad, cuando se tallaban piedras con sílex, comenzó la animación de objetos. También en la infancia temprana, cuando los niños representan su comprensión del mundo a través del juego con objetos, y en la cultura popular actual, donde los muñecos gigantes narran aspectos de la vida cotidiana y la realidad política y social en festivales como los de las ciudades de Barranquilla, Río Sucio y Pasto y Quibdó en Colombia.

Este museo ha sido impulsado desde la Fundación Teatro de Títeres Paciencia de Guayaba, cuyos integrantes durante 46 años han desarrollado un trabajo continuo. En creación, han realizado a partir del teatro de animación de objetos y títeres 22 obras para adultos y niños. Con estas puestas en escena han realizado

textos dramáticos, algunos de los cuales se encuentran publicados. Han realizado giras nacionales e internacionales por América Latina y Europa; en Colombia han tomado parte en festivales internacionales, nacionales y distritales. Ganadores de becas y premios tanto del Ministerio de Cultura como de Idartes, entre otros el Iberescena 2009, las Becas de Larga Trayectoria 2017, 2018 y 2020; beca "Comparte lo que Somos" 2021; beca Innovarte de la Secretaría de Cultura Recreación y Deporte del distrito; Becas Rayuela 2021 y 2022, con obras como *9.4.48*, *Youpuber*, *KIWA: Retablillo de Don Cristóbal*, *MUS el Ratón*, y el mismo desarrollo del MUTIBO. En la actualidad desarrollan el espacio 4 Jaime Manzur dentro de dicho Museo.

## Salvaguardando la Memoria Colectiva y un Legado Cultural

Este museo nace como respuesta a la imperante necesidad de preservar y difundir el valioso patrimonio del teatro de títeres en Colombia. Requiere un espacio que permita la articulación y visualización del trabajo de diferentes territorios, resaltando la riqueza que implica tener múltiples perspectivas en un solo lugar **virtual**, aprovechando sus ventajas de difusión a nivel global. Es vital tener en cuenta que el teatro de títeres y la animación de objetos son componentes esenciales de nuestra cultura, y su falta de documentación y reconocimiento pone en peligro la memoria titiritera de cada país y región.

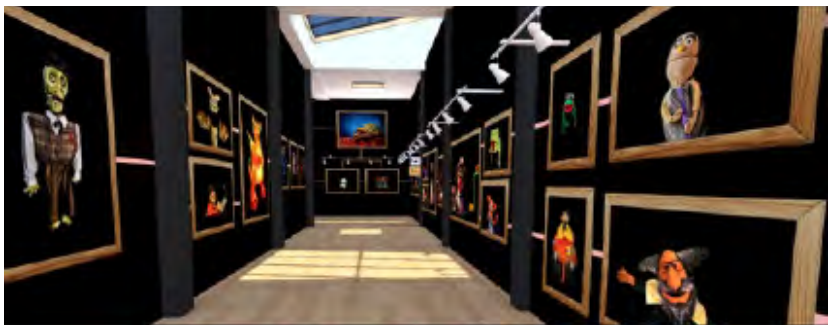


La falta de sistematización y reconocimiento impide que el público en general conozca la riqueza y diversidad del teatro de títeres en Colombia. Al preservar y difundir esta tradición, MUTIBO contribuye a fortalecer las identidades culturales regionales y a enriquecer la experiencia cultural de las comunidades. Asimismo, al brindar acceso a este patrimonio de manera virtual, garantizamos su difusión global, promoviendo el teatro de títeres colombiano en todo el mundo.

## Espacio 1: Julia Rodríguez - Una Mirada a la Construcción y Animación del Títere en Bogotá (1887 – 2021)

La conformación de este museo en Bogotá, presenta varios espacios. En su primera sala, "Una mirada a la construcción y animación del títere en Bogotá (1887 – 2021)", creada vía el proyecto Innovo de la Secretaría de Cultura y Recreación de Bogotá, se rinde homenaje a Julia Rodríguez, titiritera destacada por su trabajo en el grupo Cocoliche, con puestas memorables como "El Pájaro de Fuego" y "El Castigo de los Amantes", así como por su labor pedagógica y dirección de programas infantiles como "Buscando Amigos" en la televisión Nacional.

Esta exposición permite ilustrar que uno de los puntos de partida del teatro de títeres en Colombia fue Antonio Ospina, creador del "Pesebre Ospina", quien en 1877 trabajaba en la calle Florián de esta ciudad, y su pesebre se caracterizaba por su sátira política. Este hecho, ocurrido hace 147 años, muestra la antigüedad como uno de los argumentos para considerarlo patrimonio inmaterial de nuestro país.



MUTIBO. Espacio 1 Julia Rodríguez.Títeres Bogotanos.

**Espacio 2: Sergio Londoño y "Manuelucho" - Una Panorámica Nacional del Títere.**

En el segundo espacio, proyecto apoyado por el Instituto de Patrimonio Cultural de Bogotá en 2023, rendimos homenaje a Sergio Londoño, creador del personaje icónico "Manuelucho". Londoño, en 1914, asombró a Juan Casola, titiritero español, con sus habilidades para imitar voces de todas las edades y crear voces imaginarias. Aunque el español lo invitó a unirse a su grupo en giras artísticas, Sergio decidió quedarse en su pueblo. Como regalo, el español le entregó 14 títeres y le enseñó la técnica para manejarlos, como relata Albeiro Valencia Llano en la Revista Eje 21[1].

MUTIBO. Espacio 2 Sergio Londoño, títeres colombianos.

1 https://www.eje21.com.co/2022/07/sergio-londono-y-los-titeres-de-manuelucho/

**Qué y cómo se acopió el material.**

Estos espacios se han construido a partir de convocatorias a titiriteros, solicitando fotografías con las cuales se realiza una curaduría, y se montan alrededor de 80 en el edificio virtual. Estas fotografías son el punto de partida para observar el movimiento titiritero en Bogotá y en todo el país, explorando la riqueza de los títeres colombianos desde 1877 hasta hoy, desde Antonio Ospina hasta Sergio Londoño y proyectando nuevos espacios para abarcar la memoria titiritera de manera completa.

El espacio uno recopila 80 piezas fotográficas de títeres en diversas técnicas provenientes de 27 agrupaciones, reflejando el acervo histórico y artístico de la ciudad. En el espacio dos, se recopilan 86 fotografías de aproximadamente 65 grupos de todo el país, mostrando la riqueza y el patrimonio titiritero de Colombia.

**Reflexión y Análisis**

A través del MUTIBO, se ha obtenido valiosa información sobre las técnicas y materiales más utilizados para la construcción de los muñecos, así como sobre las más de 18 técnicas aplicadas en el país, la dramaturgia, la conformación de grupos y la concentración de trabajo titiritero en diferentes departamentos. Además, se ha revelado la rica actividad del teatro de objetos y títeres en Colombia desde la época del pesebre Ospina en el Bogotá de 1887. Una ilustradora cita[2] del siglo XIX nos dice respecto de sus espectáculos:

> **"Pesebres.** El que tiene abierto en el local contiguo al Observatorio el señor Antonio Espina, atrae la concurrencia de numerosas familias por lo esmerado y lucido del espectáculo. El señor Espina tiene arte y gracias especialísimos para todo lo que hace, y de ahí la bien merecida fama de que goza el entretenimiento que todos los años ofrece a la sociedad. Deseamos que su industrioso trabajo sea tan bien remunerado como lo merece." (*El Zipa*, Bogotá, núm. 22, dic. 28, 1880, p. 340).

Este movimiento titiritero que inicia en Bogotá, tiene 137 años y es hoy en día sustentado por una colectividad vigorosa a nivel local y nacional, que cuenta con salas, funciones, giras, temporadas, festivales y talleres de formación en todo el país. Además, hay grupos con museos y colecciones privadas en sus teatros, motivando la idea de organizar un encuentro nacional de museos para fortalecer esta posibilidad.

2 El sitio internet de Museartes citando a la revista del s. XIX *El Zipa*, en https://www.museartes.net/espina

Entrada a Mutibo Espacio 2 Sergio Londoño, títeres colombianos.

## Visitas Mediadas Presenciales

El proyecto Mutibo incluye una serie de visitas presenciales a cada espacio, en las cuales, a través de mediación, se interactúa con grupos escolares y se retroalimenta la experiencia con conversatorios. Hasta el momento se han llevado a cabo talleres en los doce distritos culturales (2022) y en las localidades de Teusaquillo y Engativá en Bogotá (2023). Actualmente, se está desarrollando un complemento del Espacio 1 y planificando un nuevo espacio virtual con colecciones de América del Sur, y en lo presencial, se están contemplando visitas de otros departamentos donde sea necesario fortalecer este arte.



## Quiénes lo construyeron

En medio de este nuevo paradigma, la Fundación Teatro de Títeres Paciencia de Guayaba ha dado vida a MUTIBO - Museo del Títere de Bogotá -, un museo virtual de carácter permanente dedicado a preservar el Teatro de Títeres local y nacional como un patrimonio vivo, recordando su legado histórico y cultural y las agrupaciones que lo han hecho posible. Este logro fue posible gracias al esfuerzo de un equipo compuesto por José Ramón Fernández, coordinador; Inti Romero, curadora; Nelson López, gamificador y diseñador web; Sandra Llanos, tallerista mediadora; Hamed González, técnico; Helber Ruiz, memoria visual; Yuri Pulido, directora ejecutiva, y el autor de este artículo, como director.

***Fabio Correa,*** es un destacado director artístico, dramaturgo y escritor colombiano, reconocido por su trabajo en la Fundación Teatro de Títeres Paciencia de Guayaba de Bogotá, Colombia. En 1980, fundó este grupo, con 22 puestas en escena, de obras para niños y adultos y participación en festivales nacionales e internacionales.
Contacto: paciencia.deguayaba@gmail.com

# Sinergias teatrales en el Mayo de UNIMA Cuba

*Por: Erduyn Maza Morgado*

Teatro La Proa. Amelia sueña mariposas. 2024. Cuba.

El mes de mayo fue muy provechoso para el teatro cubano. Hubo sinergia entre varios festivales del país y entre UNIMA Cuba y la ASSITEJ Cuba, y el resultado fue hermoso porque llegaron eventos de mucha importancia al público. Fue una temporada teatral atípica por su actividad y por la cantidad de invitados y de buenos espectáculos titiriteros y para niños y jóvenes que estuvieron en nuestro país.

Del 14 al 19 de mayo se efectuó el 15 FESTITIM de Matanzas, luego del 24 de mayo al 1 de junio se celebró en La Habana el XXI Congreso Mundial de la ASSITEJ y el Festival de teatro para niños y jóvenes Voces de un Nuevo Mundo. También a finales del mes de mayo, del 28 al 2 de junio, se celebró el V Encuentro de Artes para las

Infancias Corazón Feliz, que en esta ocasión estuvo dedicado al teatro de títeres. Y por si fuera poco, en Santa Clara, del 24 al 30 de mayo se celebró el Festival Titerecentro, otra fiesta de gran importancia para la cultura titiritera del país.

## I
## UNIMA Cuba y ASSITEJ Cuba por un festival

ASSITEJ Cuba convocó a UNIMA Cuba para estar presente en el XXI Congreso Mundial de ASSITEJ y Festival para niños y jóvenes "Voces de un nuevo mundo", para el cual hicimos varias propuestas: el taller de lengüetas y polichinelas impartido por el maestro italiano Bruno Leone, la exposición de carteles por los 30 años del Teatro de Las Estaciones, y las exposiciones de títeres en el Museo del títere El Arca y en el Teatro La Proa. Sería imposible hablar de todas, pero me voy a referir a algunos eventos a los cuales el tiempo y la vorágine de los días me permitieron asistir.

UNIMA Cuba propuso algunos eventos de gran importancia para este Congreso, destacando entre ellos: *Tic Tac el héroe del tiempo*, títeres de la Compañía argentina Omar Álvarez, invitada por su calidad y por ser el representante designado por UNIMA Internacional para la cita habanera. Tener esta pieza en La Habana, fue un acierto para el disfrute del público que abarrotó las dos funciones de la sala Adolfo Llauradó, del Vedado habanero.



Otra propuesta destacada fue la presentación de la colección bilingüe *Serie Libros–Teatro* a cargo del Dr. Manuel Morán, puertoriqueño; libros de gran belleza tanto por su contenido teatral como por sus diseños. Manuel Morán es líder de varios proyectos teatrales en Estados Unidos y Puerto Rico, centrándose en la dirección del Teatro Sea, desde donde aborda este proyecto editorial que llegó a la isla y se puede consultar en la Casa de la Memoria Escénica de Matanzas.

## II
## Sinergia entre Voces de un nuevo mundo, Corazón Feliz, FESTITIM y Titerecentro

Uno de los espectáculos que se sumó a la programación del Festival "Voces del nuevo mundo" del XXI Congreso Mundial de ASSITEJ fue la obra *La Casa del Abuelo*, de la Compañía La Rous, de España, en su segunda visita a Cuba. En 2010 ganó el Premio Villanueva de la Sección de Críticos de la UNEAC, dentro del FESTITIM de aquel año. Ahora repitió su visita y se alzó en Matanzas con el Premio Xiomara Palacios, entregado por única ocasión también en el FESTITIM de este 2024.

Hasta el Festival Titerecentro, de Santa Clara, fue el maestro Federico Cauich, de Mérida, Yucatán, después de impartir su taller de títeres de papel y espuma de goma en el FESTITIM de Matanzas. Federico es un gran amigo de Cuba; desde 1994 visita la Ciudad de los Puentes. Ha participado en todos los festivales de títeres de Matanzas y es fundador de la Jornada Habana Titiritera: figuras entre adoquines. En estos dos festivales ha esparcido sus conocimientos durante años y ahora fue a Santa Clara a impartir tres talleres: *Títeres boconcitos de hulespuma* (para profesionales y para niños) y el taller *Así se hacen flores de papel*. Se expandió su impronta y ganó una vez más el público, esta vez el de Santa Clara que pudo disfrutar del saber de este maestro mexicano.

## III
## Sinergia en Teatro La Proa

Nuestra sala Teatro La Proa ubicada en Carlos III y Retiro, en el municipio de Centro Habana, fue sede del festival "Voces del Nuevo Mundo" y del "V Encuentro Corazón Feliz". Allí recibimos los espectáculos: *La Mona Simona,* de La Sonrisa del Lagarto (España) y de Cuba, las obras *Carnaval,* de Teatro de Las Estaciones, *Érase una vez… un pato* y *Amelia sueña mariposas,* de Teatro La Proa; *Gris,* del grupo Teatro Tuyo y de Pinar del Río, y al grupo Titirivida con la obra *Entre el cielo y el mar*. Fueron días intensos y felices con horarios de dobles funciones, casi todas abarrotadas de público.

Teatro de Las Estaciones. Carnaval. 2023. Cuba.

Estos eventos son necesarios para el público. Personas de todas las edades colmaron las salas. En particular recuerdo esos días con orgullo, porque revisito las imágenes de las escaleras del teatro repletas de personas de varios países, que esperaban para entrar al auditorio. Recuerdo además el agradecimiento de casi todos los visitantes al salir de la sala, emocionados por la belleza de las obras después de terminar cada función. Durante estos días en La Habana la felicidad tuvo rostro de teatro, de títeres, de poesía.

## IV
## Sinergia para el futuro

Lo sucedido en materia teatral en el mes de mayo en Cuba tal vez merece mayor análisis; cada evento debería ser reseñado con más detalles para poder abordar mejor todo lo concerniente a ellos. Pero el intercambio de programación y maestros fue muy provechoso. Eso me llamó mucho la atención porque pudiera ser un camino que transitemos más a menudo si nos lo proponemos. Ojalá siempre los grupos foráneos se puedan presentar en varias provincias, deberíamos funcionar en red más a menudo. De esa manera las obras y maestros que llegaran a Cuba tendrían mayor impacto en los públicos y en la superación de los artistas.

Teatro Titirivida. Entre el cielo y el mar. 2022. Cuba.

UNIMA Cuba y ASSITEJ Cuba son dos organizaciones que tienen mucho en común. Lo teatral es inherente para ambos, y las diferencias, más que separarnos, deben unirnos en esfuerzos para generar ideas y compartir experiencias. Esta vez la unión de ambas organizaciones regaló un resultado intenso y de calidad a la audiencia. Deseamos que continúe esta hermandad para futuros proyectos que se avizoran en el tiempo.

Los eventos teatrales son muy difíciles de lograr y artistas e instituciones tenemos el reto de continuar trabajando como un gran equipo. Generar ideas para convivir y aportarnos unos a otros, debe ser la norma y no la excepción. Este mes de mayo de 2024, en Cuba se dio una muestra de lo mucho que se puede hacer cuando todos colaboramos. El resultado es un rayo de esperanza, es la sonrisa de un niño, la euforia de una niña, la lágrima de una abuela o el abrazo de un padre. Las familias y los públicos ganan, y eso, es el mayor impulso.



***Erduyn Maza Morgado***. Actor, productor y director artístico cubano, forma parte de los elencos de la Radio y la TV cubana. Director General de Teatro La Proa desde su fundación en 2003. Miembro de la UNEAC, la UNIMA y la ASSITEJ. Premio Caricato 2011 de actuación masculina, por su desempeño en el espectáculo: Mowgli, el mordido por los lobos.

# Tucumán, tierra de Títeres

*Por: Romina Muñoz*

Tucumán, provincia ubicada al noroeste de la Argentina, rodeada de montañas y yunga, es geográficamente la más pequeña de la Argentina, pero densamente poblada, con un quehacer cultural en ebullición, que marca su historia, y vió nacer muchos y diversos artistas, entre las que me gusta nombrar a dos reconocidas mujeres, talentosas y revolucionarias: Lola Mora y Mercedes Sosa.

Rodeada de estímulos culturales, con una prestigiosa Facultad de Artes, gran número de grupos de teatro independientes, colectivos de artes visuales, destacados músicos y poetas, ya en la década del 40 empezó a surgir el interés por el Teatro de Títeres en nuestra provincia, muy cercano a su función pedagógica, pero con muchas ansias de profesionalización y desarrollo artístico.

A grandes rasgos, puede delinearse el camino de los titiriteros Tucumanos entre la Escuela de Títeres de la Provincia, los estudiantes y egresados de la carrera de teatro de la Facultad de Artes, y la indispensable “formación autodidacta”, que los titiriteros adquieren en la práctica, giras, cursos e intercambios con otros titiriteros trashumantes.

Nuestra provincia cuenta hoy con una importante actividad titiritera. Por una parte, la vertiente de grupos independientes, que sostienen su actividad tanto en

barrios y escuelas, como en teatros y giras. Puede nombrarse entre ellos a: La Mirilla, Andalia con la Barjuleta, Toque Mágico, Mani Ambulanti, La Parcela, Tejes y Direjes, La feliz comitiva, Los Tucus, Cocoa, Guillote Títeres, Los Puppis, Tornillo, quienes al mismo tiempo trabajan en gestión cultural, de manera individual y asociada (llevan adelante festivales, giras, ciclos y capacitaciones). Por otra parte, nuestra provincia cuenta con el privilegio de tener dos instituciones del Estado vinculadas al arte de los títeres: la ya mencionada Escuela de Títeres de la Provincia, (dependiente del Ministerio de Educación de la Provincia, que se funda en 1856) y el Teatro Estable de Títeres de la Provincia (dependiente del Ente Cultural de Tucumán creado en el año 2007), ambas en constante actividad de interés cultural, educativo y social.

Luego de escribir y compartirles estos detalles, un conjunto de datos casi fríos que de alguna forma intenta reflejar nuestro mapa o nuestra red de titiriteros dentro de la provincia, me gustaría hablar de la actividad puntual de dichos elencos de títeres hoy día.

En la actualidad, más allá del clásico títere de guante, que fue muy usado tanto para espectáculos callejeros, escuelas y animación de eventos, hoy se ve una variedad de técnicas en escena. Un ejemplo de ello es el elenco del Teatro Estable de Títeres y Marionetas del Ente Cultural de Tucumán, mismo que dirijo desde el año 2016 y que en sus quince años de actividad ininterrumpida desarrolla, además del clásico guante, los títeres de varilla, de mesa, bocones de goma espuma, marioneta de hilo, muñecos gigantes, sombras, teatro en miniatura, y está incursionando en Kamishibai y lambe lambe este año.

Una categoría que se reactivó, post pandemia, fueron los títeres para adultos. Desde el 2002, cuando la obra “Madera o Metal” del grupo La Parcela (del cual formé parte) recorrió Tucumán, y el NOA, no se había vuelto a ver con frecuencia títeres para adultos en la provincia. Luego de la pandemia, surgieron obras como “Odas Titiritescas”, del grupo La Mirilla y “Media Medianera” del grupo Medianera; siendo ambas producciones seleccionadas y reconocidas en la Fiesta Provincial del Teatro.  En cuanto a las técnicas que prevalecen en estos espectáculos, el títere de mesa y el teatro de sombra aparecen como protagonistas. Las dinámicas de trabajo responden a procesos creativos conjuntos, textos de autoría local, construcciones plásticas propias, dirección escénica colaborativa.

En cuanto al tradicional teatro de títeres para las infancias, la producción es constante y los circuitos de trabajo usuales (escuelas y eventos infantiles) se vieron enriquecidos gracias a políticas culturales fomentadas por el Instituto Nacional del Teatro y la Comisión Provincial de Teatro Independiente (Ente Cultural de Tucumán);

quienes fomentaron no solo nuevas producciones gracias a subsidios, sino que generaron giras al interior de la provincia, así como vínculos con organizaciones, para futuros circuitos de trabajo.

Entre las técnicas y estéticas que son usadas para este público infantil, sigue siendo el guante la estrella; casi todos los grupos locales cuentan con un repertorio en esta técnica. Cabe mencionar que se sostienen en escena los tradicionales grupos de marionetistas, como Los Puppis de Judit Gunset, Los Puppis de Pablo Barraza y Los Tucus, con repertorios de diversas temáticas, mayormente comerciales y con importante inversión en efectos especiales y producción.

En los últimos años, las técnicas que surgieron y se instalaron tanto en las infancias como con público en general, son: el lambe lambe (grupos La Mirilla y Toque mágico), títeres de mesa con música en vivo (grupo Tejes y Direjes) o muy recientemente, el Kamishibai (grupo Chinchulín, Cosito Comue y Guillermo Lopez).

Cada institución, cada grupo, cada festival, gira o camino de formación, fue el resultado de mucho tiempo, amor y resistencia. El arte de los títeres, desde el punto cardinal que sea, nació y fue para cada cultura: la voz de la calle y el contacto con la gente. Su presencia en las plazas más recónditas, escuelas rurales y urbanas, en comedores y organizaciones sociales, en teatros, grandes y chiquitos; siempre hizo la resistencia, siempre intento ser la voz, o ser quien habilite la palabra de ese "otro", que no está en los grandes medios de comunicación o lugares de poder. También en nuestra provincia el títere se formó y defendió desde lo popular, como lo propio del pueblo en cada momento histórico que le tocó estar presente.

Hoy, en este momento histórico crucial, una vez más nos tocará contar historias, las propias, desde nuestros espacios institucionales ganados con trabajo y presencia comunitaria, la Escuela de Títeres y el Teatro Estable de Títeres, y desde los espacios y grupos independientes, que son el oxígeno y flujo de conocimiento, estéticas, ideología e intercambio constante, que dan vida a la actividad en la provincia.

***Romina del Valle Muñoz.*** Actriz, profesora y Licenciada en Teatro (UNT). Titiritera de oficio y autodidacta desde el año 2000. Conformó los grupos "La Parcela" y "Andalia con la Barjuleta" recorriendo España, Italia y Francia. Becaria Unima (2011) en Institut Internacional de la Marionette. Hoy trabaja con diversos grupos independientes, y dirige el Teatro Estable de Títeres Ente Cultural de Tucumán, desde el año 2016.

# Informe de la Secretaría de Festivales
# UNIMA Latinoamérica
# UNIMA Tres Américas

**Miembros:** Omar Álvarez (Argentina), Erduyn Maza (Cuba), Mario Piragibe (Brasil), Adolfo Lanzavecchia (Argentina).

A mediados de Mayo pasado, en representación de la Subcomisión UNIMA Latinoamérica, estuvimos presentes en La Habana, Cuba, en el *17° ASSITEJ World Congress & Festival*, participando de actividades propuestas por el Centro UNIMA Cuba dentro de ese evento global.

Se destaca muy especialmente la posibilidad de reunirnos con las autoridades del Programa IBERESCENA, quienes sesionaron en el marco del Congreso de ASSITEJ (Asociación Internacional de Teatro para la Infancia y la Juventud). Allí, tras haber consultado a más de ochenta (80) festivales relevados, acercamos inquietudes en relación al funcionamiento del Programa IBERESCENA y sus líneas de apoyo a Festivales, Programación y Circulación Internacional. Del fluido y directo intercambio surgieron valiosos aportes que tienen como objetivo optimizar los recursos disponibles, ampliar el alcance de beneficiarios (directa o indirectamente), e impulsar mecanismos de integración, propiciando sinergias de beneficios compartidos, tanto para los festivales como para los artistas. Nuestra Secretaría de Festivales puso a disposición de IBERESCENA el resultado del relevamiento realizado, a efectos de que se pueda analizar el mapa del sector.



. . . . . .

A efectos de estimular un ámbito específico para el intercambio de ideas, propuestas o proyectos, hemos abierto un grupo cerrado de Facebook, UNIMA Festivales Américas, al que les invitamos a integrarse. Se trata de un espacio exclusivo para el intercambio entre festivales y gestores.

También se ha abierto un grupo de whatsapp, de estricto uso para productores de festivales, y de interés para sus gestores (Ej: si alguien necesita un contacto, si tiene un artista en circulación ,si propone alguna acción factible de compartir). Contactos: Adolfo Lanzavecchia: +5492634479475 / Mario Piragibe: +553499597859.

Queremos propiciar un ámbito de participación en el que podamos mejorar nuestras prácticas, potenciar la gestión exitosa de los eventos, fortalecer las

propuestas existentes, enriquecidas por el intercambio internacional, profesionalizar la tarea y consolidar una identidad cultural que a los festivales de títeres distinga en el mundo.

Para formar parte de esta iniciativa *no* es necesario tener afiliación a Centro Nacional alguno. Queremos que esta instancia que propone la UNIMA resulte un verdadero espacio de pertenencia del sector. Solamente pedimos que cualquier sinergia que surja de este ámbito, consigne a la Secretaría de Festivales de UNIMA Latinoamérica, para fortalecer esta construcción colectiva, en beneficio de todos.

. . . . . .

A partir de la iniciativa de algunos gestores, por estos días, estamos trabajando en la concreción de un Convenio de Cooperación Internacional entre Festivales Internacionales de Títeres y las Salas Estables de Títeres, que alcanza a cinco países de Latinoamérica y a España.

El campo de aplicación de dicho Convenio Marco es para desarrollar proyectos de co-gestión, programación, creación y consolidación de corredores de circulación de artistas, co-producciones, tareas de investigación, formación académica, difusión, residencias, consolidación de identidad cultural regional, y establecimiento de puentes de ida y vuelta para el intercambio de saberes, favoreciendo una verdadera integración cultural. Además, se propone a los festivales de títeres como plataforma de integración e intercambio de saberes y de vinculación efectiva con ámbitos académicos y/o de formación, para beneficio de la comunidad titiritera.

Se fijan también como objetivo a mediano y largo plazo que el trabajo en red logre vincular con otras regiones del mundo, estableciendo Festivales “llave” para abrir canales permanentes, hermanando festivales y viabilizando el intercambio y circulación de contenidos. El presente acuerdo puede ampliarse a nuevos festivales, o resultar de ejemplo para nuevos acuerdos entre el sector.

Secretaría de Festivales
UNIMA Latinoamérica
Comisión UNIMA Tres Américas

# Informe Secretaria de Festivais da UNIMA América Latina UNIMA Tres Américas

**Membros:** Omar Álvarez (Argentina), Erduyn Maza (Cuba), Mario Piragibe (Brasil), Adolfo Lanzavecchia (Argentina).

Em meados de maio passado, representando a Subcomissão da UNIMA América Latina, estivemos en La Habana, Cuba, presentes no *17º Congresso & Festival Mundial da ASSITEJ*, participando de atividades propostas pelo UNIMA Cuba CENTER dentro daquele evento global.

Destacou-se em particular a possibilidade de se reunir com as autoridades do Programa IBERESCENA, que se reuniram no âmbito do Congresso da ASSITEJ (Associação Internacional de Teatro Infanto-Juvenil). Assim, depois de termos consultado mais de oitenta (80) festivais pesquisados, levantamos preocupações quanto ao funcionamento do Programa IBERESCENA em relação às suas linhas de apoio a Festivais, Programação e Circulação Internacional. Das trocas fluidas e diretas emergiram contribuições valiosas que visam otimizar os recursos disponíveis, ampliar o alcance dos beneficiários (direta ou indiretamente) e promover mecanismos de integração, fomentando sinergias de benefícios compartilhados, tanto para festivais como para artistas.

Esta Secretaria colocou à disposição da IBERESCENA o resultado do levantamento realizado, para que o mapa do setor possa ser analisado.

Para estimular um espaço específico de troca de ideias, propostas ou projetos, abrimos um grupo fechado no Facebook, UNIMA Festivales Americas, ao qual convidamos você a participar. Este é um espaço exclusivo para intercâmbio entre festivais e gestores.

Foi também aberto um grupo de WhatsApp, estritamente para utilização em assuntos relacionados com os festivais, e de interesse dos seus gestores (ex. se alguém necessita de um contacto, se tem um artista em circulação, se propõe alguma ação que possa ser partilhada) .Contacto: Adolfo Lanzaveccia:+5492634479475/ Mario Piragibe: +553499597859.

Queremos promover um espaço de participação onde possamos melhorar as nossas práticas, potenciar o sucesso na gestão de eventos, fortalecer as

propostas existentes, enriquecidas pelo intercâmbio internacional, profissionalizar a tarefa e consolidar uma identidade cultural que distinga os festivais de marionetas no mundo.

Para fazer parte desta iniciativa NÃO é necessário estar vinculado a nenhum CENTRO NACIONAL. Queremos que esta instância proposta pela UNIMA seja um verdadeiro espaço de pertencimento para o setor.

Pedimos apenas que qualquer sinergia que surja desta área seja encaminhada à Secretaria de Festivais da UNIMA América Latina, para fortalecer esta construção coletiva, em benefício de todos.

A partir da iniciativa de alguns gestores, estamos hoje trabalhando na criação de um Acordo de Cooperação Internacional entre os Festivais Internacionais de Teatro de Animação e as Salas de Marionetes Estáveis, que atinja cinco países da América Latina e Espanha.

O âmbito de aplicação do referido acordo é o desenvolvimento de projetos de cogestão, programação, criação e consolidação de corredores de circulação de artistas, coproduções, projetos de pesquisa, formação académica, divulgação, residências, consolidação da identidade cultural regional, e estabelecimento de pontes de ida e volta para a troca de conhecimentos, favorecendo a verdadeira integração cultural. Além disso, os festivais de Teatro de Animação são propostos como uma plataforma de integração e troca de conhecimentos e de ligação efetiva com áreas academicas e/ou de formação, em benefício da comunidade bonequeira.

Estabelecem também como objetivo de médio e longo prazo que o networking consiga ligar-se a outras regiões do mundo, estabelecendo Festivais “chave” para abrir canais permanentes, geminação de festivais e possibilitar a troca e circulação de conteúdos. Este acordo pode ser estendido a novos festivais, ou servir de exemplo para novos acordos entre o setor.

Secretaria de Festivais
Subcomissão UNIMA América Latina
Comissão UNIMA Três Américas

# Secretaria de Patrimônio
# Informe da Secretaria de Patrimônio da Subcomissão América Latina - Comissão Três Américas

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

Desde a sua criação em outubro de 2023, a Secretaria de Patrimônio vem trabalhando sobre duas ações complementares: a realização de inventário por meio de dois questionários e a realização de ciclos de seminários permanentes, com o objetivo de realizar inventário do patrimônio bonequeiro em nosso continente e ao mesmo tempo, pensar em ações de salvaguarda.

Os questionários ainda estão abertos para respostas e podem ser acessados nos links:

QUESTIONÁRIO SOBRE BONECOS DO PATRIMÔNIO INTANGÍVEL

https://forms.gle/WU7BnEdnMi1bEbXq5

QUESTIONÁRIO SOBRE MUSEUS E COLEÇÕES DE BONECOS

https://forms.gle/jxVKbfEYU7eViTsc6

As respostas aos questionários nos permitem saber da existência de museus e coleções de bonecos, assim como, de formas de teatro de bonecos que possam ser consideradas patrimônio imaterial.

Respondam e ajude a difundi-los!

Seminário Teatro de Bonecos e Patrimônio na América Latina 2024

Neste primeiro ciclo, foram realizados quatro seminários que reuniram uma quantidade expressiva de participantes online, não apenas de países da América Latina, mas também de outros continentes!

Consideramos que este primeiro ciclo foi muito exitoso por várias razões, mas principalmente por possibilitar a nós, latinos americanos, a nos conhecer melhor, a mirar e a se maravilhar diante de patrimônios tão ricos e de ações potentes e efetivas na discussão e divulgação do teatro de bonecos.

**Programación:**

Hablar 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, de voz y gestos, y que los maestros definitivamente dejan su huella en nosotros.

**Apertura:**

Tito Lorefice (Presidente de la Comisión Tres Américas - UNIMA), Idoya Ortegui (Presidente de la Comisión de Patrimonio - UNIMA) e Izabela Brochado (Coordinadora Secretaria de Patrimonio - Comisión Tres Américas)

**Conferencistas:**

- **Bettina Girotti (Argentina)** – "Los primeros pasos de Javier Villafañe, el titiritero andariego".
- **C Caridad Yamila Gibert Núñez (Cuba)** – "Villafañe em Cuba, notas e abordagens em uma ilha encantada".
- **Carlos Aguirre (Venezuela)**
- **Martín Molina (Perú)** – "La huella andariega de Villafañe en Perú".
- **Valmor Níni Beltrame (Brasil)** – "Javier Villafañe en Brasil - Apuntes sobre el legado de un maestro titiritero".
- **Raquel Bárcena (México)**

**Organización:** Secretaria de Patrimonio - Comisión Tres Américas– UNIMA.

**Coordinación:** Izabela Brochado

**Comité organizador:** Bettina Girotti; Erduyn Maza; Irving Sanchez y Martín Molina e Fabiana Lazzari.

**Mediación:** Izabela Brochado y Fabiana Lazzari

*El seminario es abierto a todas las personas y los participantes recibirán certificados de la Universidad de Brasilia.*

Consideramos que o tema "Javier Villafañe: Um patrimônio vivo em nós" não poderia ter sido mais acertado para dar início ao Seminário Teatro de Bonecos e Patrimônio na América Latina! Javier Villafañe conectou-nos de forma profunda e em diferentes aspectos e isto ficou evidenciado pelas seis conferências que formaram parte deste bloco, apresentadas por Bettina Girotti (Argentina), C Caridad Yamila Gibert Núñez (Cuba), Carlos Aguirre (Venezuela); Martín Molina (Peru); Valmor Níni Beltrame (Brasil) e Raquel Bárcena (México). Cada conferencista, sem combinação prévia, abordou diferentes qualidades - ou especificidades que Villafañe imprimiu nos diversos países, em distintos contextos e temporalidades, explicitando as marcas e provocações realizadas por este mestre não apenas no teatro de bonecos, mas também na educação, na poesia e nos artistas do nosso continente.

Diante de relatos tão impactantes, nos colocamos o desafio de realizar um e-book com os textos e as imagens apresentadas nas conferências, a ser realizado por meio das parcerias entre a Secretaria de Patrimônio – Subcomissão América Latina – Comissão Três Américas e do Laboratório de Teatro de Formas Animadas da Universidade de Brasília – UnB.

A conferência poderá ser acessada através do link: VIDEO

**Programación:**

Presentación sobre el proceso de digitalización, catalogación, estabilización y salvaguarda del patrimonio documental, fotográfico y material del Museo Nacional del Títere de Huamantla, Tlaxcala, México.

**Apertura:**

Tito Lorefice (Presidente de la UNIMA Comisión Tres Américas) e Izabela Brochado (Coordinadora de la Secretaría de Patrimonio de la Subcomisión Latinoamérica - UNIMA Comisión Tres Américas).

**Conferencistas:**

**Ignacio Tapa** – Museo Nacional del Títere.

**Irving Sánchez** – Museo Nacional del Títere.

**Isidro Montes** – Museo Nacional del Títere.

**Coordinación:** Izabela Brochado

**Comité organizador:** Antonio Quispe, Bettina Girotti, Erduyn Maza, Irving Sánchez, Martín Molina, Julio Morillo, Susy López y Fabiana Lazzari.

**Mediación:** Izabela Brochado y Fabiana Lazzari.

**Realización:** Secretaría de Patrimonio de la Subcomisión Latinoamérica - UNIMA Comisión Tres Américas y Laboratorio de Teatro de Formas Animadas – LATA, Universidad de Brasilia – UnB.

*El seminario es abierto a todas las personas y los participantes recibirán certificados de la Universidad de Brasilia.*

## CICLO 2

Esta conferência evidenciou o quão pouco conhecemos sobre museus de teatro de bonecos nos países latino-americanos. Ignácio Tapa e Irving Sánchez nos brindou com um relato profundo e detalhado sobre o Museu Nacional del Títere de Tlaxcala, um museu específico de títeres, com um acervo, exibições e processos de salvaguarda preciosos! Foram abordados aspectos históricos, organizacionais e perspectivas futuras, com referências importantes para outros museus. Um aspecto a se ressaltar é o processo de digitalização do acervo composto por bonecos, fotos e documentos.

Esperamos que as respostas aos questionários sobre museus e coleções de bonecos nos possibilitem a aprofundar as discussões sobre o tema; a difundir e compartilhar experiências exitosas como a do Museu de Tlaxcala.

A conferência poderá ser acessada através do link: VIDEO

Programación

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.

Apertura: **Tito Lorefice** (Presidente de la UNIMA Comisión Tres Américas) y **Susy López** (Miembro de la Secretaría de Patrimonio de la Subcomisión Latinoamérica - UNIMA Comisión Tres Américas).

Conferencista: **Izabela Brochado.**

Coordinación: **Izabela Brochado.**

Comité organizador: **Antonio Quispe, Bettina Girotti, Erduyn Maza, Irving Sánchez, Martín Molina, Julio Morillo, Susy López y Fabiana Lazzari.**

Mediación: **Susy López.**

Realización: **Secretaría de Patrimonio de la Subcomisión Latinoamérica - UNIMA Comisión Tres Américas y Laboratorio de Teatro de Formas Animadas – LATA, Universidad de Brasilia – UnB.**

## CICLO 3

Assim como pouco conhecemos sobre museus específicos de teatro de bonecos nos países latino-americanos, pouco se sabe sobre as tradições de títeres em nosso continente. A conferência apresentada por Izabela Brochado, que teve como ênfase o Processo de Registro do Teatro de Bonecos Popular do Brasil, principalmente os oriundos da Região Nordeste, que resultou nas suas titulações como patrimônio imaterial e cultural brasileiro junto ao IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Foram abordados os elementos fundantes que caracterizam estas tradições, assim como, a metodologia utilizada no inventário.

Vários mestres que foram agraciados com este título estavam presentes e participaram ativamente da *live*, mostrando seus bonecos, algumas cenas e processos de construção das figuras. Desta participação, saiu a proposição de um curso online sobre a talha em madeira ministrado por eles.

Esperamos que as respostas aos questionários sobre as tradições titiriteras nos países da América Latina nos possibilitem realizar ouras conferências desta natureza. A conferência poderá ser acessada através do link: VIDEO

Programación

**Presentación del MUTIBO, Museo de Títeres de Bogotá, un museo virtual. La conferencia también abordará temas como la historia del grupo Paciencia de Guayaba y su relación con la UNIMA, así como también la historia del teatro de títeres en Colombia. Al final, se hará un recorrido virtual en el museo.**

Apertura: **Tito Lorefice** (Presidente de la UNIMA Comisión Tres Américas) **e Izabela Brochado** (Coordinadora de la Secretaría de Patrimonio de la Subcomisión Latinoamérica - UNIMA Comisión Tres Américas).

Conferencista: **Fabio Correa Rubio** (Director) **y José Ramón Fernández** (Coordinador).

Coordinación: **Izabela Brochado.**

Comité organizador: **Antonio Quispe, Bettina Girotti, Erduyn Maza, Irving Sánchez, Martín Molina, Julio Morillo, Susy López y Fabiana Lazzari.**

Mediación: **Izabela Brochado y Fabiana Lazzari (UnB).**

Realización: **Secretaría de Patrimonio de la Subcomisión Latinoamérica - UNIMA Comisión Tres Américas y Laboratorio de Teatro de Formas Animadas – LATA, Universidad de Brasilia – UnB.**

## CICLO 4

Fechamos o Ciclo I do Seminário com a apresentação sobre o MUTIBO, Museo de Títeres de Bogotá, um museu virtual elaborado e gestionado pelo Grupo Paciencia de Guayaba, de Bogotá, Colômbia.

Fabio Correia Rubio e José Ramón Fernandéz nos guiaram pelo museu no espaço virtual, como em um video game. Afinal, diferentemente dos museus virtuais que digitalizam seu acervo físico, o MUTIBO é originalmente composto por fotografias de bonecos que são organizados no espaço virtual pelas diferentes técnicas de construção e manipulação, diferentes temporalidades e diferentes acervos de grupos de títeres de Colômbia. Uma proposta instigadora!

O museu poderá ser acessado pelo site www.mutibo.com

Foi apresentado também, um video sobre a história dos títeres em Colômbia, um passeio criativo e divertido pelo espaço-tempo do teatro de bonecos neste país!

A conferência poderá ser acessada através do link: VIDEO

# Informe sobre la recientemente creada Secretaría de Formación Profesional

**Miembros:** Mónica Martínez, Fabiana Lázari, Paulo Balardim, Carlos Rochin, Tito Lorefice.

La Secretaría de Formación Profesional de la subcomisión Latinoamérica, ha sido establecida con el objetivo de colaborar en el fortalecimiento y comunicación entre programas de formación para titiriteros en toda la región. Esta iniciativa busca identificar y catalogar los distintos lugares y programas profesionales, tanto formales como no formales, que existen en Latinoamérica. A través de este relevamiento, la secretaría pretende construir puentes y fomentar la colaboración entre las diversas instituciones y programas de formación profesional en el arte de los títeres.



**Contexto:**

Como todos sabemos el arte de los títeres tiene una larga tradición en Latinoamérica, siendo un medio de expresión cultural que ha permeado en diversas comunidades y contextos sociales. Sin embargo, a pesar de la rica diversidad de prácticas titiriteras en la región, existe aún una falta de comunicación y de sistematización en la capacitación disponible, dado que no en todos los países latinoamericanos existen programas de formación. Esto ha llevado a la creación de esta comisión, que tiene como misión colaborar en la promoción de una formación de calidad, allí donde se requiera, intercambiando conocimientos y experiencias, potenciando el desarrollo profesional de los titiriteros que así lo deseen, y propendiendo a la creación de nuevos programas en las zonas que lo requieran.

**Objetivos de la Comisión:**

1. Relevamiento de Programas de Formación: Identificar y documentar las instituciones educativas, talleres, cursos y programas de formación en el ámbito de los títeres, tanto en contextos formales (universidades, escuelas de arte) como en no formales (talleres comunitarios, talleres dentro de festivales, etc.).

2. Construcción de Redes: Facilitar la comunicación y colaboración entre instituciones y profesionales del arte titiritero, promoviendo un intercambio enriquecedor que permita el crecimiento y el desarrollo de nuevas metodologías de enseñanza.

3. Promoción de Buenas Prácticas: Recopilar y compartir experiencias exitosas en la formación de titiriteros, creando un banco de recursos que sirva de guía para nuevas iniciativas educativas.

4. Fomento de la Diversidad Cultural: Resaltar la riqueza de las diferentes tradiciones y estilos de titiriteros en Latinoamérica, promoviendo el respeto y la valoración de las diversas manifestaciones culturales tradicionales, en diálogo constante con la contemporaneidad.

**Metodología:**

La comisión llevará a cabo una serie de actividades para cumplir con sus objetivos, tales como:

- Encuestas y Entrevistas: Realizar encuestas y entrevistas a titiriteros, educadores y organizadores de eventos culturales para recopilar información sobre las iniciativas de formación existentes.

- Mapeo de Instituciones: Crear un mapa interactivo que localice las instituciones de formación y los programas de capacitación en la región.

- Plataforma Virtual: Desarrollar una plataforma en línea donde se puedan compartir recursos, publicaciones, y calendario de eventos relacionados con la formación de titiriteros.

- Eventos y Talleres: Organizar conferencias, talleres y encuentros en diferentes países para facilitar el intercambio de conocimientos y fomentar la colaboración.

**Conclusión:**

La creación de la Comisión de Formación Profesional para Titiriteros en Latinoamérica representa un paso importante hacia la profesionalización y el reconocimiento del arte titiritero en la región. Al realizar un relevamiento de programas y fomentar la cooperación entre instituciones, se espera no solo elevar los estándares de la formación, sino también contribuir a la preservación y evolución de este arte tan significativo en las diversas culturas latinoamericanas. La colaboración entre los distintos actores del campo permitirá construir un futuro prometedor para la formación de titiriteros y el desarrollo de nuestra práctica artística.

Si te interesa, te resuena, podés sumarte a nuestra comisión.

**Escribinos a:**

formacionprofesionalLAT@gmail.com

# Secretaria de Educación y Terapia

**Seminário Latino-Americano de Educação e Terapia da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos- ABTB / Centro Unima Brasil.**

Idealizado pela Comissão de Educação e Terapia da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos ABTB / Centro Unima Brasil em conjunto con la Secretaría de Educación y Terapia de Unima Tres Américas / América Latina, o seminário tem por objetivo compartilhar em instituições públicas de ensino superior, relatos de experiências, publicações em revistas especializadas e teses acadêmicas de profissionais que utilizam o títere/formas animadas em instituições públicas /privadas de educação formal e não formal, e em processos terapêuticos de tratamento da saúde mental.

Temos buscado fazer um diagnóstico preliminar sobre a existência de grupos/pesquisadores que utilizam os títeres/formas animadas na educação e na terapia na Latinoamerica.

A partir de discussões e levantamentos, o grupo de Educação e Terapia da Unima Brasil passou a pensar preliminarmente em um formato itinerante de seminário onde uma representação da UNIMA na América do Sul ficaria responsável por

# Secretaria de Educación y Terapia

**Seminario Latinoamericano de Educación y Terapia de la Asociación Brasileña de Teatro de Títeres - ABTB / Centro Unima Brasil.**

Concebido por la Comisión de Educación y Terapia de la Asociación Brasileña de Teatro de Títeres ABTB / Centro Unima Brasil, en conjunto con la Secretaría de Educación y Terapia de Unima Tres Américas / América Latina, el seminario tiene como objetivo compartir relatos de experiencias, publicaciones de revistas especializadas y tesis académicas de profesionales que utilizan títeres/ formas animadas en instituciones públicas/privadas de educación formal y no formal, y en procesos terapéuticos para el tratamiento de la salud mental.

Intentamos hacer un diagnóstico preliminar de la existencia de grupos/ investigadores que utilizan títeres/ formas animadas en educación y terapia en toda Latinoamérica.

A partir de las discusiones y encuestas, el grupo de Educación y Terapia de la Unima Brasil comenzó a pensar en un formato de seminario itinerante en el que una representación de la UNIMA en América del Sur sería responsable de la organización y realización de Seminarios Latinoamericanos de Educación y Terapia. La ABTB se propone organizar

organizar e realizar Seminários Latino-Americanos de Educação e Terapia. A ABTB se propõe a realizar o primeiro e, esperamos que, a partir deste, outros países possam sediar os próximos.

Previsto para ser realizado no segundo semestre de 2025, a Comissão de Educação e Terapia da ABTB / Centro Unima Brasil encontra-se na fase preliminar de organização, tendo como o objetivo principal, estabelecer parcerias nacionais e internacionais que irão possibilitar a realização do I seminário de Educação e Terapia de Teatro de Bonecos na América Latina.

Maiores informações: Roberto Silva (+55)31991261339

Roberto Silva, **coordenador** da Comissão de Educação e Terapia da ABTB / Centro Unima Brasil e da Secretaria de Educação e Terapia da Unima Três Américas / América Latina.

el primero y esperamos que otros países puedan acoger los siguientes.

Prevista para el segundo semestre de 2025, la Comisión de Educación y Terapia de la ABTB / Centro Unima Brasil se encuentra en las etapas preliminares de organización, con el objetivo principal de establecer alianzas nacionales e internacionales que hagan posible la realización del Primer Seminario de Educación y Terapia de Teatro de Títeres en América Latina.

Más informaciones: Roberto Silva (+55)31991261339

Roberto Silva, **coordinador** de la Comisión de Educación y Terapia de la ABTB / Centro Unima Brasil y de la Secretaría de Educación y Terapia de Unima Tres Américas / América Latina.



**Miembros:** Elizabeth Romero (Venezuela), Isabel López Hamze (Cuba), Milagros Arroyo Dávila (Perú), Andrea Markovitz (Chile), Amanda Viana, Elaine Regina, Fabiana Bigarella, Inecê Gomes y Rossana Costa (Brasil)

PUBLICACIONES TITIRITERAS *DESCOBERTAS*

**El redescubrimiento de títeres Gignol (sic) en Guatemala**

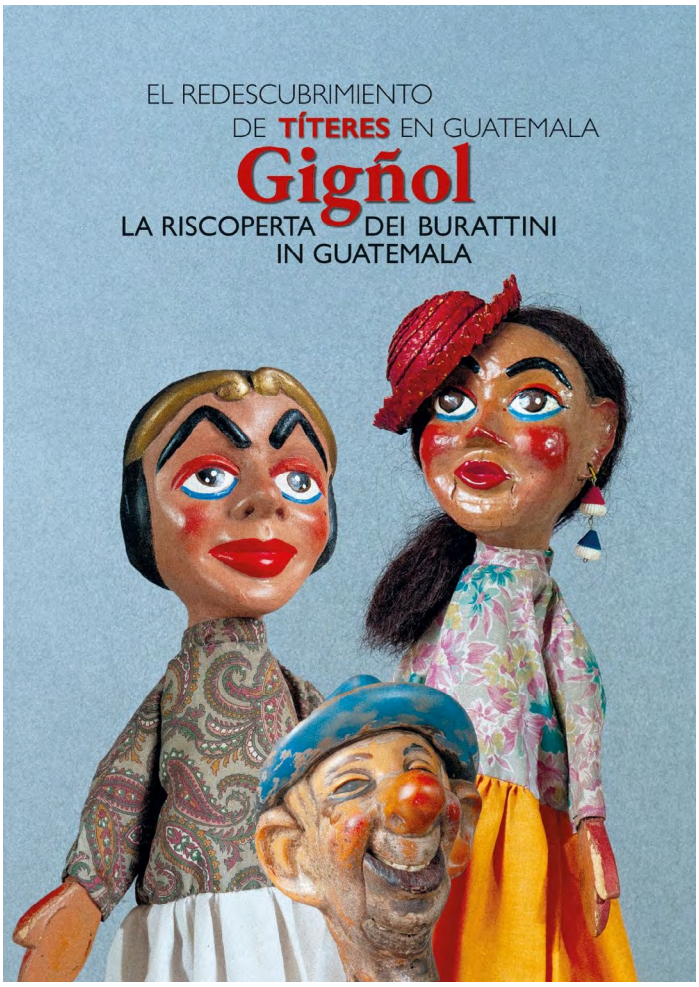
Edición en italiano: **La riscoperta dei burattini in Guatemala**

Autores: Carolina Cifuentes Domínguez y Paolo Iorio.

Istituto per i Beni Marionettistici e il Teatro Popolare, Turín, 2024.

Idiomas: español y portugués. Páginas: 59.

Contacto: titiritlan@yahoo.com




SINOPSIS

El libro, escrito por los titiriteros de la asociación guatemalteca Chúmbala Cachúmbala, subraya la importancia de esta forma artística en el desarrollo de la educación y la cultura popular en su país; aborda sus raíces precolombinas y su época dorada en el siglo XX, así como su impacto social con el Festival Titiritlán (nacido en 2006) y los esfuerzos por preservar la memoria histórica. Dedica un aparte al legado de la Compañía Gigñol (1958) de Carmen Antillón Milla y Luis Alfredo Iriarte Magnín, figuras centrales del títere guatemalteco, deseando inspirar a futuras generaciones de artistas escénicos.

**OS SEGREDOS DA VENTRILOQUIA**

Autor: Warley Santana

Lisbon International Press, Lisboa/São Paolo, 2018.

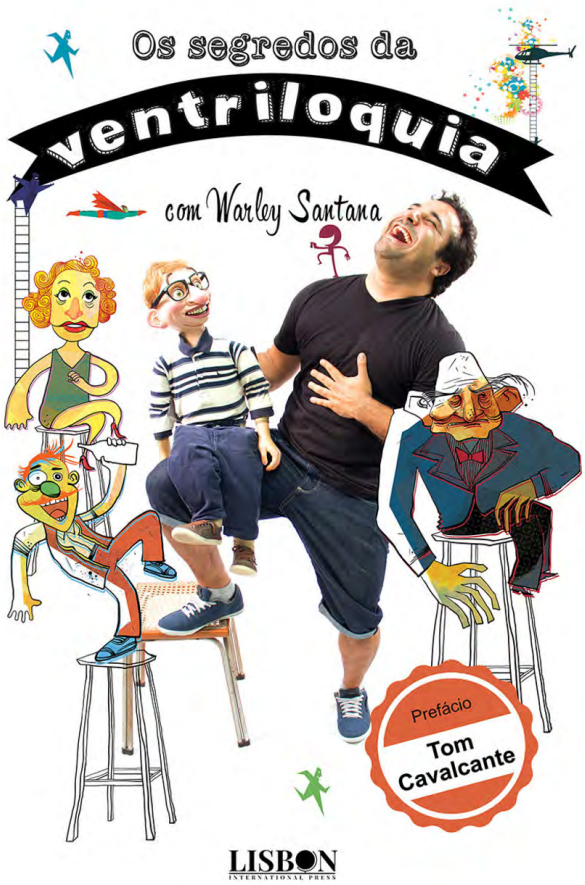
ISBN: 978-989-37-2599-3

Idioma: Português. Páginas: 176.

https://www.livrariaipedasletras.com/pd-8f5750-os-segredos-da-ventriloquia-warley-santana.html

SINOPSIS

A obra Os Segredos da Ventriloquia, do ator e ventríloquo Warley Santana, reúne as informações, desde história dessa arte, situação pelo qual o artista passou, técnicas e dicas para todos que queiram ser apresentados à ventriloquia ou se aprofundar no tema. Com linguagem divertida e didática, o autor colocou nessas páginas anos de estudo e suas próprias experiências, para proporcionar ao leitor momentos de lazer, além de ferramentas que podem ser colocadas em prática em grupo ou individualmente.




El libro Os Segredos da Ventriloquia (Los Secretos de la Ventriloquia), del actor y ventrílocuo Warley Santana, reúne información, desde la historia de este arte, la situación por la que pasó el artista, técnicas y consejos para quien quiera iniciarse en la ventriloquia o profundizar en el tema. Con un lenguaje ameno y didáctico, el autor ha volcado en estas páginas años de estudio y sus propias experiencias, para proporcionar al lector momentos de ocio, así como herramientas que pueden ponerse en práctica en grupo o individualmente.

**OS SEGREDOS DO BONEQUEIRO (OU COMO ANIMAR UM BONECO)**

Autor : PARICIO, Paco

Tradução: Valmor Nini Beltrame.

Rio do Sul, UNIDAVI – Titiriteros de Binéfar, 2024.

Idioma: Português. Páginas 129.

SINOPSIS

O livro reúne mais de uma centena de segredos fartamente ilustrados sobre a profissão do ator animador, notadamente para o trabalho com bonecos de luva. O autor sistematiza saberes, conselhos, anotações, artimanhas, truques, comentários recolhidos durante décadas de observação e de trabalho para estimular estudantes de teatro, jovens artistas principiantes na profissão e professores para conhecer um pouco melhor os desafios de criar a impressão de vida num boneco, de dotar-lhe de anima. Os segredos do Bonequeiro só poderiam ser feitos por quem tem profundo conhecimento do ofício, compromisso com a formação profissional de bonequeiros e, sobretudo, generosidade. Este é um belo presente que Paco Paricio oferece ao teatro de bonecos do Brasil.

O livro pode ser solicitado no seguinte endereço: contato@tripteatro.com.br

El libro reúne más de cien secretos totalmente ilustrados sobre la profesión de animador, especialmente cuando se trabaja con marionetas de guante. El autor sistematiza conocimientos,

consejos, notas, trucos, astucias, comentarios reunidos a lo largo de décadas de observación y de trabajo para animar a los estudiantes de teatro, a los jóvenes artistas recién llegados a la profesión y a los profesores a aprender un poco más sobre los desafíos de crear la impresión de vida en una marioneta, de darle animación. Los secretos del titiritero sólo podían haber sido escritos por alguien con un profundo conocimiento del oficio, un compromiso con la formación profesional de los titiriteros y, sobre todo, generosidad. Este es un hermoso regalo de Paco Paricio al teatro de marionetas de Brasil.

El libro puede solicitarse a la siguiente dirección: contato@tripteatro.com.br

**PACO PARICIO**

Quando jovem foi animador cultural, depois professor de escola no meio rural e, desde 1985, dedica-se totalmente ao teatro de bonecos. Ele fundou Los Titiriteros de Binéfar comigo há quase cinquenta anos. Na época, nós dois éramos estudantes de Pedagogia na cidade de Lleida. Já criou quarenta espetáculos e também dirigiu trabalhos em outros grupos. Há mais de quinze anos organiza um fichário —uma espécie de diário— com anotações registradas em viagens, após as apresentações. Ele gosta de explicar os truques do nosso ofício, especialmente para as crianças, que vêm observar atrás da empanada como atuamos com os bonecos. Geralmente chamamos esses *espectadores* interessados de *trujamanes*, como Cervantes chama ao rapaz que ajuda o titeriteiro Maese Pedro. Agora, Paco compartilha essas anotações com eles e com todos os que querem aprender a animar um boneco. Assim é o meu namorado.

Pilar Amorós

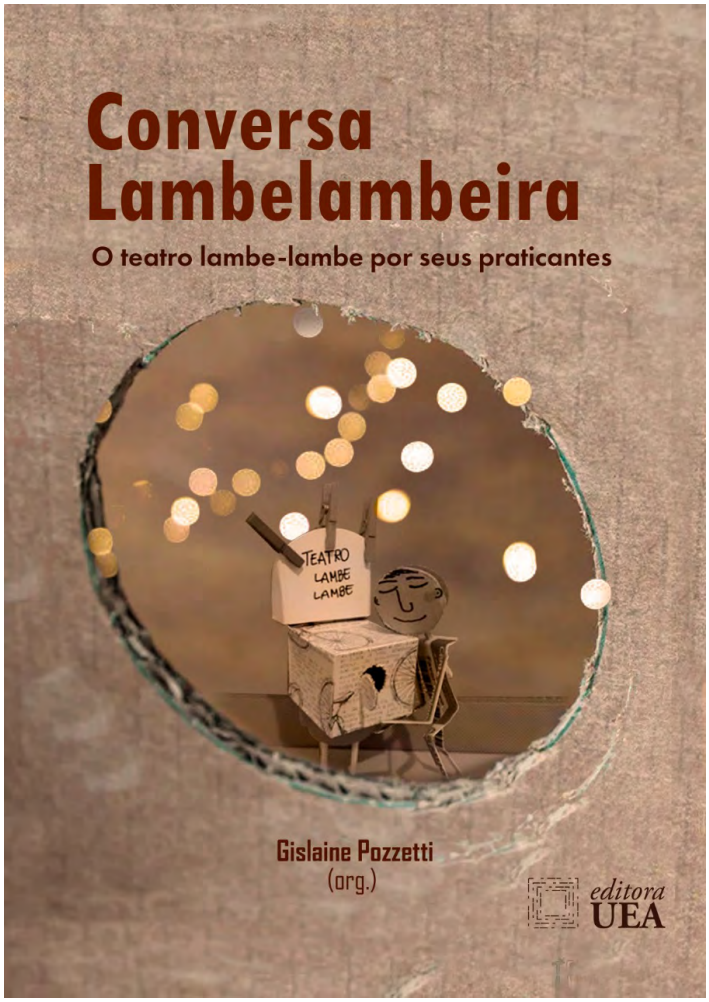
**Conversa Lambelambeira: O Teatro Lambe-Lambe por seus praticantes /**

Organizadora: Gislaine Pozzetti – Manaus (AM): Editora UEA, 2023 , 212 p.: il., color; Ebook. ISBN: 978-85-7883-605-4

Inclui referências bibliográficas 1. Teatro. 2. Lambe-Lambe 3. Conversas. 4. Lambelambeira. I.Pozzetti, Gislaine. (Org). II. Título CDU 1997 – 792

PDF Disponível em: http://repositorioinstitucional.uea.edu.br/handle/riuea/5013

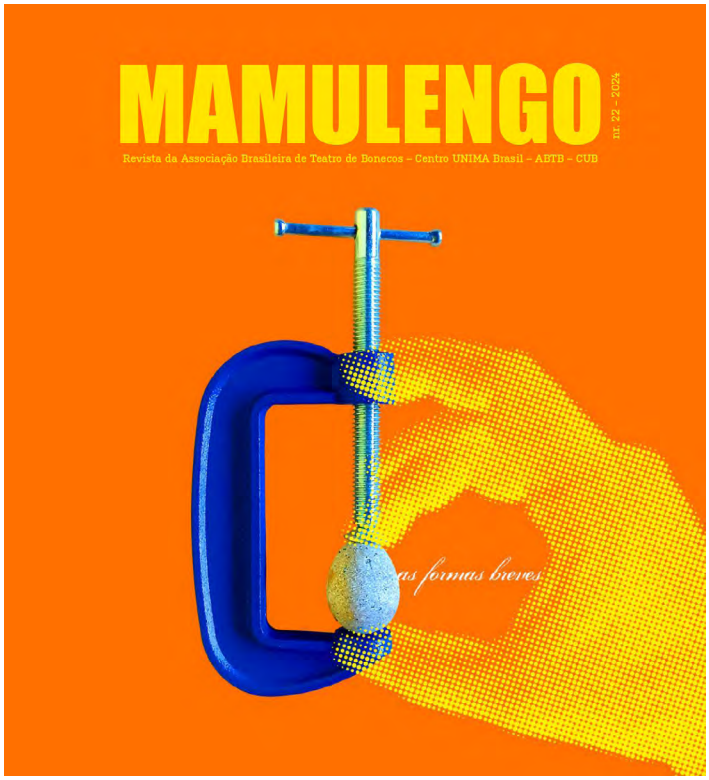
Esse livro é resultado do encontro de artistas, professores, pesquisadores, estudantes e entusiastas que navegam pelos rios e mares do Teatro Lambe-lambe, e apresenta as reverberações que o Projeto TEATRO LAMBE-LAMBE da Universidade do Estado do Amazonas oportuniza, enquanto espaço de estudo, pesquisas, práticas e trocas artísticas desta arte genuinamente brasileira, que já se espalha por mais de 30 países. A escrita envolve 24 pesquisadores de 08 estados brasileiros (AM, SP, RS, MG, CE, BA, MS, GO), que se aventuram por águas conhecidas e desconhecidas, a partir do mapa e da bússola que Denise di Santos e Ismine Lima generosamente nos entregaram em 1989. É um material escrito de forma colaborativa, e apresenta processos criativos de cada navegante que, ao se reunirem nesse porto trazem suas contribuições para a manutenção da linguagem do Teatro Lambe-lambe e a exploração de novos formatos, sem, contudo, desviar-se da rota traçada por suas fundadoras; um teatro independente e para a rua, que possa chegar em qualquer lugar do mundo.



Este libro es el resultado del encuentro de artistas, profesores, investigadores, estudiantes y aficionados que navegan por los ríos y mares del Teatro Lambe-lambe, y presenta las reverberaciones que el Proyecto TEATRO LAMBE-LAMBE de la Universidad del Estado de Amazonas proporciona como espacio de estudio, investigación, práctica e intercambio artístico de este arte genuinamente brasileño, que ya se ha extendido a más de 30 países. La redacción involucra a 24 investigadores de 8 estados brasileños (AM, SP, RS, MG, CE, BA, MS, GO), que se aventuraron en aguas conocidas y desconocidas, a partir del mapa y la brújula que Denise di Santos e Ismine Lima generosamente nos regalaron en 1989. El material está escrito en colaboración y presenta los procesos creativos de cada navegante que, al reunirse en este puerto, aportan sus contribuciones al mantenimiento del lenguaje del Teatro Lambe-lambe y en la exploración de nuevos formatos, sin por ello desviarse de la ruta establecida por sus fundadores; un teatro independiente para la calle que puede llegar a cualquier parte del mundo.

**Revista Mamulengo – 22/2024**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Mamulengo: Revista da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos – ABTB / Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, Centro UNIMA Brasil – CUB.
N.1, julho/setembro (1973)– Florianópolis: ABTB/CUB.julho/setembro (1973)– Florianópolis: ABTB/CUB.
Ano 50, n. 22, agosto 2024. ISSN: 2675-3383
Semestral 1973-1974. Anual 1975-1982. Semestral em 2020. Anual 2024.
1. Teatro de Animação. 2. Teatro de bonecos. 3. Teatro de máscaras. 4. Teatro de objetos. 5. Teatro de sombras.
I. Associação Brasileira de Teatro de Bonecos. II.Centro UNIMA Brasil.
CDD: 792




O tema desta edição propõe uma mirada sobre as espetacularidades não hegemônicas do Teatro de Formas Animadas que possuem características divergentes, seja pelo formato diminuto, seja pela brevidade temporal ou por alguma outra especificidade que joguem à margem do que se entende pela produção convencional.

É uma edição para discutir o Teatro Lambe-lambe, o Teatro de Objetos, a performance com bonecos, o Teatro em Miniatura, as experimentações em vídeo e tantas outras possibilidades ainda não imaginadas.

No seio da Cultura Popular, temos os entremeses, os entreatos e aqui no Brasil entendemos as passagens, as cenas, os quadros, os esquetes, as mascaradas e danças em que o boneco é uma atração como exemplos das nossas mais genuínas formas breves. Ítalo Calvino, um admirador confesso

das formas breves, exalta que os poetas “mesmo quando escrevem em prosa dão o melhor de si em textos em que o máximo de invenção e de pensamento se concentra em poucas páginas”...

El tema de este número propone una mirada a las espectacularidades no hegemónicas del Teatro de Formas Animadas que presentan características divergentes, ya sea por su formato diminuto, por su brevedad en el tiempo o por alguna otra especificidad que las empuja a los márgenes de lo que se entiende por producción convencional.

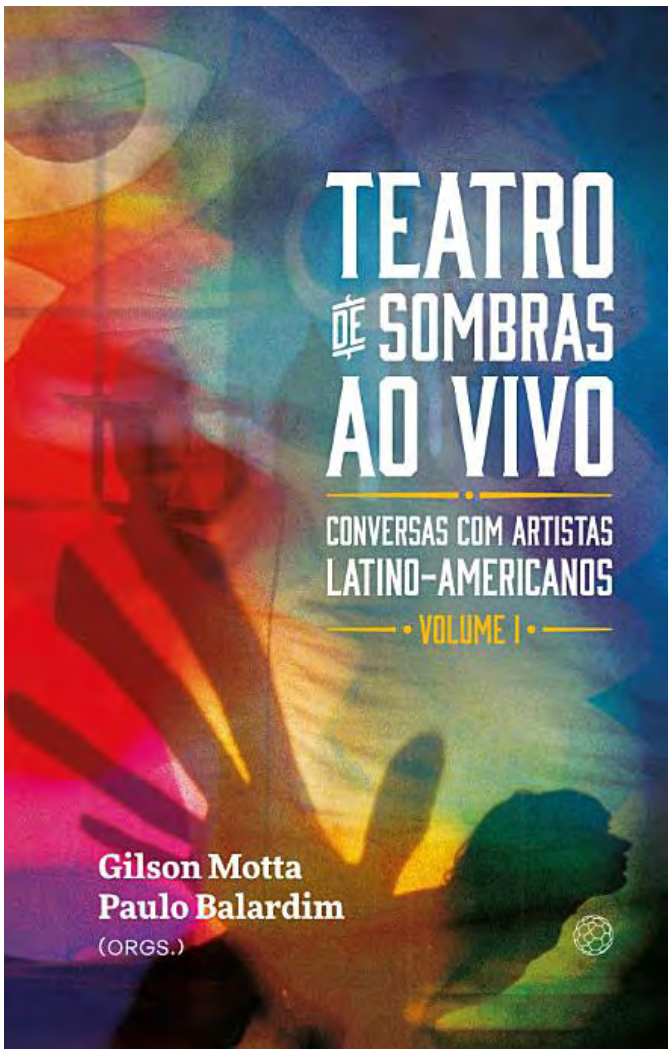
Es una edición para hablar de Teatro Lambe-lambe, Teatro de Objetos, Performance con marionetas, Teatro en Miniatura, experimentación con vídeo y tantas otras posibilidades aún no imaginadas.

Dentro de la Cultura Popular, tenemos los entremeses, los entreactos y aquí en Brasil entendemos los pasajes, las escenas, los cuadros, los sketches, las mascaradas y los bailes en los que el títere es una atracción como ejemplos de nuestras formas breves más genuinas. Italo Calvino, admirador confeso de la forma breve, subraya que los poetas «incluso cuando escriben prosa, dan lo mejor de sí en textos en los que el máximo de invención y pensamiento se concentra en pocas páginas»...

**Teatro de sombras ao vivo : conversas com artistas latinoamericanos, volume 1**

Organização: Gilson Motta, Paulo Balardim.
Primeira edição, Rio de Janeiro: Mórula, 2021. 608 p. E-book. ISBN 978-65-86464-82-5 1. Teatro brasileiro. 2. Dramaturgia. 3. Teatro de sombras, Brasil. 4. COVID-19, Pandemia 2020. Aspectos culturais. I. Motta, Gilson. II. Balardim, Paulo. 22-77054 cdd: 869.2 cdu: 82-2(81)
https://play.google.com/store/books/details/Gilson_Motta_Teatro_de_sombras_ao_vivo?id=jBt2EAAAQBAJ&gl=br&pli=1

Sobre este e-book




Este livro traz falas e reflexões de 17 artistas latino-americanos que se dedicam ao Teatro de Sombras. São observações nascidas em um projeto de lives organizadas pelo Grupo Penumbra, de Cuiabá (MT), durante o ano de 2020, momento em que nos isolamos por conta da pandemia de Covid-19. Aquela temporada longe dos palcos — e de tudo mais — se mostrou interessantemente benéfica aos estudos em todos os campos da vida humana. Enquanto os cientistas procuravam vencer o vírus, pesquisadores de inúmeras áreas do conhecimento lançaram-se às trocas, pela internet, a fim de, de algum modo, manter viva a chama que nos move. As entrevistas ganharam posteriormente uma organização realizada pelos professores Gilson Motta (UFRJ) e Paulo Balardim (UDESC), que, também como os artistas e pesquisadores que são, trouxeram um apurado olhar sobre o material registrado nos encontros virtuais. O resultado é uma fantástica reunião de percepções de profissionais que vivem o momento

presente do Teatro de Sombras, na eterna e fundamental conjugação entre tecnologia e ancestralidade. O agrupamento destas entrevistas nesta caprichada publicação reafirma um momento de especial peculiaridade na produção contemporânea das Sombras e dos artistas que a integram, dentro do recorte geográfico proposto. Esta publicação é um alento para aqueles que acreditam que, mesmo em tempos de sombras tão densas, é possível extrair poesia do seu diálogo com a luz. Miguel Vellinho

Este libro reúne discursos y reflexiones de 17 artistas latinoamericanos dedicados al teatro de sombras. Son observaciones nacidas de un proyecto de vidas organizado por el Grupo Penumbra, de Cuiabá (MT), durante 2020, cuando estábamos aislados a causa de la pandemia del Covid-19. Ese tiempo lejos del escenario -y de todo lo demás- resultó ser interesantemente beneficioso para los estudios en todos los campos de la vida humana. Mientras los científicos trataban de vencer al virus, investigadores de innumerables campos del saber intercambiaban en internet para mantener viva de algún modo la llama que nos impulsa. Las entrevistas fueron organizadas posteriormente por los profesores Gilson Motta (UFRJ) y Paulo Balardim (UDESC), que, como artistas e investigadores que son, aportaron una mirada aguda al material registrado en los encuentros virtuales. El resultado es una fantástica recopilación de percepciones de profesionales que viven en el momento presente del Teatro de Sombras, en la eterna y fundamental combinación de tecnología y ancestralidad. La agrupación de estas entrevistas en esta prolija publicación reafirma un momento de especial peculiaridad en la producción contemporánea del Teatro de Sombras y de sus artistas, dentro del ámbito geográfico propuesto. Esta publicación es un estímulo para quienes creen que, incluso en tiempos de sombras tan densas, es posible extraer poesía de su diálogo con la luz. Miguel Vellinho

# LA HOJA TITIRITERA

NÚMERO 02 . NOVIEMBRE 2024 . LATINOAMÉRICA

DOS2

Publicación semestral internacional de divulgación sobre
el teatro de títeres, objetos y formas animadas,
de la Secretaría de Comunicación de UNIMA Tres Américas.

UNIMA COMISIÓN TRES AMÉRICAS
Trois Amériques Three Americas