



# LA HOJA TITIRITERA

NÚMERO 03 . MAYO 2025 . LATINOAMÉRICA

T  
R  
E  
S



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



COMISIÓN  
TRES AMÉRICAS  
Trois Amériques Three Americas

**EDITORA EN JEFE:**

Susy López Pérez - México

**CONSEJO EDITORIAL:**

Conceição Rosière - Brasil  
Ciro Gómez Acevedo - Colombia  
Nini Valmor Beltrame - Brasil  
Mónica Berman - Argentina  
Grober Loredo - Bolivia  
Alejandro Jara Villaseñor -Méx/Venezuela  
Antonio Fernández - Chile  
Tito Lorefice - Argentina

**DISEÑO EDITORIAL:**

MrPoper Nicolás Marín

**CORRECCIÓN DE ESTILO:**

Susy López  
Ana Díaz

**VIÑETAS:**

José Quevedo y Armando Samaniego

La Hoja Titiritera © 2024, Año II, número 3, mayo 2025, 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**

*Susy López (México)*

**7 Del saber al ser: técnica y poética del artista**

*Por: Walter Cenci*

**11 Heterogeneidades e hibridaciones en el teatro de animación**

*Por: Valmor Níni Beltrame*

**19 Heterogeneidade e hibridismo no teatro de formas animadas**

*Por: Valmor Níni Beltrame (Versión en portugués)*

**27 Voz y escenofonía en los teatros de títeres de Oriente**

*Por: Verónica Maldonado*

**32 ¡El Príncipe Azul se nos está pudriendo! Los títeres como insurrección política.**

*Por: Diego Andrés Soto*

**37 ¿Y dónde están las mujeres?**

*Por: Elvia Mante*

**43 LOS TÍTERES EN FEMENINO DE CONCHA DE LA CASA**

*Por Susy López*

**47 Sección BOCADILLOS TITIRITEROS**

Bocados visuales, gráfica titeril

*Por: Armando Samaniego*

**50 EL TEATRO DE SOMBRAS, POSIBILIDADES DEL CAMINO DEL MITO EN NUESTRO DÍAS**

*Por Ana Cabot y Gabriela González*

**55 LOS TÍTERES ANIMANDO CORAZONES Alternativas de apertura hacia una metodología artística inclusiva**

*Por: Ana Escobar Vizcarra*

- 65 DEL MARGEN AL PENTAGRAMA,  
DE LA MANO DE UN TÍTERE**  
*Por: Magdalena Clara Torielli Destéffano*
- 72 DESAFIOS DO TEATRO DE BONECOS POPULAR NA PÓS-MODERNIDADE**  
*Por: Chico Simões*
- 77 LOS DESAFÍOS DEL TEATRO POPULAR DE TÍTERES EN LA POSMODERNIDAD**  
*Por: Chico Simões (Versión en español)*
- 82 Bora experimentar juntos o Teatro de Animação?**  
*Por: Môni Longo*
- 89 ¿Intentamos juntos el teatro de animación?**  
*Por: Môni Longo (Versión en español)*
- 96 16 TITIRITERAS EN RESIDENCIA CREATIVA**  
*Por: Grober Loredó*
- 100 Títeres en una ciudad “allende los mares”**  
*Por: Carmela A. Núñez Linares*
- 105 Cuerpos Deambulantes: una etnografía con personas callejeras,  
títeres y objetos en Bogotá**
- 112 HOMENAJE a SUSANITA FREIRE**  
*Por: Fabrice Guilliot*
- 115 Secretaría de Festivales de Títeres de Latinoamérica  
Sub-Comisión Latinoamérica, UNIMA TRES AMÉRICAS  
Informe de gestión  
Período Diciembre 2024 - Abril 2025**
- 119 Reporte de la Secretaría de Patrimonio  
de la Subcomisión de Latinoamérica - UNIMA Tres Américas.**
- 121 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.

#### **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



### El títere, reflejo social.

Al planear esta tercera edición de *La Hoja Titiritera*, reflexionábamos al seno del consejo editorial si podríamos o no tener ya números temáticos, pero la complejidad de conseguir textos con tema específico nos hizo declinar la idea. Es más, casi siempre resulta difícil conseguir suficientes textos, pero me alegro que los que resultaron de esta curaduría, conformen nuestro número tres.

Así como la escena suele ser espejo de la realidad, esta revista nos devuelve reflejos: bagajes y contextos, caminos y métodos. Reflexiones sobre lo que significa ser mujer, y titiritera; sobre hibridismos, moviidades, educación inclusiva, oralidad y comunidad. Letras e imágenes plenas de poesía, desafíos y evolución. Inspiración. Soñamos con mundos pasados que casi han desaparecido, como las reuniones frente al fuego, o los auténticos dalangs. Pero la mística persiste, creando nuevas

### A marionete, reflexão social.

Ao planejar esta terceira edição de *La Hoja Titiritera*, refletimos no seio do conselho editorial se poderíamos ou não já ter números temáticos, mas a complexidade de conseguir textos com um tema específico nos fez mudar de ideia. Além disso, é quase sempre difícil conseguir textos suficientes, mas fico feliz que os que resultaram desta curadoria constituem o nosso número três.

Assim como o palco muitas vezes espelha a realidade, esta revista nos devolve reflexos: bagagens e contextos, caminhos e métodos. Reflexões sobre o que é ser mulher, e marionetista; sobre hibridismos, moviidades, educação inclusiva, oralidade e comunidade. Cartas e imagens cheias de poesia, desafios e evolução. Inspiração. Sonhamos com mundos passados quase desaparecidos, como os encontros ao redor da fogueira ou os autênticos dalangs. Mas a mística persiste, criando novas

expresiones artísticas que corresponden a las inquietudes actuales y al debate sobre si el títere debe funcionar como mediador cultural, o aplicarse a sublimar su potencia sobre la escena.

Resulta ser, ésta, una edición con corazón, que sin pretender ser temática, llegó a serlo. El títere está ahí, como un espejo, reflejando ideas y miradas; como una huella, dando testimonio de la creación, la colaboración, la solidaridad. Bienvenidos el diálogo y la divulgación que hacen crecer al arte del títere; sea *La Hoja Titiritera* un medio que nos acerque a ello.

expressões artísticas que correspondem às preocupações atuais e ao debate sobre se a marionete deve funcionar como mediador cultural, ou se deve ser aplicada para sublimar o seu poder no palco.

Trata-se de uma edição com coração, que, sem pretender ser temática, se tornou temática. A marionete ali está, como um espelho, refletindo ideias e olhares; como uma pegada, testemunhando a criação, a colaboração e a solidariedade. Bem vindos ao diálogo e à difusão que fazem crescer a arte da marionete; que *La Hoja Titiritera* seja um meio que nos aproxime dela.

*Susy López (México)*  
*Editora en jefe*  
*Editora-chefe*



## Del saber al ser: técnica y poética del artista

Por: Walter Cenci

Hay una hermosa expresión, atribuida de modo apócrifo a Platón, que sostiene “que se puede perdonar a un niño por temer a la oscuridad, pero que es una verdadera tragedia cuando un adulto le teme a la luz”. Podemos pensar que esta doble condición dada por la presencia/ausencia de la luz propicia una reflexión fecunda para entrever el mundo de las emociones y los saberes que se presencian en la creación y recepción artística. En particular, el trabajo con objetos dinamiza de modo singular los afectos, movilizándolo particularmente al público infantil, y supone en la mirada adulta una sensibilidad a estas peripecias, cobijando a la propia infancia, que vuelve a resonar con estas obras. La luz puede ser la destreza técnica, el *saber hacer* la obra, pero también el *poder enseñar* los lenguajes, estilos, procedimientos y dispositivos; y el temor a ella puede ser un obstáculo difícil para el artista, el temor a no encontrar estos recursos. Al mismo tiempo, la luz temida por el adulto tal vez sea la de la *propia sensibilidad*, el propio *ser artista* que se interroga y se encandila en la experiencia del y con el arte: la poesía (y el arte en general), decía un poeta español Gamoneda, es sólo para valientes. La poética artística es la combinación entre la luz técnica y la sombra emocional ante la cual la experiencia estética se conforma.

Parte integral de la pedagogía y didáctica del universo artístico es propiciar el encuentro con las cualidades técnicas y los diversos recursos de la confección escénica, pero más decisivo es el encuentro con la sensibilidad y la pasión de ser artista. Esta luz iridiscente es la que debe refractarse en el proceso de creación, desde la inspiración

hasta la recepción, surcando toda la experiencia estética. Es la luz de esa experiencia la que intimida. Borges presagiaba ese temor cuando expresaba en su conferencia sobre la poesía, en el Ciclo de Las siete noches: “la belleza está acechándonos”<sup>1</sup>. Nuestra sensibilidad debería estar en su búsqueda, pero hay un miedo a ese encuentro del cual escapamos, como ante cualquier amenaza: el entretenimiento, el consumo, el snobismo, la banalidad son formas de fuga, de deserción de la experiencia estética y de la presencia de la belleza. De allí que Lacan diga que la belleza es un velo ante lo siniestro, de algún modo la belleza contiene un trasfondo inquietante, perturbador; es una luz con una sombra muy potente.



Fotografía: Fabrizio Montecchi.

Esta ambigüedad de la experiencia estética, esta ambivalencia de la atracción y el temer, la podemos encontrar en el acto artístico y puede ser expuesta desde la perspectiva psicoanalítica que presenta Lacan cuando retoma, de una manera particular, la fórmula cartesiana del cogito: Yo pienso donde no soy, luego, soy donde no pienso. Esta disyunción, esta no equivalencia entre el pensar y el ser puede indicar, en efecto, la constelación propia del acto artístico, toda la tekne, todo el saber, el proceder del creador, suceden justo antes del momento de crear, hasta el momento previo a la obra: el saber es siempre paroxístico, anteúltimo al acto, y luego siempre a

1 N. del E. En 1977, en el Teatro Coliseo de Buenos Aires, Jorge Luis Borges dio un ciclo de siete conferencias, grabadas en vivo, que se conservan como su más amplio registro en audio. Entre ellas está ¿Qué es la poesía?, y puedes escucharla aquí: <https://borgestodoelanio.blogspot.com/2015/09/jorge-luis-borges-las-siete-noches.html>

posteriori, es también retroactivo, sobre él, no en él. El saber queda suspendido en el momento de la creación, porque para que se instaure el acto, el saber debe darle su lugar, y a la inversa, una vez dado el acto, retoma su posibilidad el saber. Quizás los griegos hubieran dado lugar allí a la función de las Musas, ellas sólo operan sobre el vacío de la *tekne* del poeta, del artista; si él sabe, ellas no tienen lugar. Esta elipsis, pero también eclipse, del saber es común en cualquier representación artística. En las diversas formas de creación, sin ese vacío, el ser del creador sería obturado por el saber. El pienso y el existo no se derivan mutuamente, sino que se relevan. Y es fundamental en la escena, en el momento performático, que el artista a través de la técnica abandone la técnica para que aparezca el ser artístico, el personaje, el objeto, la narrativa, y a su vez, viaje la emoción, el enigma que se presentifica por medio del acto creativo, que se vuelve también secreto aún conociendo los recursos técnicos de su creación.

Esta ausencia respectiva entre el ser y el saber da lugar a la inserción de la luz, allí donde falta el ser y queda en suspenso el saber, en ese pliegue, opera la luz. Como pliegue entre el ser y el saber, en esa articulación, la luz se convierte en vector y en obra. Un hermoso ejemplo es la obra *Pierrot*<sup>2</sup> interpretada por Philippe Genty, donde el propio Genty aparece en escena como un marionetista, siendo el portador de una técnica que hace posible al personaje. Es aún Genty, el artesano del personaje *Pierrot*, pero en un momento su pierna parece detener al *Pierrot* y éste súbitamente lo mira, y con esa mirada lo convierte al propio Genty en personaje. Ya no es el que piensa técnicamente, el que ejecuta el oficio, quien tiene el prodigio técnico, ahora sale a la luz él mismo como



Genty animando a Pierrot  
Fotografía: Pierrick Malebranche.

<sup>2</sup> N. del E. La famosa escena de *Pierrot* (1974-1979) en la que la marioneta “muere” después de cortar sus hilos, dio gran renombre a la Compañía Philippe Genty. Puedes verla aquí: <https://www.youtube.com/watch?v=B01kjBOcDUQ>

protagonista: sin abandonar el *hacer* técnico, pasa a *ser* personaje. De algún modo, en ese momento, el espectador también deja de mirar la técnica y reconoce una historia, se deja llevar por la narrativa que explora las peripecias de un personaje que transitará diversos estados anímicos, pasará por descubrimientos y reflexiones hasta que tomará también su decisión. También se expondrá la dinámica de la relación entre ambos, se observará a un demiurgo que contempla y cuida a su obra, pero también a un muñeco que experimenta la conciencia de finitud y la decisión final sobre su propio destino. Desde luego, todo está en manos del marionetista, pero debemos olvidarlo porque en escena él ya no domina el juego, aunque la obra muestra justamente los hilos que opera técnicamente para dar movimiento y verosimilitud a la creación.

Cuando atravesamos el temor a la luz, puede ser que la sombra tenga algo que revelarnos. Esa puede ser la tarea poética del arte.

**Walter Cenci**, Dr. en psicología. Profesor de Psicología del arte y de Estética. Ha publicado diversos libros vinculados al arte y a la experiencia estética, entre ellos:

*Estéticas de la alteridad.*

*Colusiones. Azar, arte y pensamiento.*

*El arte o la sombra de sí mismo.*

*Fotografía y estética. La experiencia irreductible.*

walter.cenci@gmail.com



## Heterogeneidades e hibridaciones en el teatro de animación

*Por: Valmor Níni Beltrame*

Cuando empecé a hacer teatro de títeres en 1978 con el Grupo Galha Azul en la ciudad de Lages - SC, en el sur de Brasil, las discusiones sobre la inclusión de nuevos elementos expresivos en las puestas en escena teatrales eran acaloradas. Por un lado, algunos titiriteros argumentaban que el teatro de títeres debía permanecer fiel a sus formas tradicionales, ya que, al añadir elementos diferentes, la escena se «contaminaría» y, sobre todo, el títere perdería su potencia escénica. Por otro lado, muchos otros titiriteros expresaron la necesidad de crear, con coherencia y organicidad, diferentes medios expresivos, porque esto enriquecía la escena, posibilitando múltiples lecturas de la obra y «actualizando» el teatro de títeres.

Lo que se observaba en muchos grupos de diferentes regiones de Brasil fue la incorporación de dos aspectos que marcarían significativamente la producción del teatro de títeres: la ruptura del espacio escénico y la presencia del titiritero frente al público. Esto modificó el trabajo de los directores, exigiendo reformularan su idea del espacio, el concepto de escala, la dramaturgia, y provocó cambios en la preparación técnica de los artistas en escena. En este aspecto, todos concordaban: actuar ocultos tras un teatrino era diferente de actuar a la vista del público. Las creaciones del Grupo Galha Azul, bajo la dirección del argentino Héctor Grillo, incluyeron dichas variantes, resultando en una mezcla de elementos y técnicas, entre ellos los títeres de guante, de varilla, marotes, máscaras, así como la danza y la música en vivo, como parte de la puesta en escena.



Atriz Olga Romero em *E a galha falou* (1979).  
Grupo Galha Azul Teatro. Direção: Heitor Grillo.  
Fotografia: Dario de Almeida Prado.

Esta dicotomía colocaba, por un lado, al teatro de marionetas homogéneo y por otro, al heterogéneo, siendo objeto de estudio por parte del profesor polaco Henryk Jurkowski (1927-2016). Sus reflexiones explican más claramente las diferencias, asegurando que el teatro homogéneo es aquel “donde no se destacan otros medios de expresión y todos los elementos de la puesta en escena están únicamente al servicio del títere. [...] El teatro de títeres heterogéneo busca precisamente la multiplicidad de medios expresivos para componer una única obra artística” (Jurkovski, 2008, p. 69). Un teatro fiel a sus convenciones tradicionales es un teatro no contaminado por otros medios de expresión (Ídem, p. 83).

Me gusta pensar en estas dicotomías viendo al teatro de títeres heterogéneo como aquél que rompe las fronteras de la escena. Es un teatro que nace del deseo de abandonar las formas probadas, los caminos seguros y trillados, con resultados seguros, con procesos de montaje que el público da por sentados. Este teatro de títeres abandona los códigos y registros que lo han hecho ampliamente conocido por el gran público y recurre a diversos medios de expresión, como la danza, las artes visuales, el vídeo, el cine, y desafía la mirada del espectador, especialmente de los espectadores que pertenecen al campo de expresión, los titiriteros.

Unos años más tarde, en junio de 1983, cuando parecía que el «hervor se había calmado», el Festival de Títeres Brasil 83 celebrado en la ciudad de São Luís - Maranhão, bajo la organización de la Asociación Brasileña de Teatro de Títeres - ABTB/UNIMA Brasil, echó «leña al fuego» y los ánimos volvieron a encenderse<sup>1</sup>. El Festival reunió representantes de varios países latinoamericanos, así como al Secretario General de la UNIMA, el francés Jacques Felix (1923-2006), y al director del Marionetteantern de Estocolmo, Michael Meschke, quien presidía la "Comisión de Teatro de Títeres para el Tercer Mundo". Cabe notar el descontento de muchos de nosotros respecto de dicha terminología, por su visión discriminatoria y eurocéntrica. Al cabo de los años, la UNIMA cambió tal nombre por el de Comisión América Latina, hoy Comisión Tres Américas.

La «leña al fuego» la encendió Jacques Félix al enviar a la ABTB un texto corto, una especie de carta escrita en cuanto regresó a su ciudad, Charleville-Mézières, y publicado en nuestra Revista Mamulengo. Lo transcribo íntegramente; el resaltado es mío:

### ¿Seguimos siendo titiriteros?

*Habiendo sido espectador de festivales de títeres durante meses y semanas a lo largo de los años, atrae poderosamente mi atención una cierta evolución en la presentación de los llamados espectáculos de títeres. Y digo «llamados» porque están desapareciendo cada vez más de nuestros escenarios. Ahora es muy común que ya no se nos presente un teatro de títeres, sino un teatro de actores con objetos, máscaras o algunas marionetas, o simplemente un único muñeco con actores. Asistimos entonces a **espectáculos híbridos donde el títere tiene apenas un pequeño espacio y constantemente es apenas una figuración**. ¿Y el público? Pues que los que se han decidido por este tipo de espectáculo están viendo una obra de teatro, y no siempre, buena. El espectador frustrado se hace entonces esta pregunta: ¿Por qué desaparecen las marionetas en el momento en que se les reclama todo? ¿Es un complejo del titiritero que lamenta no haber sido tratado como un actor? ¿O es simplemente que el titiritero de los años 80 ya no es un verdadero manipulador, un verdadero animador, o ya no es imaginativo? Creo que todos debemos reflexionar sobre esto, y es especialmente importante si*

<sup>1</sup> El Festival realizado del 07 al 17 de julio de 1983 incluyó cuatro eventos: XII Festival Brasileño de Teatro de Títeres, VIII Congreso de ABTB, Festival Latino-Americano y Encuentro UNIMA – América Latina. Cerca de 250 artistas de América Latina y Brasil estuvieron allí reunidos.

*no queremos que nuestro arte desaparezca, de nuevo, por completo, como una raza que desaparece poco a poco del globo. El éxito no siempre es proporcional a la grandeza del dispositivo escénico. Al público también le gustan los teatros pequeños, pensemos en el enorme éxito cosechado por Peter Waschinsky, Albert Roser, Jean-Paul Hubert y Henk Boerwinkel. Así que avivemos nuestra imaginación, volvamos al titiritero y creemos juntos de nuevo un verdadero teatro de marionetas, para gran alegría de nuestro público que lo pide a gritos. (Revista Mamulengo nº 12, 1984, p. 58).*



Olhos Vermelhos (2003). Grupo Pia Fraus.  
Direção Ione Medeiros. Concepção Beto Andretta e Beto Lima.  
Fotografia: Artur Ferrão.

Este breve texto suscita numerosas reflexiones, pero señalaré algunas que me parecen pertinentes en el contexto de los años ochenta:

La preocupación de Jacques Félix por la desaparición de la marioneta de la escena teatral merece y merece atención, ya que, si los espectáculos acaban realmente con la forma animada, no habrá más teatro de marionetas. Podremos tener buen teatro, pero ya no será teatro de marionetas. Esta defensa está bien fundada. Sin embargo, me parece que la preocupación también estaba impregnada de un conservadurismo que intentaba frenar los cambios que exigía nuestro arte. Los códigos y registros que habían estado presentes durante siglos en los espectáculos de teatro de títeres ya no eran suficientes para las creaciones de muchos artistas que buscaban otras formas de expresión, en interfaz con otras artes. Este teatro, que reúne obras que Félix llama acertadamente «espectáculos híbridos», era el resultado de inquietudes artísticas, experimentos realizados en el seno de grupos teatrales, guiados por preguntas como: ¿Por qué los titiriteros deben actuar a escondidas del público? ¿Rompe esto realmente el pacto de ficción? Revelar los procedimientos técnicos, ocultando la ilusión de que las marionetas tienen vida propia, ¿perjudica al arte del teatro de marionetas? ¿Por qué los títeres deben tener siempre formas antropomorfizadas o “zoomorfizadas”? ¿El teatro de marionetas tiene que ser necesariamente figurativo? ¿Qué es el cuerpo del títere? ¿Cómo puede utilizarse en escena? ¿Las formas y los materiales impregnados de acciones y movimientos no pueden ser marionetas? ¿Las narraciones presentadas tienen que ser lineales? ¿Tienen que tener un principio, un nudo y un desenlace, o pueden ser narraciones abiertas, portadoras de muchos significados, no necesariamente concluyentes? ¿La dramaturgia está contenida sólo en el texto? ¿O es posible construir la dramaturgia a partir del material, la forma y el movimiento? ¿Puede la intertextualidad (procedimiento que busca interactuar con otras artes) servir como recurso en la creación de espectáculos? ¿De qué manera? ¿Cuándo la incorporación de las nuevas tecnologías a los espectáculos sirve realmente a la puesta en escena y deja de ser exhibicionismo técnico? ¿Todos los elementos constitutivos del espectáculo, como la escenografía, la iluminación, la música y la actuación del titiritero tienen tanto valor como la propia marioneta? Estas preguntas rondaban nuestras cabezas. Responder a estas preguntas, siempre estimulantes, requiere de otros textos.

En medio de estos debates, la idea de un teatro híbrido, apuntada por Félix, sigue siendo instigadora. Los escritos de Nestor Garcia Canclini ciertamente ayudan a comprender el tema: «(...) entiendo por hibridación los procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían por separado, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas» (CANCLINI, 2003 p. XIX). En efecto, al abandonar las prácticas tradicionales del teatro de marionetas y asociarse a otros lenguajes artísticos, este teatro crea nuevas estructuras en las que destaca la pluralidad de las prácticas creativas, diferentes de como se practicaban anteriormente. Al mismo tiempo, esta hibridación crea «nuevas estructuras» que ponen de relieve el

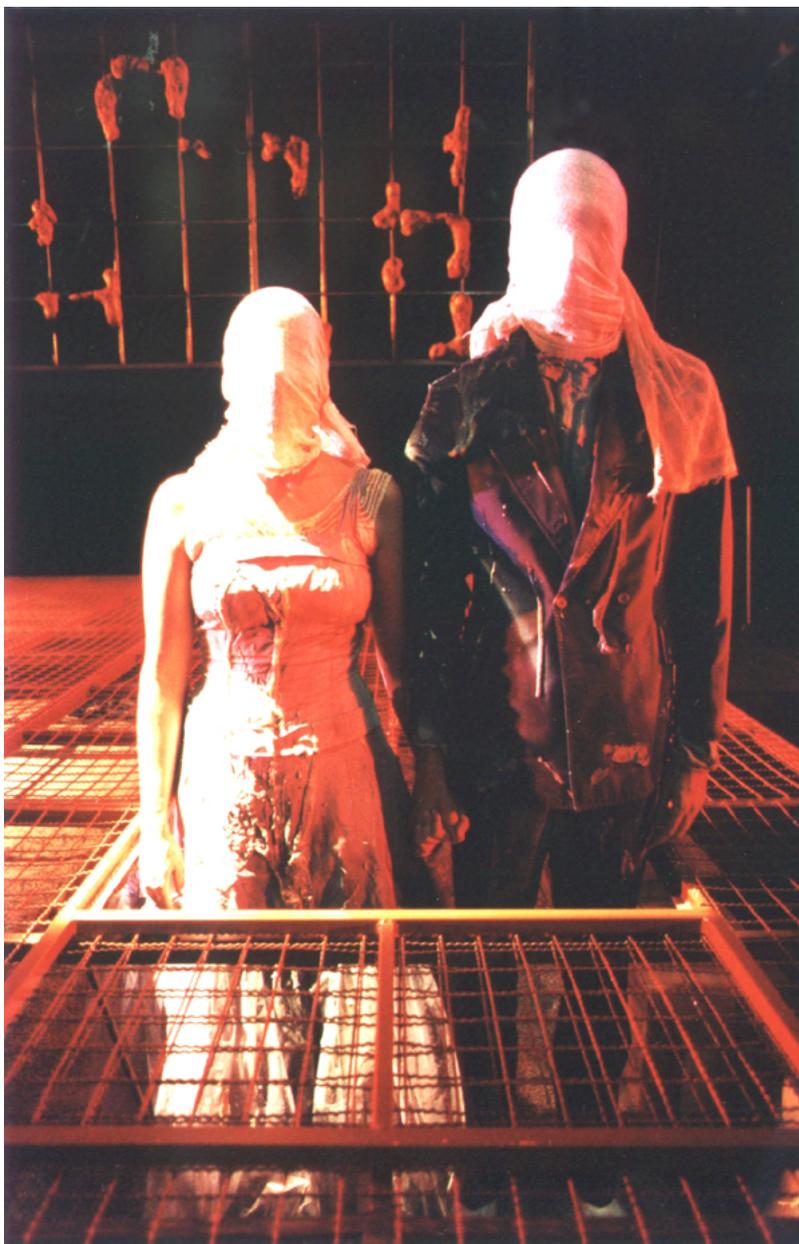
acto creativo y la poética de grupos y artistas. El resultado produce extrañeza, encanto y rechazo. Aunque una parte del público disfruta con estas nuevas modalidades, todavía hoy es habitual que una parte del público y algunos artistas se pregunten públicamente: «¿pero esto es teatro de marionetas?»



Automáquina Universo Deslizante (2014).  
Grupo de Pernas Pro Ar. Direção Jackson Zambelli.  
Fotografía: Raquel Durigon.

Decenas de grupos de teatro en Brasil, como el Grupo XPTO, el Grupo Pia Fraus, el Grupo Sobrevento y la Cia Talagdá, de São Paulo; la Cia Pequod, de Río de Janeiro; la Cia Teatro Lumbra y el Grupo de Pernas pro Ar, de Río Grande do Sul; el Grupo Giramundo Teatro de Bonecos y Pigmaleão Escultura que Mexe, de Minas Gerais, por citar sólo algunos, reafirman con su trabajo que la puesta en escena busca la poesía escénica en diferentes fuentes de expresión, seguros de que puede encontrarse

en distintos lugares. Béatrice Picon-Vallin (2006, p.81), investigadora francesa de la historia de la representación teatral, afirma: «Si el híbrido es realmente el resultado de una interacción entre elementos para hacer surgir una nueva realidad, un nuevo lenguaje, un nuevo arte, la puesta en escena es, dentro de su autonomía, un arte de hibridación». Esto significa admitir que la puesta en escena en el teatro de animación, desde esta perspectiva, es caminar por un territorio impalpable, disperso, donde las certezas son tenues, pero desafiantes.



Fotografía: Submundo (2002). Grupo Sobrevento.  
Direção Luiz André Cherubini.  
Fotografía: Simone Rodrigues.

Los años han pasado, varios grupos que protagonizaron las discusiones de los años 70 se han disuelto, como ocurrió con el Grupo Galha Azul, pero el legado sigue presente. Pensar la puesta en escena en el teatro de formas animadas como un arte híbrido significa estar abierto a la experimentación y al diálogo, tanto con las artes contemporáneas como con las formas tradicionales de nuestro teatro de marionetas. Es importante destacar que el teatro de animación brasileño ha sufrido transformaciones visibles, produciendo un teatro híbrido que combina y se apropia de otros lenguajes. Y que este mismo teatro alberga, bajo su vasto campo de expresión, diferentes poéticas en la creación de espectáculos con espacio libre para todas las vertientes, sin jerarquías ni juicios de valor. Esto me permite decir que hoy, tan importante como discutir las formas de realización, es urgente discutir las poéticas, comprender la poesía presente en los espectáculos. Porque está claro, y en esto estamos de acuerdo: ¡el teatro sin poesía no sirve!

### Referencias

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas*: São Paulo: Edusp, 2003.

JURKOWSKI, Henryk. *MÉTAMORPHOSES - La Marionnette au XX Siécle*. Deuxième édition revue et augmentée. Montpellier: Institut International de la Marionnette, 2008.

PICON-VALLIN, Béatrice. *A arte do teatro - entre a tradição e vanguarda*. Rio de Janeiro: Folhetim, 2006.

FELIX, Jacques. *Somos ainda marionetistas?* Revista Mamulengo N°12. Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Teatro de Bonecos - ABTB, UNIMA Brasil, 1984.

**Valmor Nini Beltrame**, Doctor en Teatro, profesor jubilado de la Universidad Estatal de Santa Catarina - UDESC, donde enseñó e investigó diferentes lenguajes del teatro de animación. Vive en Florianópolis, Brasil.



## Heterogeneidade e hibridismo no teatro de formas animadas

*Por: Valmor Níni Beltrame*

Quando eu comecei a fazer teatro de bonecos, em 1978, junto ao Grupo Galha Azul, na cidade de Lages – SC, no Sul Brasil, as discussões sobre a inclusão de novos elementos expressivos na encenação teatral eram acaloradas. De um lado, alguns bonequeiros defendiam que o teatro de bonecos deveria se manter fiel às suas formas tradicionais que bem o caracterizava, porque ao agregar diferentes elementos, a cena se “poluía” e sobretudo, o boneco perdia força no espetáculo. Por outro lado, outros tantos bonequeiros manifestavam a necessidade de criar, utilizando com coerência e organicidade diferentes meios expressivos, porque isso enriquecia a cena, possibilitava múltiplas leituras do trabalho e “atualizava” o teatro de bonecos.

O que se observava entre muitos grupos em diferentes regiões do Brasil era a incorporação de dois aspectos que marcariam significativamente a produção do teatro de bonecos: a ruptura do espaço cênico e a presença do bonequeiro diante do público. Isso modificou o trabalho dos diretores exigindo reformulação sobre a ideia de espaço, sobre a concepção de escala, sobre a dramaturgia e provocou mudanças na preparação técnica dos artistas na cena. Neste aspecto todos concordavam: atuar escondido pela tola ou empanada era diferente de atuar à vista do público. As criações do Grupo Galha Azul, sob a direção do argentino Hector Grillo, agregavam estes aspectos e resultavam da mistura de muitos elementos, sejam algumas modalidades do teatro de bonecos como, bonecos de luva, bonecos de vara, marotes, máscaras, bem como a dança e a música executada em cena compondo a dramaturgia, dentre outros elementos.



Atriz Olga Romero em E a gralha falou (1979).  
Grupo Galha Azul Teatro. Direção: Heitor Grillo.  
Fotografía: Dario de Almeida Prado.

Essa dicotomia colocava, de um lado, um teatro de bonecos homogêneo e de outro, um teatro de bonecos heterogêneo. O tema foi objeto de estudos do professor polonês, Henryk Jurkowski (1927 – 2016) e suas reflexões explicitam mais claramente as diferenças assegurando que teatro homogêneo, é aquele onde não há destaque de outros meios de expressão e todos os elementos da encenação estão à serviço unicamente do boneco. [...] O teatro de bonecos heterogêneo, busca justamente a multiplicidade de meios expressivos para compor um único trabalho artístico (Jurkovski, 2008, p. 69). É o teatro fiel às suas centenárias convenções, é o teatro não contaminado por outros meios de expressão (Idem, p. 83).

Gosto de pensar nessas dicotomias vendo o teatro de bonecos heterogêneo como o que rompe as fronteiras da cena. É o teatro que nasce do desejo de abandonar as formas testadas, os caminhos seguros e percorridos, com resultados assegurados, com processos de encenação dados como certos junto ao público. Este teatro de bonecos abandona os códigos e os registros que o tornaram conhecido pelo grande público e recorre a vários meios de expressão, como a dança, artes visuais, vídeo, cinema, e desafia o olhar do espectador, notadamente dos espectadores que pertencem ao campo de expressão, os bonequeiros e as bonequeiras.

Passados poucos anos, em junho de 1983, quando parecia que a “fervura havia baixado” o Festival Bonecos Brasil 83 realizado na cidade de São Luís - Maranhão, sob a organização da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos - ABTB/UNIMA Brasil, colocou “lenha na fogueira” e os ânimos se acirraram novamente<sup>1</sup>. O Festival reuniu representantes de diversos países latinos, assim como o Secretário Geral da UNIMA, o francês Sr. Jacques Felix (1923 – 2006), e o diretor do Marionetteatern de Estocolmo, Michael Meschke, que presidia a Comissão de Teatro de Bonecos para o Terceiro Mundo. Preciso registrar o descontentamento de muitos de nós sobre essa terminologia “Comissão de Teatro de Bonecos para o Terceiro Mundo” por sua visão discriminadora e eurocêntrica. Depois de anos a UNIMA mudou o nome para Comissão América Latina, hoje, Comissão Três Américas.

A “lenha na fogueira” foi desencadeada por Jacques Félix ao enviar um texto curto para a ABTB, uma espécie de carta escrita assim que retornou do Festival à sua cidade, Charleville-Mézières. O texto foi publicado na nossa Revista Mamulengo e o transcrevo na íntegra. Os grifos são meus:

### **Somos ainda marionetistas?**

*Participando como espectador por meses e semanas em Festivais de Marionetes, há muitos anos, tenho sido fortemente atingido por uma certa evolução na apresentação de espetáculos chamados de marionetes. Digo bem: “chamados de marionetes” porque elas desaparecem mais e mais das nossas cenas. Agora é muito frequente que já não se nos apresente um teatro de marionetes, mas sim um teatro de atores com objetos, máscaras ou algumas marionetes ou simplesmente um único boneco com atores. Assistimos então, a espetáculos híbridos onde o boneco tem apenas um pequeno espaço e constantemente é apenas uma figuração. E o público? – Pois bem, os que decidiram por este gênero de espetáculo, assistem a uma peça de teatro e nem sempre um bom teatro. O espectador assim frustrado se faz então esta pergunta: - Por que as marionetes desaparecem no momento em que se reclama sobre elas todas as coisas? Complexo de marionetista que lamenta não ser tratado como ator? Ou*

<sup>1</sup> Festival realizado no período de 07 a 17 julho de 1983 congregou quatro eventos: XII Festival Brasileiro de Teatro de Bonecos, VIII Congresso da ABTB, Festival Latino-Americano e Encontro UNIMA – América Latina. Cerca de 250 artistas da América Latina e do Brasil estiveram ali reunidos.

*simplesmente que o marionetista da década de 80 não é mais um verdadeiro manipulador, um verdadeiro animador, ou não tem mais imaginação? Penso que todos devemos refletir a respeito, é importante sobretudo, se não queremos que nossa arte desapareça, de novo, completamente, como uma raça desapareceu pouco a pouco do globo. O êxito nem sempre está proporcional com a grandeza do dispositivo cênico. O público ama também os pequenos teatrinhos, pensem no enorme êxito alcançado pelos, Peter Waschinsky, Albert Roser, Jean-Paul Hubert e Henk Boerwinkel. Acendamos, pois, nossa imaginação, retornemos ao manipulador e voltemos a criar juntos o verdadeiro teatro de marionetes para a maior alegria do nosso público que os reclama. (Revista Mamulengo Nº12, 1984, p. 58).*



Olhos Vermelhos (2003). Grupo Pia Fraus.  
Direção Ione Medeiros. Concepção Beto Andretta e Beto Lima.  
Fotografia: Artur Ferrão.

Este breve texto suscita diversas reflexões, pontuo algumas que me parecem relevantes no contexto daqueles anos de 1980:

A preocupação de Jacques Félix em relação ao desaparecimento do boneco da cena teatral, merecia e merece atenção uma vez que, se realmente os espetáculos suprimirem a forma animada, não haverá mais teatro de bonecos. Poderemos ter bom teatro, mas já não será mais teatro de bonecos. Essa defesa procede. No entanto, me parece que a preocupação também estava impregnada de conservadorismos que tentavam frear mudanças que a nossa arte exigia. Os códigos e os registros secularmente presentes nos espetáculos do teatro de bonecos já não eram suficientes para as criações de muitos artistas que buscavam outras formas de expressão, fazendo interface com outras artes. Este teatro, reunia trabalhos que Félix muito bem denominava de “espetáculos híbridos”, resultava de inquietudes artísticas, experimentações efetuadas no interior dos grupos de teatro pautadas por questionamentos como: Por que bonequeiros e bonequeiras devem atuar escondidos do público? Isso realmente rompe o pacto ficcional? Revelar os procedimentos técnicos ofuscando a ilusão de que os bonecos possuem vida própria, prejudica a arte do teatro de bonecos? Por que os títeres sempre devem ter formas antropomorfas ou zoomorfas? O teatro de bonecos obrigatoriamente precisa ser figurativo? O que é o corpo do boneco? Como ele pode ser utilizado em cena? As formas, os materiais impregnados de ações e movimentos não podem ser títeres? As narrativas apresentadas precisam ser lineares e conter início, meio e fim, ou podem ser narrativas abertas, portando muitos significantes, não sendo necessariamente conclusivas? A dramaturgia está contida somente no texto? É possível construir dramaturgia do material, da forma e do movimento? As intertextualidades (procedimento que busca interagir com outras artes) podem servir como recurso na criação de espetáculos? De que maneiras? As partes constitutivas da encenação, como o cenário, a iluminação, a música e a atuação do bonequeiro, têm tanto valor quanto o próprio boneco? Esses questionamentos pairavam sobre nossas cabeças. Responder a essas perguntas, sempre estimulantes, exige outros textos.

No bojo de tais discussões a ideia de um teatro híbrido, permanece instigante. Escritos de Nestor Garcia Canclini certamente ajudam a compreender o tema: (...) entendo por hibridação processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas (Canclini, 2003 p. XIX). Realmente, ao abandonar as tradicionais práticas do teatro de bonecos e ao se associar a outras linguagens artísticas, este teatro cria novas estruturas nas quais se destaca a pluralidade de práticas criativas diferenciadas do modo como anteriormente se praticava. Ao mesmo tempo, essa hibridação cria “novas estruturas” que evidenciam o ato criador e a poética de grupos e de artistas. Seu resultado produz estranhamentos,

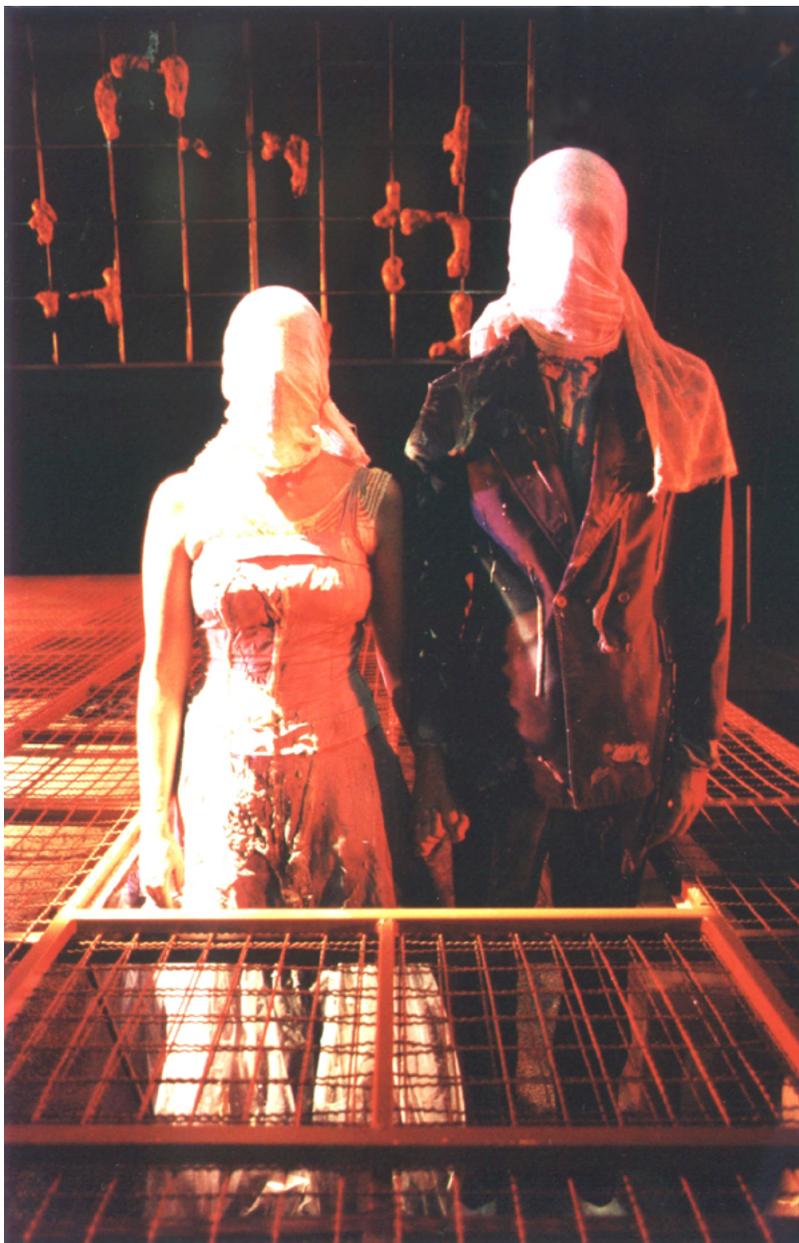
de encantamento e de rejeição. Enquanto parte do público desfruta dessas novas modalidades, é comum ainda hoje, parte do público e alguns artistas perguntarem publicamente: “mas isso é teatro de bonecos?”



Automákina Universo Deslizante (2014).  
Grupo de Pernas Pro Ar. Direção Jackson Zambelli.  
Fotografia: Raquel Durigon.

Dezenas de grupos de teatro no Brasil, como o Grupo XPTO, Grupo Pia Fraus, Grupo Sobrevento e Cia Talagadá, em São Paulo; Cia Pequod, no Rio de Janeiro; Cia Teatro Lumbra e Grupo de Pernas pro Ar, no Rio Grande do Sul; Grupo Giramundo Teatro de Bonecos e Pigmalião Escultura que Mexe, de Minas Gerais, apenas para citar alguns, reafirmam com seus trabalhos que a encenação busca em diferentes fontes de expressão a poesia cênica, certos de que ela pode estar em diferentes lugares. Béatrice

Picon-Vallin (2006, p.81) francesa pesquisadora da história do espetáculo teatral, afirma: Se o híbrido é realmente o resultado de uma interação entre elementos para fazer acontecer uma nova realidade, uma nova língua, uma nova arte, a encenação é, dentro da sua autonomia, uma arte da hibridação. Isso significa admitir que encenar no teatro de formas animadas sob tal perspectiva é caminhar por um território impalpável, disperso, onde as certezas são tênues, mas também é desafiador.



Fotografia: Submundo (2002). Grupo Sobrevento.  
Direção Luiz André Cherubini.  
Fotografia: Simone Rodrigues.

Os anos passaram, diversos grupos que protagonizaram as discussões da década de 1970 se dissolveram, como ocorreu com o Grupo Galha Azul, mas o legado continua presente. Pensar a encenação no teatro de formas animadas como uma arte híbrida supõe estar aberto para experimentações e diálogos tanto com as artes contemporâneas, quanto com as formas tradicionais do nosso teatro de bonecos. É importante constatar que, o teatro de animação brasileiro viveu visíveis transformações, produzindo um teatro híbrido que combina e se apropria de outras linguagens. E que este mesmo teatro abriga, sob seu vasto campo de expressão, diferentes poéticas na criação de espetáculos com livre espaço para todas as vertentes, sem hierarquias ou juízos de valor. O que me possibilita afirmar que hoje, tão importante quanto discutir as formas de realização, urge discutir as poéticas e perceber a poesia presente nas encenações. Porque temos claro e nisso estamos de acordo: teatro sem poesia, não dá!

### Referências

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas*: São Paulo: Edusp, 2003.

JURKOWSKI, Henryk. *MÉTAMORPHOSES - La Marionnette au XX Siècle*. Deuxième édition revue et augmentée. Montpellier: Institut International de la Marionnette, 2008.

PICON-VALLIN, Béatrice. *A arte do teatro - entre a tradição e vanguarda*. Rio de Janeiro: Folhetim, 2006.

FELIX, Jacques. *Somos ainda marionetistas?* Revista Mamulengo N°12. Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Teatro de Bonecos – ABTB, UNIMA Brasil, 1984.

**Nini Valmor Beltrame**, Doutor em Teatro, professor aposentado da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, onde ensinou e pesquisou diferentes linguagens do teatro de formas animadas. Vive em Florianópolis, Brasil.



## Voz y escenofonía en los teatros de títeres de Oriente

Por: Verónica Maldonado, México

Un viaje...

Desde el Wayang de la lejana Indonesia hasta el Karagoz turco que pervive en la última frontera de Oriente con Occidente, la voz y las sonoridades escénicas son una condición *sine qua non* de los teatros de títeres de esas latitudes. Revisar las diversas maneras en que voz, efectos y música cobran vida en los escenarios de títeres de Oriente es un viaje por sonoridades cuidadosamente diseñadas y salvaguardadas en celosas tradiciones, pero también es introducirse en atmósferas que restituyen el carácter ritual a esas teatralidades titeriles, carácter que parece haber sido olvidado por Occidente. Revisemos algunas de ellas:

El *dalang* indonesio que desde el otro lado del *kelir*, anima las sombras proyectadas por delicadas marionetas planas hechas de cuero, luz y color, no solamente se ha entrenado para dominar la técnica de la manipulación. Su entrenamiento incluye la ardua tarea de dominar al menos cincuenta diferentes voces que caracterizan los tipos más frecuentes que aparecen en las *lakon* del Ramayana y el Mahabharata. El entrenamiento, de hecho, no comienza con el aprendizaje de la animación del títere sino con el del manejo de la voz. El tesoro más preciado para un *dalang* es su aparato vocal, con el que es capaz de generar cuatro clases de tonos distintos: los dulces, los profundos, los extremadamente altos y los fuertes. Durante el entrenamiento, los futuros *dalang*, gritan para fortalecer sus cuerdas vocales y en algunas escuelas hacen sus prácticas en la playa, frente al mar, para competir con el sonido del oleaje. Si pensamos que una representación tradicional exige más de ocho horas de utilización

de la voz, se entiende el especial cuidado que, durante el entrenamiento, reviste el fortalecimiento de las cuerdas vocales. El *dalang* es también el encargado de accionar buena parte de los dispositivos de sonido (matracas, platillos, etc) encargados de producir la escenofonía, es decir, el conjunto de sonidos que articulados entre sí y que, junto con la voz y la música, producirán el escenario sonoro de la representación. Además de darle vida a los títeres, de articular sus voces *dalang* también se encarga de dirigir a la orquesta de gamelán, marcando el momento preciso de su intervención, así como de guiar a los dos coros –masculino y femenino- que llenan con sus voces el mítico escenario del wayang.



Fotografía: Agency of Cultural Affairs, UNESCO.

En el Kathputli de Rajasthan, pleno de danzas y música, el sonido cobra especial relevancia a la hora de representar: la voz de las marionetas danzantes es un sonido, emitido por el *bholi*, que es ejecutado por el propio titiritero... sus inflexiones, su estridencia y la clara convención de que está sustituyendo a la voz del personaje, establecen una relación muy particular con el espectador, a quien la marioneta parece estar dirigiéndose todo el tiempo. El agudo sonido del *bholi* remarca los bailes y cómicos bamboleos del títere de Kathputli así como los efectos de transformación que realiza (cabezas que se separan del cuerpo, acrobacias, etc.)

El bunraku japonés es otra de las tradiciones orientales profundamente ligadas al sonido y la voz. En este caso, el control y dominio de la voz recae en la persona del *tayú*, que en perfecta armonía y sincronización con los maestros animadores del títere, generará la voz y la atmósfera sonora del texto. Funciones donde se representan obras de cierta extensión exigen el empleo de dos o más *tayú* que narren las épicas historias que pueblan una de las más bellas tradiciones titeriles. En el *tayú* japonés es, sin lugar a



Fotografía: Agency of Cultural Affairs, UNESCO.

dudas, donde el arte vocal y escenofónico del teatro de títeres, alcanza su grado más excelso. Más de veinte años de preparación hacen que un *tayú* esté en la cima de sus aptitudes vocales al cumplir los cincuenta años. Durante su preparación aprende los secretos de las diversas maneras de entonar, las inflexiones de las emociones que siguen el ritmo que marca el tañedor de *shamisen* y los diversos tonos de las voces que pueblan el universo del Bunraku: guerreros malheridos, dulces doncellas, damas ricas presas de los celos, fantasmas que vuelven de ultratumba. Los *tayú* son elegidos por la fluidez y claridad de su voz, pero también por las dimensiones sonoras de la misma. La disciplina es rígida: antes de cada función se aprietan el *obi*, cuya presión sobre el diafragma ayuda a apoyar la emisión de voz. Algunos *tayú* recurren al uso de un *otoshi* colocado en la espalda, entre el *kimono* y el *obi*. El *otoshi* obliga a mantener la columna vertebral en posición vertical, dando oportunidad al narrador de impostar la voz. Los *tayú* han desarrollado, a lo largo de varios siglos, un vasto repertorio de técnicas para lograr diferentes sonidos: apretar los dientes para lograr un matiz, hacer vibrar la barbilla o enrollar la lengua hacia dentro crea la voz de distintos personajes. Así, el *tayú* es más que un narrador de historias: su dominio técnico evoca paisajes, clima, estaciones del año, creando el ambiente emocional y físico de la obra.

El *hayali* del Karagoz turco tiene otros retos: sobre historias cuya trama se sabe de memoria, tiene que improvisar el diálogo en cada función de acuerdo al humor del espectador que contemple el espectáculo. Una de sus manos manipula el cuerpo de

la marioneta y con la otra, literalmente, hace “hablar” al títere, quien mueve su mano al ritmo de la voz. El titiritero turco tiene su máximo reto en hacer dialogar a los dos caracteres protagónicos, Hacivat y Karagoz, cambiando de una voz a otra mientras improvisa el diálogo que debe ser rítmico y lleno de cambios para hacer reír a los espectadores. Como el *dalang* indonesio, el *hayali* debe dominar un amplio repertorio de voces que distinguirán a un personaje del otro. El *hayali*, además, canta respetando el acento y timbre de cada personaje.

El teatro de títeres en Oriente está, pues, profundamente ligado al control y dominio de complicadas y exigentes técnicas vocales. El espacio físico tiene su contraparte y complemento en el espacio sonoro y este, a su vez, configura el espacio espiritual, verdadero escenario del teatro de títeres de Oriente.



Bunraku, patrimonio cultural inmaterial de la humanidad.  
Fotografía: Agency of Cultural Affairs, UNESCO.

Glosario:

**Dalang:** Maestro. Dalang es la palabra indonesia que equivale a “ gurú” en la India”. Animador, director escénico y musical de la ancestral técnica del wayang.

**Kelir:** Pantalla blanca en la que se proyectan las sombras del wayang kulit, teatro de títeres de Indonesia.

**Lakon:** Serie de historias que conforman el material dramático de los diferentes wayang indonesios.

**Bholi:** silbato de bambú de sonido estridente que es tocado por los titiriteros rajasthani de Kathputli. Es uno de los pocos silbatos visibles, ya que, por regla general en otras tradiciones titeriles se colocan sobre la lengua.

**Tayú:** Narrador del teatro de títeres y del teatro Noh en Japón. **Shamizen:** instrumento de cuerdas japonés de sonido peculiar. **Obi:** cinturón grueso que va sobre el kimono

**Kimono:** vestimenta tradicional japonesa, de amplias mangas, generalmente fabricado en seda.

**Otoshi:** saquito o pequeña bolsa rellena de arena o semillas para formar un cojín que se coloca en algunas zonas del cuerpo para proporcionar apoyo o descanso.

**Hayali:** Nombre que recibe el titiritero en Turquía.

## Referencias

Immoos, T., & Adachi, B. (1978). The Voices and Hands of Bunraku. Monumenta Nipponica.

Cossío, Oscar (1991). El alma colectiva del Bunraku. Universidad Nacional Autónoma de México / Dirección de Literatura [UNAM] (Textos de Difusión Cultural. Serie La Carpa)

And, Metin (1987). KARAGOZ Turkish Shadow Theatre. Dost Yayinl

Jairazbhoy, Nazir Ali (2007) Kathputli: The World of Rajasthani Puppeteers. Apsara Media for Intercultural Education.

**Verónica Maldonado Carrasco**, (México, 1962) es dramaturga, directora de teatro y profesora en la Escuela Nacional de Arte Teatral. Sus textos han sido representados en México y otros países y traducidos a otros idiomas. Es parte del Sistema Nacional de Creadores de Arte desde 2018.



## ¡El Príncipe Azul se nos está pudriendo! *Los títeres como insurrección política.*

Por: Diego Andrés Soto

### **Prefacio**

El Príncipe, altivo y seguro de sí mismo, está en su trono. Se siente tan satisfecho de sí mismo. Sabe bien que sus nalgas descansan sobre La Lanza del Destino, talismán que justifica su derecho a mandar. Debajo del asiento de todos los gobernantes que han existido y existirán se esconde la lengua de San Antonio, el anillo de los Nibelungos o el ojo del Dragón. Sobre cuentos de hadas, coloridos y convincentes, se apoya el culo de todo monarca, faraón, alcalde o jefe tribal de la historia. Pero en este tinglado algo va mal: el títere del bufón, muñeco contrahecho y deslenguado, no aguanta más la farsa y grita: “¡El Príncipe Azul se nos está pudriendo!” Su carcajada retumba, sin saber si es de felicidad o de simple locura. Las marionetas de la corte corren por el escenario, tratando de escapar de aquella aterradora realidad. El Príncipe intenta explicar que todo es una calumnia de los canallas que complotan contra él, mientras se acomoda los guindajos de piel que se desprenden de su cara...

### **Ese insoportable olor a muerto**

La política no se reduce a la charada electoral que los pueblos repiten como ritual de reafirmación y legitimación. Cada quien, en tanto pueda ejercer algún grado de poder e influencia sobre su entorno inmediato, hace política. Es más exacto entenderla como el cúmulo de fuerzas, muchas veces en conflicto, que busca perpetuar un modelo

social. Siempre se debe considerar el fin último que persigue la acción política, por lo tanto, tomar una posición sobre la visión del mundo que consideramos deseable, se convierte en un imperativo.

Los ideales de libertad, igualdad y solidaridad, que conformaban el núcleo de las democracias de Occidentalía eran una dramaturgia social con la que podía estar de acuerdo. Lamentablemente, como señala Slavoj Žižek (2014), vivimos en una era de “postpolítica”, donde las decisiones importantes se toman en despachos corporativos, no en el ámbito público. Esto genera desconfianza hacia las instituciones políticas y un aumento del cinismo en la ciudadanía. Según Calhoun, Gaonkar y Taylor (2022), no solamente enfrentamos el alejamiento de los sistemas políticos de los valores fundacionales de la democracia: estamos en un proceso de degradación. Yo agregaría que muchos gobiernos se pudren con asombrosa velocidad. Especialmente en latinoamérica.



Bufón. Tinta sobre papel, de Diego A. Soto

Las democracias están tan retorcidas que el Príncipe de hoy puede presumir sin pudor sus conductas aberrantes y fanáticas. Lo que antes podía ser motivo de vergüenza y debía disimularse —como la falta de empatía hacia los desposeídos— ahora pasa por una virtud pragmática. No se duda en hacer apología de la intolerancia y la exclusión. Está de moda saludar con el brazo bien extendido... La erosión de las estructuras democráticas está tan avanzada, que nos pueden convencer que el pobre es pobre porque quiere, distraernos con la tierra plana o naturalizar que ese insoportable olor a muerto que sale del Congreso es, en realidad, la floración de una nueva primavera.

### La edad de lo ficticio

¿Qué hacer entonces? Sostengo que la clave es la *hiperstición*. ¿Hiper qué, dijo? La hiperstición es un concepto acuñado por el aceleracionista Nick Land. Este autor propone apresurar la degradación democrática, argumentando que el capitalismo es inevitable y deseable, aún cuando nos lleve al colapso; mientras que el igualitarismo es despreciable pero sobre todo, imposible. Mientras las democracias se desmantelan; se prepara la armagedización. ¡Que empiece de una vez alguna de las formas de

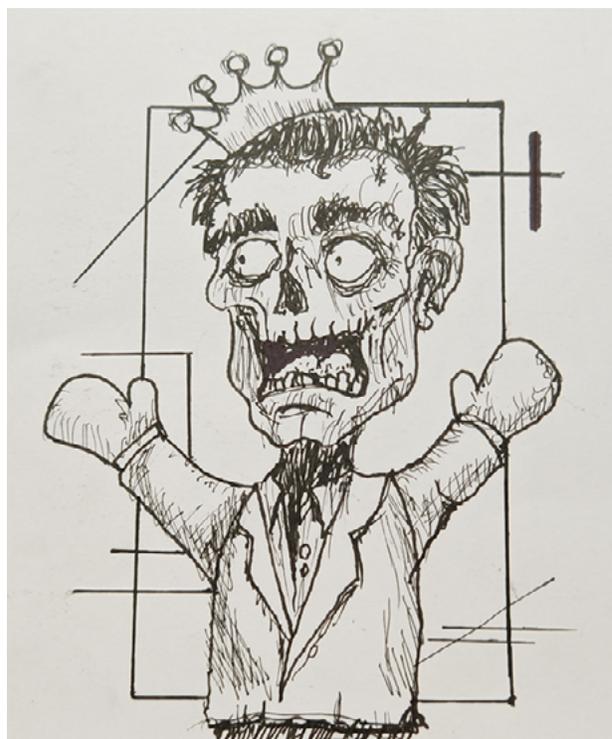
apocalipsis que nos vende el cine! Será más interesante que nuestra anodina y doliente realidad... Indiscutiblemente sobrevivirán los más aptos, quienes más méritos hicieron; el truco es que todos piensan que podrán escapar de los zombies, pero pocos pueden aceptar que estarían entre los primeros canapés.

En este marco, la hiperstición describe cómo una ficción, al ser creída y difundida masivamente, se convierte en realidad, contribuyendo a la leprosidad de los sistemas. Es una superstición hiperbólica, llevada hasta sus últimas consecuencias. Profecías autocumplidas dictadas por los *tecno ayatolas* que reconfiguran la realidad para dinamitarla. Muchas de las hipersticiones dominantes son populistas, promueven la desigualdad y utilizan las disrupciones tecnológicas para debilitar la solidaridad cívica. Propongo darle vuelta a la tortilla y generar hipersticiones emancipadoras que estén a favor de la insurrección.

### El títere que grita

Es necesario contar con bardos que puedan crear hipersticiones subversivas. Lo que pregonamos debe estar bien trovado, porque la democracia inclusiva y participativa se enfrenta a mitomanía y paparruchas vigorosas, cuidadosamente construidas en torno a sentimientos vigorosos como el odio o el miedo.

El teatro de títeres cuenta con características técnicas y antecedentes históricos que le permiten generar hipersticiones potentes para la reconstrucción de espacios solidarios, el empoderamiento ciudadano y la búsqueda del bien común. Para empezar, el títere es un objeto especular, una representación profunda del ser humano. El dotar de movimiento y realidad escénica a un objeto inanimado, es un acto performático que cuestiona las fronteras entre lo real y lo imaginario, lo humano y lo no humano. Existe en el teatro de títeres un potencial muy particular para llegar a públicos marginados o excluidos. Gracias a su portabilidad y versatilidad, el teatrino se puede desplegar en plazas públicas, el aula, el huerto o el campo de refugiados. Los títeres pueden ser herramientas creativas con un bajo costo de producción. Se nutren por igual del reciclaje



El príncipe azul. Tinta sobre papel, de Diego A Soto

o de materiales sencillos como el papel. Esto los acerca a posturas decrecentistas que promueven volver a estilos de vida más simples: desurbanizar y destecnologizar nos puede alejar de la catástrofe medioambiental y social.

El teatro de títeres tiene licencia para ser un arte bufo. Puede gritar con total descaro que el Rey está desnudo. Cuestionar la validez de las jerarquías de poder es un paso indispensable para desestabilizarlas. Los personajes que bailan en los teatrinos suelen ser locuaces y atrevidos. Karagöz, Burattino, Polichinela, Punch, Judy o Guiñol son obreros, desempleados, pescadores, campesinas, panaderas o mendigos. Siempre habilidosos, astutos y sin un centavo en la bolsa, no dudarán en moler a palos al gendarme para proteger al huérfano o la viuda. Por su naturaleza colectiva, el teatro de muñecos se convierte en una práctica profundamente humana y democratizante que fomenta la cooperación y el trabajo en equipo: valores esenciales para cualquier proyecto de transformación social.



Tinglado político - Tinta sobre papel de Diego A. Soto

## Conclusión

Los títeres pueden emerger en la escuela, la calle, la casa o incluso los cuarteles, para señalar, debatir y cuestionar. Pero, ante todo, pueden convertir el ocio y la recreación en acción política. Los títeres, con su capacidad para cuestionar, burlar y desenmascarar, nos invitan a imaginar mundos nuevos. Son extensiones de nuestras manos, de nuestras voces, de nuestros sueños. A través de ellos, podemos decir lo que callamos, hacer lo que tememos y crear lo que anhelamos. Fabulemos con nuestras marionetas un mundo mejor, para que a fuerza de repetir la utopía, cristalice en una realidad tangible.

## Bibliografía

Armagno, A. (2021). *Identidad e hiperstición*. "Anthropocena. Revista de Estudos do Antropoceno e Ecocrítica". Recuperado de <https://www.academia.edu>

Calhoun, C., Gaonkar, D. P., & Taylor, C. (2022). *Degenerations of Democracy*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Land, N. (1992). *The Thirst for Annihilation: Georges Bataille and Virulent Nihilism*. Routledge.

Žižek, S. (2014). *Problemas en el paraíso: Del fin de la historia al fin del capitalismo*. Anagrama.

**Diego Andrés Soto**, es formador artístico, teatrero e ilustrador, Miembro de UNIMA Costa Rica. Las imágenes que acompañan este texto son obras originales del autor, realizadas en tinta y papel.



## ¿Y dónde están las mujeres?

Por: Elvia Mante

Para contextualizar desde donde surge esta pregunta, les comparto las palabras de Margarita Sánchez Romero, profesora titular del Departamento de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Granada:

*“Todas las disciplinas están sesgadas por un momento histórico, social o económico. Eso no quiere decir que no se sea honesto a la hora de ejercer esa disciplina, o que el método científico no sea objetivo, pero sí debemos ser conscientes de que el mundo que tenemos alrededor nos impulsa a hacer un tipo de interpretación. Cuando la arqueología en el siglo XIX empieza a hablar exclusivamente de hombres y de metalurgia, de poder y de jerarquización como las cuestiones que explican las sociedades, y relega a las mujeres en el ámbito doméstico, valorando esas actividades de forma peyorativa, está haciendo una interpretación, que además no estaba basada en hechos científicos.”<sup>1</sup>*

En la historia de los títeres pasa lo mismo. Veamos la siguiente imagen:

<sup>1</sup> [https://mujeresconciencia.com/2018/11/27/margarita-sanchez-romero-la-historia-de-las-mujeres-no-interesa-a-los-hombres/?fbclid=IwAR2KoRbbAIOG54Hg9EreYtdDgGepUtqHnwiW38XSikFc9Q5tcV6qrQd\\_7N4](https://mujeresconciencia.com/2018/11/27/margarita-sanchez-romero-la-historia-de-las-mujeres-no-interesa-a-los-hombres/?fbclid=IwAR2KoRbbAIOG54Hg9EreYtdDgGepUtqHnwiW38XSikFc9Q5tcV6qrQd_7N4)



Imagen: *Archivio Istituto per i Beni Marionettistici e il Teatro Popolare.*

### ¿Quién está detrás del teatrino, moviendo los títeres?

La interpretación de la historia ha sido que eran hombres quienes movían los hilos, los guantes, o las sombras. La perspectiva feminista me lleva a cuestionar el método aprendido en cuanto a la historia de las mujeres, especialmente dentro de nuestra profesión.

Pasar de tomar como única posibilidad la representación de la imagen de la izquierda y pensar como totalmente posible y recurrente lo que representa la imagen de la derecha.



Imágenes: *Archivio Istituto per i Beni Marionettistici e il Teatro Popolare.*

Y dejar de aceptar como verdaderas las interpretaciones masculinas que, como Ferrán Bailén (Bilbao, 23 de noviembre de 2014)<sup>2</sup> aseveran:

*“También en el mundo de los títeres, como en casi todas las profesiones, las mujeres estaban limitadas en el mejor de los casos a una labor secundaria, de ayudantía. Los protagonistas y creadores eran siempre los hombres.”*

O esta otra: *“Como bien han mostrado las múltiples historias del teatro, la presencia de las mujeres en los escenarios ha sido por lo general una anomalía, que muchas veces rozaba la clandestinidad. Es decir, para hacer teatro, muchas mujeres tuvieron que hacerse pasar por hombres. Una situación que no podía ser diferente en el teatro de títeres.”*

Toni Rumbau, Noviembre del 2015<sup>3</sup>

Porque, con un poquito que busquemos en la historia, encontraremos datos que desmienten tales aseveraciones. Yo he encontrado, por ejemplo, que en la mitología hindú nombran a una mujer titiritera, mujer creadora, hacedora de hermosos títeres: Parvati, esposa del Dios Shiva<sup>4</sup>. Y en Egipto, 4000 años antes de Cristo, mencionan a Jelmis, bailarina y titiritera, la favorita de Osiris, su “preciosa bailarina” se lee en su sepulcro, y en su tumba, junto a su momia, reposa su barquito de madera con figuras articuladas que usaba en sus representaciones.<sup>5</sup>

Descubrí que 440 años antes de Cristo, según dice Herodoto, durante las fiestas de Osiris las mujeres salían a la calle con pequeñas estatuas articuladas que se movían con hilos allá por los años 1887-1849 antes de Cristo.<sup>6</sup> Que, Herrada de Landsberg, erudita abadesa alemana del siglo XII, creó, junto a 60 mujeres más, la primer Enciclopedia manuscrita, y en ella se encuentra la imagen europea más antigua de una representación de títeres.<sup>7</sup> Y que en libros de historia de los títeres la nombran como hombre, a pesar de sus retratos incluidos en dicha enciclopedia.<sup>8</sup>

Descubrí muchos nombres y apellidos de mujeres que en el siglo XVI, en España y Perú, obtuvieron permisos para representar la Máquina Real, como le llamaban entonces al teatro de títeres. Nombres de animadoras como Beatriz Pereira, Engracia Martínez en 1630, y la empresaria, directora y titiritera Serafina Manuela, en 1695.<sup>9</sup> En Perú fue conocida Leonor de Gondomar, directora también de su propia compañía.<sup>10</sup>

2 [Títeres en femenino » La Revolta dels Titelles, Las titiriteras-mujeres creadoras .Ferrán Bailén. http://www.titeresenfemenino.com/2014/01/ferran/](http://www.titeresenfemenino.com/2014/01/ferran/)

3 <https://conlaa.com/mujeres-en-el-teatro-de-titeres/>

4 Mariama Amarguío. *Historia de un títere*. <https://www.lavozdigital.es/cadiz/20080918/mas-actualidad/cultura/historia-titere-200809181807.html>

5 <https://puppets.es/blog/los-titeres-en-egipto-y-grecia/>

6 Fernández García, Aurelio J. Las marionetas en la Grecia antigua: un acercamiento. IES Viera y Clavijo (San Cristóbal de La Laguna-Tenerife)

7 Mujeres singulares, en plural: Herrada de Landsberg | Rivas Actual

8 Datei:Hortus Deliciarum - Marionetas.JPG - Wikipedia

9 Cornejo, Francisco. *Revista Fantoche* Año XI, Núm. 10. Unima Federación España.

10 <https://wepa.unima.org/es/peru/>

En México, la participación de las mujeres en el arte de los títeres ha sido documentada en actas y permisos consultadas por investigadores como Hilda Calzada, que concluyeron lo siguiente:

“Cuando hablamos de los maromeros y titiriteros que habitaron la Nueva España de finales de la época colonial, nos estamos refiriendo a un grupo muy heterogéneo, como la misma sociedad novohispana. A este grupo podían pertenecer tanto hombres como mujeres, pues no era un oficio que se caracterizara por desempeñarlo solo uno de los dos sexos; también a estas actividades se dedicaban personas de diferentes edades, así encontramos desde niños hasta gente adulta de edad avanzada. [...] mujeres participantes en los espectáculos sufrían el menosprecio social, no obstante se integraban a la compañía del coliseo de comedias del Hospital Real de Naturales, se presentaban en las casas de maromas y se desempeñaban como titiriteras.”<sup>11</sup>

Y estos son algunos nombres que menciona su tesis: María Juana de la Peña Lozano, Dominga Caballero en 1793, Ana de la Zanca, María y Pepa (ambas sin apellidos), Teresa Acosta, María Petra Aguilar, Gertrudis Banda (1794), Mariana González y Josefa Vargas (1806). Titiriteras empresarias Francisca Tomasa Montoya y Cadena (1786), Micaela Campohuman (1793), Felipa Estrada y su madre, de quien no consta su nombre, María Juana de la Peña Lozano (1812).

Había mujeres dueñas de compañía de títeres como Tomasa Maria Rascón, Juana Josefa Vargas, Josefa Mendoza, Angela Valverde, Estéfana Moreno, Angela de Acosta, Catalina Camacho, y en el siglo XIX, María de la Luz Aranda, quien creó los primeros muñecos que ahora se conocen como LOS de los Rosete Aranda, compañía que ella misma fundó según lo menciona Armando Rosete Rivera, descendiente directo de la familia. En dicha empresa participaron Buenaventura Aranda, María de la Luz Reséndez de Rosete, Maria Macedonia Rosete Aranda, Carlota del Razo Macedo, Francisca Baltarez, Francisca Macedo, Gudelia Salgado, Juana Ríos, Rosalina Rosete Reséndez, Sofía Rosete Reséndez, por mencionar algunas, de acuerdo a las investigaciones de Francisca Miranda y Yolanda Jurado.

Y antes de ellas, seguramente también fueron mujeres las que hacían saltar, bailar o representar a los dioses. Pero lo que no se nombra, no existe. Las mujeres no fuimos representadas, ni valoradas nuestras aportaciones, por eso se sigue manejando este concepto de que el arte de los títeres era/es una profesión de hombres. Volviendo a Margarita Sánchez Romero: *“Hay una recreación de Arturo Asensio para una exposición sobre pinturas rupestres en el Museo Arqueológico Regional de la Comunidad de Madrid en Alcalá de Henares, en la que una mujer pinta Altamira con un bebé en brazos. Cuando la pongo en clase, siempre hay alguien que pregunta cómo sé que era una mujer. Yo siempre respondo lo mismo: ¿Y tú cómo sabes que era un hombre?”*

11 Calzada Martínez, Hilda. (2000). “Maromeros y titiriteros en la Nueva España a finales de la época colonial”. (Tesis de Licenciatura). Universidad Nacional Autónoma de México, México. <https://repositorio.unam.mx/contenidos/131326>

**Cuestionemos pues, todo lo que nos han dicho y comencemos a ver la historia de los títeres también como nuestra, la de las mujeres.**

### **¿Quiénes son tus referentes femeninos en el arte de los títeres?**

Las evocaciones sobre el arte de los títeres suelen traer a la memoria la imagen del titiritero asociada a un viejecillo moviendo una marioneta. Sí, me refiero a Geppetto, el de Walt Disney o el de Collodi, da lo mismo. Esta imagen aspiracional de los hombres que se dedican a este tipo de teatro excluye a las mujeres. Las mujeres, hasta hace poco, no teníamos referentes de maestras titiriteras, jóvenes o viejas. Abundan, eso sí, los referentes de grandes maestros titiriteros. En Wikipedia: Obraztsov en Rusia, Jim Henson y Bill Baird en Estados Unidos, Ariel Bufano, Javier Villafaña o Eduardo di Mauro en Argentina; Vittorio Podrecca de Italia, conocido en México porque su compañía y sus títeres aparecieron en la película mexicana de 1962 *La edad de la inocencia*, donde Marga López, actriz mexicana, aparecía como titiritera (he aquí un referente femenino ficticio). El checo Josef Skupa, el alemán Albrecht Roser y el polaco afincado en Suecia, Michael Meschke, así como LOS Rosete Aranda o Roberto Lago de México. Todos ellos son mencionados en un artículo de Wikipedia en español, la fuente de información más al alcance de los que no tienen un conocimiento del tema. En ese artículo mencionan sólo a Mané Bernardo y Silvina Reinaudi de Argentina y la saga de LOS Cueto de México, sin mencionar a Lola o Mireya por su nombre. Y ya está.<sup>12</sup>

Llevada por la curiosidad, me lancé a buscar en la Wikipedia en inglés, ahí se mencionan 193 nombres de titiriteros, 31 de los cuales son nombres reconocibles de mujeres, otros me causan dudas ya que por las traducciones automatizadas que Google hace de la palabra puppeteer, todos pertenecen al género masculino. Cabe aclarar que muchos de esos nombres aparecen asociados a su rol en programas televisivos como Plaza Sésamo o en películas como Stars Wars. Entre ellos hay muy pocos a quienes los y las titiriteras reconocemos como “maestros/maestras” que sí son todos los que aparecen en Wikipedia en español. Así que, al menos en esta página en inglés, el reconocimiento está dado por su participación en la industria televisiva y cinematográfica.<sup>13</sup>

Carecer de referentes femeninos puede hacernos sentir como acopladas al engranaje de la historia, comparsas, ayudantes. Los libros de historia no nos mencionan, dicen que nuestra participación fue una anomalía, por ello, reverenciar a los maestros nos sale naturalmente, pensar en las maestras, reconocer sus nombres y sus aportes, a mi al menos, me cuesta trabajo, y eso que estoy sensibilizada hacia el tema.

Ante la falta de referentes femeninos he emprendido esta cruzada de los censos. Realicé uno en el 2007, muy informal, pues mi objetivo era incluir a tantas mujeres como pudiera en una ponencia que presenté en Bilbao, dentro del Encuentro Títeres en Femenino, organizado por Concha de la Casa.<sup>14</sup> Posteriormente, en el 2014, con la

12 Titiritero - Wikipedia, la enciclopedia libre

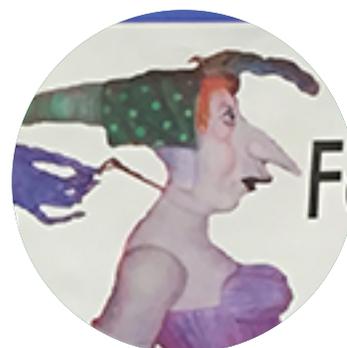
13 [https://en.wikipedia.org/wiki/Category:American\\_puppeteers](https://en.wikipedia.org/wiki/Category:American_puppeteers)

14 <https://www.facebook.com/media/set/?set=a.104112972082296&type=3>

Unima México recién reestructurada y después de haber participado en un Encuentro de la Comisión de Mujeres Unima en Charleville, me di a la tarea de convocar a participar en un segundo Censo. Un tercero surgió desde la rabia de encontrarme con tan poca información de mujeres en el arte de los títeres, al utilizar motores de búsqueda en internet. Porque no es justo que nuestros nombres y nuestras historias se pierdan. Ni la de las maestras que nos abrieron camino. Por ello he creado un catálogo digital en una página web <https://mujeresenelartedelostiteres.com>, un catálogo que crece cada día y que en Julio del 2024 ya cuenta con información de más de 1200 mujeres de distintos países.

Si queremos que la historia de las mujeres y sus aportaciones a nuestro arte estén al alcance de investigadores, programadores o público en general, las y los invito a participar en el censo, todos podemos contribuir, nombrando a las compañeras que ya no están, llenando el formulario por las ausentes o las que por su edad no pueden acceder al mismo, o haciéndoles llegar el formulario a quienes han trabajado o trabajan en nuestras propias compañías, o que hemos visto en otros grupos. Todas contamos: productoras, músicas, escenógrafas, titiriteras, directoras, dramaturgas, activas o retiradas. Este es el enlace: <https://forms.gle/ijYGS5ko4BQYMGNJ6>. Espero que descubramos más artistas, pasadas y presentes, pues eso enriquecerá nuestra visión de la historia.

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



## LOS TÍTERES EN FEMENINO DE CONCHA DE LA CASA

*Por Susy López*

Las estructuras sociales desiguales existen desde hace siglos, y los cuestionamientos de hoy, las cimbran. Cada vez es mayor el número de iniciativas que procuran mayor equidad y reconocimiento para las mujeres, y nuestro arte no es la excepción. Sin embargo, la lucha no es nueva. Desde principios de este siglo, la gestora, investigadora, productora y maestra Concha de la Casa (España), ha puesto en relieve la figura femenina, dentro del arte de los títeres. La exdirectora del Centro de Títeres de Bilbao y figura tutelar del de Alorcón (Madrid), comentó en 2007<sup>1</sup>:

---

<sup>1</sup> De la Casa, C. (noviembre de 2007). "Mi visión de lo artístico, desde el documento". Títeres en Femenino. <http://www.titeresenfemenino.com/acerca-de/>

“Mi trabajo como documentalista empezó hace 30 años recopilando información textual y fotográfica sobre compañías de títeres y sus trabajos. Esta información fue creciendo, cambiando, actualizándose y renovándose, abarcando también archivos de video y sonido. Con el tiempo y el estudio de la documentación, conseguí desarrollar una percepción de la estética y la filosofía de las compañías, y de las personas que las forman [...] detecté que la figura femenina, a pesar de estar presente casi permanentemente, no quedaba reflejada o argumentada documentalmente, y por lo tanto, en muchas ocasiones aparecía anónima [...] Hemos conseguido evolucionar en algunos valores y actitudes como el trabajo en equipo, que han tomado relevancia y logrado que la figura femenina por fin tenga nombres y apellidos. No podemos despreciar el gran número de compañías formadas únicamente por mujeres, o el papel de la mujer dentro de compañías mixtas. Pero siempre queda mucho por hacer, en este proceso de investigación permanente en el que me encuentro.”



Concha de la Casa (directora general), Narda Rosas y Gladys Quintero, (co-productoras) en la edición 2021 del Foro Internacional de Mujeres Titiriteras, y 13° Festival Iberoamericano de Teatro, esta vez, en Colombia.

Es decir, para Concha de la Casa son ya 47 años de dar relieve a la figura femenina dentro del arte del títere. Su proyecto **Títeres en Femenino** generó un directorio mundial de titiriteras, donde encontramos a Jane Henson, Brunella Eruli, Ana María Matute, Damiët van Dalsum, Heidrun Boles, Carucha Carmejo, Penny Francis, Dora Alonso, Dolores Velázquez Rivas (Lola Cueto), y tantas más, de numerosos países, de antes y de ahora. Pero no era suficiente. Concha tuvo la visión de hacerlo con generosidad y premiar a aquellas titiriteras que no sólo han realizado una labor excepcional, sino que lo han hecho, muchas de las veces, desde la sombra. Fue así como nació el **Premio Mariona Masgrau**<sup>2</sup>:

“Mi querida amiga Mariona, nos inspiraste para hacer este proyecto [...] y aunque ya no estás con nosotros, compartirás con otras mujeres ejemplares como tú, la pasión por los títeres y sus experiencias.”<sup>3</sup>



Derly Díaz recibe el XX Premio Mariona Masgrau, en su país. En la imagen, con Concha de la Casa y Susy López.

2 Mariona Masgrau fue miembro de La Fanfarra Teatro de Marionetas, junto con Toni Rumbau y Eugenio Navarro desde 1976. En la última década de su vida, crea su propia compañía, poniendo un sello personal a sus creaciones.

3 De la Casa, C. (10 de septiembre de 2007), Bilbao, España.

Desde entonces, y cada año, Concha organiza un Coloquio con ponencias y espectáculos de artistas e investigadoras dentro del arte del títere, y aprovecha cada encuentro para premiar a una o varias mujeres titiriteras que se han ganado un lugar en el mundo de los *Títeres, en Femenino*, por supuesto.

Puedes consultar tanto el censo de titiriteras como de ganadoras del premio, en la página <http://www.titeresenfemenino.com/category/premio-mariona-masgrau/>



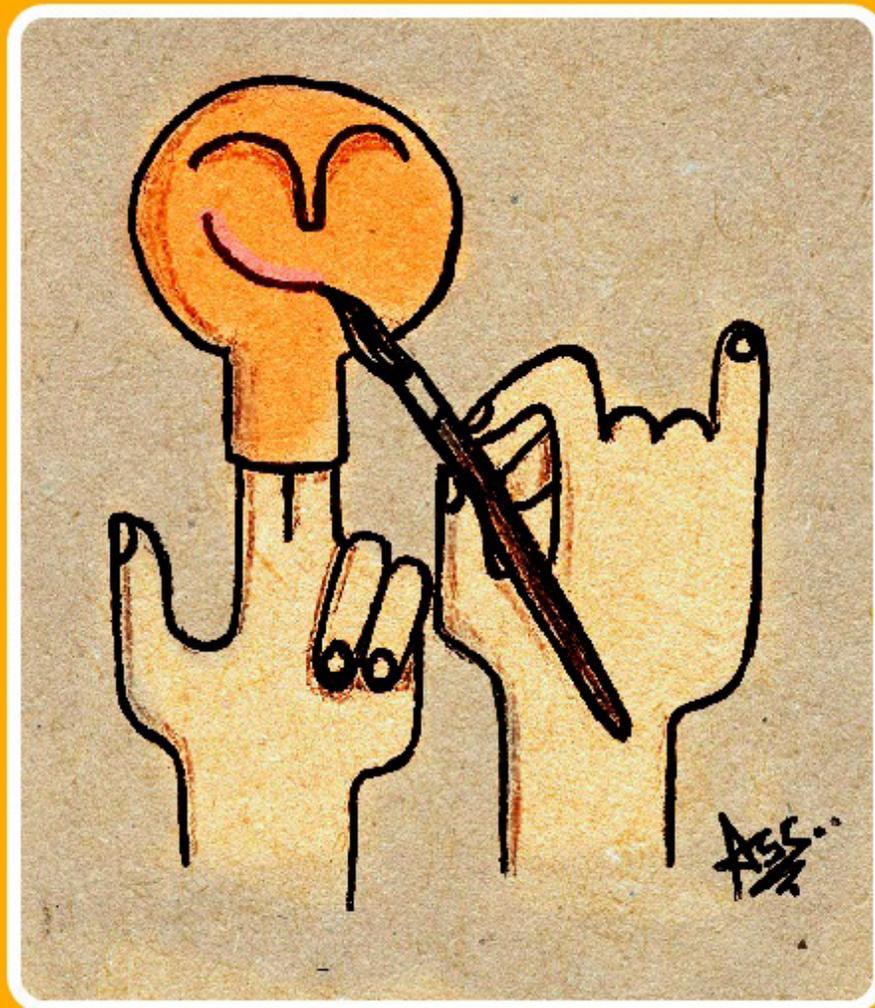
Algunas de las titiriteras latinoamericanas. La otra titiritera premiada con el XX Mariona Masgrau, fue Raquel Bárcena, de México (segunda de la izquierda).

### **SUSY LÓPEZ (México)**

Directora, dramaturga, titiritera, productora y maestra en literatura. Premios Héroe Desconocido, Ciudadano Distinguido, y Presea Forjadores de Puebla (México). Ha colaborado con la Enciclopedia Mundial del Arte del Títere (WEPA), la Comisión de Escritura Contemporánea UNIMA y en Tres Américas (Patrimonio y Comunicación). Sus cortos con títeres han ganado 5 premios internacionales y proyecciones en Europa, Medio Oriente, Asia, la India, Norte y Sudamérica.

# Bocados visuales, gráfica titeril

*Por: Armando Samaniego*



El títere, sin duda, está en la intersección de las artes plásticas y las escénicas. Encontramos inspiración en referentes de la escultura, la pintura, la fotografía; en museos, libros y exposiciones; en viajes, encuentros e intercambios. Pero el arte del títere es exigente: requiere del artista plástico, que sea constructor, o más bien, a la inversa. Y para prueba, un botón: Armando Samaniego nos regala para esta edición, una muestra de su gráfica, junto con 'la voz' de sus creaciones.

"Aquí estamos todos, juntos, dormidos, en silencio, en el baúl, esperando salir para representar nuestro papel, para bailar y cantar, para que nos vean y se diviertan con nuestra actuación, para contar nuestra verdad y al cerrar el telón volver al baúl."

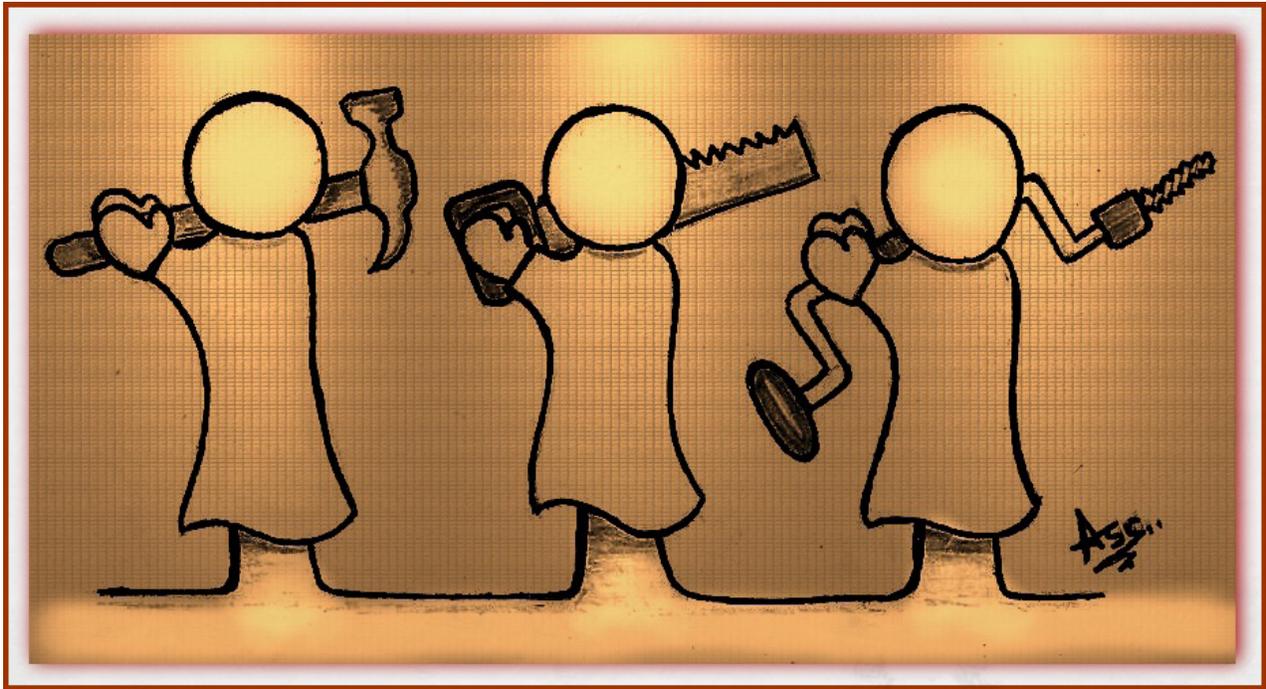


"A mi ventrílocuo yo le tomo prestada la voz, elijo el tono, la intensidad, el volumen y la intención. Él piensa que yo sin él no podría hablar mas yo estoy seguro que sin mi... él se quedaría mudo."

"Todos los días llega, me toma como cualquier cosa, mete sus sucias manos en mi cuerpo, me zangolotea para un lado y otro, me hace hablar con una voz chillona y desagradable que nada tiene que ver con mi personalidad al termino me avienta al baúl como trapo viejo, por esto cobra unos pesos y se ufana presumiendo que él es 'un gran titiritero!'"

"Así transcurre nuestra vida y nuestra muerte, ciclo interminable."





**Armando Samaniego**, Titiritero con más de 50 años de trayectoria, cofundador, junto con Pilar Cárdenas, de *Títeres y Marionetas El Tenderete*, con sede en Chihuahua, Chih. México. Ha expuesto sus ilustraciones en el Tecnológico de la Laguna, la Casa de la Cultura de San Pedro de las Colonias y la Galería Argos, todas en Coahuila. Sus dibujos se han publicado en las revistas TECBASIS, La hoja del titiritero (y ahora en La Hoja Titiritera), Teokikixtli, el libro *Entrenamiento del titiritero* de Carlos converso, las *Fabulas* de Samaniego (editada por Baúl Teatro y el FONCA), e ilustrado carteles de festivales de títeres.



## EL TEATRO DE SOMBRAS, POSIBILIDADES DEL CAMINO DEL MITO EN NUESTRO DÍAS

*Por Ana Cabot y Gabriela González*

Desde épocas prehistóricas, el ser humano ha sido proclive al asombro del mundo que le rodea; mucho de ese mundo ha sido un misterio, y el camino de la humanidad, un intento de develarlo. Entre los misterios que subyacen a lo largo de la historia está por supuesto, la vida, la muerte y el universo entre ambos. Sabemos que de los diferentes mitos surgen los ritos correspondientes, ceremonias donde se “representan” los elementos esenciales y constitutivos del mito, donde también existe la figura del “oficiante” y por supuesto los asistentes al ritual, quienes vivirán la presentación del rito como extensión “real” del mito y así este se verá renovado y todas y todos serán parte del misterio.

Pues vayamos a ese mundo primigenio, vayamos a una caverna. La caverna donde, después de un día de actividades para la subsistencia, regresa el grupo humano para descansar, resguardarse, alimentarse. El fuego ya es un invitado primordial para la vida en esa caverna: alimento, seguridad, luz; el fuego de la vida. Y ese fuego, sagrado ya, comienza a proyectar en las paredes las temblorosas sombras del grupo que se ha sentado a su alrededor. Quizá una mano comienza tomar relevancia en el juego, o una rama... quizá el hueso de uno de los animales cazados. Y su sombra, evidente extensión de esos cuerpos, empieza su propia trayectoria de significados: lo intangible, lo que es, pero simultáneamente no es, lo que nace por la luz pero que sin ese cuerpo no crearía esa sombra, una relación indisoluble.



Fotografía: Chipotle Teatro.

Sabemos que el mundo humano es un mundo de lenguaje, una conversación de la humanidad consigo misma o con su entorno, conversaciones grupales o individuales, místicas o científicas, galimatías o epifanías, pero la conversación se mantiene. Las sombras no podían quedarse al margen de esta dinámica; infinidad de conceptos y simbolismos alrededor de La Sombra, a veces divina, otras sumamente terrena, terrorífica o graciosa pero siempre conectada a la psique y el corazón del que la atestigua.

Actualmente, sobra decirlo, el caos se ha instalado como regente del mundo: las palabras se han trastornado, se incrementó el analfabetismo mundial, faltan espacios para la reflexión, hay ambigüedad en los discursos, que sumados al miedo, la pesadumbre y la superficialidad, han vuelto difícilísimo sino imposible, la urgente conversación sobre los caminos que debemos tomar para que la vida no se vuelva invivible. Pero ni siquiera la palabra libertad se ha salvado... ¿qué significa?

Tantas palabras que se han ido vaciando de sentido e incluso se han distorsionado, pero no azarosamente, no; ha habido un intento y esfuerzo constante, sabiendo que el lenguaje, en su maleabilidad, puede servir a fines diversos, y hoy vemos como esos fines no son otros que los de la dominación, el expolio y la destrucción de la convivencia

humana. Y el gremio titiritero, al igual que el resto del gremio artístico, no podemos evadir esta realidad, pues es la nuestra como ciudadanos de este mundo, miembros de esta sociedad. Porque no aparecemos y desaparecemos por arte de magia en el escenario para después descansar en un mundo paralelo. Las crisis económicas, guerras, etc. también nos están pasando a nosotras, nosotros.

Siempre tan desdeñado en su dimensión social, el camino del arte parece pasar desapercibido, aunque siempre hay quien pregunta, ¿el arte puede cambiar en algo al mundo? Pregunta que parece contestarse con un sí o un no, también puede devolvernos otra cuestión: si el mundo humano es lenguaje, si el arte no ha hecho más que producir infinitos caminos lingüísticos, ¿no es el arte, ese intento de alcanzar el infinito, mostrarlo y deleitarse en él, el más adecuado para estos tiempos de zozobra donde las palabras piden una tregua?



Fotografía: Pia Farrow.  
Obra: A fuego Lento de Chipotle Teatro.

Volvamos al fuego, la luz en la oscuridad. Al igual que los insectos y otros animales, los seres humanos no pueden evitar mirar hacia la luz. Una habitación a oscuras por la que se cuele un hilillo de luz o una vela en la noche, el reflejo de la luz en el agua, las estrellas, etc. Encandilarse. Quizá sea la psicología la que mejor respuesta dé a este idilio que tenemos con la luz, pero algo que sabemos las y los sombristas es que el público va a responder orgánicamente a su presencia, si es una luz intensa o tenue modificará la postura de la audiencia, una superficie iluminada creará expectativas, el cuerpo estará atento a lo que surja en esa superficie: la sombra. Y esa sombra encontrará en la mente del público su propio significado: tenebroso, ridículo, tierno, gracioso, significados que también tienen cargas emocionales. No hay necesidad de las palabras para que haya una comunicación intelectual y emocional, y es aquí donde podemos buscar los espacios de comunión que necesitamos. Porque si bien las palabras pueden ser usurpadas y manipuladas, las sensaciones corporales, una vez vividas, no pueden ser negadas; las emociones que se generan y la personal reflexión que se tenga de lo vivido durante la representación escénica puede refrescar ese antiguo rito sobre la vida y la muerte, donde ambos conceptos pueden llenarse de contenido.



Fotografía: Romeo LopCam.  
Obra: A fuego lento de Chipotle Teatro.

En la práctica, en Chipotle Teatro hemos buscado poder ofrecer al público este espacio de convivencia y reflexión: sabemos que las imágenes proyectadas y el ritmo de las mismas van creando en la mente del espectador un mundo que se nutre no sólo por lo que ve, sino también por su propio bagaje vital -recordemos que el espacio escénico no es solo físico, también es mental. La experiencia escénica, trabajada sincera y responsablemente, puede crear nuevas situaciones, imágenes, espacios, emociones y preguntas que ayuden a expandir los límites y conceptos que cada una de las personas en la audiencia tenga al llegar a la representación. Sin forzar, ni decir qué debe ser o pensar, porque, ¿quiénes somos nosotras, nosotros, para ello? ¿Qué podemos, sino apelar a esos cuerpos, mentes y emociones, estimulándoles desde nuestro oficio, recreando la vida, creando esa mágica dimensión que dura lo que dura una función, pero que no por ello deja de ser real, una experiencia vital? Y así, ese rito primigenio que ha servido para vernos a nosotras y nosotros mismos como en un espejo, vuelve a ser espacio de vida, y así podemos distinguirla de la muerte y la aniquilación.

**Ana Cabot y Gabriela González**, cofundadoras de Chipotle Teatro, compañía que nace en el año 2014 en Chiapas, México. Su compañía se especializa en teatro de sombras, y el estudio, difusión y promoción de esta disciplina teatral con la realización de espectáculos, talleres, exposiciones y producciones audiovisuales.



# LOS TÍTERES ANIMANDO CORAZONES

## Alternativas de apertura hacia una metodología artística inclusiva

*Por: Ana Escobar Vizcarra*

### **A modo de entrada.**

Cuando la inocencia de la infancia mira al otro como un compañero más de aventuras, las diferencias se vuelven oportunidades creativas y lúdicas, para que todos sus participantes puedan divertirse y aprender en la diversidad.

Tuve la gracia de crecer en un pueblito a 20 minutos de la capital de Ecuador, en la parroquia de Conocoto. Mi barrio era sui generis, la mayoría de mis vecinos vivían en casas de acogida para niñas y niños con diferentes discapacidades. Mi infancia la pude disfrutar con “guaguas” (niños y niñas) diversos, algunos utilizaban unos palos para moverse (muletas), otros tenían unas sillas con ruedas (sillas de ruedas), otros hablaban muy diferente (disartria), pero nos dábamos modos para comprendernos, ya que lo que más nos interesaba era jugar y como el juego se adapta fácilmente a cualquier espacio y condición, no había limitantes para divertirnos.

Estas experiencias previas permitieron que después de varios años naciera esta metodología artística inclusiva con énfasis en el Teatro de Títeres, que reconoce el particular desarrollo de cada participante, su modo de trabajo y ritmo de aprendizaje, tomando al juego como una estrategia necesaria para el estímulo y desarrollo de las habilidades y destrezas ya que, a través del él, los seres humanos tenemos la oportunidad de experimentar, descubrir, analizar, reflexionar y desarrollar diversos canales de comunicación.



Fotografía: Corazonando, Ana Escobar (Ecuador).

## Teorizando

La Agenda 2030 para el Desarrollo Sostenible presentada por la Organización de las Naciones Unidas (ONU) se sustenta en los principios de igualdad y dignidad de las personas. Uno de sus objetivos es alcanzar una educación de calidad, ya que esta representa un eje fundamental para mejorar la vida de los seres humanos y el desarrollo sostenible, eliminando las disparidades de género, asegurando el acceso igualitario a todos los niveles de enseñanza y la formación profesional para personas vulnerables (NU. CEPAL, 2018).

La inclusión de las artes en la educación escolarizada y no escolarizada, contribuye a la formación integral de los discentes. El lenguaje teatral potencia en los participantes aspectos cognitivos, afectivos, sociales y valorativos (Chapato, 1998), ya que las artes dinamizan y potencian los procesos de aprendizaje. Fortalecer el desarrollo integral del ser humano, fomentando espacios para una participación activa a nivel social, educativo, político y cultural, son acciones que permiten transformar prácticas caducas que han acarreado desigualdades e inequidades, potenciando la consecución de comunidades solidarias, equitativas e inclusivas.

Las nuevas narrativas representan un eje vital de transformación, en que el discurso de sumisión, reverencia y repetición (Bacher, p.126-127), sean abolidos para construir de manera activa y participativa discursos propios, guiados por la ética de alteridad, ética que nos permite reconocernos en el otro, sin egoísmos e individualismos, en torno a una praxis educativa renovadora.

Por lo mencionado, esta metodología se cimentó en la perspectiva intercultural y de inclusión social, que posibilita el diálogo entre seres, saberes, sensibilidades, experiencias y proyectos de vida de distintos actores sociales, aportando al encuentro dialogal, al conocimiento, valoración y respeto a la diversidad (social, dimensional, motriz, cognitiva y perceptual), contribuyendo a la formación integral del ser humano, quien es productor de memoria colectiva y social, además permite al sujeto reconocerse y representar su realidad y la del mundo circundante en términos simbólicos y estéticos.



Fotografías: Corazonando, Ana Escobar (Ecuador).

### Las artes escénicas y la educación inclusiva.

*"Hay un punto que solemos olvidar:  
debe interpretar, no ilustrar.*

*Movimiento, sonido y palabra son instrumentos  
al servicio de lo más importante: narrar".*

*Michael Meschke (citado por Converso, p. 13)*

El ambiente educativo es diverso e influye en el panorama escolar, ya que cada discente presenta sus propias características: personalidad, etnia, lengua, intereses, aptitudes, estilos de aprendizaje, conocimientos previos, situación económica, etc. Con esta premisa es importante fomentar el respeto a la originalidad, inventiva y creatividad de cada persona, para que las actividades planificadas beneficien a todos por igual (Chapato, p. 152).

La enseñanza para la diversidad tiene como objetivo el desarrollo de tres áreas específicas: cognitiva, personal y social. Estas áreas de la enseñanza para la diversidad guiaron el diseño de las planificaciones, tomando en cuenta que cada actividad debía ser aplicada a un grupo heterogéneo, por tal motivo sus ejecutores tendrían que valerse

de variadas estrategias y recursos flexibles para alcanzar un aprendizaje significativo al incorporarlos según las habilidades y destrezas de sus estudiantes, y de esta manera lograr la participación activa de todos sus miembros, en un aula inclusiva.



Fotografías: Corazonando, Ana Escobar (Ecuador).

## Tipos de discapacidad.

Tomando como premisa el principio de igualdad de oportunidades, de la Declaración de los Derechos Humanos, se convierte en un deber que la sociedad y comunidad educativa conozcan varios términos y conceptos que forman parte del lenguaje positivo y comunicación incluyente, para descartar prácticas caducas que todavía acarrea la sociedad y aportar a la transformación de la conciencia social, y al fortalecimiento de las escuelas inclusivas, utilizando de forma correcta la terminología y dejando de lado los estereotipos que vinculan a las personas con discapacidad con la incapacidad, la anormalidad, la enfermedad, entre otros.

La *Guía de Lenguaje Positivo y Comunicación Incluyente* (2010) representa un documento de gran valía para nuestro hacer como docentes y artistas:

**Discapacidad:** son las limitaciones, impedimentos o dificultades que tiene un ser humano para realizar determinadas actividades comunes. Es importante señalar que la manera correcta de referirnos a este grupo de sujetos de atención prioritaria es **personas con discapacidad**, no discapacitados, personas especiales, con capacidades diferentes, inválidos, enfermos, etc.

**Discapacidad física:** es una condición funcional del cuerpo, que ocasiona dificultad motriz. Dependiendo de su condición, las personas con discapacidad física necesitan de apoyos para su movilidad como sillas de ruedas, bastón de apoyo, muletas, andador, etc.

**Discapacidad visual:** es una limitación sensorial severa, que se presenta cuando la persona no puede ver o presenta dificultad para orientarse e identificar visualmente a personas y objetos. Las personas con discapacidad visual leen y escriben utilizando el Sistema Braille, en él cada letra es sustituida por un grupo de puntos en relieve, lo que permite que lean a través del tacto.

**Discapacidad auditiva:** es una limitación sensorial severa o la ausencia total de la capacidad de oír, ocasionándole dificultades para escuchar y hablar. Se llama hipoacusia a la baja audición, es decir que la persona no logra escuchar claramente a excepción de sonidos muy intensos y para comunicarse utilizan el del sistema de lengua de señas.

**Discapacidad intelectual:** se evidencia en personas que tienen una limitación moderada o grave de la función cerebral, debido a esa condición presentan algunas dificultades en su aprendizaje y en sus habilidades sociales.

La educación inclusiva nos invita a transformar el sistema educativo, teniendo en cuenta la premisa que la educación es un derecho inalienable de todos los seres humanos, y una sociedad que accede a la educación puede construirse como una sociedad más igualitaria y justa, que garantice el desarrollo de cada discente.

### **El maravilloso mundo del teatro de títeres inclusivo**

La capacidad del ser humano para revalorar, resignificar y dotar de elementos fantásticos a los objetos, es la que permite que el teatro de títeres lata con vigor. Un títere toma vida cuando es animado para representar un personaje, el cual se vale de la acción, el movimiento, la palabra, el ritmo, para comunicar, asombrar, sensibilizar, divertir, generar pensamiento crítico, etc. El títere es un ser imaginado. La imaginación es el corazón del teatro de títeres, y esa inventiva está al servicio del juego dramático, al que están invitados tanto animadores como espectadores. Los títeres potencian la imaginación y es ella quien permite que las figuras animadas se vuelvan creíbles al interpretar sus personajes y, gracias a su dinamismo, captan la atención de los espectadores para compartir historias, cuentos, saberes y conocimientos, de manera lúdica (Gómez, 2017).

Mis experiencias previas con el teatro de actores, de títeres y las discapacidades, fueron cimentando mi afinidad con el diseño de proyectos y metodologías artísticas inclusivas. “La Feria de los Sentidos” nació mientras recibía una clase de marionetas con el maestro colombiano Ciro Gómez Acevedo, director de la Asociación Cultural Hilos Mágicos. En la obscuridad, me entregó una marioneta. Yo no tenía idea de qué hacer y mis saberes anteriores se hicieron presentes inmediatamente. Mi conocimiento me indicaba que para animar a un muñeco era importante mirarlo. Entre tanto, luchaba con mi razón para pensar qué podía hacer en esas condiciones.

Entonces, las emociones afloraron y dejé de razonar tanto para volver a sentir y tratar de animar la figura solo desde las percepciones táctiles que recibía del accionar del personaje a través de sus hilos. Sí, al pulsarlo podía percibir su peso, el pendular de sus extremidades, sus frágiles equilibrios, las fricciones que descubría entre la figura y el piso, que se proyectaban inmediatamente hacia arriba de los hilos y que poco a poco fui identificando, permitiéndome adquirir mayor seguridad para arriesgarme a manipular y finalmente animar la marioneta, evadiendo intencionalmente toda percepción visual para potenciar la apreciación de esas acciones, pero mediante los otros sentidos.

En esa oscuridad una ráfaga de luz me abrazó, para visualizar a una marioneta siendo animada por una persona con discapacidad visual. Ese momento fue fundamental para el desarrollo de esta metodología, ya que enseguida otras técnicas titiriteras fueron destellando mi ser, para aplicarlas en personas con otras discapacidades. Los títeres cambiarían el paradigma, porque al animar un muñeco, la discapacidad podría generar otras fortalezas. Por ejemplo, la belleza, dinamismo y sutileza de los dedos, manos y muñecas conjugados con la expresión facial y corporal con que cuentan las personas con discapacidad auditiva, despuntó en jugar con la luz y las sombras. Las sillas de ruedas dejan de ser artefactos utilitarios para convertirse en mágicos teatrinos que se desplazan por todo el escenario de la mano de los títeres de guante y marote.



Fotografía: Corazonando, Ana Escobar (Ecuador).

## En la práctica

Durante 10 años, estos convivios han permitido que la metodología fluya, siga fortaleciéndose y transformándose día a día. En los lugares de aplicación de “La Feria de los Sentidos” se forman varios elencos de 10 participantes aproximadamente (5 con discapacidad y 5 sin discapacidad), juntos se apoyan para el diseño y confección de los títeres. El trabajo en parejas es vital, para generar empatía, solidaridad, y apoyarse mutuamente en la construcción del conocimiento desde la experimentación y la aprehensión de saberes. Según el tipo de discapacidad se escogió una técnica para desarrollar y potenciar las habilidades y destrezas. Las que señalo a continuación, no indican que sean las únicas posibilidades que cada quien, al ir probando con su grupo de participantes, pueda aplicar.

### Títeres de guante - marote - teatrinos ambulantes

Técnica elegida para trabajar con personas con discapacidad física (la mayoría utiliza una silla de ruedas). Se diseñan teatrinos para cada silla, que cuenta con un soporte tipo mesa, que es colocado en los apoyabrazos, y sobre él se arma el teatrino con su telón de boca y bambalinas, para que actúe el ejecutante que está sentado. En la parte superior del teatrino, un participante sin discapacidad anima a otro muñeco, de esta manera se crean dos planos de actuación interactivos.

### Títeres de hilo - marioneta de pañuelo

Esta técnica se trabaja con personas con discapacidad visual. La fortaleza de este grupo humano es que su percepción de los objetos es diferente pero más amplia que únicamente empleando la vista, pues se potencia la intervención del oído y el tacto que permiten, por una parte, escuchar los sonidos que produce la figura sobre el piso y, por otra, palpar e identificar con facilidad qué hilo anima una parte determinada de la marioneta. Las personas sin discapacidad trabajan, en un inicio, vendados de los ojos, de esta manera experimentan lúdicamente el día a día de sus compañeros.

### Títeres de sombra

Para discapacidades auditivas. En primera instancia se realizan ejercicios para crear imágenes con las manos, gracias a la agilidad que tienen en sus dedos y manos, debido al empleo cotidiano de la lengua de señas. En un segundo momento se diseñan siluetas y se conectan estas dos técnicas. Los discentes oyentes dicen los textos y los que tienen la condición de baja audición o sordera, animan las figuras. Para saber en qué momento deja de emitir su parlamento cada personaje, la persona oyente toca el hombro de su compañero, señal que le permite marcar pausas en la animación de

su títere. Fuera del teatrino, también se cuenta con dos narradores, uno en lengua de señas y otro que narra de manera verbal la historia.

### **Teatro de luz negra**

En esta técnica se juntan posibilidades para la intervención de participantes con todo tipo de discapacidades. Si en el equipo de trabajo contamos con personas con discapacidad visual, es necesario que reconozcan el espacio escénico. Es perentorio evitar que haya objetos con los que se puedan tropezar y, para su desplazamiento, los compañeros normovisuales podrán utilizar sonidos de campanas, cascabeles, aplausos, sonajeros o cualquier recurso que le permita a la persona con discapacidad visual movilizarse escénicamente con seguridad.

### **Dramaturgia**

A través de la dramaturgia se narran y representan historias. El texto dramático puede ser elaborado con palabras y con imágenes (pictogramas) a partir de representaciones mentales. La palabra dramática es vista como el discurso del personaje en el teatro tradicional. Una corriente del teatro contemporáneo es que la palabra dramática es insuficiente, siendo esa insuficiencia una opción estética, y tomando en cuenta esta consideración del habla, el silencio es tan expresivo como el discurso (Sanchis, 2010).

Un texto dramático es funcional para la mayoría de los sujetos a excepción de las personas con discapacidad auditiva. Estos textos requieren un alto grado de síntesis, jugar con las palabras y sus sinónimos, así como crear clasificadores en el caso que no se cuente con una seña específica para la palabra necesitada, ya que no existen señas para todas las palabras del lenguaje escrito.

Cabe destacar que no se utilizan artículos, así como los verbos ser y estar; por ejemplo, los oyentes escribimos “tú eres hermosa”, una persona sorda o con discapacidad auditiva, en señas diría “tú hermosa”, y la misma seña es para sus sinónimos como bonita, bella, linda. En otro ejemplo “yo vivo en la ciudad de Quito, capital del Ecuador” el texto para personas con discapacidad podría ser “yo vivo Quito, capital Ecuador” para que se logre una mayor comprensión; entonces, se juega con la idea básica de la oración o el párrafo y se emiten las palabras concretas: “yo vivo capital Ecuador, Quito”.

Al escribir el texto dramático para un teatro de títeres basado en la acción fundamental, la dramaturgia para el grupo de personas no oyentes, promueve el juego mediante las didascalias, con un mayor conjunto de acotaciones. También se puede escribir un texto con imágenes, o con imágenes y palabras, lo importante es que sea atractivo y legible para la persona que va a acceder a ese texto dramático.

### A modo de cierre:

En la actualidad la educación de los sentidos y de las emociones son de gran importancia para el proceso de enseñanza-aprendizaje, como lo han planteado pedagogos como Goleman, Paulo Freire, Gardner, Morín, entre otros.

El teatro de títeres como cualquier disciplina artística, tiene fundamentos teóricos, procedimientos, técnicas y metodologías para su desarrollo. Es por esto que resulta necesario conocer, estudiar y practicar antes de ponerlas en acción dentro de procesos educativos, ya que los títeres representan una alternativa lúdica para desarrollar habilidades creativas, motoras e intelectuales que refuerzan conocimientos y saberes, contribuyendo al desarrollo integral del ser humano, cuidando siempre de preservar el fundamento artístico en este tipo de intervenciones.

Para concluir, en estos tiempos en que el tema del lenguaje inclusivo ha generado varias e interesantes disertaciones, el aprender lengua de señas fortalecerá esa inclusión y abrirá más canales de comunicación y creación. Junto al teatro de títeres estaremos 'corazonando' conjuntamente nuevos espacios para intervenir creativamente en un mundo que cada vez más nos empuja al individualismo.



Fotografía: Corazonando, Ana Escobar (Ecuador).

### **Bibliografía.**

Bacher, S. (2009). "Cruzadores de fronteras". *Tatuados por los medios: dilemas de la educación en la era digital*. Buenos Aires: Paidós.

Balcázar, A. (2006). *Todos en la misma escuela. Accesibilidad*. México.

Chapato, M. (1998). "El Lenguaje teatral en la escuela". *Artes y Escuela Aspectos curriculares y didácticos de la educación artística*. Buenos Aires: Paidós.

Converso, C. (2000). *Entrenamiento del titiritero*. México D.F.: Gaceta.

Gómez, C. (2017). *Recetario de títeres*. Bogotá: I. Chávez, Ediciones.

*Guía de Lenguaje Positivo y Comunicación Incluyente*. (2010). Quito: discapacidadesecuador.org.

Nanda, S. (1994). *Antropología Cultural*. Quito: Instituto de Antropología Cultural.

NU.CEPAL. (2018). *La Agenda 2030 y los Objetivos de Desarrollo Sostenible: una oportunidad para América Latina y el Caribe. Objetivos, metas e indicadores mundiales*. Santiago: CEPAL. Recuperado de LC/G.2681-P/Rev.3

Sanchis, J. (2010). *Por una teatralidad menor y dramaturgia de la recepción*. México: Paso de Gato.

Szulkin, Carlos; Amado, V. (2003). *Entretelones. Una propuesta para el uso del teatro de títeres como herramienta socio-pedagógica en las escuelas rurales*. Córdoba: Comunic-A.

**Ana Mariza Escobar Vizcarra**, actriz y titiritera con 30 años de experiencia, directora de la Fundación Cultural Rama de Plata. Lic. en Ciencias de la Educación y Posgrado en Políticas Culturales de Base Comunitaria. Ha participado como actriz, titiritera, dramaturga, productora y directora en 47 proyectos escénicos, de radio y televisión en Ecuador, Colombia y Venezuela. Ha diseñado metodologías artísticas inclusivas con énfasis en el teatro de títeres y la narración oral.



## DEL MARGEN AL PENTAGRAMA, DE LA MANO DE UN TÍTERE

*Por: Magdalena Clara Torielli Destéffano*

Desde mis 19 años soy titiritera callejera, oficio que se acopla y nutre mi esencia trashumante e incierta<sup>1</sup>, y que me vincula constantemente con niños y niñas en procesos de movilidad humana, infancias trabajadoras, en situación de calle o víctimas de explotación laboral (como limpiabotas, vendedores de dulces, etc). En mi espectáculo suelo acompañarme de mi marioneta “Zezé”, un niño que lustra zapatos, y que está inspirado en aquellos niños y niñas que son grandes maestros para mí. Curiosamente, a diferencia de lo que ocurre con la invisibilidad de la niñez en situación de calle, este pequeño títere limpiabotas provoca que las personas se agachen para mirarlo a los ojos y escucharlo.

Hace algunos años, uno de estos niños que tocaba el acordeón me preguntó si le enseñaba a hacer títeres, porque quería contar su historia. Yo le respondí que lo haríamos “después”. Pero “después” ya no lo encontré, sino que vi su fotografía en un cartel anunciando su desaparición. ¿Cómo es posible que, en lugar de una red de cuidados, se teja una red de depredadores al acecho de niños y niñas? ¿Cómo evitarlo? Una respuesta me la dio mi amigo, al pedirme el taller de marionetas: narrar con títeres lo que tenía que callar, y que la gente se agachara para mirarlo a los ojos y escucharlo. Las otras respuestas fueron y van llegando poco a poco, convertidas en estrategias para transformar el margen-frontera que separa a las infancias migrantes y trabajadoras, en pentagrama ávido para la re-composición de tantas narrativas trashumantes.

<sup>1</sup> Migré a México en el 2008, recorrí Centroamérica en el 2014, hice pequeñas giras por Europa, retorné a Uruguay en el 2020, en el 2022 recorrí Latinoamérica y hoy resido en Perú.



Fotografía: cortesía del autor.

## Reivindicar el camino como maestro

Hoy en día, en la cultura occidental, nos es difícil resolver nuestros problemas si es que no tenemos todas las herramientas a nuestro alcance. Nos cuesta ser creativos y flexibles, nos cuesta dejarnos impactar por el camino y cultivar la memoria. La “cotización de la experiencia” ha mermado, como señala Walter Benjamín, y las pedagogías dominantes tienen como objetivo “llegar a la meta” (que suele ser terminar una carrera), apurando y acortando al máximo el camino. Sin embargo, estos últimos lineamientos son bastante recientes, comparados con la cantidad de años que lleva la humanidad aprendiendo en movimiento.

Cuando no existía la escuela, la narración de la experiencia por parte de ancianas y ancianos era imprescindible para que los y las adolescentes se iniciaran en la vida adulta, y era crucial hacerse al camino para el aprendizaje de los oficios. En todo el mundo, gran parte de los cuentos de tradición oral tienen como protagonistas a niños y niñas que, por diferentes razones (violencia, aventura, orfandad), emprenden un viaje solos; en el camino, son aconsejados y acompañados por diferentes mentores que les ayudan a sortear obstáculos y a enfrentar miedos. No en vano muchos cuentos populares de origen milenario de varias culturas, hablan de caminos de iniciación.

Durante milenios, e incluso actualmente en culturas no occidentalizadas, la *calle* y los *caminos andados* son esenciales para la comunicación entre los pueblos y la conservación de su patrimonio oral: trovadores, juglares, saltimbanquis y titiriteros,

yendo de pueblo en pueblo e interpretando sus pasiones en las plazas públicas, fomentando la catarsis de un público mixto reunido casualmente en la misma calle, y propiciando el intercambio de saberes, el enriquecimiento y la variación de las narrativas transmitidas. Sin embargo, con el impacto de la Revolución Industrial, los saberes tradicionales, la oralidad y el canto de las poblaciones que migraron a la ciudad quedaron sepultados por los ruidos de las máquinas, el monopolio sonoro de la música “cultura”, y las narrativas de la élite. Despojados de los dones y atributos que les otorgaba la oralidad, las personas que llegaban del campo habitaron las calles, y el simulacro de seguridad se encargó de atacar con discursos xenófobos las narrativas callejeras que, a pesar de la represión, supieron resistir a través del teatro callejero, la música y los títeres, entre otros.

La calle y los caminos, hoy no garantizan los derechos de sus habitantes y transeúntes. Creemos que la estigmatización que existe en torno a dichas personas y la simplificación u omisión de sus diversas narrativas, es una de las razones que impiden su acceso a las garantías individuales. Pero ¿cómo podemos volver a mirar la *calle y los caminos* con otros ojos, y ampliar las narrativas que los evocan?

### **Atravesar la calle de la mano de un títere**

Cuentan que los primeros títeres fueron las sombras con las que jugaron nuestros antepasados, proyectadas por el sol y posteriormente por el fuego. Es así como su origen se remonta hacia los albores de la humanidad y encontramos vestigios de títeres y muñecos repartidos por toda la geografía, con variedad de técnicas, formas, recursos y materiales, espejo de la pluriculturalidad y la trashumancia que nos caracteriza como especie.

Títeres y titiriteros han caminado en el margen, expulsados de los teatros y hasta encerrados en cárceles; pero también han estado en los castillos narrando epopeyas, y en ceremonias sagradas representando a los dioses. Los títeres han sido pasajeros tanto en las rutas comerciales de la seda y especias, como en las campañas de evangelización, recopilando narrativas, cosmovisiones y estéticas de todos los tiempos, dejando su impronta en cada rincón del planeta. Son un arte milenario y migrante que, a pesar de haber sido reprimido durante mucho tiempo, supo resistir vía la oralidad de los pueblos. Y se rehace continuamente, conservando siempre su alma: la mano desnuda de un hombre o de una mujer.

Podríamos decir que la narración, el canto y los títeres, por su propia naturaleza reivindican los saberes forjados en “los caminos de la vida”. Además, los títeres están literalmente al alcance de nuestras manos: podemos jugar con sus sombras por ejemplo, o podemos realizar títeres con los desechos de la guerra como lo hace en Gaza el titiritero Palestino Mahdi Atiya Karera. A su vez, en la narración y el canto, la voz es el instrumento más potente que ocupa menos espacio, por lo que es muy fácil

andar con ella por todos lados, como herramienta de expresión y transformación. Y es que el camino andado trae grandes aprendizajes: el cultivo de la memoria, la flexibilidad, la creatividad para volver herramienta lo que está a nuestro alcance y transformarnos en la marcha. Por ello estas disciplinas se nutren y se dispersan como semillas en el andar.

¿Será que las migraciones reflejan un síntoma que nos advierte de la urgencia de escuchar lo que “el camino” tiene para enseñar? Tal vez. El problema es que estos movimientos migratorios se están dando a costa de la vulneración de los derechos humanos de millones de personas, y nos hallamos en una era que promete más “enemigos” que “mentores”, por lo que niños y niñas migrantes están teniendo muchísimas dificultades para emprender el camino con dignidad. ¿Cómo podemos propiciar un diálogo intercultural que articule y respete tanto las metas como los caminos?

### La narración de nuestra experiencia

A veces, para llegar a “la meta”, reducimos tanto el camino que nos olvidamos de lo básico, como que existen diferentes cosmovisiones, que los héroes y heroínas también son nuestros antepasados, y que tenemos derecho de hacer nuestro propio *patchwork* para abrazar nuestra identidad pluricultural. Por ello defendemos y compartimos recursos ancestrales, para transformar las narrativas hegemónicas y dismantelar los discursos de odio que promueven la violencia. Desde Punchileros Títeres promovemos el oficio del titiritero junto a la narración oral, como recurso para expresar la gran diversidad de narrativas migratorias en el mundo, y acompañar a las infancias en procesos de movilidad humana.

**Atravesar la calle de la mano de los títeres**, fue la razón que nos permitió salir adelante en la adversidad de nuestras rutas, y construir relaciones de reciprocidad con sus habitantes.

Cuando recorrimos con el proyecto “Nuestro Norte es el Sur” (2014-2016) desde México hasta Panamá, llevando títeres por escuelas y comunidades, pude ver de cerca lo que vivían los migrantes. Comencé a involucrarme con sus infancias, para buscar recursos que sensibilizaran y concientizaran a la población de acogida, para el cuidado mutuo. Entonces nació el libro y espectáculo de *Tony Papalote* (Torielli, 2023), que cuenta la historia de un niño que se aventura a conocer a *Drimworks*, el pescador de la Luna, atravesando en su camino obstáculos que hacen alusión a La Bestia (ferrocarril que transporta migrantes), al Río Bravo y al muro que los migrantes enfrentan en su trayecto a Estados Unidos. Tony recibe cuidados, como los de ‘Las Patronas’ en Veracruz, a través de ‘Marina la golondrina’, que le coloca a Tony un anillo migratorio para protegerlo en su recorrido. Las metáforas y el humor ayudan a contar esta historia. Más adelante vino *La niña que domesticó al fuego* (ibid, 2024), un espectáculo donde la protagonista es una niña nómada que trae al fuego a su aldea. Gracias a su curiosidad

y a su atrevimiento se enciende la primera fogata, y con ella llegan las historias y los primeros títeres de la humanidad: las sombras de nuestras manos.

¿Cómo es para un niño o niña migrante, saber que hace cientos de miles de años había niños y niñas como ellos que se trasladaban de un lugar a otro, que no tenían una casa fija, sino muchos refugios, y que sus juguetes eran las sombras que una fogata proyectaba sobre las paredes de cueva? Estos espectáculos, acompañados de una guía de lectura, más un tutorial para hacer un títere de sombras y de guante, dan pie a que se hable de nuestros antepasados, de las migraciones y de sus aportes a la cultura, así como del protagonismo de las infancias, la diversidad de mitos y cosmovisiones, integrando todo ello como parte importante de nuestra Historia.



Fotografía: Zezé el limpiabotas-Punchileros Títeres.

### **La errante: una escuela de títeres trashumante**

La premisa de que reapropiarse del arte callejero para reivindicar las narrativas silenciadas y construir una sociedad más inclusiva dio origen a nuestro proyecto *La Errante*: una escuela trashumante que desde 2022 va compartiendo el oficio titiritero

con personas en procesos de movilidad humana y situación de calle, con el objetivo de impulsar a través del arte, la comunicación de experiencias marginales y reivindicar la interculturalidad, sosteniendo que “errar es humano”. En este ir y venir, nuestros mentores han sido los niños y las niñas migrantes de México y Centroamérica, que trabajan lustrando zapatos, o vendiendo dulces. Su sabiduría callejera nos sorprende y conmueve, por ser éste un saber solidario y accesible, a la vista de todos, pero que pocos se detienen a mirar. Esto, nos llevó a buscar una pedagogía que cambiara la narrativa de *la meta* por la de *el camino*.

En *La Errante* nuestros objetivos son:

1. Explorar las narrativas migratorias y abordar la interculturalidad y la movilidad humana a través de la historia de los títeres y las artes trashumantes, como una instancia para reconocernos y celebrar la diversidad que nos conforma.
2. Compartir rutas e identificarnos desde diferentes rasgos migratorios que nos caracterizan como sociedad desde tiempos remotos.
3. Reapropiarnos de un lenguaje que nos permita expresar las experiencias del camino, más allá de la palabra y proponer nuevas narrativas donde el camino se considere tan importante como la meta.
4. Reivindicar el teatro de calle y sus artimañas de resistencia.

La metodología que hemos desarrollado se resume en los siguientes ejes:

1. Continuidad de Ruta Anillando: presentación de nuestro espectáculo de títeres y libro de *Tony Papalote*, e impartición de un taller de décimas en escuelas y vía pública.
2. Transmisión teórico-práctica del oficio del titiritero y metodologías aplicadas para trabajar la interculturalidad, basadas en la experiencia trashumante e investigaciones de Punchileros Títeres.
3. Biblioteca Trashumante: préstamo de libros infantiles en la vía pública; una selección minuciosa de ejemplares que abordan temáticas como viajes, aventuras, geografía, hogares, migraciones y diversidad.

### **Conclusiones, de la mano de un títere**

En un presente trazado por constantes flujos migratorios y ante los desafíos más urgentes de la educación intercultural, nuestro interés principal está en compartir una herramienta que nos permita aproximarnos a otras realidades, narrativas y lenguajes. Que nos motive a salir al camino y transformarlo si es necesario, porque creemos que la verdadera educación inclusiva, más que enseñarnos a leer y a escribir, debe enseñarnos a apreciar la polifonía de las personas.

Abordar la calle, desde las artes trashumantes que la narran y la reconocen como escuela desde tiempos inmemoriales, es enarbolar el aprendizaje desde la curiosidad, valorando positivamente las diferencias, y aprendiendo de la interculturalidad que nos atraviesa, para borrar definitivamente el margen y dibujar pentagramas que nos permitan volver a componernos todas las veces que sea necesario.

Confiamos en el títere como compañero que nos aproxima a otras realidades, narrativas y lenguajes, invitándonos a vencer el paradigma de “la meta”, para motivarnos a disfrutar del camino, tomados de la mano, claro.

### Referencias.

Torielli, Clara. *Un cuento para iniciarnos en el teatro de sombras*. (2024) Archivo digital. [www.punchilerostiteres.com/cuentos/teatro-de-sombras/](http://www.punchilerostiteres.com/cuentos/teatro-de-sombras/)

---. *Tony Papalote PDF*. (2023) Archivo PDF. [www.punchilerostiteres.com/cuentos/tony-papalote-pdf](http://www.punchilerostiteres.com/cuentos/tony-papalote-pdf)

### **Magdalena Clara Torielli Destéffano**

Directora de la compañía trashumante Punchileros Títeres desde el 2011, titiritera y autora de libros ilustrados. Estudió muñecoterapia en Muñecoterapia CL, construcción de marionetas en Casa Taller de Pepe Ota, y animación de marionetas con Jordi Bertrán entre tantos y tantas otras maestras del camino que le enseñaron el oficio.



## DESAFIOS DO TEATRO DE BONECOS POPULAR NA PÓS-MODERNIDADE

Por: Chico Simões

*Às vezes, penso. Um boneco de capim vestido com um paletó velho e um chapéu roto, e com os braços de pau abertos em cruz, no arrozal, ¿não é mamulengo? O passopreto vê e não vem, os passarinhos se piam de distância. Homem, é. (...) O sertão aceita todos os nomes: aqui é o Gerais, lá é o Chapadão, lá acolá é a Caatinga. (...) Viver é muito perigoso.*

João Guimarães Rosa. *Grande Sertão Veredas*, p. 506.

Como tudo que é vivo o mamulengo (ou o boneco popular) está em constante ebulição e atualização, pois se comunica com o espaço, com o tempo e com o público presente. Como arte, não escapa dos desafios gerais que estão colocados para todo mundo: acompanhar as mudanças sem se dissolver no liquidificador da pós-modernidade e inserir-se na globalização sem ser devorado por ela.

Chicó do Mamulengo, um dos mais significativos brincantes da nova geração, herdeiro da “pegada” do genial Chico de Daniel (1946 – 2007) não o conheceu, nunca viu ao vivo, uma brincadeira do mestre. Como aprendeu? Pelo Youtube, este canal de comunicação que mal compreendemos e já faz parte, às vezes perigosamente, de nossas vidas. Então, pode o mamulengo navegar em espírito pela internet? Segundo Chicó, João Pedro, Emanuel e tantos outros jovens brincantes, sim, pode. Sem problema algum. Eles “aprendem” através de vídeos e da própria prática, uma vez que o público também ensina, aplaudindo ou reprovando os caminhos tomados pelo brincante. Essa

novíssima “escola” se complementa nos encontros presenciais, festivais, seminários, nas oficinas, festas e em toda reunião onde, explícita ou implicitamente, trocam-se impressões, conectando a modernidade com a tradição e retroalimentando os contatos criados nas fronteiras do conhecimento.



Fotografía: cortesía del autor.

Se por um lado, a tecnologia digital facilita o fluxo de informações, por outro, retira o tempo de contato presencial, de convivência e maturação do aprendizado entre mestres e aprendizes, reduzindo anos de experiência prática e detalhada em ilusão de compreensão e conhecimento superficial, soterrando sob os escombros do passado um tesouro de conhecimentos sutis e estruturais que, na maioria dos casos, faz falta aos jovens aprendizes e ao público mais fiel. De toda forma, esse não é um problema novo, nem restrito ao teatro popular de bonecos, e as tradições não perecem frente às novidades, porque sobrevivem pela força intrínseca, quase mágica, atravessando gerações, como se tivesse algo a dizer através do tempo.



Fotografía: cortesía del autor.

No início dos anos 70, com o advento da televisão e outras tecnologias industriais, o teatro popular de bonecos quase desapareceu, mas pouco a pouco foi se adaptando, diminuindo o tempo de apresentação de uma noite inteira para menos de uma hora, reduzindo centenas de personagens a umas poucas figuras arquetípicas que sustentam os pilares da tradição. O público também mudou; levas de trabalhadores agora estabelecem relações de trabalho análogas à escravidão; o chicote foi substituído por produtos industrializados que alienam e escravizam através do consumo; e o padre católico foi substituído pelo pastor pentecostal. Mas os bonecos continuam afirmando que o mundo pode ser mostrado ao avesso, revelando estruturas abafadas pela hipocrisia social e denunciando que, mais falso que os bonecos, são os valores que sustentam a moral e os bons costumes vigentes. Tudo muda, tudo precisa mudar para seguir vivendo. Não há como definir quanto cada brincante precisa contextualizar e se adaptar para adequar sua brincadeira ao seu tempo e espaço. Brodowski, citando Monges Budistas tibetanos, afirma: “uma tradição sobrevive se cada nova geração avançar uma quinta parte com relação a anterior, sem esquecer ou destruir seus descobrimentos”. (1999, p. 111). É um caminho. Jovens mamulengueiros tendem a ser mais inovadores que velhos brincantes, mas esses velhos já foram novidadeiros, e os jovens, com um pouco de sorte, um dia serão velhos conservadores. A tensão criada ajuda a manter o movimento, e o mamulengo mesmo reconhecido como Patrimônio

Cultural Imaterial no Brasil segue vivo, contrariando os folcloristas de plantão.<sup>1</sup> No Rio Grande do Norte, onde cresce cada dia mais o número de brincantes, ouvi três jovens em diferentes cidades afirmarem que não constroem mais seus bonecos em madeira<sup>2</sup>, usam isopor, papel e aproveitamento de embalagens de plástico, dizendo estarem contribuindo com o meio ambiente. Outros usam olhos pré-fabricados nos bonecos que, cada vez mais, falam menos sobre suas origens. Ao mesmo tempo, inspiradas em Dona Dadi<sup>3</sup>, mulheres como Catarina Calungueira protagonizam seus brinquedos, questionando com eficiente humor o machismo nosso de cada dia. Muitas mudanças estão ocorrendo, mas nem todas sobreviverão ao tempo para se integrarem à tradição. Não existem fórmulas nem receitas que garantam a transmissão de uma tradição em tempos tão fluídos, em uma época na qual o “espírito da época” parece ser a falta de espírito. Velhos mestres nos falam em “vício” ou na “fé” como motivo para continuarem brincando; jovens brincantes fazem da arte um meio de vida, onde podem conciliar trabalho, função social e prazer em um ofício que não renderá muito dinheiro, mas poderá garantir a sua sobrevivência e a da brincadeira por muito mais tempo do que se possa imaginar.



Fotografia: Fernando Teles - mateus e mateus 2012

1 O Teatro de Bonecos Popular do Nordeste – Mamulengo, Babau, João Redondo e Cassimiro Coco – recebeu o Registro como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil, em maio de 2015, junto ao IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

2 Tradicionalmente, as cabeças dos bonecos são esculpidas em madeira leve e o tronco da árvore conhecida como mulungu é uma das mais utilizadas.

3 O percurso de Dona Dadi pode ser melhor conhecido no livro de Maria das Graças Cavalcanti Pereira, intitulado Dadi e o Teatro de Bonecos: memória, brinquedos e brincadeiras. Natal: Fundação José Augusto, 2011.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

GROTOWSKI, J. Cuaderno Iberoamericano de Reflexión sobre Escenologia. Ciudad de México: Escenologia, 1999.

ROSA, João Guimarães. Grande Sertão: veredas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

**Chico Simões - Mamulengueiro**, brincante, palhaço e ativista. Fundador do Mamulengo Presepada. Estudioso do Teatro de Bonecos Popular do Brasil, atua desde 1981. Seu espetáculo O Romance do Vaqueiro Benedito, um clássico do teatro de bonecos brasileiro, já circulou por 25 países encantando as mais diferentes plateias.  
[www.mamulengopresepada.com.br](http://www.mamulengopresepada.com.br).  
E-mail: [chicosimoes@gmail.com](mailto:chicosimoes@gmail.com)



## LOS DESAFÍOS DEL TEATRO POPULAR DE TÍTERES EN LA POSMODERNIDAD

Por: Chico Simões

*A veces pienso. Un títere de paja vestido con una chaqueta vieja y un sombrero maltrecho, con los brazos de madera abiertos en cruz, en un arrozal, ¿no es un mamulengo? El cuervo lo ve y no viene, los pájaros se alejan piando. Hombre, lo es. (...) El campo acepta todos los nombres: aquí es Gerais, allí es Chapadão, allá es Caatinga. (...) Vivir es muy peligroso.*

João Guimarães Rosa. *Grande Sertão Veredas*, p. 506.

Como todo lo que está vivo, el mamulengo (o títere popular) está en constante ebullición y actualización, ya que se comunica con el espacio, el tiempo y el público presente. Como forma de arte, no escapa a los retos generales a los que se enfrenta todo el mundo: seguir el ritmo de los cambios sin disolverse en la batidora de la posmodernidad e insertarse en la globalización sin ser devorado por ella.

Chicó do Mamulengo, uno de los actores más significativos de la nueva generación, heredero de la «huella» del genial Chico de Daniel (1946 - 2007), nunca lo conoció, nunca vio en directo una representación del maestro. ¿Cómo aprendió? A través de *YouTube*, ese canal de comunicación que apenas entendemos y que ya forma parte de nuestras vidas, a veces peligrosamente. Entonces, ¿puede el mamulengo navegar por Internet en espíritu? Según Chicó, João Pedro, Emanuel y muchos otros jóvenes, sí, puede. Sin ningún problema. Ellos «aprenden» a través de vídeos y de su propia práctica, ya que el público también enseña, aplaudiendo o desaprobando los

caminos tomados por el actor. Esta flamante «escuela» se complementa con encuentros presenciales, festivales, seminarios, talleres, fiestas y toda reunión en la que, explícita o implícitamente, se intercambian impresiones, conectando modernidad con tradición y retroalimentando los contactos creados en las fronteras del conocimiento.



Fotografía: cortesía del autor.

Si por un lado la tecnología digital facilita el flujo de información, por otro resta tiempo al contacto cara a cara, a la convivencia y a la maduración del aprendizaje entre maestros y aprendices, reduciendo años de experiencia práctica y detallada a una ilusión de comprensión y conocimiento superficial, enterrando bajo los escombros del pasado un tesoro de conocimientos sutiles y estructurales que, en la mayoría de los casos, los jóvenes aprendices y el público más fiel echan de menos. En cualquier caso, este problema no es nuevo, ni se limita al teatro popular de títeres, y las tradiciones no perecen ante las novedades, porque sobreviven por su fuerza intrínseca, casi mágica, atravesando generaciones, como si tuvieran algo que decir a través del tiempo.



Fotografía: cortesía del autor.

A principios de los años 70, con la llegada de la televisión y otras tecnologías industriales, el teatro popular de títeres estuvo a punto de desaparecer, pero poco a poco se fue adaptando, reduciendo el tiempo de representación de toda una velada a menos de una hora, reduciendo cientos de personajes a unas pocas figuras arquetípicas que sostienen los pilares de la tradición. El público también ha cambiado; multitudes de obreros establecen ahora relaciones de trabajo análogas con la esclavitud; el látigo ha sido sustituido por productos industrializados que alienan y esclavizan a través del consumo; y el sacerdote católico ha sido sustituido por el pastor pentecostal. Pero los títeres siguen afirmando que el mundo se puede mostrar al revés, revelando estructuras que han sido ahogadas por la hipocresía social y denunciando que, más falsos que los títeres, son los valores que sustentan la moral y las buenas costumbres vigentes. Todo cambia, todo necesita cambiar para seguir viviendo. No hay forma de definir cuánto necesita contextualizarse y adaptarse cada titiritero para adecuar su representación a su tiempo y espacio. Brodowski, citando a monjes budistas tibetanos, dice: «una tradición sobrevive si cada nueva generación avanza una quinta sobre la anterior, sin olvidar ni destruir sus descubrimientos». (1999, p. 111). Es un camino. Los jóvenes mamulengueiros suelen ser más innovadores que los viejos titiriteros, pero estos viejos fueron innovadores, y los jóvenes, con un poco de suerte, serán algún día viejos conservadores. La tensión que se crea ayuda a mantener el movimiento,

y aunque el mamulengo ha sido reconocido como Patrimonio Cultural Inmaterial en Brasil, sigue vivo, en contra de lo que dicen los folcloristas de guardia.

En Rio Grande do Norte, donde el número de titiriteros populares<sup>1</sup> crece cada día, oí decir a tres jóvenes de distintas ciudades que ya no construyen sus títeres con madera;<sup>2</sup> utilizan espuma de poliestireno, papel y envases de plástico, diciendo que así contribuyen al medio ambiente. Otros utilizan ojos prefabricados en sus muñecas, que cada vez hablan menos de sus orígenes. Al mismo tiempo, inspiradas por Doña Dadi,<sup>3</sup> mujeres como Catarina Calungueira protagonizan sus espectáculos, cuestionando nuestro machismo cotidiano con un humor eficaz. Se están produciendo muchos cambios, pero no todos sobrevivirán a la prueba del tiempo para convertirse en parte de la tradición. No hay fórmulas ni recetas que garanticen la transmisión de una tradición en tiempos tan fluidos, en los que el «espíritu de la época» parece ser la falta de espíritu. Los viejos maestros nos hablan de «adicción» o «fe» como razones para seguir practicando; los jóvenes convierten el arte en una forma de vida, en la que pueden combinar trabajo, función social y placer en un oficio que no les reportará mucho dinero, pero que puede garantizar su supervivencia y la del arte de títeres durante mucho más tiempo del que se podría pensar.



Fotografía: Fernando Teles - mateus e mateus 2012

1 El Teatro Popular de Marionetas del Nordeste - Mamulengo, Babau, João Redondo y Cassimiro Coco - fue registrado como Patrimonio Cultural Inmaterial de Brasil en mayo de 2015 por el IPHAN - Instituto del Patrimonio Histórico y Artístico Nacional.

2 Tradicionalmente, las cabezas de los títeres se tallan en madera clara y el tronco del árbol conocido como mulungu es uno de los más utilizados.

3 El viaje de Doña Dadi se puede conocer mejor en el libro de Maria das Graças Cavalcanti Pereira *Dadi e o Teatro de Bonecos: memória, brinquedos e brincadeiras*. Natal: Fundação José Augusto, 2011.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

GROTOWSKI, J. *Cuaderno Iberoamericano de Reflexión sobre Escenología*. Ciudad de México: Escenología, 1999.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: veredas*. Río de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

**Chico Simões - Mamulengueiro**, actor, payaso y activista. Fundador de Mamulengo Presepada. Estudioso del Teatro Popular de Marionetas de Brasil, actúa desde 1981. Su espectáculo O Romance do Vaqueiro Benedito, un clásico del teatro de marionetas brasileño, ha recorrido 25 países, deleitando a públicos muy diversos.  
[www.mamulengopresepada.com.br](http://www.mamulengopresepada.com.br)  
Correo electrónico: [chicosimoies@gmail.com](mailto:chicosimoies@gmail.com)



## Bora experimentar juntos o Teatro de Animação?

*Por: Môni Longo*

Faço parte da Cia Mútua<sup>1</sup>, uma companhia teatral sediada em Itajaí, cidade localizada na região sul do Brasil. Vivemos e trabalhamos com o teatro de animação no interior, onde a formação profissional da atriz-animadora e do ator-animador ainda é um pouco restrita. Falta formação, tanto para artistas experientes que desejam oxigenar seus conhecimentos, quanto para iniciantes, que buscam ferramentas para adentrar no universo do teatro de animação. E foi observando essa demanda, junto a um desejo pessoal de criar um espaço para ler, discutir e praticar o teatro de animação coletivamente que, em 2023, inscrevemos um projeto para o Programa Funarte de Apoio a Ações Continuadas, promovido pelo Ministério da Cultura do Brasil. Nosso projeto tinha dois eixos principais: 1) a criação de um grupo teórico e prático de pesquisa em teatro de animação e 2) a manutenção do espaço da Cia Mútua<sup>2</sup>.

Abrimos inscrições para o Grupo de Pesquisa, disponibilizando 15 vagas para a comunidade. Vale destacar aqui que denominamos como “Grupo de Pesquisa” porque acreditamos que nos grupos de teatro também se faz pesquisa, mas com objetivos

<sup>1</sup> Fundada em 1993, a Cia Mútua dedica-se à montagem e apresentação de espetáculos de teatro de animação e a projetos de formação na área. Com seus espetáculos já se apresentou na França, Chile, Argentina e em 19 estados brasileiros. Formada por Guilherme Peixoto, Laura Correa e Môni Longo.

<sup>2</sup> Atualmente a Cia Mútua está sediada em imóvel alugado na cidade de Itajaí/SC, onde desenvolve suas atividades de produção, ensaios e montagem de espetáculos. Na parte interna funciona um escritório com biblioteca, ateliê, cozinha, banheiro e um depósito para cenários. Na parte externa há um pequeno galpão onde acontecem ensaios e pequenas apresentações.

diferentes da pesquisa acadêmica. A pesquisa realizada dentro de um grupo de teatro objetiva chegar a resultados para a cena teatral, para ser incorporada aos seus espetáculos. Neste grupo, especificamente, a pesquisa envolveu o estudo de diversos artigos, em sua maioria publicados em revistas específicas de teatro de animação, como a Móin-móin ou a Revista Mamulengo, assim como experimentações livres ou estimuladas, que foram mostradas a um público restrito.

Todo o curso foi pensado para acontecer de forma presencial, porque era uma necessidade nossa (e imagino que de muitas pessoas também!) de sair de trás das telas depois do longo e difícil período pandêmico que passamos. Era hora de finalmente sentar em roda e olhar nos olhos de novo; de folhear um livro juntos e até de compartilhar um café na hora do intervalo. Os encontros se iniciaram no dia 14 de Maio de 2024. Foi lindo ver nossa sala lotada, com pessoas vindas daqui de pertinho e também de outras cidades, como Florianópolis, Itapema, Camboriú e Navegantes. Formamos um grupo bem heterogêneo, com professores, escritores, fotógrafos, artistas plásticos, atores, bonequeiros, mas todos com um desejo em comum: saber mais sobre o amplo e mágico universo do teatro de animação.

Já havíamos tido experiências semelhantes anteriormente, como o Quarta Clown<sup>3</sup>, o Com a Mão na Luva<sup>4</sup> e o Bonencontro<sup>5</sup>. Mas agora era diferente. Com uma carga horária amplamente maior que as experiências anteriores - 60 horas - , vimos a necessidade de criação de uma dinâmica metodológica envolvente, que mantivesse os participantes interessados e assíduos pelo período de um ano. Para isso contamos com a parceria da Fabiana Lazzari<sup>6</sup>, que fez a coordenação pedagógica do projeto, nos auxiliando na organização dos conteúdos e metodologias.



Leitura de textos, durante o primeiro módulo / Fotografia: Mathy Grozewica.

Os encontros de nosso Grupo de Pesquisa em Teatro de Animação aconteceram durante todas as terças-feiras, de Maio a Outubro de 2024, em 20 encontros de 3 horas cada, compreendendo dois módulos: um teórico e outro prático. Em reuniões online com Fabiana, desenhamos um cronograma inicial, com os temas a serem abordados em cada encontro.

O cronograma ficou assim:

Primeiro Módulo - Teórico

1º Encontro - Panorama e História do Teatro de Animação

2º Encontro - Manipulação Direta / Bunraku

3º Encontro - Sombra | Conversa com Grupo Lumbra

4º Encontro - Luva | Conversa com Trip Teatro

5º Encontro - Objetos | Conversa com Grupo Sobrevento

6º Encontro - Teatro Lambe- lambe

7º Encontro - Geminados, Habitáveis, Gigantes e Corporais

8º Encontro - Marionete | Conversa com Pigmalião Escultura que Mexe

9º Encontro - Figura Plana | Máscara

10º Encontro - Dramaturgia

Segundo Módulo - Prático

11º Encontro - Princípios Técnicos

12º Encontro - Princípios Técnicos

13º Encontro - Manipulação direta

14º Encontro - Sombras

15º Encontro - Luva

16º Encontro - Máscaras

17º Encontro - Montagem de cenas

18º Encontro - Montagem de cenas

19º Encontro - Montagem de cenas

20º Encontro - Apresentação

3 O Quarta Clown foi um projeto de pesquisa realizado em 2009, que reuniu aspirantes da arte da palhaçaria para pesquisar este universo.

4 O projeto Com a Mão na Luva partiu de uma residência artística com Miguel Oyarzum Peres, do Grupo El Chonchon, de Córdoba, Argentina. Oportunizou a prática do boneco de luva, da construção à montagem cênica, finalizando com uma temporada de estreia do espetáculo. Com duas edições realizadas, em 2012 e em 2017.

5 O Bonencontro é uma mostra de espetáculos e oficinas. Nasceu em 2018 como um encontro de bonecos e bonequeirxs, apenas do estado de Santa Catarina. Nas edições seguintes foi ampliado, até se internacionalizar em 2022.

6 Fabiana Lazzari é atriz, sombrista, produtora, arte-educadora e professora adjunta do Departamento de Artes Cênicas da UnB – Universidade de Brasília. Mestre e Doutora em Teatro pelo Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC.

No primeiro módulo traçamos um panorama sobre o teatro de animação no Brasil e no mundo, com enfoque nas principais modalidades e técnicas utilizadas atualmente. A metodologia aplicada em cada encontro foi basicamente: leitura coletiva dos textos previamente selecionados; apresentação de fotos e/ou vídeos para exemplificar as referências citadas nos textos; espaço para perguntas e discussão dos conteúdos apresentados. Alguns encontros contaram com a participação (presencial ou online) dos companheiros: Alexandre Fávero (Cia Teatro Lumbra), Willian Sieverdt (Trip Teatro), Sandra Vargas (Grupo Sobrevento) e Eduardo Félix (Pigmalião Escultura que mexe), que muito agregaram à discussão do grupo, trazendo um pouco de sua experiência dentro da linguagem abordada. Noutros encontros, fizemos demonstrações com bonecos e cenários do próprio acervo da Cia Mútua, o que foi muito interessante, visto que os participantes puderam tocar no material e saber mais sobre sua funcionalidade em cena.

O segundo módulo foi voltado para a preparação da atriz-animadora e do ator animador; o desenvolvimento de dramaturgia e a criação de cenas. Começamos praticando Os Princípios Técnicos do Trabalho do Ator-animador<sup>7</sup>. Com formas simples, confeccionadas em papel, os participantes foram exercitando princípios como foco, eixo e triangulação. Como não havia tempo para nos aprofundarmos, elegemos quatro gêneros - a manipulação direta, a sombra, a máscara e o boneco de luva - para práticas de experimentação e improvisação. O grupo estava animado por finalmente experimentar e se surpreender com as possibilidades destas linguagens. A metodologia utilizada nesse módulo foi basicamente a proposição de exercícios técnicos e de improvisação dentro do gênero trabalhado.



Exercício de improvisação com Máscaras / Fotografia: Mathy Grozewica.

<sup>7</sup> Texto do professor doutor Valmor Nini Beltrame que agrega um conjunto de técnicas e práticas para o trabalho do bonequeiro e da bonequeira.

A montagem das cenas foi norteadada também pelos quatro gêneros apontados acima. Os participantes foram divididos em quatro grupos, podendo escolher qual gênero (direta, luva, máscara ou sombra) mais se identificava. A montagem das cenas partiu da escrita do roteiro. Como mediadores, tentamos interferir o menos possível nas escolhas de cada grupo, apontando caminhos possíveis e corrigindo questões técnicas. O desenvolvimento da dramaturgia contou com as possibilidades e limitações de cada um dos gêneros, mas se desenvolveu de maneira particular em cada pequeno núcleo. Insistimos na importância de estarem atentos aos materiais, aos silêncios, aos movimentos, às sonoridades porque tudo isso compõe a dramaturgia. O grupo da luva trabalhou com bonecos do acervo da Cia Mútua. Tínhamos um rei, um ladrão e uma Maria de Nazaré... que história pode-se contar com estes personagens? Da mesma forma aconteceu com o grupo da máscara, que trabalhou com máscaras prontas<sup>8</sup>, então a dramaturgia foi construída a partir dos arquétipos presentes. O grupo da sombra partiu de uma história pessoal de uma das integrantes: a perda de um ente querido. E o grupo da manipulação direta, o mais numeroso, com seis integrantes, construiu seus próprios bonecos para falar de um amor proibido: o encontro do sol com a lua. Foi bonito observar quase todos os cômodos da casa ocupados; enquanto em uma sala escura se testavam figuras com lanternas, na outra havia bonecos saracoteando por cima de um biombo improvisado.



Montagem da cena O encontro do Sol e da Lua / Fotografia: Mathy Grozewica.

<sup>8</sup> As máscaras utilizadas foram gentilmente emprestadas pela mascareira Tania Gollnick, que é uma parceira da Cia Mútua e que também estava participando dos encontros do Grupo de Pesquisa.

Em apenas três encontros, quatro cenas foram levantadas, com tudo o que é possível fazer em um tempo tão curto, com figurino, sonoplastia e até coreografia. Estas cenas foram apresentadas no último dia de nosso Grupo de Pesquisa para amigos e familiares, que foram convidados para celebrar conosco o encerramento deste bonito ciclo.

Foi uma experiência linda, intensa e envolvente! O Grupo de Pesquisa em Teatro de Animação consolidou-se como um importante espaço de formação de novos profissionais. Além de conhecer na teoria e na prática um pouco do universo do teatro de animação, os participantes tiveram acesso à biblioteca especializada da Cia Mútua, assim como nosso acervo de bonecos, cenários e protótipos, produzidos ao longo de pouco mais de 30 anos de trabalho. E, para nós, integrantes da Cia Mútua, foi uma experiência imersiva fantástica, onde oxigenamos conhecimentos, vinculando nossa prática à teoria, contrastando técnicas e poéticas cênicas distintas e provocando o diálogo com companheiros.



Participantes e público após a apresentação / Fotografia: Mathy Grozewica.

E descobrimos uma coisa genuína: que muito além de formar novos profissionais, o que logramos foi formar uma linda comunidade de bonequeiras e bonequeiros<sup>9</sup>. Pessoas que, assim como nós, acreditam no poder transformador da arte. Mas não acaba por aí, pois em 2025 tem mais! O projeto foi renovado e em breve abriremos inscrições para uma nova turma. Sim, essa comunidade bonita vai continuar crescendo!

**Môni Longo** é atriz, bonequeira, produtora cultural, pedagoga pela Universidade do Oeste de Santa Catarina e especializada em Gestão Cultural pelo Senac São Paulo. Integra a Cia Mútua desde 2002, com a qual se apresentou em 19 estados brasileiros, Argentina, Chile e França. Durante a pandemia passou a incursionar também no campo das letras, lançando em 2021 seu primeiro livro de literatura para a infância: “Um Príncipe Chamado Exupéry”, inspirado no espetáculo homônimo da Cia Mútua.

---

9 Formaram-se nesta edição do Grupo de Pesquisa em Teatro de Animação: Adriano Vargas, Anamélia Ariribá, Bárbara Nunes, Claiton Dornelles, Fernando Honorato, Ianca Hass Reinert, João Pedro Moreira, Linilson Costa dos Santos, Odessa dos Santos, Renato Capella, Renato Momm, Taíse Bottega, Tania Gollnick e Victor Siczko.



## ¿Intentamos juntos el teatro de animación?

*Por: Mônica Longo*

Fuero parte de Cia Mútua<sup>1</sup>, una compañía de teatro con sede en Itajaí, en el sur de Brasil. Vivimos y hacemos teatro de animación en el interior del país, donde la formación profesional de actrices-animadoras y actores-animadores sigue estando algo restringida. Falta formación, tanto para artistas experimentados que buscan refrescar sus conocimientos, como para principiantes que buscan herramientas para adentrarse en el universo del teatro de animación. Y fue observando esta necesidad, junto con el deseo personal de crear un espacio para leer, discutir y practicar colectivamente el teatro de animación, que en 2023 postulamos un proyecto al Programa Funarte de Apoyo a Acciones Continuas, promovido por el Ministerio de Cultura de Brasil. Nuestro proyecto tenía dos ejes principales: 1) la creación de un grupo de investigación teórica y práctica en teatro de animación y 2) el mantenimiento del espacio de Cia Mútua.

Abrimos las inscripciones para un Grupo de Investigación, poniendo 15 plazas a disposición de la comunidad. Cabe señalar que lo llamamos "Grupo de Investigación" porque creemos que las compañías de teatro también realizan investigación, pero con objetivos diferentes a los de la academia. Las indagaciones realizadas dentro de un grupo de teatro tienen como objetivo encontrar resultados escénicos que se

<sup>1</sup> Fundada en 1993, Cia Mútua se dedica a montar y presentar espectáculos de teatro de animación y proyectos de formación en el área. Sus espectáculos se han representado en Francia, Chile, Argentina y 19 estados brasileños. Formada por Guilherme Peixoto, Laura Correa y Mônica Longo.

incorporen a sus espectáculos. En este grupo, la investigación consistió en el estudio de diversos artículos, en su mayoría publicados en revistas especializadas en teatro de animación, como Móin-móin o la Revista Mamulengo, así como en la experimentación libre o dirigida, mostrada a un público restringido.

Todo el curso se diseñó para que tuviera lugar presencialmente, pues era una necesidad para nosotros (¡y me imagino que para mucha gente!) salir de detrás de las pantallas digitales, tras el largo y difícil periodo de pandemia que hemos atravesado. Era hora de volver a mirarnos a los ojos, de hojear un libro juntos y hasta de compartir un café en el descanso. Las reuniones comenzaron el 14 de mayo de 2024. Fue lindo ver nuestra sala llena, con gente que venía de cercanías y de ciudades como Florianópolis, Itapema, Camboriú y Navegantes. Un grupo muy heterogéneo, con profesores, escritores, fotógrafos, artistas plásticos, actores, titiriteros, pero todos con un deseo común: aprender más sobre el amplio y mágico universo del teatro de animación.

Ya habíamos tenido experiencias similares antes, como Quarta Clown<sup>2</sup>, Com a Mão na Luva<sup>3</sup> y Bonencontro<sup>4</sup>. Pero esta vez era diferente. Con una carga de trabajo mucho mayor que en experiencias anteriores -60 horas-, vimos la necesidad de crear una metodología dinámica y atractiva que mantuviera a los participantes interesados y regulares durante un año. Para ello, contamos con la ayuda de Fabiana Lazzari<sup>5</sup>, quien coordinó pedagógicamente el proyecto, ayudándonos a organizar contenidos y metodologías. Las reuniones tuvieron lugar todos los martes de mayo a octubre de 2024, en 20 reuniones de 3 horas cada una, en dos módulos: uno teórico y otro práctico. En reuniones online con Fabiana, elaboramos un cronograma inicial con los temas a tratar en cada encuentro.



Lectura de textos durante el primer módulo / Fotografía: Mathy Grozewica.

El calendario quedó así:

### Primer módulo - Teoría

1er Encuentro - Panorama e historia del teatro de animación

2º Encuentro - Manipulación directa / Bunraku

3ª Reunión - Sombra | Conversación con el Grupo Lumbrá

4ª Reunión - Guante | Conversación con Trip Theatre

5º Encuentro - Objetos | Conversación con Grupo Sobrevento

6ª Reunión - Teatro Lambe- lambe

7ª Reunión - Gemelos, Híbridos, Gigantes y Cuerpos

8º Encuentro - Títeres | Conversación con Pigmalión Escultura que Mexe

9ª Reunión - Figura plana | Máscara

10º Encuentro - Dramaturgia

### Segundo módulo - Prácticas

11ª Reunión - Principios técnicos

12ª Reunión - Principios técnicos

13ª Reunión - Manipulación directa

14ª Reunión - Sombras

15ª Reunión - Guante

16ª Reunión - Máscaras

17ª reunión - Montaje de escenas

18ª reunión - Montaje de escenas

19ª reunión - Montaje de escenas

20ª reunión - Presentación

2       Quarta Clown fue un proyecto de investigación realizado en 2009, que reunió a aspirantes a payasos para investigar este universo.

3       El proyecto Com a Mão na Luva comenzó con una residencia artística con Miguel Oyarzum Peres, del Grupo El Chonchón de Córdoba, Argentina. Brindó la oportunidad de practicar los títeres de guante, desde la construcción hasta la puesta en escena, y finalizó con la temporada de estreno del espectáculo. Se celebraron dos ediciones en 2012 y 2017.

4       Bonencontro es una exposición de espectáculos y talleres. Nació en 2018 como un encuentro de títeres y titiriteros del estado de Santa Catarina. En las ediciones siguientes se fue ampliando hasta internacionalizarse en 2022.

5       Fabiana Lazzari es actriz, sombrista, productora, educadora artística y profesora adjunta del Departamento de Artes Escénicas de la UnB - Universidad de Brasilia. Tiene un máster y un doctorado en Teatro por el Programa de Posgrado en Teatro de la Universidad Estatal de Santa Catarina (UDESC).

En el primer módulo dimos una visión general del teatro de animación en Brasil y en el mundo, centrándonos en las principales modalidades y técnicas utilizadas en la actualidad. La metodología aplicada en cada encuentro fue básicamente: lectura colectiva de textos previamente seleccionados; presentación de fotos y/o vídeos para ejemplificar las referencias citadas en los textos; espacio para preguntas y discusión de los contenidos presentados. Algunas reuniones contaron con la presencia (literal u online) de los compañeros Alexandre Fávero (Cia Teatro Lumbrá), Willian Sieverdt (Trip Teatro), Sandra Vargas (Grupo Sobrevento) y Eduardo Félix (Pigmalião Escultura que mexe), que mucho aportaron a la discusión, con su experiencia en las técnicas abordadas. En otras reuniones, hicimos demostraciones con títeres y escenografía de la propia colección de Cia Mútua, lo que fue muy interesante, para que los participantes aprovecharan el material de primera mano y experimentaran su funcionalidad en el escenario.

El segundo módulo se centró en la preparación de los intérpretes, el desarrollo de la dramaturgia y la creación de escenas. Empezamos practicando Los principios técnicos del trabajo del actor-animador<sup>6</sup>. Usando figuras sencillas hechas de papel, los participantes practicaron principios como el enfoque, el eje y la triangulación. Como no había tiempo suficiente para profundizar, elegimos cuatro técnicas -manipulación directa, sombra, máscara y guante- para explorar e improvisar. El grupo estaba entusiasmado por experimentar por fin y dejarse sorprender por las posibilidades de estos lenguajes. La metodología consistió básicamente en proponer ejercicios de ejecución y de improvisación, dentro de cada técnica trabajada.



Ejercicio de improvisación con máscaras / Fotografía: Mathy Grozewica.

<sup>6</sup> Un texto del profesor Valmor Nini Beltrame que reúne un conjunto de técnicas y prácticas para el trabajo de los titiriteros.

El montaje de las escenas también se guió por las cuatro técnicas antes mencionadas. Los participantes se dividieron en cuatro grupos y podían elegir con cuál (directo, guante, máscara o sombra) se identificaban más. El guión se escribió con base en las improvisaciones. Como mediadores, intentamos interferir lo menos posible en las elecciones de cada grupo, señalando posibles caminos y corrigiendo cuestiones técnicas. El desarrollo de la dramaturgia consideró las posibilidades y limitaciones de cada uno de los géneros, y se desarrolló de forma particular para cada grupo. Insistimos en la importancia de estar atentos a los materiales, los silencios, los movimientos, los sonidos, porque todo ello conforma la dramaturgia. El grupo de guante trabajó con marionetas de la colección de Cia Mútua: un rey, un ladrón y María de Nazaret... ¿qué historia se podía contar con estos personajes? Lo mismo ocurrió con el grupo de máscaras, que trabajó con unas ya hechas<sup>7</sup>, por lo que la dramaturgia se construyó a partir de los arquetipos presentes. El grupo de sombras partió de una historia personal de uno de los miembros: la pérdida de un ser querido. Y el grupo de manipulación directa, el más numeroso con seis miembros, construyó sus propias marionetas para hablar de un amor prohibido: el encuentro del sol y la luna. Fue hermoso ver ocupadas casi todas las habitaciones de la casa-taller: mientras en una oscura sala ensayaban figuras con linternas, en otra había marionetas merodeando sobre un biombo improvisado.



El encuentro del Sol y la Luna / Fotografía: Mathy Grozewica.

<sup>7</sup> Las máscaras utilizadas fueron cedidas amablemente por la fabricante de máscaras Tania Gollnick, socia de Cia Mútua y que también participaba en las reuniones del Grupo de Investigación.

En sólo tres reuniones se crearon cuatro escenas, con todo lo que se puede hacer en tan poco tiempo, incluido vestuario, diseño de sonido e incluso la coreografía. Estas escenas se presentaron el último día de nuestro Grupo de Investigación a amigos y familiares, invitados a celebrar con nosotros el final de este hermoso ciclo.

Fue una experiencia hermosa, intensa y atractiva. El Grupo de Investigación en Teatro de Animación se ha consolidado como un importante espacio de formación para nuevos profesionales. Además de aprender sobre el mundo del teatro de animación en la teoría y en la práctica, los participantes tuvieron acceso a nuestra biblioteca especializada, así como a nuestra colección de marionetas, decorados y prototipos, producidos a lo largo de más de 30 años de trabajo. Y para nosotros, los miembros de Cia Mútua, fue una fantástica experiencia de inmersión, donde oxigenamos nuestros conocimientos, vinculando nuestra práctica a la teoría, contrastando diferentes técnicas y poéticas escénicas y provocando el diálogo con los compañeros.



Participantes y público tras la representación / Fotografía: Mathy Grozewica.

Y descubrimos algo genuino: que mucho más allá de formar nuevos profesionales, lo que conseguimos fue formar una hermosa comunidad de titiriteros<sup>8</sup>. Gente que, como nosotros, cree en el poder transformador del arte. Pero esto no acaba aquí, ¡porque aún hay más para 2025! El proyecto se ha renovado y pronto abriremos las inscripciones para una nueva clase. Sí, ¡esta hermosa comunidad seguirá creciendo!

**Môni Longo**, actriz, titiritera y productora cultural. Licenciada en Pedagogía por la Universidad del Oeste de Santa Catarina, se especializó en Gestión Cultural en el Senac de São Paulo. Miembro de Cia Mútua desde 2002, ha actuado en 19 estados brasileños, Argentina, Chile y Francia. Durante la pandemia, amplió su trabajo al campo de la literatura, con su primer libro infantil: “Un príncipe llamado Exupéry” (2021), inspirado en el espectáculo homónimo de Cia Mútua.

---

8 Esta edición del Grupo de Investigación de Teatro de Animación estuvo formada por Adriano Vargas, Anamélia Arribá, Bárbara Nunes, Claiton Dornelles, Fernando Honorato, Ianca Hass Reinert, João Pedro Moreira, Linilson Costa dos Santos, Odessa dos Santos, Renato Capella, Renato Momm, Taíse Bottega, Tania Gollnick y Victor Sieczko.



## 16 TITIRITERAS EN RESIDENCIA CREATIVA

*Por: Grober Loredo*

El apoyo a la experimentación e investigación que brinda IBERESCENA, a través de su línea de *residencia creativa*, se ha convertido en espacio esencial para el intercambio de experiencias y la generación de nuevas propuestas en el mundo de los títeres, en particular, y las artes escénicas, en general. Su objetivo de fomentar la creación, investigación, experimentación artística y colaboración entre compañías profesionales de distintos países, ha permitido el encuentro -a través del proyecto *Ibertíteres*- de dos agrupaciones latinoamericanas en un espacio ideal para estos propósitos. Por dos semanas del mes de diciembre de 2024, *Croché Títeres* de Colombia y *Títeres Elwaky* de Bolivia, desarrollaron un proceso compartido de creación en el Centro del Títere de Alorcón, España.

### Un tejido de ideas y desafíos compartidos

El proceso comenzó meses antes, con un ciclo de ocho encuentros virtuales. Los primeros permitieron conocer afinidades y diferencias en las dinámicas creativas de ambas compañías, además de establecerse las bases del trabajo conjunto. Fue también un periodo que permitió profundizar en la temática propuesta por el proyecto (lucha feminista en América Latina) e identificar particularidades contextuales. Con tal propósito se seleccionó bibliografía, se realizaron lecturas y compartieron apreciaciones al respecto. Cada elenco quedó en libertad para crear escenas inspiradas en las lecturas y compartirlas en sesiones posteriores.

Elwaky presentó dos videos cortos con escenas generadas a partir de reflexiones sobre la materia y el títere, el moldeo de la identidad en analogía con la plastilina, o la libertad y transparencia expresadas por la tela. Crochet compartió la lectura de escenas escritas basadas en dos imágenes presentadas en la sesión anterior, con elementos como el cordón umbilical y el concepto de tejer/destejer a la mujer-muñeca. En este ejercicio se identificaron dificultades en el abordaje dramático lo que dio pie a la revisión de conceptos al respecto. En las siguientes sesiones se realizaron improvisaciones individuales y colectivas.



Titiriteras residentes: A los extremos Alexia Loredo y Carmen Cárdenas (Bolivia); Al centro Hansbleidy Lancheros, Victoria Sánchez (Colombia).

Trabajo de residencia con asesoría.

### Un encuentro de cuerpo, mente y espíritu

La fase presencial del proyecto tuvo lugar en el **Centro del Títere** de Alcorcón, donde Carmen Cárdenas y Alexia Loredo (Bolivia), junto a Hansbleidy Lancheros y Victoria Sánchez (Colombia), compartieron un espacio de convivencia y creación. Uno de los temas centrales que atravesó las conversaciones y experimentaciones fue la reflexión sobre el ser mujer titiritera en el contexto latinoamericano, abordando tanto las potencialidades como las limitaciones. La residencia se transformó en un espacio para reconocer las singularidades de cada experiencia y fortalecer el discurso colectivo desde las particularidades.

Durante la residencia se realizaron ejercicios de escritura y entrenamiento corporal que, de manera particular, llevaron a profundizar dos temas específicos:

1. **La escala** (tamaño o proporción): tomado como elemento poético, tiene la potencialidad de evidenciar/mostrar las relaciones de poder y estatus en escena. En este contexto, ocupar el espacio se convirtió en una acción performática reivindicativa.

2. **El humor**: como característica intrínseca del títere que permite conectar con el público, tiene como uno de sus elementos constituyentes a los opuestos y extremos. Este elemento, aún en proceso de exploración, invita a seguir su estudio y perfeccionamiento.

El proceso creativo de cada agrupación permitió ampliar sus respectivas miradas y posibilidades; “los hallazgos de unas complementaban a las otras” y, de estas interacciones, surgieron las semillas de dos nuevas obras que serán desarrolladas en los territorios de cada grupo. Estas exploraciones también revelaron las profundas diferencias en las formas y ritmos de trabajo de cada elenco, marcadas por sus historias, contextos y trayectorias en el arte titiritero.

Elena Muñoz, Directora del Centro del Títere de Alcorcón, y coordinadora de la residencia, nos extiende las reflexiones de Carmen Cárdenas: “Compartir nuestras vivencias en gestión, creación y estudio tanto en nuestro contexto como en el europeo, alimentó los vínculos humanos y profesionales. Estas interacciones generaron certezas, pero también nuevas preguntas sobre cómo actuar y desarrollar futuras propuestas en nuestros territorios de origen”.



La valiosa asesoría de Juan Muñoz.

### El Futuro del Proyecto: Dos Nuevas Obras en Gestación

El proceso de **Ibertíteres** ha dejado como legado la semilla de dos nuevas obras. Las experiencias compartidas, los descubrimientos mutuos y los enfoques contrastantes se convertirán en fuentes de inspiración para futuros montajes que reflejarán las particularidades de cada contexto y los desafíos de cada compañía. Este proceso ha

sido una oportunidad para reflexionar sobre el arte del títere desde una perspectiva geopolítica, social y cultural, tomando en cuenta la riqueza de los contextos latinoamericanos y la complejidad de las relaciones internacionales. **Ibertíteres** ha sido, sin duda, un espacio fundamental para el fortalecimiento del teatro de títeres en la región, abriendo nuevas vías para la colaboración y la experimentación.



Alexia Loredo y la incansable gestora Concha de la Casa, intercambiando material bibliográfico.

**Grober Loredo**, pertenece a Títeres Elwaky de Bolivia y forma parte del Comité Editorial de LA HOJA TITIRITERA.



## Títeres en una ciudad “allende los mares”

*Por: Carmela A. Núñez Linares.*

La Habana, capital de todos los cubanos que aún persiste del otro lado del muro donde brincan las olas del mar, en sus ya 505 años de fundada, alberga un mundo de almas atrevidas. Es la ciudad donde una gama variada de títeres y titiriteros despliegan este reino de la aventura y siguen despertando la curiosidad de grandes y chicos. Son un aproximado real de casi 20 agrupaciones titiriteras moviéndose en el marco de un escenario disímil que no se limita solamente a las salas teatrales, sino que abarca también los espacios abiertos no convencionales donde habitualmente se emplazan las figuras animadas. La Habana se destaca en la cantidad de proyectos y propuestas vinculadas a este arte, dentro del ámbito nacional.

Estas almas agraciadas llegan a los niños y al público en general trasladándose, a pesar de las grandes dificultades, hacia los barrios más periféricos de la ciudad. Los títeres y los



Farsa del buey o el deseo de catalina

titiriteros son quienes mantienen encendida la alegría, así como la mirada curiosa en la pupila asombrada de cada espectador que recrea el universo imaginario propuesto, hurgando en las potencialidades infinitas de una narrativa capaz de trascender las normas de lo posible y esperado. Como especificidad de las artes escénicas, el títere también ha logrado habitar la escena dedicada a los adultos. Aunque muy puntuales y escasas todavía, resalta la consistencia y el puntaje elevado de las propuestas artísticas creadas para el público adulto.

El legado histórico, artístico y profesional de los maestros titiriteros en la capital, ha nutrido el gusto estético de los hacedores de esta milenaria manifestación, elevando el interés por la formación integral y la calidad de las obras de quienes se desempeñan en la responsabilidad de llevar adelante este arduo oficio. Animar a estos seres perspicaces, mediadores de las múltiples alegorías que sirven de puente para la incorporación de nuevos aprendizajes y valores, asociados a las mejores virtudes, como lo soñara nuestro José Martí en su universal obra “La Edad de Oro”<sup>1</sup>, es una

1 NOTA DEL EDITOR: José Martí publicó (con su editor Da Costa Gómez, en Nueva York) cuatro números de la revista mensual “La edad de oro”, iniciando en julio de 1889. Dirigida a los niños, contenía cuentos, poesías, prosa, grabados e ilustraciones tomados de publicaciones de otros países, sobre todo Francia, que resaltaban valores humanistas y el idealismo del prócer cubano. La compilación de revistas se publicó como libro por primera vez en 1921, en Costa Rica.

verdadera tarea de titanes. Las manos de los titiriteros y su corazón siempre estarán inmersos en ayudar a crecer a los que representan la *"esperanza del mundo"*.

El arte de los títeres hoy día, después de atravesar un panorama bastante difícil desde muchos puntos de vista, no se ha detenido en su bregar constante; diría que ha mostrado su mejor versatilidad en medio de las crisis que traspasan al país. Los títeres se empujan en el área escolar, en los hospitales, en los parques, en las plazas, en las *"comunidades de tránsito"*, en los hogares de ancianos y maternos, de niños sin amparo filial y muchos otros espacios a donde se dan cita sin escatimar recursos humanos ni materiales. Si bien la capital cuenta con pocas salas teatrales dedicadas al público infanto-juvenil, cabe destacar que las pocas agrupaciones con sede no detienen sus funciones, manteniendo una programación estable durante todo el año.

La añeja ciudad, engalanada con una exquisita Sala-Museo de Títeres *"El Arca"*, ofrece todos los fines de semana antes de cada función, un recorrido gratuito guiado por los propios titiriteros. La muestra permanente exhibe piezas de refinada calidad, obras de gran valor en el acervo nacional, así como otras del panorama internacional. Se aprecia el buen gusto en la curaduría, dentro de una atmósfera vívida y una comunicación inteligente.

En la capital, la programación pensada y elaborada para los niños es sistemática, aunque muchas veces no muy



Fotografía: cortesía del autor.

constante. Trata de no descuidar el trabajo al interior de los barrios más periféricos, pues esta labor constituye un claro sostén de la cultura, prevaleciendo el desempeño de *extensión comunitaria* en todas las agrupaciones. Para los titiriteros que se mueven diariamente haciendo gala de su sello trashumante a lo largo y ancho de esta “Ciudad Maravilla”, (título otorgado por la Fundación suiza New7Wonders en 2014), constituye una verdadera satisfacción ser portadores de colores y esperanza por dondequiera que pasan; desplegando toda la creatividad de sus figuras en la sociabilidad propia de un arte ancestral y retroalimentándose del cariño sincero que el público brinda tras cada representación.

La Habana cuenta con un Festival Internacional de carácter bienal creado en 2017 por la agrupación Teatro La Proa, “Habana-Titiritera: Figuras entre adoquines”. Ha sido una suerte de empeño cumplido, ganando una plaza en grande para los titiriteros de Cuba y del mundo. Con sede principal en la céntrica Plaza de Carlos III, mercado popular muy concurrido donde la agrupación anfitriona tiene su nueva locación desde hace algunos años, brinda la posibilidad de un encuentro fraterno en el mes de agosto para que los colegas titiriteros puedan compartir sus obras y ramificar la amistad en el cruzar subterráneo de este maravilloso arte.



Fotografía: cortesía del autor.

De seguro los títeres continuarán recorriendo las arterias de esta ciudad “allende los mares”. De sol a sol la poesía iluminará la arquitectura fortificada para resistir los embates que la insulten y atropellen. Y así ha de ser su misión: alegórica, cargada de metáforas y mensajes amorosos, como la brisa que acaricia las cicatrices y tamiza el decursar del tiempo. Los títeres renacerán cada vez que un niño sonría dialogante con la premura ágil que se moviliza para intentar no quedar atrapada en los pabellones del ser. Ni estática ni silente es su condición. La resiliencia lo define. Por ello los titiriteros junto a sus compañeros preferidos, los títeres, colmarán siempre los intersticios de esta ecléctica ciudad; donde conviven simultáneamente una gran variedad de estilos y tendencias, en las dimensiones siempre cambiantes del espacio y del tiempo.



Fotografía: cortesía del autor.



# Cuerpos Deambulantes: una etnografía con personas callejeras, títeres y objetos en Bogotá

## Introducción

La presente reseña se basa en la tesis doctoral de Carolina Rodríguez Lizarralde, que con el acompañamiento de Victoria Sánchez Calderón y Hansbleidy Lancheros Guerrero, desarrolló parte de su trabajo de campo con títeres, desde una mirada *multiespecie* e imaginativa de la etnografía, lo que permitió el acceso a lugares, personas y experiencias desde la poesía, el juego y la metáfora ofrecidos por el universo titeril, y que en el contexto callejero generó situaciones que abren nuevos caminos de análisis y práctica, tanto para la profesión titiritera como para las ciencias sociales.

Se contó con el financiamiento económico del Ministerio de Cultura, a través de la Beca de Investigación 2021 en los campos teatral y circense “Escuchemos Nuestras Voces” con el proyecto de investigación-creación “Experiencias callejeras de movilidad: cuerpos y marcas en la ciudad de Bogotá”, en el cual se dio protagonismo a los cuerpos callejeros, siguiendo sus flujos y movimientos cotidianos desde posibilidades etnográficas ampliadas, que posicionaron a los títeres como interlocutores e investigadores, compañeros y pares de las tres etnógrafas, callejeras, titiriteras y autoras de esta reseña. Como autoras hoy, debemos reconocer la unión en dos proyectos anteriores con Maquia – Colectivo de investigación y creación callejeras, en los cuales se gestaron acciones, relaciones humanas y aproximaciones metodológicas que nutrieron las propuestas que se encuentran en la tesis “Cuerpos Deambulantes: Una Etnografía con Personas Callejeras, Títeres y Objetos en Bogotá”<sup>1</sup>, la cual también contó con la asesoría de docentes del Doctorado en Ciencias Sociales y Humanas y del grupo de investigación Estudios Sociales de la Vida Urbana (GESVU) de la Universidad Nacional de Colombia.

1 Documento completo en <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/86292>



Foto: cortesía del autor.

En este trabajo de grado se buscó a través de la narración con títeres y objetos, dar cuenta de las experiencias y prácticas de movilidad en la calle, rastreando marcas, tanto en los cuerpos como en otros lugares, así como las relaciones e interacciones entre discursos, objetos y cuerpos. La investigación parte de la idea inicial de que así como los cuerpos son marcados por la calle para convertirse en cuerpos callejeros, la calle es marcada por los cuerpos, siendo una superficie que se raya con cada tránsito y movimiento, en un trasegar o deambular de quienes viven en las calles, siendo éstas un escenario permanente. Y esto era posible de capturar por medio de la materialidad de los títeres.

Desde esta perspectiva, el resultado se reconoce como una etnografía callejera, imaginativa y *multiespecie*: (1) *Callejera*, por los lugares donde se desarrolla; (2) *Imaginativa*, porque busca generar situaciones etnográficas por medio del teatro de títeres, asignando a la vida cotidiana un valor artístico; y (3) *multiespecie*, porque comprende la calle como un escenario en el que confluyen y son protagonistas, seres humanos, animales y objetos, cuestionando las ideas tradicionales en las que la etnografía está definida por lo humano. Esta apuesta permite entrever la importancia de otros seres que acompañan la vida en la calle, como perros, gatos, palomas, objetos, muñecos, etc., seres *multiespecie* con voces que surgen de la mezcla de la imaginación y la vida que se considera "real".



Foto: cortesía del autor.

## Hacia un deambular juntas

El trabajo de campo inició en septiembre de 2019 y finalizó en mayo de 2022, en medio de la pandemia por Covid-19 en 2020 y un paro nacional en 2021. El abordaje metodológico comprende acciones y herramientas materiales, conceptuales y poéticas acordes al enfoque, tales como la realización de *derivadas* como ejercicio de dejarse llevar por la ciudad, gracias a una red de relaciones con personas callejeras, configurada desde hace más de 10 años, a través de la amistad, la conspiración de acciones conjuntas y la investigación social. Deambulamos por la ciudad a través de experiencias como el trabajo en el transporte público, la venta de corotos<sup>2</sup>, los lugares para parchar<sup>3</sup>, rumbear<sup>4</sup>, descansar, entre otros, llevando un Caracol/carrito de ventas ambulante (metáfora de un ser que lleva a la espalda su casa) que contiene dos cuerpos títere “humanos” con perspectiva mutante, a los que se les puede ensamblar su rostro, partes del cuerpo, vestuario, accesorios y cicatrices. Llevamos también un títere perro, para metaforizar la apuesta *multiespecie* desde lo animal, sabiendo que muchas personas callejeras consideran a sus animales como su familia, y a menudo son su única compañía. El protagonismo de estos títeres bocones y de manipulación directa facilitó la información espontánea y libre de prejuicios al hacer los recorridos.

2 Corotos: Objetos recuperados de la basura que se venden en la calle.

3 Parchar: Es como se conoce coloquialmente en la calle y en contextos juveniles el compartir juntos y juntas un momento de la vida, sin un objetivo fijo.

4 Rumbear: Irse de fiesta.

Cada deriva tuvo tres momentos. (1) Hacer cuerpo: en el que las personas callejeras y las etnógrafas, titiriteras, callejeras ensamblaron los títeres, dando origen a un ser que guiaría el recorrido o tour; (2) recorrer la ciudad: caminar, visitar lugares, recrear escenas callejeras sugeridas por las gente en situación de calle, quienes se acercaban a los títeres, propiciando interacciones, metamorfosis, diálogos, juegos; y 3) cierre: un momento de compartir alimento y reflexiones sobre el recorrido y la metodología titiritera. Cuando las condiciones logísticas o de las dinámicas permitían garantizar la seguridad y la tranquilidad de las personas que guiaban y orientaban las derivas, se realizó registro de audio, fotografía y video a través del tercer ojo del caracol (la cámara frontal) y la cámara rastreadora del dispositivo ambulante (metáfora titiritera del punto de vista).

Una de las estrategias de registro etnográfico fue la realización de diarios de campo desde el punto de vista y las voces de cada personaje-títere ensamblado, describiendo las situaciones experimentadas en cada deriva desde su propia existencia. En este proceso de escritura emergió la memoria de los objetos y a través de ellos. Una polifonía de voces que, gracias a la capacidad de adaptar y ensamblar los cuerpos (mutantes) en cada salida, permitió tener muchos personajes que narran las historias de ese territorio, de acuerdo a la energía de sus creadores. En algunos casos, las personas callejeras contaban sus propias historias, sin importar si el títere era humano o animal, o terminaron creando a personas que extrañaban, o incluso habían fallecido. Los títeres se fueron ensuciando, mojando, oliendo y transformando por el movimiento en la ciudad, metáfora material de la interacción de estos seres de tela y espuma con la calle. La mugre fue contando una historia frente a las huellas que el deambular por las calles les dejó y que les convirtió también en cuerpos callejeros.

## Resumen de los capítulos

La tesis tiene varias voces: la Calle, que es una narradora en la introducción y la apertura de cada capítulo, con escritura en primera persona. También hay voces de títeres, cuentos y de los diarios de campo, que se acompañan de ilustraciones, fotografías y mapas. Los productos del proceso también se recogen en un sitio web donde hay podcasts, videos y fotografías<sup>5</sup>.

El Capítulo 1, sobre estudios callejeros, muestra un estado de la cuestión en Bogotá desde mediados del siglo XX hasta los años 2000, enfocado en las disciplinas de las ciencias sociales y atravesado por datos históricos y bibliográficos, así como por cuentos ficcionales.

En el Capítulo 2, se da cuenta etnográficamente de las formas de *lugarización* y ensamblajes callejeros urbanos, es decir, de las formas de hacer lugar en la calle.

<sup>5</sup> Ver <https://cuerposcallejeros.wixsite.com/deambulante>, [https://youtube.com/@cuerposcallejeros-de-ambula4936?si=e\\_XIP3LjpbilewFf](https://youtube.com/@cuerposcallejeros-de-ambula4936?si=e_XIP3LjpbilewFf) y en IG @cuerposcallejeros



Foto: cortesía del autor.

Por medio de los relatos de las personas callejeras y de lo capturado acerca de las relaciones con la infraestructura y los objetos en la ciudad-escenario, la autora va mostrando cómo se hacen lugares fijos, móviles y transientes, y también las formas de *lugarización en movimiento*, en carretas de reciclaje y otros vehículos que circulan en contextos callejeros.

Por su parte, en el Capítulo 3, “Yo no me dejo morir”, se van mostrando movilidades y una maraña de relaciones, rastreando las líneas de viaje y de vida de las personas callejeras, dando lugar a mapas cartográficos tomados de Google, frente a las formas de estar en la ciudad. Se dio protagonismo a las múltiples formas de ser y de estar en la calle, priorizando la vida en la frase “yo no me dejo morir”, pues la sobrevivencia, el rebusque<sup>6</sup> y el disfrute marcan a los cuerpos que deambulan. Es en este capítulo que la autora defiende el por qué hablar de deambulantes, como posibilidad de movimiento que reivindica el valor de caminar y la intencionalidad al establecer ritmos, rutinas y senderos, revirtiendo la idea de que las personas callejeras vagan sin un rumbo fijo y a la deriva.

El Capítulo 4, De cuerpo en *callejización* a cuerpo(s) callejero(s), da cuenta de cómo el cuerpo es el primer territorio de la experiencia callejera, y en su relación con la calle se muestran algunas trayectorias y transformaciones para hacer-se con un cuerpo

6 Rebusque: Formas diversas de ganarse el sustento de maneras informales.

callejero. A estos tránsitos o recorridos se les denomina “cuerpo en *callejización*”, lo que da la posibilidad de pensar en las marcas que van dando cuenta de cómo se hace alguien con un cuerpo callejero. Los apartados de este capítulo se dividen en experiencias de enfermedad, muerte, menstruación, tránsitos de género, consumos y el juego de la impresión para parecer o no un “habitante de calle” o desechable<sup>7</sup>, que se van combinando con los movimientos por la ciudad y lo que se transforma en el cuerpo.

El Capítulo 5, Cuerpos títeres y performances, enlaza la idea de cuerpo callejero con el dispositivo móvil Caracol Deambulante, donde el ensamblaje de los títeres durante los recorridos, permitía el acceso a lugares y experiencias de manera particular. Las etnógrafas eran leídas como titiriteras y las experiencias eran narradas como un juego, haciendo que emergiera información de manera espontánea, derribando prejuicios y tejiendo puentes entre personas callejeras y no callejeras, sus objetos, animales y seres imaginarios que también acompañan la vida, no sólo en la calle. El objetivo del capítulo fue mostrar las experiencias callejeras propulsadas desde el teatro de títeres, las metáforas que aparecen en la calle y las formas de darles voz en esta polifonía que surge de la imaginación, el arte y la investigación social.



Foto: cortesía del autor.

<sup>7</sup> Desechable: término violento con el que fueron nombradas las personas habitantes de calle en los años 90 y que justificaron los asesinatos a personas callejeras. En ciertos casos, aún hay escenarios en que se refieren a la población con este término despectivo.

## Conclusiones

A fin de cuentas, la tesis es un recorrido en el que se espera reconocer que la ciudad es un organismo vivo, que huele, suena y afecta. Y que a medida que vamos recorriendo la ciudad, también podemos ir recorriendo el cuerpo, y sobre las superficies, podemos ir rayando. En estos enredos se trazan los senderos por los que deambulan las prácticas sociales y etnográficas, apoyadas en el teatro de títeres. Hay un universo de posibilidades para las artes en general y el teatro de títeres en particular, al comprender su potencial como herramientas de investigación social que llega a lugares, personas y grupos sociales a los que no llega la academia. Los personajes, historias y puestas en escena se pueden nutrir también desde los análisis y conceptos propuestos por las ciencias sociales.

Las ciencias sociales y humanas, así como los métodos de campo etnográficos se pueden potenciar desde el trabajo con títeres, siempre y cuando haya ética profesional y una mirada titeril que se permita el juego y la creación como parte de la investigación, lo que implica moverse de los lugares comunes de la academia y comprender otras voces que surgen desde disciplinas y oficios muchas veces tomados como liminales o poco serios, como el teatro de títeres.



**Carolina Rodríguez Lizarralde, Victoria Sánchez Calderón y Hansbleidy Lancheros Guerrero**, son fundadoras del Colectivo Cuerpos Callejeros DE AMBULANTES, con el cual a través del lenguaje del teatro de títeres y la investigación social se han desarrollado proyectos y creaciones a partir de pulsiones y reflexiones frente a la calle.

Charleville-Mézières, a 30 de Enero de 2025.



## HOMENAJE a SUSANITA FREIRE

*Por: Fabrice Guilliot*

Claro que, después de casi 28 años que la conocía, los recuerdos son numerosos. Yo podría hablar de las varias veces que ella vino a Charleville-Mézières para el Festival Mundial, donde me hizo encontrar un montón de gente de América Latina. También podría citar los numerosos viajes que hicimos juntos, a menudo, para la UNIMA (Consejo de Dordrecht, Congresos de Perth, Australia; de Tolosa en España). Podría contarles como ella se decepcionó, llorando, cuando la Comisión para América Latina fue cancelada. Yo podría hablar de la gran aventura que me ofreció cuando me ha pedido ser, durante 11 años, el webmaster de La Hoja del Titiritero, en su antigua versión (32 números).



Fotografía: cortesía del autor.

Pero, debo elegir, y hay dos recuerdos que me cruzan la mente para rendirle homenaje, para explicar que fue una muy buena persona; llena de ternura, que se ha ido. El primero fue cuando le he visto actuar, por primera y única vez en Europa. En 2005, ella tuvo la oportunidad de tener contratos en Tbilissi (Georgia), en Praga (República Checa) y, creo, en Bulgaria (?). Naturalmente, me invitó a verla, dejándome elegir adonde yo quisiera, para encontrarla.

Finalmente, fue en el Festival de Praga. Así, he descubierto con ella esta maravillosa ciudad, donde he estado varias

veces desde entonces. Estuvimos paseando por los mercados, fuimos a ver la placa de bronce (donde cada miembro de la UNIMA debería venir) instalada sobre la fachada del teatro donde, hace casi 100 años, nació la UNIMA.

Hemos visto la foto del Secretario General de la época (otra gran figura de la UNIMA: Miguel Arreche, desaparecido antes de recibir los honores que merecía). Realmente no me acuerdo si el espectáculo fue bueno, pero pasar unos días con ella fueron mágicos. Y, todavía, conservo recuerdos de esta estancia.

El segundo recuerdo, fue ser testigo de su inmensa alegría cuando ella encontró, por primera vez en un parque, a Miguelito, su último nieto, y cómo ella solía hablar de los dos otros, más mayores, pero igualmente queridos. Fue en 2020, cuando la crisis del coronavirus, nos impedía casi todo. Cómo ella se puso más que contenta al ver a su último nieto, que acababa de entrar en la familia después de la adopción de Río, que había hecho su hija. Cómo simplemente fue feliz al encontrar a este chico. Y cada vez que me mandaba fotos de él, yo también me quedaba feliz de verle creciendo. Nunca faltó a mandarme fotos de todos sus 3 nietos (los nacimientos, la boda de uno, etc...). Realmente era una persona muy orgullosa de su familia.

A la cuestión, a menudo, pedida: “¿Por qué son siempre las mejores personas las que se van primero?”, Creo (digo bien, “creo”) que he encontrado una de las respuestas. Es porque, desde sus pequeñas nubes, el paraíso donde ahora están, (por cierto, no se sabe cómo se materializa “el otro lado” así que dejo a cada uno imaginarle como quiera), es la única manera que han encontrado de atender aún más, a la gente que querían. Claro, es un poco brutal, dejándonos con nuestros recuerdos, nuestra inmensa tristeza de haber perdido amigos queridos, ante el vacío que han dejado.



Fotografías: cortesía del autor.

Pero, ahora, se puede consultarlos sin usar emails, correos o teléfonos, porque sus presencias, sus espíritus están. Tomemos el ejemplo de Susanita. Antes, había un océano entre nosotros, habían husos horarios que tener en cuenta. Ahora, solo necesito pensar en ella, o peor, rezar un poquito, para sentir su presencia, recibir sus consejos.

Algunos dirán que es mucha presión el tener testimonios de cada acto, del bien que hacemos o de lo malo que podemos provocar. Pero, ¡nunca olvidemos que fueron grandes amigos! Pues, no tengo duda que van a entender las motivaciones y que habremos de cuidarnos hasta el momento de partir también al cementerio para, siendo nuestro turno, atender a los que quedan.

Susanita fue una muy buena persona, siempre lista para ayudar a quienes le necesitaban. Fue productora del Bom de Bonecos, en Río de Janeiro, entre otros proyectos, además del Teatro Carlos Werneck, en el parque, a lo cual se dedicó muchos años, organizando la programación. Charleville-Mézières fue una ciudad que ella descubrió cuando organizó la exposición de las marionetas de Brasil, ayudante de otra figura del títere carioca, Magda Modesto. Fue también autora y escribió dos libros. Uno que empezó a escribir un poco después del Congreso de Budapest, en 1996, aprovechando su viaje a Europa para ir a Italia, a hacer investigación en el Instituto de Charleville-Mézières, donde la he conocido. Y el otro, en 2021, con la ayuda de otro autor prolífico, Rafael Curci, sobre un hombre moreno que empezó su vida en Brasil y fue campanero en la Iglesia Matriz (actual catedral mayor) de Montevideo, donde murió en 1888 y donde inspiró a muchos titiriteros.

De ella, se podría decir que jamás olvidó sus raíces uruguayas, y tuve la suerte de visitar su capital, teniéndola como la mejor guía, quien me contaba que cuando era pequeña compraba helados en tal lugar y solía ir a tal o cual playa. Como a menudo con ella, fueron vacaciones intensas. Por esas, y por muchas otras cosas, ¿cómo no voy a echarla de menos?

Fabrice Guilliot (Francia)

**Fabrice Guilliot**, coleccionista de libros sobre la marioneta. Trabajador discreto, pero incansable, para la UNIMA, la AVIAMA, abnegado al mundo del títere.

## Secretaría de Festivales de Títeres de Latinoamérica Sub-Comisión Latinoamérica, UNIMA TRES AMÉRICAS Informe de gestión Período Diciembre 2024 - Abril 2025

### Acciones realizadas:

- Durante el mes de Enero, un amplio colectivo de referentes del quehacer titiritero de la ciudad de Bogotá, Colombia, organizaron la 1ª Edición de FIATO (Feria Internacional de Títeres y Objetos), invitando a Programadores del país y el Continente al Mercado FIATO, con el objeto de visibilizar y generar nuevas oportunidades para los grupos, salas y eventos titiriteros de esa ciudad. La Secretaría de Festivales acompañó esta iniciativa, poniendo a su disposición todos los canales de comunicación con el sector en Latinoamérica, para la difusión de los trabajos seleccionados.
- En el pasado mes de Febrero, Geneviève Therrien, Directora Ejecutiva del Festival International Casteliers (Montreal) participó de una Delegación Oficial a Medellín y Bogotá en el marco de la apertura de la Oficina de Quèbec en Bogotá. Desde la Secretaría se viabilizaron encuentros y reuniones con el sector de los festivales y grupos locales.
- Desde el inicio de 2025, esta Secretaría acompaña en la planificación y concreción de las dos (2) acciones (mínimo) de enlace e intercambio comprometidas por el Convenio de Intercambio de la Red de Festivales y Teatros de Títeres de Iberoamérica, cuya calendarización habrá iniciado para Abril 2025, en el Festival Iberoamericano



de Títeres “Calendureta” en Elche, España. La Red comprende Teatros de Títeres y Festivales de México, Ecuador, Colombia, República Dominicana, Cuba, Argentina y España.

— A finales del mes de Marzo se realizó un encuentro virtual entre representantes de las diferentes Comisiones de UNIMA LATINOAMÉRICA y UNIMA ÁFRICA. El encuentro entre referentes del área de Festivales de ambos continentes tuvo por objeto la exploración de nuevas formas de integración, efectivas y concretas. Como líneas de acción posibles, se presentaron las propuestas:

- Como iniciativa desde el Festival Habana Titiritera (Cuba) se propuso la traducción e intercambio de dramaturgias titiriteras entre ambos continentes, y la promoción de la puesta en escena de dichos textos.
- Como iniciativa surgida desde la Asociación Mexicana de Formas Animadas AMFA-UNIMA, de México, se propuso la realización de capacitaciones virtuales bilingües, fomentando el intercambio cultural y de técnicas, además de apoyar la formación profesionalizante entre ambos continentes, de manera financieramente factible y favoreciendo la creación de redes de trabajo y circulación.
- También, desde Argentina se propuso el intercambio solidario y gratuito de contenidos audiovisuales.

— El Festival Internacional Mundo Títere Fest (Buenos Aires, Argentina), propone el desarrollo del proyecto “UNIMAMOVIES”, un Programa Solidario de Intercambio entre Festivales Emergentes del Hemisferio Sur. El proyecto invita a determinados festivales de Latinoamérica, Africa y Asia, a intercambiar mediante proyecciones sin fines de lucro, contenidos audiovisuales de títeres, sean animación, stop motion, cortometrajes de *live action*, etc. Así, “UNIMAMOVIES” apoya la realización de eventos, la formación profesional, es sostenible medioambientalmente, factible financieramente e inclusiva. Promueve el intercambio entre creadores y gestores culturales y consolidanuestra identidad como sector, proponiendo un espacio de centralidad a eventos habitualmente considerados como periféricos.



- También durante el mes de marzo, Omar Alvarez fue invitado al International Market Casteliers, en el marco del Festival International des Marionnettes Casteliers, en Canadá. Allí se propiciaron valiosísimas instancias de reflexión e intercambio con gestores de eventos de Canadá y del mundo.

Se avanzó en materia de integración Norte-Sur respecto de los festivales latinoamericanos, poniendo sobre la mesa el rol institucional de los festivales internacionales para viabilizar el intercambio de contenidos artísticos entre Québec y Latinoamérica. El objetivo será promover una fluida circulación de ida y vuelta de contenidos artísticos entre el Norte y el Sur, tomando eventos de referencia a partir de los cuales se propongan recorridos regionales.

- El 17 de Abril, de manera virtual e internacional, y en idiomas portugués y español, se presentó el libro “Festivais Brasileiros de Teatro de Títeres. Um mapa (2024)”, resultado de una detallada investigación de Mario Ferreira Piragibe (ABTB, Brasil), miembro de nuestra Comisión. Desde la Comisión de Festivales, UNIMA Tres Américas, la ABTB, los realizadores e instancias participantes, les compartimos este [link para descarga gratuita](#) (disponible en portugués y español).



Secretaria  
de Festivales  
UNIMA  
Latinoamerica  
presenta:

**FESTIVAIS  
BRASILEIROS  
DE TEATRO  
DE ANIMAÇÃO**  
um mapa ( 2 0 2 4 )

**FESTIVALES DE TEATRO DE TÍTERES EN BRASIL:  
UN MAPA**

Por Mario Piragibe, con traducción al español de Liliana Pérez Recio

**ZOOM Meeting**

**17ABR** QUINTA-FEIRA  
JUEVES  
**19HS.** BR/ARG/  
CHI/URU



### **Acciones en curso:**

- Desde la Secretaría se llevan a cabo permanentes reuniones con programadores internacionales, procurando enlaces e intercambios en el calendario de festivales del continente.
- Se ha confirmado la realización del Taller de Capacitación para Titiriteros a cargo de “La Loca Compañía” (Armenia, Colombia) en el marco del Festival Internacional Habana Titiritera, en vinculación con la Comisión de Formación Profesional.  
  
Se está negociando con festivales de México y Colombia para que alberguen Talleres Internacionales de la Comisión de Formación Profesional, permitiendo a esta Secretaría calendarizar hacia 2025 y 2026 una agenda de actividades compartidas entre Comisiones.
- Se está implementando el Programa UNIMAMOVIES para su ejecución durante el año calendario actual.
- La Secretaría de Festivales de Latinoamérica colabora en la preparación del “48 hr Puebla Puppet Project”, concurso de realización de cortometrajes con títeres, que tendrá lugar en el mes de septiembre, en Puebla (México), producido Susy López Títeres, la Asociación Mexicana de Formas Animadas y el Ayuntamiento de Puebla Capital, para su integración al Programa UNIMAMOVIES.
- La Secretaría continúa trabajando en gestión de articulación con la UNIVERSIDAD NACIONAL DE GRAL. SAN MARTÍN (UNSAM, Argentina) para programar talleres gratuitos de formación virtual, con certificación oficial de la Universidad, a realizarse en el contexto de los festivales de la región.

## Reporte de la Secretaría de Patrimonio de la Subcomisión de Latinoamérica – UNIMA Tres Américas.

En 2024, creamos la Secretaría de Patrimonio de la Subcomisión de Latinoamérica – UNIMA 3 Américas. Una de las acciones fue la creación del Seminario “Títeres y Patrimonio en Latinoamérica”, realizado de manera continua y de forma online. En la programación del Ciclo I tuvimos cuatro conferencias:

- Javier Villafañe: un patrimonio vivo en nosotros;
- Museo Nacional del Títere, Tlaxcala, México: acciones de salvaguardia del patrimonio;
- Mamulengo, Babau, João Redondo y Cassimiro Côco: Patrimonio Cultural e Inmaterial de Brasil;
- MUTIBO, Museo de Títeres de Bogotá, Colombia, museo virtual, uno de los únicos en Latinoamérica.



**Guiadas pela missão de promover a pesquisa, o ensino, a produção artística e literária no campo do teatro de bonecos, Mane Bernardo e Sarah Bianchi fundaram em 1983 o Museo Argentino del Títere (MATIT), uma referência essencial para o teatro de bonecos argentino, latino-americano e internacional. Nesta apresentação, falaremos sobre seu acervo e sobre o trabalho de catalogação e digitalização que está sendo realizado no âmbito do projeto “Riqueza del Museo Argentino del Títere”.**

**Abertura:** Tito Lorefice (Presidente de la UNIMA Comissão Três Américas) e Izabela Brochado (Coordenadora da Secretaria de Patrimônio da Sub-Comissão América Latina - Comissão Três Américas).

**Conferencistas:** Bettina Girotti e Antonio Quispe.

**Coordenação:** Izabela Brochado.

**Comissão Organizadora:** Antonio Quispe, Bettina Girotti, Erduyn Maza, Irving Sánchez, Martín Molina, Julio Morillo, Susy López, Beatriz Elena Piñeiro Quintero e Christian Medina .

**Mediação:** Susy López.

**Realização:** Secretaria de Patrimônio da Sub-Comissão América Latina - UNIMA Comissão Três Américas e Laboratório de Teatro de Formas Animadas - LATA, Universidade de Brasília - UnB.

**Guiadas por la misión de propiciar la investigación, la tarea docente, artística y literaria en el campo del teatro de títeres, Mane Bernardo y Sarah Bianchi fundaron en 1983 el Museo Argentino del Títere (MATIT), un punto de referencia ineludible para el arte titiritero argentino, latinoamericano y mundial. En esta presentación, conversaremos sobre su acervo y sobre las tareas de catalogación y digitalización que se están desarrollando como parte del proyecto “Riqueza del Museo Argentino del Títere”.**

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

**Conferencistas:** Bettina Girotti y Antonio Quispe.

**Coordinación:** Izabela Brochado.

**Comité organizador:** Antonio Quispe, Bettina Girotti, Erduyn Maza, Irving Sánchez, Martín Molina, Julio Morillo, Susy López, Beatriz Elena Piñeiro Quintero, Christian Medina 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 Brasília - UnB.

En 2025, daremos continuidad con el Ciclo II, siendo la primera plática sobre el Museo Argentino del Títere, cuya información se detalla en las imágenes. Las demás conferencias, que acontecen siempre en los mismos horarios, son:

- Museo de Cajamarca (Perú) 13 de mayo.
- Museo y Teatro de Títeres El Arcade (Cuba) 17 de junio.
- Museo de Glória de Goitá (Brasil) 15 de julio.

Y tendrán el reconocimiento de la Universidad de Brasilia. ¡Les esperamos!

**Izabella Brochado**

Presidenta de la Secretaría de Patrimonio  
UNIMA Tres Américas-Latinoamérica.

## EL ARTE TITERIL DE LA CAJAS MÁGICAS

Autores: Ana Laura Herrera Ortega  
y José Ángel Soto Favela

Editorial Libros de Godot. México, 2016.

Idioma: español

Contacto: librosdegodot@yahoo.com.mx  
y cuerdaflojadurango@gmail.com

Sinopsis: Este libro está hecho a manera de

manual, una propuesta metodológica para la producción de espectáculos dentro de una caja. Escrito por José Ángel Soto y Ana Herrera, fundadores del Colectivo Cuerda Floja de Durango México, se enfoca en explicar cómo desarrollar un espectáculo “para espiar” o *peep hole*, y muestra los pasos para construir una caja lambe lambe, misteriosa o mágica (como se les conoce) además de conceptos y términos que lo hacen explicativo y práctico. Aporta constructivos de fabricación así como ideas de adaptación y desarrollos para instalaciones de audio e iluminación, también referencias y modelos de títeres en distintas técnicas, recomendaciones para la creación de este tipo de espectáculos y de cómo presentarlo al público, partiendo de su propio trabajo y experimentación.

Sinopse: Este livro é feito como um manual, uma proposta metodológica para a produção de espetáculos dentro de um camarote. Escrito por José Ángel Soto e Ana Herrera, fundadores do Coletivo Cuerda Floja de Durango, México. Ele se concentra em explicar como desenvolver um programa de espionagem, mostra os passos para construir uma lambe lambe, caixa misteriosa ou mágica (como são conhecidas), além de conceitos e termos que o tornam explicativo e prático. Fornece construções de fabricação, bem como adaptações e desenvolvimentos para instalações de áudio e iluminação, também referências e modelos de bonecos em diferentes técnicas, recomendações para a criação deste tipo de espetáculos e como apresentá-los ao público com base em seu próprio trabalho e experimentação.



## TEATRO DE TÍTERES, CUATRO OBRAS DE ORALITURA MAPUCHE

Autores: Patricia Araya Cuevas y  
Antonio Fernández Rivas.

Ediciones Subluna, Cooperativa Trabajo en  
Artes y Comunicaciones. Chile. PDF.

Sinopsis: El libro, financiado por el Servicio de Patrimonio del Ministerio de las Culturas y las Artes de Chile, se inspira en relatos orales del pueblo Mapuche, a partir de los cuales los autores crean las dramaturgias de cuatro obras en teatro de títeres, en formatos de sombra, guiñol, marotes y títeres de mesa, con sus espacios escénicos pertinentes. Las obras muestran la cosmogonía de este pueblo, sus valores y espiritualidad, poniendo en escena su estética y su ética, instalando reflexiones en el devenir actual de la sociedad. Sus lenguajes, no sólo literarios, son simples, no adultocéntricos, pues van dirigidos especialmente al público infantil.

Sinopse: O livro, financiado pelo Serviço de Património do Ministério da Cultura e das Artes do Chile, inspira-se em histórias orais do povo Mapuche, a partir das quais os autores criam a dramaturgia de quatro peças de teatro de marionetas, nos formatos de sombra, marioneta, marioneta e marioneta de mesa, com sus espaços cénicos relevantes. As peças mostram a cosmogonia deste povo, os seus valores e espiritualidade, encenando a sua estética e ética, instalando reflexões sobre a evolução atual da sociedade. As suas linguagens, não só literárias, são simples, não adultocêntricas, pois destinam-se especialmente ao público infantil.



## CONVERSA LAMBELAMBEIRA: O TEATRO LAMBE-LAMBE POR SEUS PRATICANTES.

Organização: Gislaïne Regina Pozzetti

Editora : UEA / Manaus, Brasil, 2024.

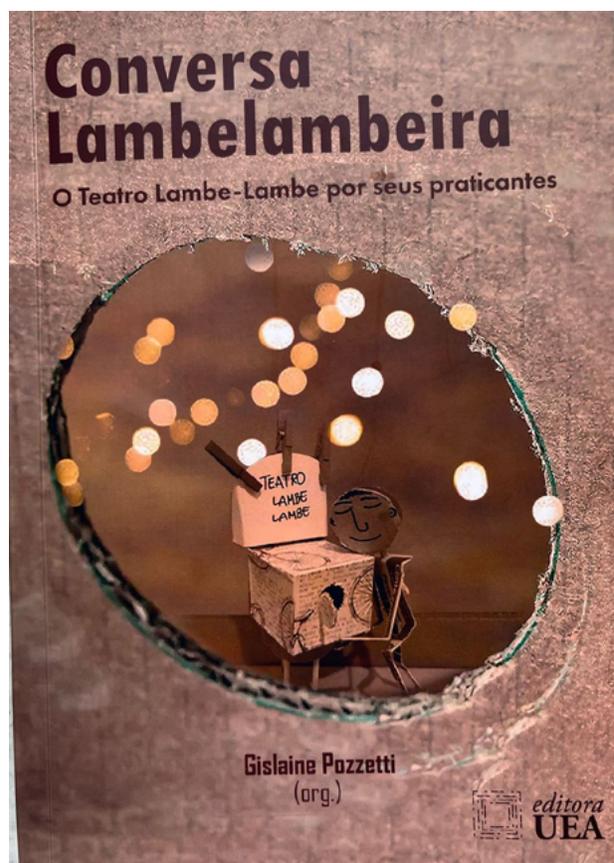
Idioma : Português - 252p.

ISBN: 978-85-7883-658-0

[gpozzetti@uea.edu.br](mailto:gpozzetti@uea.edu.br) E-book 2023: <https://ri.uea.edu.br/handle/riuea/2566>

**Sinopse:** O livro conta com a participação de 24 artistas-pesquisadores do teatro lambe-lambe que fazem parte do Projeto de Extensão Universitária “Teatro Lambe-lambe: estudo, pesquisa e prática”, da Universidade do Estado do Amazonas. Tem por objetivo registrar as origens da linguagem e as técnicas utilizadas pelos artistas-pesquisadores como caminhos para a popularização do Teatro Lambe-lambe. Aborda as proximidades com as constituintes do teatro clássico, tais como, iluminação, cenografia, construção de personagens e desenvolvimento de dramaturgias, ao mesmo tempo em que discute as múltiplas possibilidades de Casas de Espetáculos, o trabalho do lambelambeiro, sua preparação física, os desafios das ruas e as criações com materiais modificáveis.

**Síntesis:** El libro presenta a 24 artistas-investigadores que forman parte del Proyecto de Extensión Universitaria «Teatro Lambe-lambe: estudio, investigación y práctica» de la Universidad del Estado de Amazonas. Su objetivo es registrar los orígenes del lenguaje y las técnicas utilizadas por los artistas-investigadores como formas de divulgación del teatro *lambe-lambe*. Aborda las proximidades con los componentes del teatro tradicional, como la iluminación, la escenografía, la construcción de personajes y el desarrollo de dramaturgias, al tiempo que discute las múltiples posibilidades de los espacios de representación, el trabajo del *lambelambeiro*, su preparación física, los desafíos de la calle y las creaciones con materiales modificables.



## ARTE E MANHA DO MAMULENGO

Autor: Chico Simões

Editora FAC-DF. Brasil, 2020.

Idioma: Português - 26pp.

[https://drive.google.com/file/d/1Rqg\\_DKDHGvKk4-iQO8UNR9xzQcZZrCHT/view?usp=drive\\_link](https://drive.google.com/file/d/1Rqg_DKDHGvKk4-iQO8UNR9xzQcZZrCHT/view?usp=drive_link)

Sinopse: O livro apresenta uma história ficcional sobre a origem do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste, ouvida e recontada através dos mestres e mestras de tradição. A obra foi publicada em dezembro de 2020, com recursos do Fundo de Apoio à Cultura do Distrito Federal (FAC-DF- Brasil).

Sinopsis: El impreso presenta una historia de ficción sobre los orígenes del Teatro Popular de Marionetas del Nordeste de Brasil, escuchada y contada a través de los maestros de la tradición. La obra se publicó en diciembre de 2020 con financiamiento del Fondo de Apoyo a la Cultura del Distrito Federal (FAC-DF-Brasil).



## FESTIVAIS BRASILEIROS DE TEATRO DE ANIMAÇÃO: UM MAPA

Autor: Mario Ferreira Piragibe

Editorial: Pimenta Cultural. São Paulo: 2025.

Idioma: Português - 81 p.

ISBN 978-85-7221-302-8

DOI 10.31560/pimentacultural

Sinopse: A obra mostra resultados do levantamento realizado em 2024 pelo autor sobre festivais e eventos similares em atividade no Brasil que celebram o Teatro de Animação. Busca organizar os dados a partir de parâmetros como região, permanência, linguagens preferenciais e modelos de



financiamento. Seu objetivo principal é traçar um mapa dos sistemas de circulação do Teatro de Animação no Brasil para ser usado em estudos posteriores, orientar estratégias e proposição de políticas para a comunidade bonequeira e estimular o aprofundamento da produção de dados dessa natureza para as Artes Cênicas em nosso país.

Sinopsis: El libro muestra los resultados de una encuesta realizada en 2024 por el autor, sobre festivales y eventos similares en Brasil que celebran el teatro de animación. Busca organizar los datos en función de parámetros como región, permanencia, idiomas preferidos y modelos de financiamiento. Su principal objetivo es elaborar un mapa de los sistemas de circulación del Teatro de Animación en Brasil para su uso en estudios posteriores, orientar estrategias y propuestas políticas para la comunidad titiritera y fomentar una mayor producción de datos de esta naturaleza para las Artes Escénicas en nuestro país.

### **ANAIS DO III ENCONTRO POÉTICAS DO INANIMADO: POÉTICAS DO INANIMADO E SUAS FORMAS DE RESISTÊNCIA**

Organizadores : Fabiana Lazzari de Oliveira (UnB) e Dalmir Rogério Pereira (UFG).

Editora: Universidade de Brasília - UnB, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas: 2023.

Idioma: Português - 83p. ISBN: 978-65-88507-04-9

<https://livros.unb.br/index.php/portal/catalog/view/585/818/7397>

Sinopse: Neste E-book, encontram-se cinco artigos de pesquisas e três artigos sobre projetos de extensão apresentados no 3º Encontro Poéticas do Inanimado -2021, pelos quais falam da temática que perpassa os anos de confinamento do período da COVID-16. A edição aconteceu inteiramente de forma remota, via canal do Youtube do Grupo de Pesquisa Poéticas Cênicas: Visuais e Performativas, e contou com uma participação ampla de professores, pesquisadores, artistas, mestres e mestras do Teatro do Inanimado. Na programação contamos com Palestras, Mesas temáticas, Encontros com Mestres do Teatro de



Bonecos Popular do Nordeste, Encontro com Grupos Teatrais da América Latina, Seminário de Vídeo-Pesquisas e espetáculos online. A programação está no site: <https://poeticasdoanimad.wixsite.com/poeticasdoanimado3>

Sinopsis: En este ebook, se encuentran cinco artículos de investigación y tres artículos sobre proyectos de extensión presentados en el III Encuentro de Poéticas de lo Inanimado 2021, que discuten las temáticas de los años de encierro durante el período COVID-16. El evento se desarrolló íntegramente a distancia, a través del canal YouTube del Grupo de Investigaciones Poéticas Escénicas: Visuales y Performativas, y contó con la participación de un amplio abanico de profesores, investigadores, artistas y maestros del Teatro de lo Inanimado. El programa incluyó conferencias, paneles temáticos, encuentros con maestros del teatro popular de marionetas del Nordeste, reuniones con compañías teatrales latinoamericanas, un seminario de videoinvestigación y espectáculos en línea. El programa puede consultarse en: <https://poeticasdoanimad.wixsite.com/poeticasdoanimado3>

## **ANAIS DO V ENCONTRO POÉTICAS DO INANIMADO: BRINCANTES E BRINCADEIRAS DO MARANHÃO E DO Brasil, 26 a 29 de junho de 2023**

Organizadores : Tácito Freire Borralho, Ana Socorro Ramos Braga.

EDUFMA. São Luís: 2024. 111 p.

Idioma: Português.

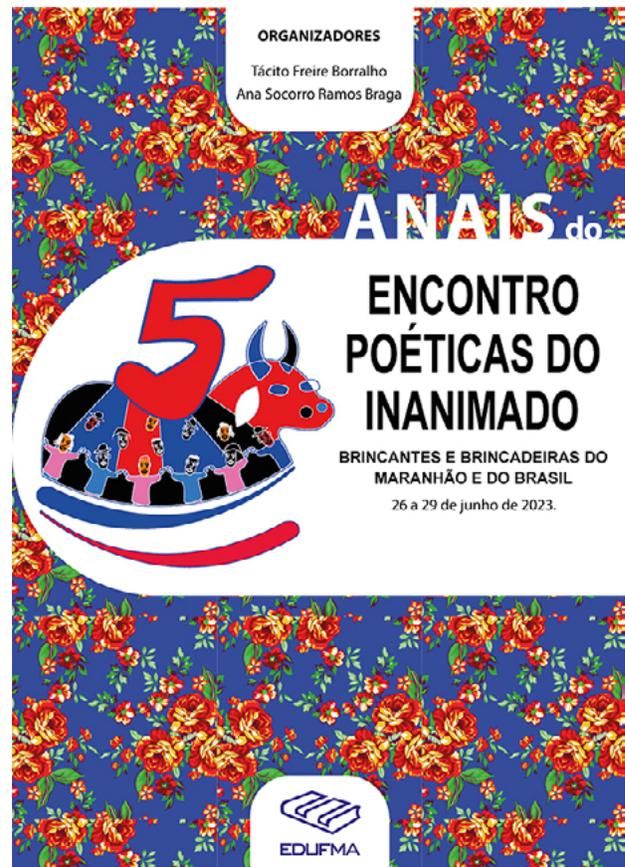
ISBN: 978-65-5363-405-3 1.

John Wesley Pereira. Universidade Federal do Maranhão. VI.Título. CDU: 398(81)

<https://livros.unb.br/index.php/portal/catalog/book/585>

Sinopse: Anais do Encontro.

Sinopsis: Actas y análisis del Encuentro.



**TEATRO DE BONECOS POPULAR POTIGUAR**

Autor: André Carrico

Natal: Jovens Escribas, 2024.

Idioma: Português – 237 p.

ISBN 978-65-86722-81-9

Contato: [andrecarrico7@gmail.com](mailto:andrecarrico7@gmail.com)



Sinopse: O livro resulta de uma extensa pesquisa de oito anos desenvolvida na Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN, que mapeia e analisa a tradição e a inovação desse gênero entre os brincantes de do Rio Grande do Norte. A obra apresenta um panorama do boneco popular no Estado, enfatiza suas relações com a cultura brasileira na produção de um saber-fazer, destacando suas origens, dramaturgia, personagens, modos de produção e aspectos sociais, além de analisar o trabalho de onze brincantes potiguares.

Sinopsis: El libro es el resultado de ocho años de amplia investigación llevada a cabo en la Universidad Federal de Rio Grande do Norte (UFRN), que mapea y analiza la tradición e innovaciones del teatro de títeres popular, entre los aficionados al teatro en Rio Grande do Norte. La obra presenta un panorama del títere popular en el estado, destacando su relación con la cultura brasileña en la producción de un saber-hacer, resaltando sus orígenes, dramaturgia, personajes, modos de producción y aspectos sociales, además de analizar el trabajo de once intérpretes de Rio Grande do Norte.

**TEM FERRUGEM NO MUSEU? – MÁQUINAS DA CENA DA ÚLTIMA INVENÇÃO.**

Autores: Luciano Wieser e Raquel Durigon

1ª ed. - Canoas/RS/Brasil: Grupo De Pernas Pro Ar, 2023 / Editora São Miguel, 2023.

ISBN 978-65-992249-7-3

Este catálogo foi realizado com recursos do Governo do Estado do Rio Grande do Sul por meio do Pró-cultura RS FAC - Fundo de Apoio à Cultura

Contato: [grupodepernasproar@gmail.com](mailto:grupodepernasproar@gmail.com)

Sinopse: O livro-catálogo apresenta, com textos breves e fartamente ilustrados, o processo de criação da performance-espetáculo A Última Invenção, em que são construídas diversas “máquinas de cenas”. Luciano Wieser, diretor do Grupo De Pernas Pro Ar, compartilha os

diferentes modos de criação e inspiração para inventar máquinas, utilizando peças já descartadas e encontradas em “ferros-Velhos”, nas lojas de antiquários e de brechós. Ao mesmo tempo é possível acompanhar a beleza plástica de suas criações e a carga poética que permeia suas encenações.

Sinopsis: Este libro-catálogo presenta, con breves textos y abundantes ilustraciones, el proceso de creación del espectáculo *La última invención*, en el que se construyen varias «máquinas escénicas». Luciano Wieser, director del Grupo De Pernas Pro Ar comparte las diferentes formas de crear e inspirarse para inventar máquinas, utilizando piezas desechadas encontradas en chatarrerías, anticuarios y tiendas de segunda mano. Al mismo tiempo, es posible atestiguar la belleza plástica de sus creaciones y la carga poética que impregna a sus puestas en escena.



## BASTIÃO NAS TERRAS DE SÃO SARUÊ

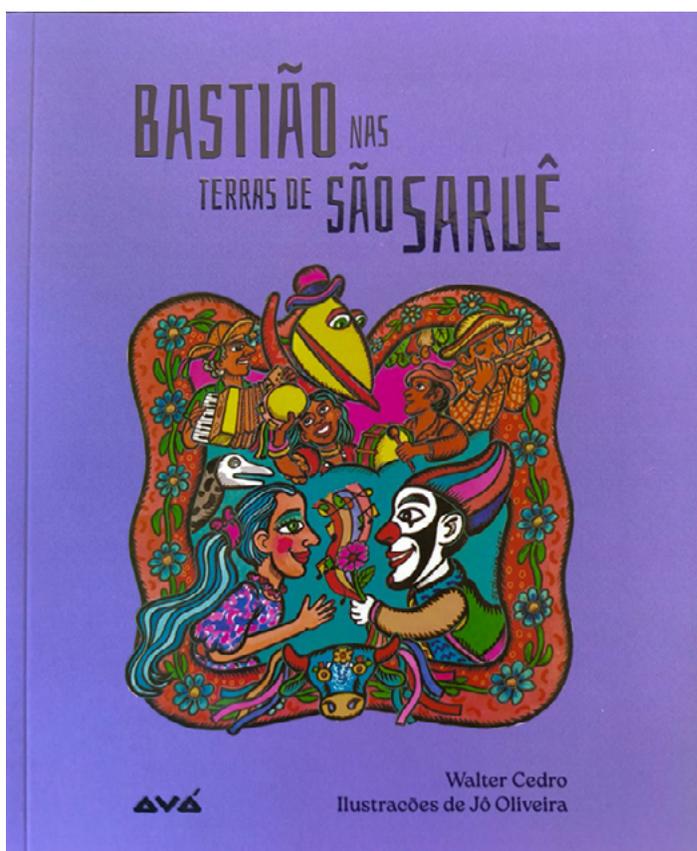
Autor: Walter Cedro.

Ilustrações: Jô Oliveira.

© Avá Editora. Brasília, DF: 2024  
ISBN 978-85-54295-92-9

<https://avaeditora.com.br/p/bastiao-nas-terras-de-sao-sarue-walter-cedro/>

Sinopse: Quando você abrir os olhos para esse mundo, que te espera nas páginas do livro Bastião nas terras de São Saruê, escrito por Walter Cedro e incrivelmente ilustrado por Jô Oliveira, vai ser levado a um reino onde serras se transformam em docinhos de rapadura e os rios fluem cheios de leite e mel, como em um dos mais belos contos de fadas. Mas em São Saruê, o que realmente brilha



são as pessoas especiais e suas aventuras inusitadas que tornam essa terra tão única.

Sinopsis: Cuando abras los ojos al mundo que te espera en las páginas de este libro, te verás transportado a un reino donde las montañas se convierten en caramelos y los ríos manan leche y miel, como en uno de los más bellos cuentos de hadas. Pero en São Saruê, lo que realmente brilla son las personas especiales y sus insólitas aventuras, que hacen que esta tierra sea única.

**Do Teatro Lambe-Lambe aos Palcos.  
Uma proposta pedagógica para o ensino fundamental.**

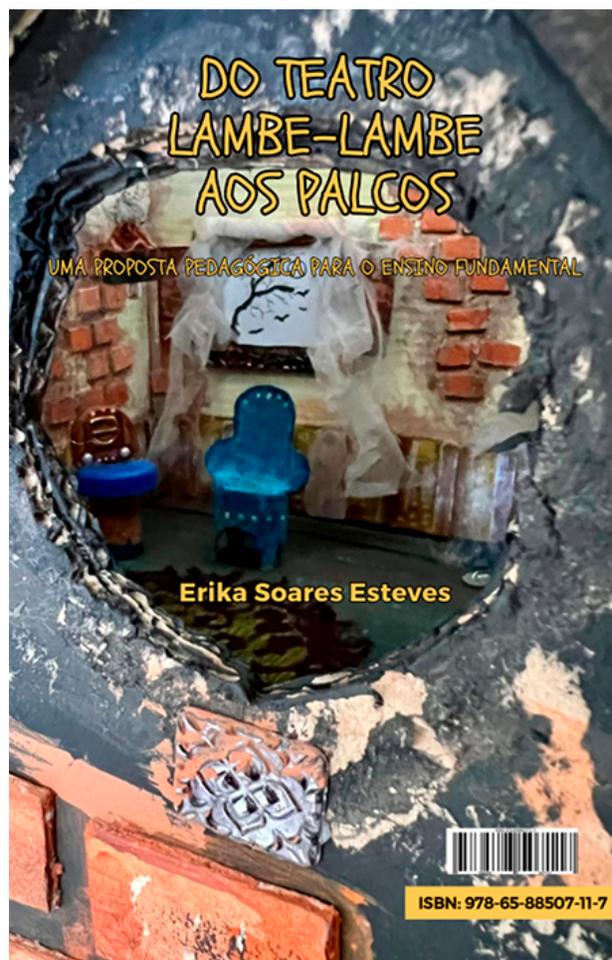
Autor: Erika Soares Esteves y Fabiana Lazzari de Oliveira

Idioma: Português – 56 p.

ISBN-13 (15) 978-65-88507-11-7

<https://livros.unb.br/index.php/portal/catalog/book/582>

Sinopse: A publicação relata e transcreve uma sistematização para a abordagem pedagógica a partir de sua pesquisa em curso de Mestrado, intitulada Do Teatro Lambe-Lambe aos palcos: uma proposta pedagógica para o 3º ano do Ensino Fundamental. Ela criou e construiu sua própria obra artística intitulada Assombroso – um espetáculo de Teatro Lambe-Lambe para que seus (suas) estudantes entendessem o que é a linguagem por meio da fruição. Assim, tem-se uma explicação sobre a elaboração do espetáculo supracitado – a construção da história, a criação dos personagens, a cenografia e a iluminação.



Sinopsis: El lambe-lambe, creado por las nordestinas Denise Di Santos e Ismine Lima es una técnica de títeres genuinamente brasileña, con apenas 35 años de existencia, pero con múltiples desdoblamientos, tanto en lo creativo, como en sus posibilidades pedagógicas. Aún siendo una caja escénica en miniatura, contiene los elementos fundamentales del teatro: dramaturgia, iluminación, escenografía, sonoplastia, y permitió a las investigadoras plantear el desarrollo de esta vertiente titeril, así como una metodología para aplicar en las aulas escolares de 3er grado.

TESES:

Doutorado: **HABITAÇÃO DO CORPO POR MEIO DO  
TEATRO DE ANIMAÇÃO NA ESCOLA**

Autor: Jailson Carvalho

<https://repositorio.unb.br/handle/10482/51388>

Sinopse: O presente estudo tem como objetivo analisar as possibilidades do Teatro de Animação aliado à Sala de Aula Invertida como perspectivas pedagógicas para o ensino de Artes Cênicas no Terceiro Ciclo de Aprendizagem em uma escola da Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal.

Sinopsis: El objetivo de este estudio es analizar las posibilidades del Teatro de Animación combinado con el Aula Invertida, como perspectivas pedagógicas para la enseñanza de las Artes Escénicas en el Tercer Ciclo de Aprendizaje en una escuela de la Secretaría Estatal de Educación del Distrito Federal.

Doutorado: **MULHERES BRINCANTES: MAMULENGUEIRAS,  
CALUNGUEIRAS, MÃES, PESQUISADORAS E O QUE MAIS COUBER**

Autora: Barbara Benatti

<http://repositorio2.unb.br/handle/10482/51384>

Sinopse: Esta pesquisa se propõe a investigar as novas gerações de mulheres brincantes do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste. A finalidade é compreender os mecanismos de subsistência, a partir de discussões como empoderamento, pertencimento e aclarar quais são as estruturas institucionais que garantem a proteção e continuidade das mulheres dentro dessa cultura.

Sinopsis: Esta investigación tiene como objetivo estudiar las nuevas generaciones de intérpretes femeninas del Teatro Popular de Marionetas del Nordeste. Pretende comprender sus mecanismos de subsistencia, a partir de discusiones como el empoderamiento, la pertenencia y el esclarecimiento de las estructuras institucionales que garantizan la protección y la continuidad de las mujeres dentro de esta cultura.

Doutorado: **A SOMBRA E O RISÍVEL: A COMICIDADE NO TEATRO DE SOMBRAS BRASILEIRO**

Autor: Welerson Freitas Filho

[https://drive.google.com/file/d/1kSbtmK8-jG25VZHRckxTBwVel9fXMIFu/view?usp=drive\\_link](https://drive.google.com/file/d/1kSbtmK8-jG25VZHRckxTBwVel9fXMIFu/view?usp=drive_link)

Sinopse: O estudo investigou a comicidade no Teatro de Sombras no Brasil, revelando que, nas últimas três décadas, apenas 18% das obras exploram o humor. A pesquisa abordou o histórico dessa arte no país e analisou três espetáculos cômicos recentes. Foram aplicadas teorias sobre o cômico e o riso para entender como os princípios da comicidade são utilizados e como a sombra se relaciona com o cômico no contexto cultural ocidental, com ênfase na realidade brasileira.

Sinopsis: Este estudio abordó la comicidad en el teatro de sombras en Brasil, revelando que en las últimas tres décadas sólo el 18% de las obras exploran el humor. La investigación examinó la historia de esta forma de arte en el país y analizó tres espectáculos cómicos recientes. Se aplicaron teorías sobre lo cómico y la risa para comprender cómo se utilizan los principios de la comicidad y cómo la sombra se relaciona con lo cómico en el contexto cultural occidental, con énfasis en la realidad brasileña.

Mestrado: **TECNOLOGIAS DIGITAIS NO TEATRO DE ANIMAÇÃO: BONECOS DE LUZ, DISPOSITIVOS DIGITAIS E IMPRESSÃO 3D NAS PRÁTICAS DO ERANOS CÍRCULO DE ARTE**

Autor: Leandro Maman <https://eranos.com.br/artigos/>

Sinopse: Esta dissertação investiga o uso de tecnologias digitais no teatro de animação nas práticas do Eranos Círculo de Arte, organizado a partir de três categorias: bonecos de luz realizados com projeção digital, dispositivos cênicos digitais e bonecos de teatro de animação impressos em 3D. A base teórica é apresentada no diálogo com filósofos e pensadores, principalmente a partir do olhar de Jorge Dubatti, Gilbert Simondon, Bernard Stiegler, Leticia Cesarino, Robert Sardello, Ana Maria Amaral, Nadja Masura e Yuk Hui.

Sinopsis: Esta disertación investiga el uso de las tecnologías digitales en el teatro de animación en las prácticas de Eranos Círculo de Arte, organizadas en tres categorías: marionetas de luz realizadas con proyección digital, dispositivos escénicos digitales y marionetas de teatro de animación impresas en 3D. La base teórica se presenta en diálogo con filósofos y pensadores, principalmente desde la perspectiva de Jorge Dubatti, Gilbert Simondon, Bernard Stiegler, Leticia Cesarino, Robert Sardello, Ana Maria Amaral, Nadja Masura y Yuk Hui.



# LA HOJA TITIRITERA

NÚMERO 03 . MAYO 2025 . LATINOAMÉRICA



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



COMISIÓN  
TRES AMÉRICAS

Trois Amériques Three Americas