



UNIMAGAZINE



VERSION EN
ESPAÑOL

LAS MANOS OCULTAS

COMITÉ EDITORIAL

Alessandra Amicarelli (Italia – Titiritera y editora en marionetas), Ana Díaz Barriga (México – Titiritera e investigadora), Mihail Baykov (Bulgaria – Kuklart), Emmanuelle Castang (Francia – UNIMA y ex-Manip), Yejin Choi (Corea – UNIMA Corea), Frans Hakkemars (Países Bajos – PPO/Subcomité El mundo del títere), Maryam Iranmanesh (Irán – Universidad Soore), Alejandro Jara Villaseñor (México/Venezuela – UNIMA México / Titeroterapia), Dorina Kinga Szabó (Hungría – Practicante de títeres aplicados), Katarina Klančnik Kocutar (Eslovenia – Presidenta de la Comisión de Publicaciones de UNIMA), Evelyne Lecucq (Francia – Historiadora e investigadora), Susy López (México – Susy López Títeres/La Hoja Titiritera), Alissa Mello (EE. UU. – Puppetry international), Vincent Ranallo (Canadá – Revue Marionnettes), Padmini Rangarajan (India – Steparc/Puthalika Patrika), Franziska Vömel (Alemania – UNIMA D/Das Andere Theater)

EDITORA

Karen Smith, Presidenta de UNIMA

COORDINACIÓN GENERAL

Emmanuelle Castang

COORDINACIÓN EDITORIAL

Alessandra Amicarelli, Mihail Baykov, Emmanuelle Castang, Frans Hakkemars

DISEÑO GRÁFICO, CREACIONES GRÁFICAS Y PORTADA

Astrid Méndez – astridmendress.com

GRUPOS CONTINENTALES ENCARGADOS DE LA RECOPIACIÓN Y EL SEGUIMIENTO POR REGIÓN (REFERENTES)

África: Gilbert Agbevide, Alessandra Amicarelli, Emmanuelle Castang

América: Ana Díaz Barriga, Susy López, Alejandro Jara Villaseñor

Asia-Pacífico: Yejin Choi, Maryam Iranmanesh, Padmini Rangarajan, Franziska Vömel

Europa: Mihail Baykov, Emmanuelle Castang, Evelyne Lecucq, Susy López, Katarina Klančnik Kocutar

REVISIÓN

Ana Díaz Barriga, Olmo Hidalgo, Alejandro Jara Villaseñor, Evelyne Lecucq, Susy López, Astrid Méndez, Franziska Vömel

RETRATOS

Karen Smith, Irina Niculescu

COORDINACIÓN DEL DIRECTORIO

Yejin Choi

PARTICIPACIÓN OCASIONAL

Michelle Chanonat (Canada – Revue Marionnettes), Kyumi Ko (Corea – UNIMA Corea/Théâtre Sangsahwa), Paulo Balardim (Brasil – Universidad de Santa Catarina)

La mayoría de los artículos han sido traducidos por el sistema de traducción automática DeepL antes de ser revisados, excepto los artículos que mencionan al traductor.

UNIMAGAZINE es una publicación de UNIMA – Unión Internacional de Marionetas

www.unima.org • <https://wepa.unima.org>

Para adquirir una versión impresa en inglés, francés o español, rellene el formulario en la página web de UNIMA: www.unima.org

Aparte de la coordinación general, de una revisión de las traducciones de los artículos originales y del diseño gráfico, UNIMAGAZINE ha sido realizada por un Comité Editorial totalmente voluntario.

Los artículos publicados en esta revista son responsabilidad exclusiva de sus autores. Han sido cedidos gratuitamente, al igual que las fotografías y demás material visual. No está permitido su uso fuera del ámbito de esta revista sin la autorización de los autores, editores o fotógrafos de cada artículo. UNIMA puede facilitar los datos de contacto.

ISSN 3081-0914

Edición UNIMA, agosto 2025

5 rue de Mantoue – BP402

08000 Charleville-Mézières, Francia

Impreso en Francia



Este trabajo ha sido realizado con la ayuda financiera de la Unión Europea. Las opiniones expresadas en el presente documento no reflejan necesariamente la opinión oficial de la Unión Europea.

EDITORIAL

POR KAREN SMITH, PRESIDENTA DE UNIMA

Han pasado diecisiete años desde la publicación del último número de la revista trilingüe de UNIMA Internacional, *E Pur Si Muove, Puppetry Today*. Iniciativa de la Expresidenta de UNIMA y Presidenta de Honor, Margareta Niculescu; esta revista fue publicada entre 2002 y 2008 en francés, inglés y español. Posteriormente, la *Enciclopedia Mundial de las Artes de la Marioneta de UNIMA*, publicada por primera vez en 2009 en francés como *Encyclopédie Mondiale des Arts de la Marionnette* y luego en línea en los tres idiomas en 2017, absorbió la mayor parte de los esfuerzos editoriales de la organización durante la década siguiente.

Por eso, estamos muy emocionados de que la nueva revista de UNIMA Internacional, *UNIMAGAZINE*, se lance oficialmente durante el 24º Congreso de UNIMA en Chuncheon, República de Corea, a finales de mayo de 2025.

Existen numerosas revistas nacionales de títeres. Reflejan la escena teatral local de este arte, con algunas contribuciones internacionales, e incluyen generalmente reseñas y reportajes sobre festivales, exposiciones o nuevas publicaciones del sector. Una revista de la magnitud y escala de *UNIMAGAZINE* ofrece espacio para nuevos trabajos, nuevas voces, nuevas contribuciones al ámbito de la marioneta local y mundial. Una revista así puede asegurar que nuestro mundo titiritero esté bien representado en sus páginas. ¡Esto es de gran importancia para nuestras lectoras y lectores presentes y futuros!

Durante la última década, la Comisión de Publicaciones de UNIMA Internacional ha considerado la creación de una nueva revista en línea que reuniera los mejores artículos de las publicaciones nacionales de títeres, que superan las 60 en todo el mundo. Realizar una revista de esta escala y en tres idiomas es una tarea monumental.

¡Piénsenlo! El comprometido Comité Editorial, compuesto por cuatro equipos que cubren África, las Américas, Asia-Pacífico y Europa, ha recopilado cuidadosamente cerca de 200 páginas de textos con ilustraciones y fotografías, originalmente creados por muchos de nuestros miembros y especialistas en títeres.

Distribuidos a lo largo de los 43 artículos completos de *UNIMAGAZINE*, de los cuales aproximadamente la mitad han sido publicados previamente en revistas de los centros nacionales, se encuentran los "Retratos" de 40 Miembros de Honor vivos de UNIMA, una Presidenta de Honor viva y tres personas galardonadas con el Premio al Patrimonio. Los títulos de Miembro de Honor y, más raramente, el de Presidente/a de Honor, son las mayores distinciones que concede nuestra organización. Se otorgan a personas en reconocimiento a su contribución excepcional al mundo de los títeres y por su servicio a la UNIMA. Se conceden una vez cada cuatro años durante los Congresos de UNIMA.

Por ahora, ¡A todas y todos los autores y colaboradores de *UNIMAGAZINE*, gracias por compartir su trabajo, su saber y su experiencia! Y, una vez más ¡Gracias y bravo al Comité Editorial internacional de *UNIMAGAZINE*!



POR EL COMITÉ EDITORIAL DE UNIMAGAZINE

UNIMAGAZINE te invita a un viaje global por el mundo del títere.

La imagen de la UNIMA recorre los continentes para compartir lo que se vive, se piensa y se crea en todo el mundo y en el vasto y múltiple campo del Arte del Títere.

Este primer número de UNIMAGAZINE está organizado en cuatro grandes capítulos: Orígenes, Lenguajes, el títere como Medio, y los diálogos entre Territorios. A lo largo de la edición, los autores y autoras comparten recorridos históricos, enfoques estéticos, tradiciones regionales, reflexiones sobre la práctica, sobre la relación entre la marioneta y el público, y sobre su poder evocador para describir al mundo e incluso, satirizarlo.

UNIMAGAZINE es el reflejo del equipo que lo ha construido: múltiple y ecléctico. Artistas, investigadoras, periodistas, editores, acompañantes de artistas y practicantes de la marioneta aplicada, provenientes de Alemania, Bulgaria, Canadá, Corea, Estados Unidos, Francia, Hungría, Italia, India, Irán, México, Eslovenia y Venezuela, hemos intentado en un proceso colaborativo hacer que las diversas voces resuenen en esta edición.

Pero volvamos un poco sobre el proceso que se puso en marcha para hacerlo realidad...

Fue en 2021, bajo el impulso de Frans Hakkemars y Mihail Baykov, que comenzó el trabajo al seno de la Subcomisión de Publicaciones Marionetísticas en Línea, o PPO, por sus siglas en inglés.

Se realizó una primera encuesta para identificar y contactar, mediante un cuestionario, todas las revistas de títeres conocidas en el mundo. Este trabajo permitió subir al sitio web de UNIMA, una primera lista mundial de revistas sobre las artes de la marioneta.

A continuación, se organizó un encuentro de revistas en el marco del Festival Mundial de Teatros de Marionetas de Charleville-Mézières 2023. Fue en ese mismo momento que Mihail Baykov y Emmanuelle Castang sentaron las

bases de un primer proyecto editorial. Pero hacía falta un equipo sólido para llevarlo a cabo.

Fue durante la temporada 2023-2024 que se constituyó el equipo y se puso en marcha. Trabajando primero en el núcleo del proyecto, el equipo se planteó varios objetivos:

- Visibilizar las revistas de títeres que se realizan en la actualidad.
- Representar, en la medida de lo posible, todas las regiones del mundo.
- Crear vínculos entre los artículos.

Una primera convocatoria de contribuciones se envió en mayo de 2024, únicamente a las revistas identificadas, invitando a cada editor/a en jefe a enviarnos tres propuestas resumidas de artículos ya publicados.

En septiembre de 2024, Alessandra Amicarelli, Franziska Vöemel y Emmanuelle Castang se reunieron en Charleville-Mézières en residencia, gracias al apoyo del programa "Culture Moves Europe". Esta residencia les permitió trabajar en la segunda convocatoria, enviada a los Centros Nacionales, basándose en las temáticas surgidas de las primeras propuestas recibidas. Así, el Comité Editorial extrajo nueve grandes preguntas que fueron enviadas a todos los Centros Nacionales que no disponen aún de una revista:

- ¿Qué diálogos, confrontaciones, intercambios, choques, hibridaciones, colaboraciones, interacciones, doblajes, cruces geográficos, influencias y/o conexiones permite el teatro de títeres entre las culturas?
- El títere como objeto ritual. ¿Cómo es que el objeto y la forma rituales se transforman en un objeto performático/espectáculo?
- ¿Qué elementos de unificación han abierto espacios comunes para los titiriteros en una escala regional, nacional y/o internacional?
- ¿Cuál es la relación entre el títere y el titiritero? ¿Cuál es el rol y punto de vista del espectador?

- ¿Qué nuevas formas de expresión y relaciones aparecen con el uso de herramientas digitales?
- El títere como objeto de creencias y fuerza simbólica. ¿En qué cosas nos permite crear el títere? ¿Qué creencias, metáforas y símbolos transmite el títere intrínsecamente?
- ¿Cómo el títere nos conecta de manera única con la realidad, durante el proceso creativo? ¿Cómo se traducen narrativas de la vida real al escenario? (Teatro de títere documental, dramaturgias de la guerra, etc.)
- Partiendo del ser hacia el otro y luego hacia la sociedad, ¿cómo puede el títere posicionarse como una herramienta de mediación entre estos tres niveles? (Aplicaciones sociales del teatro de títeres)
- ¿Cómo el títere cuestiona las convenciones, normas y crisis existentes (a través de la sátira o de otras formas)?

Siguieron todas las etapas de diseño y realización de una revista, en las que cada uno/a se implicó con fervor y tenacidad, acompañado/a por la diseñadora gráfica y titiritera Astrid Méndez, quien definió con nosotros la identidad visual de la revista, impregnada de su visión creativa.

A lo largo de este proceso que duró casi dos años, el Comité Editorial continuó dialogando para dar vida a este hermoso objeto. Su intención es poner en valor la magnífica comunidad artística que representa la UNIMA – Unión Internacional de la Marioneta. Agradecemos a todos/as los/as autores/as y fotógrafos/as por sus contribuciones.

Y es con alegría que les invitamos a esta travesía entre continentes y rostros, objetos y prácticas en todas sus formas, a lo largo de los 43 artículos que componen este primer *UNIMAGAZINE*.

¡BUEN VIAJE!

Alessandra Amicarelli, Ana Díaz Barriga, Mihail Baykov, Emmanuelle Castang, Yejin Choi, Maryam Iranmanesh, Alejandro Jara Villaseñor, Dorina Kinga Szabó, Katarina Klančnik Kocutar, Evelyne Lecucq, Susy López, Alissa Mello, Vincent Ranallo, Padmini Rangarajan, Franziska Vömel.

NOTA DE LOS EDITORES: Si bien los vocablos 'marioneta' y 'títeres' son sinónimos, en el idioma español la primera expresión está asociada más directamente a la técnica de hilos.

Sin embargo, en esta Revista emplearemos ambos términos de manera indistinta.



03 - 05	Editorial
06 - 07	Índice

ORÍGENES

UNIMA MALÍ: GUARDIÁN DEL PATRIMONIO Y PILAR DE LA INNOVACIÓN EN LAS ARTES DEL TÍTERE	10 - 11
Por Boucary Ombotimbe • Malí	
ASOCIACIÓN BRITÁNICA DE TÍTERES Y TEATRO EN MINIATURA 100 ANIVERSARIO	14 - 17
Por Michael Dixon • Reino Unido	
EL ARTISTA QUE MUEVE LOS HILOS	18 - 20
Por Hamid Dahmani • Algeria	
OMMOK TANGOU: EL OBJETO RITUAL EN LA VIDA COTIDIANA DE LOS NIÑOS TUNECINOS UTILIZADO PARA REPRESENTACIONES CALLEJERAS	21 - 23
Por Habiba Jendoubi • Túnez	
EL ESPECTÁCULO DE TÍTERES DE LA PANDEMIA	24 - 25
Por Sherwin Rackal • Trinidad y Tobago	
IRRUPCIÓN DE UN TEATRO DE FIGURAS	26 - 29
Coordinado por Lise Raivard Guiot • Francia	
LAS PARADOJAS DEL SOLO	30 - 32
Por Michelle Chanonat • Canadá	
PURA BELPRÉ: UNA TITIRITERA AMERICANA REVOLUCIONARIA	33 - 36
Por Deniz Khateri • EE.UU	

37 - 43	Vidas en hilos • Retratos
---------	---------------------------

LENGUAJES

PROYECTO FRANKENSTEIN: DESAFÍOS DE LA DOBLE INTERPRETACIÓN EN EL TEATRO DESDOBLADO	46 - 48
Por Luciano Mansur • Argentina	
EL PROBLEMA DE LOS CUÑADOS VOLADORES: UNA DECLARACIÓN SOBRE EL ARTE DEL TÍTERE Y EL TEATRO VISUAL EN LOS PAÍSES BAJOS	49 - 51
Por Rieks Swarte • Países Bajos	
ABRAZAR EL ALMA HUMANA	52 - 53
Con Natacha Belova • Suiza	
EL TÍTERE ENTRE EL PERSONAJE Y EL ACTOR EN EL TEATRO DE TÍTERES	54 - 57
Por Dr. Zainab Abdul Amir Ahmed • Iraq	
MOMENTOS QUE TE HACEN PARAR Y PENSAR	58 - 61
Por Silke Technau • Alemania	
LOS PÚBLICOS DE LOS TÍTERES EN PERMANENTE CONSTRUCCIÓN	62 - 65
Por Monica Berman • Argentina	
TODOS LOS COLORES DE LO OSCURO	66 - 69
LA PRÁCTICA ARTÍSTICA COMO REVELACIÓN DE LO INFINITO EN LO FINITO	
Por Mongiwekhaya • Sudáfrica	
HABÍA UNA VEZ UNA REVISTA LLAMADA "LA HOJA DEL TITIRITERO INDEPENDIENTE"	70 - 72
Por Alejandro Jara Villaseñor • América Latina	
THOL PAAVAI KOTHU: TÍTERES DE SOMBRA TRADICIONALES EN TAMIL NADU A TRAVÉS DE DIECISIETE GENERACIONES	73 - 75
Por Padmini Rangarajan • India	
PAISAJE DE LOS TÍTERES	76 - 78
Por Erzsébet Tamás con Mervyn Millar • Finlandia	
LA ERA DIGITAL Y EL RENACER DEL ARTE DE LOS TÍTERES EN TANZANIA	79 - 81
Por Nkumi H. Mtingwa • Tanzania	
DIGITTRY: ROMANTIZANDO REALIDADES	82 - 85
Por Aga Błaszczyk • Polonia	
EL PAPEL DE LAS MUÑECAS Y LAS MÁSCARAS EN LA CULTURA KENIANA	86 - 88
Por Fedelis Kyalo y Philemon Odhiambo • Kenia	
LA CAPACIDAD DRAMÁTICA DE LOS ANTIGUOS RELATOS IRANÍES (ANTERIORES A LA ERA ISLÁMICA) PARA CREAR NUEVOS ESPECTÁCULOS DE MARIONETAS	89 - 92
Por Maryam Iranmanesh y Mahnaz Khatibi • Irán	
JAMES WEBSTER Y EL ARTE DE KARETAO MĀORI	93 - 96
Por Hinemoa Jones • Nueva Zelanda	

97 - 101 Vidas en hilos • Retratos

MEDIOS

- UNA MUJER INUNDADA FLOTA EN EL AIRE** 104 - 107
TÍTERES Y EXPERIENCIAS SOCIALES TRAUMÁTICAS
 Por Javier Swedzky • Argentina
- CAMINOS Y HALLAZGOS EN LOS PROCESOS CREATIVOS DE CIA LUMIATO** 108 - 110
 Por Soledad García • Brasil
- PROPÓSITOS TERAPÉUTICOS DEL TEATRO MATERIAL - ALGUNAS EXPERIENCIAS** 111 - 113
 Por Vikramjeet Sinha • India
- CUENTOS, EN TALLERES DE CUENTO Y TÍTERES** 114 - 116
 Por Edith Lombardi • Francia
- EL TÍTERE, UN RECURSO PARA VINCULAR COMUNIDADES** 117 - 120
 Por Emmanuelle Castang con Iry Armand Gogbé y Elijah Cunnison • Ghana-Guinea
- TÍTERES FRENTE A LAS NORMAS SOCIALES NEGATIVAS** 121 - 124
UN CASO DE REFUGIADOS Y COMUNIDADES DE ACOGIDA EN UGANDA
 Por Agaba Denis y los miembros del equipo UNIMA Uganda • Uganda
- MR. SPEAKER Y YO** 125 - 127
 Por Margareta Sörenson con Jenny Bjärkstedt • Suecia
- WAKKA WAKKA - ACTIVISTAS CLIMÁTICOS Y FORMIDABLES TITIRITEROS** 128 - 131
 Por Elin Lindberg • Noruega
- LO POLÍTICO Y LO RADICAL A TRAVÉS DE LOS OJOS DE UN TÍTERE** 132 - 135
 Por Benjamin Zajc • Eslovenia

136 - 141 Vidas en hilos • Retratos

TERRITORIOS

- CHUNCHEON, CORAZÓN DEL TEATRO DE TÍTERES EN COREA DEL SUR** 144 - 146
 Por Kyumi Ko • República de Corea
- ¿PODRÍAS CREER QUE BURUNDI ES UNO DE LOS POCOS PAÍSES DE ÁFRICA, DONDE NO EXISTE UNA TRADICIÓN DE TÍTERES?** 147 - 149
 Por Eraste Mandera Manyoni • Burundi
- EL TÍTERE, HERRAMIENTA UNIVERSAL DE CONEXIÓN CULTURAL** 150 - 153
 Por Nkuissi Florence Nadège con Ousmanou Sali • Camerún
- EN LA ENCRUCIJADA: EL TÍTERE** 154 - 157
 Por Brunella Eruli • Francia
- DESDE LAS MANOS HASTA EL CORAZÓN: LA INFLUENCIA INTERCULTURAL DE LOS TÍTERES** 158 - 160
 Por Ana Lorite • EE.UU.
- TIRANDO DE LOS HILOS DE LA TRADICIÓN** 161 - 163
 Por Victoria Hart • Myanmar
- DE CRISIS A CREACIÓN** 164 - 166
EL SURGIMIENTO DEL TEATRO DE TÍTERES MODERNO EN EL JAPÓN DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XX
 Por Yoko Yamaguchi • Japón
- ELI Y EL GOLEM** 167 - 169
 Por Russell Dean • Reino Unido
- TÍTERES ACTUALES EN FILIPINAS** 170 - 173
 Por Amihan Bonifacio-Ramolete • Filipinas
- DESMONTANDO LA 'CASA DE MUÑECAS'** 174 - 175
EXPERIENCIAS DEL FIN DE SEMANA DE TALLERES CRÍTICOS CONTRA EL RACISMO EN MÚNICH
 Por Meike Wagner • Alemania
- AFUERA EN EL FRÍO: EL ARTE DEL TÍTERE COMO FORMA DE ARTE INMIGRANTE EN ISLANDIA** 176 - 177
 Por Greta Clough • Islandia

180 - 184 Vidas en hilos • Retratos

186 - 195 La ruta del títere • Formaciones, festivales y publicaciones

196 - 197 Equipo UNIMAGAZINE

ORIGINAL





ENES

¿Cómo influye el pasado de los títeres en su futuro?

¿Podemos rastrear la evolución de los títeres para comprender mejor sus influencias y su desarrollo?

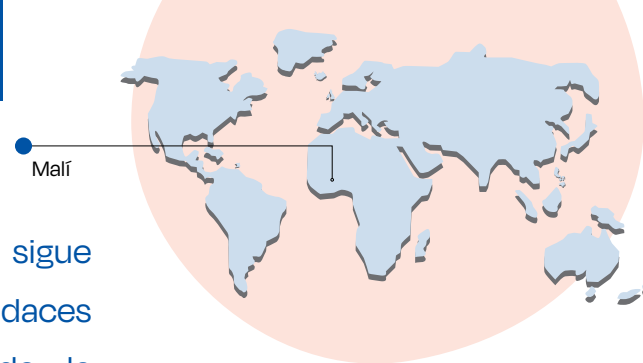
Estos artículos profundizan en lo que une a los titiriteros para colaborar y expandir la forma, al tiempo que nos invitan a considerar de dónde viene la vida de un títere, no en términos de representación, sino de nuestro deseo humano de fomentar las tradiciones titiriteras.



UNIMA MALÍ

GUARDIÁN DEL
PATRIMONIO
Y PILAR DE LA
INNOVACIÓN EN
LAS ARTES DEL
DEL TÍTERE

Por Boucary Ombotimbe



Malí, cuna indiscutible de la marioneta africana, sigue brillando en la escena internacional gracias a las audaces iniciativas encabezadas por UNIMA Malí. Desde la preservación de las tradiciones ancestrales hasta la innovación artística, esta organización nacional está dando forma al futuro de las artes de la marioneta. Este texto explora la riqueza de este patrimonio, los logros recientes y los futuros proyectos visionarios, en particular los vinculados a Fesmamas, bajo la dirección de Alioune Ifra Ndjaye.

MALÍ: PADRES DE LAS MARIONETAS EN ÁFRICA

El Imperio de Malí, heredero de una rica historia cultural, está reconocido como la cuna de las artes de la marioneta en África. Las marionetas, utilizadas antaño en ceremonias religiosas y de iniciación, siguen desempeñando un papel central en la vida social y cultural del país.

Las marionetas gigantes de los Bozo, por ejemplo, se manipulaban antaño para rendir homenaje a los espíritus del agua, esenciales en la vida de las comunidades pesqueras. Las máscaras y marionetas Dogon, por su parte, están vinculadas a ceremonias sagradas como la Sigi, que celebran a los antepasados y las fuerzas cósmicas. Estas prácticas, aunque arraigadas en la tradición, siguen inspirando a artistas contemporáneos para contar historias modernas, marcando la naturaleza duradera y evolutiva de esta forma de arte.

UNIMA MALÍ: UNA DINÁMICA INTERNACIONAL

UNIMA Malí se ha consolidado como un actor clave en la promoción y la innovación de las artes de la marioneta. En 2024, participó brillantemente en el encuentro internacional de UNIMA en Ciudad del Cabo (Sudáfrica). Con dos grandes representaciones, incluyendo *Le Chat Pèlerin* (El Gato Peregrino), la organización cautivó a un público mundial. Esta obra, que combina la narración tradicional con una escenografía innovadora, encarna el talento y la creatividad de los artistas malienses.

Además de presentar espectáculos, UNIMA Malí se compromete a preservar y difundir el patrimonio cultural del país. Promueve la fusión de los cuentos tradicionales con la estética moderna, ofreciendo creaciones que dialogan entre pasado y presente.

©Aboubacar Baidié DRABA



Máscara Dogon, los zancos.

Imágenes de la portada del artículo en orden descendente:

- La Sanadora: Delicada personificación del conocimiento ancestral, la marioneta honra a la sanadora, guardiana de las plantas y los conjuros. Sirviendo a los niños enfermos, simboliza la sanación y la protección, conectando lo místico con lo concreto.
- La máscara Kondés: De los grupos étnicos Bambara y Malinke.
- Tapama Djenapo: Joven y elegante, se sacrificó viva para construir un muro espiritual en Djenné. Su singular destino, imbuido de amor y devoción, resuena a lo largo de la historia del pueblo, dejando una huella imborrable.

©Aboubacar Babilé DRABA



Esta marioneta maliense simboliza la fuerza y la humildad a través de un búfalo que transporta a cazadores armados y mujeres que trituran mijo. Ilustra la fortaleza ante los desafíos, la protección de la comunidad y la importancia de la agricultura, encarnando la unidad y el equilibrio social.

©Aboubacar Babilé DRABA



La diosa de la fertilidad encarna una fuerza benévola que trasciende la mera fertilidad biológica para nutrir las aspiraciones humanas y el equilibrio con la naturaleza. Riega la tierra y la esperanza, simbolizando la prosperidad y el crecimiento. Guardiana de los ciclos de la vida, inspira generosidad y abundancia.

UNIMA MALÍ: UNA FUERZA CREATIVA E INCLUSIVA

UNIMA Malí también desempeña un papel destacado en la formación y capacitación de artistas. A través de sus iniciativas, la organización ha formado a más de 100 mujeres titiriteras, rompiendo las barreras culturales que confinaban esta práctica a un ámbito exclusivamente masculino.

Estas mujeres, ahora consumadas titiriteras, participan activamente en creaciones contemporáneas que resuenan tanto a escala nacional como internacional. UNIMA Malí también ha producido seis grandes obras de teatro, que exploran una variedad de temas al tiempo que utilizan diferentes técnicas de manipulación. Estas obras son el testimonio vivo de la capacidad de Malí para innovar y, al mismo tiempo, valorar sus tradiciones.

FESMAMAS: UN FESTIVAL VISIONARIO BAJO UNA NUEVA DIRECCIÓN

Le Festival des Masques et Marionnettes de Markala (Festival de Máscaras y Títeres de Markala), conocidas como las Fesmamas, uno de los primeros festivales de este tipo en África, es un gran acontecimiento que celebra la diversidad y la creatividad de las artes de la marioneta. Desde este año, está dirigido por Alioune Ifra Ndjaye, reconocido operador cultural cuya ambición es transformar el festival en un escaparate mundial.

En abril de 2025, Alioune Ifra Ndjaye proyecta una creación espectacular que pasará a la historia de las artes escénicas de Malí. El proyecto reunirá a:

- 40 marionetas de caballo
- 30 máscaras Dogon
- 30 marionetas gigantes

En una representación monumental acompañada de una banda sonora original.

El Fesmamas también acogerá a 30 pueblos de grupos tradicionales, que participarán con sus marionetas y máscaras tradicionales, dando testimonio de la riqueza y diversidad de la expresión artística local. También habrá una exposición de marionetas antiguas que recorre la historia y la evolución de esta forma de arte, ofreciendo un viaje inmersivo a través del patrimonio de Malí.

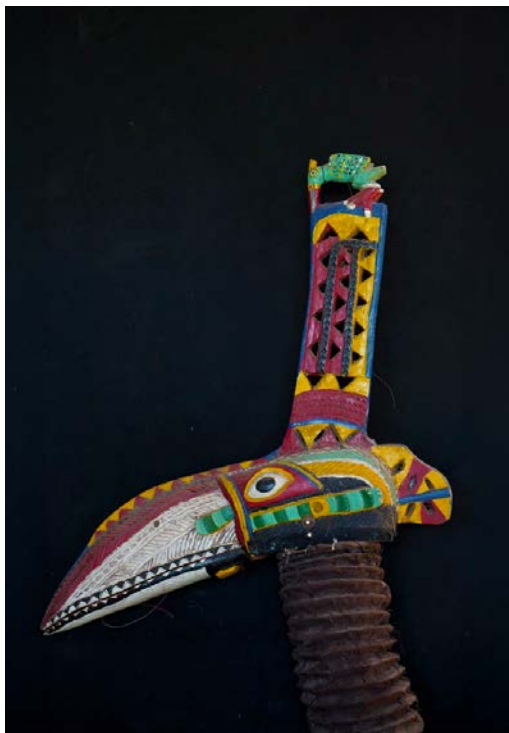
Este ambicioso proyecto promete combinar tradición y modernidad, ofreciendo una inmersión total en el universo cultural maliense.

LA FUSIÓN DE CUENTOS ANCESTRALES Y RELATOS CONTEMPORÁNEOS

En Malí, el arte de la marioneta está profundamente arraigado en los cuentos e historias tradicionales. Los artistas malienses, con el apoyo de UNIMA Malí, recurren a este inmenso repertorio para crear obras contemporáneas.

Historias como *Le Lièvre rusé* (La Liebre astuta) y *La Légende du Pêcheur Bozo* (La Leyenda del Pescador Bozo) son revisitadas con una estética moderna, explorando temas contemporáneos como la ecología, la igualdad de género y la migración. Esta capacidad de actualizar

©Aboubacar Babé DRABA



Kalawo konno. Este pájaro representa la libertad.

©Aboubacar Babé DRABA



Momo Traoré, heroína de Sikasso, encarnó una valentía excepcional al mutilarse para combatir mejor al enemigo. Derrotó a más de 150 oponentes, defendiendo su ciudad con una determinación inquebrantable. Su sacrificio sigue siendo una leyenda de valentía y resistencia.

los cuentos antiguos conservando su esencia hace que los titiriteros malienses puedan ofrecer creaciones atemporales y universales.

RETOS Y PERSPECTIVAS DE LAS ARTES DE LA MARIONETA EN MALÍ

A pesar de estos éxitos, las artes de la marioneta en Malí se enfrentan a una serie de retos:

Financiación limitada: los recursos financieros necesarios para apoyar creaciones ambiciosas y giras internacionales siguen siendo insuficientes.

La necesidad de transmitir el arte: formar a una nueva generación de artistas para garantizar la continuidad de esta forma de arte es una prioridad.

Mayor visibilidad internacional: aunque espectáculos como *Le Chat Pèlerin* han llamado la atención, es necesario redoblar los esfuerzos para situar a Malí como referencia mundial en este campo.

Para hacer frente a estos retos, UNIMA Malí está estudiando la posibilidad de asociarse con instituciones internacionales como la UNESCO y donantes como la Unión Europea.

UNIMA Malí, en colaboración con acontecimientos clave como el Fesmamas, sigue promoviendo el patrimonio de las artes de la marioneta. Este arte, que hunde sus raíces en las tradiciones ancestrales del Imperio de Malí, se ha transformado en un auténtico laboratorio de innovación artística.

Gracias a proyectos ambiciosos, como la gran creación prevista para 2025 y la participación de los 30 pueblos, Malí refuerza su posición como cuna y futuro de las artes de la marioneta en África. Apoyar estas iniciativas significa invertir en un patrimonio vivo que inspira, une a la gente y educa a través de las generaciones.



ASOCIACIÓN BRITÁNICA DE TÍTERES Y TEATRO EN MINIATURA

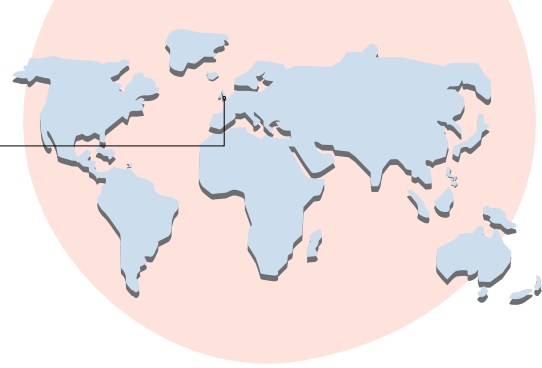
100 ANIVERSARIO

Por Michael Dixon

Archivista del Archivo Nacional de Títeres -
Asociación Británica de Títeres y Miniaturas



Miembros de la asociación observan
de cerca las marionetas del Teatro
Hanneschen, Colonia, 1954.



En 2025, la Asociación Británica de Títeres y Teatro en Miniatura celebrará su centenario, convirtiéndose así en la organización de marionetas más antigua del Reino Unido. En este artículo, Michael Dixon, archivero de la asociación, repasa cómo empezó todo.

En 1923, Harry William Whanslaw, de Chiswick, Londres, escribió e ilustró una serie de artículos sobre cómo construir una maqueta de teatro para una revista británica llamada *Chatterbox*. Los artículos fueron tan populares que la editorial, Wells Gardner Darton & Co, pidió a Whanslaw que los ampliara para poder publicar un libro. El libro se tituló *Everybody's Theatre* (El teatro de todos) y se publicó por primera vez en 1924.

Everybody's Theatre cayó en manos de un joven de 16 años llamado Gerald Morice. Morice fue uno de los primeros en mantener correspondencia con Whanslaw, y también le visitó en su casa. Durante uno de sus intercambios, le sugirió que, dado el gran número de personas que habían escrito a Whanslaw tras la publicación del libro, se creara una sociedad para los interesados en el teatro en miniatura y el teatro juvenil. Whanslaw, animado por Morice, se dispuso a responder a todos los que le habían escrito anunciándoles la propuesta e invitándoles a una reunión en Londres para debatir la propuesta y la formación de una sociedad. En diciembre de 1924, el periódico *Daily Mail* ya informaba sobre la formación de dicho grupo.

La primera reunión se celebró en el número 17 de Rupert Street, Londres, el 29 de abril de 1925. Rupert Street era una calle predominantemente residencial en 1925, el número 17 se había convertido en una tienda en la planta baja, y en el piso de arriba había una sala de ensayos que normalmente se utilizaba como academia de baile para entrenar a niños en pantomima y variedades. Whanslaw alquiló la sala durante 2 horas y asistieron unos 15 invitados. Entre ellos estaban Gerald Morice, Lucien Myers, Seymour Marks, Harold Munroe, John Ellerton (un colegial, hijo de un armador millonario), GP Catchpole y el Dr. Leigh Henry (ambos de la Facultad de Letras). El grupo que se reunió debatió la propuesta de constitución y, tras algunas enmiendas, se llegó a un acuerdo. También se decidió el nombre: tras debatirlo y rechazar el de The Model Stage Club, se acordó que la nueva sociedad sería The British Model Theatre Guild (Asociación Británica de Teatro en Miniatura). Se eligió un comité

y se nombró un secretario, que pocos días después se rompió tristemente la clavícula y fue sustituido por Seymour Marks, cargo que ocupó durante 15 años.

En esa reunión fundacional se acordó que la primera actividad sería una exposición; los representantes de la Facultad de Bellas Artes ofrecieron su local y ésta tuvo lugar entre el 24 y el 29 de agosto de 1925 en la Galería de la Facultad de Bellas Artes, Upper Johns Street, Golden Square, Londres. A continuación, la primera reunión de miembros se celebró el 6 de octubre de 1925 en la librería Poetry Bookshop (propiedad del miembro fundador Harold Munroe), en la entonces Devonshire Street. Para entonces, el número de miembros había aumentado y asistían varias personas más, entre ellas un joven Waldo Lanchester. La invitada de honor a esa reunión fue la Sra. Clunn Lewis, viuda del conocido titiritero victoriano, que había visitado la exposición el agosto anterior y a la que se pidió que asistiera a la reunión y hablara sobre las marionetas de su difunto marido. La librería de poesía era una pequeña tienda de estilo dickensiano, de unos 3 metros cuadrados, con libros hasta el techo, a menudo abarrotada de gente que elegía libros para llevarlos a la sala de lectura de la parte de atrás. Fue en esta sala de lectura donde la asociación celebró su primera reunión. Era bastante estrecho, un taller reconvertido que había sido utilizado originalmente por los batidores de oro que

aún habitaban una gran parte de la calle; de hecho, cuando se estaba en la tienda, aún se podían oír los martillos de los batidores de oro trabajando día y noche. Las reuniones continuaron celebrándose en la librería Poetry hasta que se vendió en 1929.

Una de las primeras actividades comunales fue la producción de obras de teatro en miniatura con figuras planas ampliadas. La primera de estas obras fue la pantomima *Alí Babá*, representada en la Facultad de Bellas Artes en enero de 1926. Siguió con las representaciones de *Robin Hood*, *Arlequinade* (Arlequinada), *A Christmas review* (Una reseña Navideña) y *The Ghost Train* (El Tren Fantasma), esta última con decorados y atrezzo proporcionados por un club local de maquetas de trenes.

Ya desde la primera exposición, los títeres estaban presentes en el seno del Gremio, lo que se mantuvo desde la primera reunión y en las reuniones y exposiciones posteriores, incluidas las representaciones de Whanslaw y Lanchester. Por lo tanto, se propuso y aceptó en la Asamblea General de 1932 que la palabra 'Puppet' (Marioneta o Títere) se añadiera al nombre de la organización para reflejar mejor los intereses de sus miembros, y desde entonces se conoce como The British Puppet and Model Theatre Guild (Asociación Británica de Títeres y Teatro en Miniatura).

©The National Puppetry Archive



Los titiriteros de La Guild descansan durante el rodaje de Puppet Parade, BBC Alexandria Palace, 1939.

El miembro fundador del Gremio, Gerald Morice, era partidario de fomentar los contactos con teatros y compañías de marionetas del extranjero; de hecho, fue Gerald quien creó la rama británica de la UNIMA. En el marco de estos vínculos, Gerald organizó varias giras europeas para los miembros de La Guild (abreviación para Asociación Británica de Títeres y Teatro en Miniatura). La primera gira tuvo lugar en 1936 y 17 miembros visitaron los teatros de marionetas alemanes de Colonia, Stuttgart, Munich y Salzburgo. Al año siguiente hubo otra gira por Berlín, Dresde, Leipzig, Colonia y Dortmund. En 1938, un itinerario particularmente impresionante recorrió Alemania y Checoslovaquia, incluida la ciudad de Pilsen, donde los miembros, dirigidos de nuevo por Gerald Morice, conocieron al profesor Josef Skupa en su primer teatro de marionetas de Checoslovaquia, antes de que se trasladara a Praga en 1943. Praga también estaba en el itinerario de esta gira de 1938, y fue allí donde los miembros conocieron al titiritero estadounidense Paul McPharlin, que también estaba de gira por Europa. Al año siguiente, en 1939, tuvo lugar la última gira, esta vez por Francia y Bélgica, antes del estallido de la Segunda Guerra Mundial, durante la cual Gerald Morice se convirtió en corresponsal de la BBC en Viena. Las giras se reanudaron en 1954, 55 y 57, y los nuevos miembros tuvieron la oportunidad de visitar los teatros que habían visitado en las giras anteriores.

La televisión no había hecho más que empezar en 1930. Desde los estudios experimentales de John Logie Baird en Long Acre, Londres, se transmitieron tomas de prueba, pero no se pudieron ver figuras humanas de estatura completa ni, desde luego, "actuaciones". El fundador de La Guild, Harry Whanslaw, y los miembros Waldo Lanchester y Jan Bussell tienen el honor de haber manipulado las primeras marionetas que aparecieron en televisión en todo el mundo. La visión de marionetas actuando en directo en una pantalla del tamaño de una postal causó verdadera sensación y, en una ocasión, mientras representaban su espectáculo, recibieron la visita del mismísimo John Logie Baird.

Los miembros de La Guild desempeñaron un papel importante en la formación de la Televisión de la BBC en sus primeros estudios en Alexandra Palace. Esto fue ayudado por el hecho de que Jan Bussell de The Hogarth Puppets fue un productor allí entre 1937 y 1948 y fue apoyado por Cecil Madden, el primer productor/director de televisión de la BBC. En reconocimiento Cecil fue nombrado Presidente de La Guild desde 1965 hasta su muerte en 1987. Los títeres fueron vistos

frecuentemente en programas como *Picture Page* y *Puppet Parade*, con algunos miembros desarrollando sus propios programas, más notablemente los Hogarth Puppets con *Muffin the Mule*.

A lo largo de sus 100 años de historia, La Guild ha contado con varios miembros notables, tanto en el Reino Unido como en el extranjero. Edward Gordon Craig, George Speight, Lotte Reiniger, Harry Tozer, John Blundall y Barry Jackson son algunos de ellos.

Desde su creación, La Guild ha mantenido informados a todos sus miembros mediante boletines periódicos. La primera publicación de este tipo, *Notas y Noticias*, se editó el primer año de La Guild, 1925, y se mantuvo hasta agosto de 1939, cuando estalló la Segunda Guerra Mundial en Europa. Fue sustituida por el *Wartime Bulletin* (Boletín de guerra).

El *Wartime Bulletin*, publicado por primera vez en noviembre de 1939, mantenía al día

@TheNationalPuppetryArchive



Paul McPharlin, Dr Jan Malik, Seymour Marks y Gerald Morice, en Praga 1938.

@TheNationalPuppetryArchive

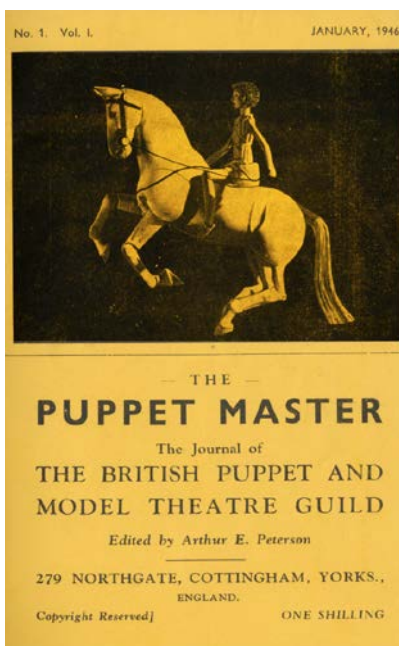
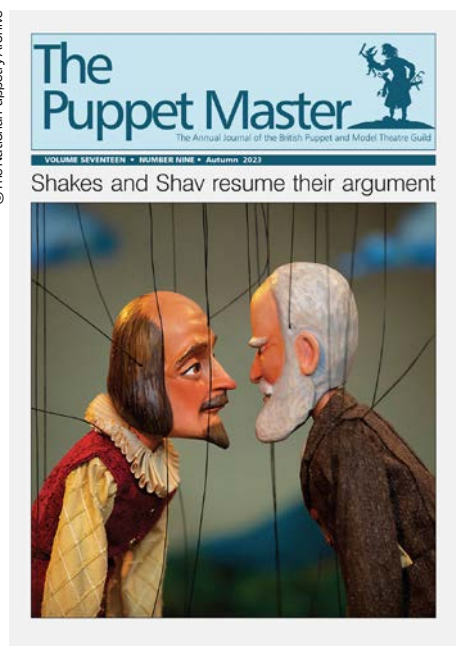


Imagen izquierda: El primer número de The Puppet Master 1946.
Imagen derecha: The Puppet Master hoy.

@TheNationalPuppetryArchive



a los miembros de todo el país sobre las actividades que continuaban a pesar de la guerra. Entre 1939 y 1946 se publicaron 17 números del boletín, y en enero de 1946, para celebrar la vuelta a la normalidad, se publicó la primera revista *Puppet Master* (Maestro titiritero).

Editado por Arthur Peterson, el primer *Puppet Master* presentaba en su portada *Snowball* and Estrella, dos marionetas del espectáculo *Circus* de William Simmonds, y en su interior 20 páginas de reseñas de espectáculos, noticias de la reciente exposición de La Guild celebrada en Londres, actualizaciones de varios miembros y un artículo sobre pintura de escenas - ¡muy similar al contenido de hoy en día! A pesar de varios cambios en el formato y la frecuencia a lo largo de los años, el *Puppet Master* ha continuado ofreciendo una gama de artículos que cubren los amplios intereses de los miembros del Gremio.

A lo largo de los 100 años de historia del Gremio ha habido 13 editores diferentes, cada uno de los cuales ha aportado su propio estilo e influencia a la revista. Desde que el actual editor, Brian Hibbitt, asume el cargo en 1991, la

revista se publica anualmente y en un tamaño A4, aún más grande. En 2012, para celebrar el 350 aniversario de Punch, se añadió el color a la revista.

A sus 100 años, la British Puppet and Model Theatre Guild es, naturalmente, una asociación diferente de la que se creó en 1925, pero sus objetivos fundamentales siguen siendo los mismos:

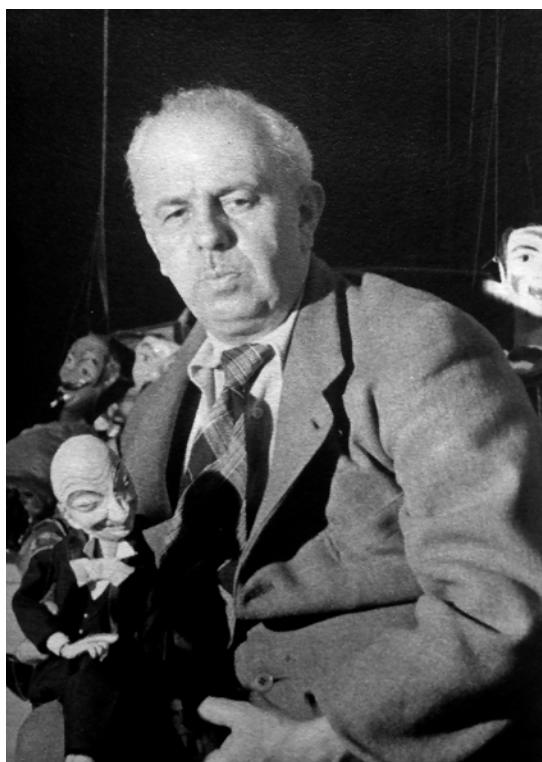
- Promover la práctica del arte de la Marioneta y el Teatro en Miniatura.
- Mantener una red de comunicación eficaz entre nuestros miembros, otras organizaciones afines y organismos asociados.
- Preservar y compartir el patrimonio de la marioneta británica y del teatro en miniatura.

Gracias a estos objetivos, La Guild ofrece a sus miembros la sensación de formar parte de una comunidad, un grupo que se ayuda y guía mutuamente. Muchas de las discusiones que antes tenían lugar en torno a una taza de té ahora tienen lugar a través de las redes sociales, pero en cualquier reunión de La Guild, ya sea en Zoom o en persona,

se puede garantizar una cálida bienvenida junto con la ayuda y el asesoramiento sobre cualquier cosa, desde el inicio de su carrera como titiritero hasta un problema técnico que necesite resolver. La Guild cuenta con miembros que cubren todo el espectro de la marioneta y el teatro en miniatura, tanto profesionales como aficionados, y aunque la inclusión de todos para algunos puede ser la base del debate, y lo ha sido casi desde su concepción, es esta mezcla de miembros lo que da a La Guild no sólo su singularidad, sino también su longevidad.

La marioneta británica ha cambiado mucho en los últimos 100 años y seguirá haciéndolo. A medida que nos adentramos en nuestro segundo siglo, nos sentimos como en un nuevo renacimiento, muy parecido al que iniciaron Harry Whanslaw, Waldo Lanchester, Jan Bussell y otros innumerables miembros de La Guild que cambiaron para siempre el arte de la marioneta británica tras aquella reunión inicial del 29 de abril de 1925. La Guild sigue organizando festivales, talleres técnicos, subastas y toda una serie de eventos que promueven la marioneta en Gran Bretaña, y espera con impaciencia los próximos 100 años.

©The National Puppetry Archive



Harry H Whanslaw con Soko, una de las primeras marionetas de televisión.

©The National Puppetry Archive



El joven Gerald Morice realizando su Teatro de Juguete.

©The National Puppetry Archive



Waldo Lanchester y Margaret Jackson (mejor conocida como Ann Hogarth) preparando la exposición de La Guild de 1929.

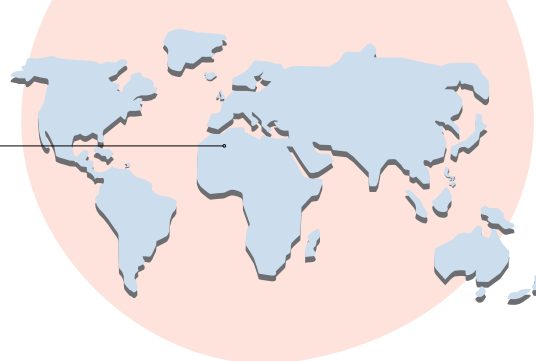
EL ARTISTA QUE MUEVE LOS HILOS

Por Hamid Dahmani

Érase una vez, en 1969, el Centro Cheikh Larbi Tebessi era un lugar memorable para los espectáculos de marionetas. Un teatro mágico para llevar a los niños a un viaje de ensueño, mientras adoraban a estas figuritas conocidas como "Ârais Garagouze" (marionetas) que tanta felicidad les proporcionaban.

© Hemaïdi-zouguï Mohamed





El arte de la marioneta es sublime cuando atrapa las mentes y hace soñar a los niños. También se dice que los títeres tienen el poder de fascinar a admiradores de todas las edades. El teatro de marionetas es tan viejo como la antigüedad, y su historia es universal. Estas pequeñas figuras articuladas o inarticuladas se fabrican con madera, cartón y tela, así como con otros materiales más sorprendentes. Son objetos de arte, manipulados por intérpretes. Estas marionetas deleitan a los más pequeños cuando se mueven por donde terminan sus hilos. El mundo de los títeres ha recorrido un largo camino, y hoy en día es frecuente encontrarlos en la calle, actuando en los teatrillos de marionetas o en las escenas de los teatros ambulantes. Incluso las cadenas de televisión utilizan marionetas para entretener y caricaturizar a personajes políticos, o para contar historias legendarias. De hecho, hay una expresión que se utiliza para describir a las personas que son manipuladas por otras como "títeres". Para saber más sobre esta pasión educativa y atractiva, nos pusimos en contacto con el Sr. Chioune Abdenmour, decano de los titiriteros de la ciudad de Chlef, y autor de varias publicaciones infantiles que han sido adaptadas al teatro de marionetas. El Sr. Chioune también tuvo la amabilidad de contarnos la fabulosa historia de esta maravillosa epopeya de los títeres en la antigua ciudad de El-Asnam.

Chlef es sin duda la cuna de los títeres en el país, afirma nuestro entrevistado. Fue en 1969 cuando comenzó el sueño y el deseo artístico para estos populares muñequitos. La historia comienza en un centro juvenil del Ministerio de Juventud y Deportes, situado en la route des carrières de la capital de la antigua ciudad de El-Asnam, donde se creó la primera sección de teatro de marionetas de la región. El objetivo de esta reunión técnica era poner en marcha los recursos humanos y materiales necesarios para lanzar la primera compañía de teatro de marionetas del país.

Tras un curso de formación iniciado por la Dirección de Juventud y Deportes bajo la dirección de formadores locales de la época, los Sres. Boudria y Sehailla, principales organizadores del seminario, enseñaron los trucos del oficio de esta nueva disciplina artística a los aprendices seleccionados para el curso, que reunió a candidatos locales de la wilaya de El Asnam para un curso acelerado. El Sr. Chioune aún recuerda los momentos álgidos del pasado, cuando la actividad cultural era precaria, pero el entusiasmo desbordaba en estos jóvenes que decidieron abrazar esta pasión y seguir un curso de formación avanzada para dirigir y animar espectáculos de marionetas en los albores de la independencia de Argelia. Fue con medios limitados que la aventura del mundo de los títeres comenzó en el centro juvenil de la época, y las primeras marionetas fueron fabricadas con madera, pasta de papel de periódico, papel maché y pegamento por las manos de estos artistas autodidactas para darles la apariencia de personajes de cuento. Chioune recuerda aquellos momentos de ingenio, en los que se inspiraba en el patrimonio artístico de nuestra región y en el universal para confeccionar y vestir a las figuras, dándoles un aspecto lúdico de los héroes de cuentos famosos que antaño arrullaron nuestra infancia. *Aladino, Alí Babá Loundja, Afrit...*

Nuestro interlocutor nos contó que las formas de marionetas utilizadas en aquella época eran la "marioneta de mano" manipulada con la mano, la "marioneta de varilla" manipulada desde abajo con una varilla, y la "marioneta de hilo", controlada por hilos como su nombre indica. Las marionetas gigantes también formaban parte del decorado. En aquella época, la compañía participaba incluso en el programa "Hadika sahira" del centro Cheikh Larbi Tebessi. En aquella época había tres centros juveniles en la wilaya de El-Asnam, que habían hecho de las marionetas el credo del espectáculo.

“La marioneta es un instrumento de comunicación, simbolizando el amado sueño de inocencia e infancia”
- Chioune Abdenmour

El primer festival nacional de marionetas se celebró en la ciudad de Miliana y se oficializó en Chlef en 1973. Hasta 2007, el centro Cheikh Larbi Tebessi acogió los festivales que posteriormente se celebraron en la ciudad principal de El Asnam. En 2008, el festival de marionetas se trasladó a Ain Temouchent por decisión de las autoridades públicas. A día de hoy, los actores de estos espectáculos teatrales utilizan a menudo el decorado del teatrillo de marionetas para sus escenas con el fin de divertir al público. Desde entonces, el espectáculo de marionetas ha recorrido un largo camino, con un gran talento profesional. No hay más que ver la popularidad de estos intérpretes de teatro, que brillan por la calidad de sus espectáculos, cuando deleitan a niños en escuelas, guarderías y hospitales, moralizando o sensibilizando sobre la vida cívica a escala local o nacional.

La marioneta es un instrumento de comunicación, simbolizando el amado sueño de inocencia e infancia, afirma Chioune, el apasionado titiritero. Cabe recordar que el Sr. Chioune es un marionetista entrenado nacionalmente con un diploma de formador de marionetas, además de haber participado en varios seminarios organizados para desarrollar esta forma de arte educativo. Este incansable artista ha recibido varios premios a lo largo de su carrera artística. Como miembro del jurado, ha contribuido en gran medida al desarrollo de esta forma de arte que fascina a los niños. Es miembro y vicepresidente primero de la sección argelina de la organización internacional UNIMA.

En la actualidad, el Sr. Chioune, esta figura entre bastidores, sigue en activo, dedicándose a la búsqueda de la manera perfecta de desarrollar y perpetuar este arte, participando activamente en la transmisión de estos conocimientos a las nuevas generaciones de la asociación "Les amis du centre Cheikh Larbi Tebessi", que ha tomado el relevo y está dirigida por el titiritero Hemaïdi Zourgui Mohamed. Los buenos tiempos siguen ahí, en el corazón de este centro dedicado al arte, y el decano de los títeres sigue disfrutando con sus amigos del placer de fabricar en el taller estos maravillosos y graciosos muñecos, adorados por todos los niños del mundo.

©Hemaïdi-zourgui Mohamed



©Hemaïdi-zourgui Mohamed



OMMOK TANGOU

EL OBJETO RITUAL
EN LA VIDA
COTIDIANA DE LOS
NIÑOS TUNECINOS
UTILIZADO PARA
REPRESENTACIONES
CALLEJERAS

Por Habiba Jendoubi



El estudio de Habiba Jendoubi sobre la historia de las marionetas en Túnez¹ ha puesto de manifiesto el obstáculo al que se enfrentan los investigadores hoy en día debido a la ausencia de una amplia documentación que aporte grandes detalles sobre el tema.

Sólo algunos rastros y la memoria colectiva atestiguan la práctica de diversos personajes tradicionales de marionetas, tal como era en la vida cotidiana de los tunecinos.

En Túnez, muchas de las formas de entretenimiento popular que se representaban antaño siguen sin tener un rastro real, debido a la falta de documentación. Sólo el patrimonio oral puede dar fe de su riqueza.

El Sr. Aziza^{2,3} ha destacado las diferentes categorías de marionetas conocidas en todo Túnez desde tiempos inmemoriales, entre las que se encuentra Ommok Tangou en la categoría de espectáculo/celebración. Ommok Tangou estaba teñido de creencias populares y de una vaga religiosidad.

Se trata de un muñeco muy antiguo (heredado de las tradiciones bereberes y púnicas) conocido por muchos nombres diferentes. Es costumbre invocar a Ommok Tangou u Omek Tannou (Madre Tangou o Tannou en dialecto tunecino) en años de sequía, para que traiga la lluvia.⁴ Los cultivos “baali” (ba’li) se denominan cultivos de seco, sin duda para decir que dependen únicamente del dios Ba'al Hammon, cuya consorte es Tanit. Tanit, también conocida como Tinnit, Tannou y Tangou, era una diosa bereber del norte del África preislámica adoptada por los fenicios.

©Domia Production, 2017



Imagen de la portada del artículo e imagen superior: Espectáculo *Denietna*. En un gran baúl, un artista presenta títeres de una época lejana. Cada títere narra su propia vida y la riqueza de su época. Ommok Tangou fue uno de estos personajes.

Denietna es un espectáculo tunecino producido por Domia Production con el apoyo del Ministerio de Cultura. Se ha representado, tanto en interior como al aire libre, al menos 70 veces entre 2017 y 2018.

Tanit era la encargada de velar por la fertilidad, los nacimientos y el crecimiento. Era la diosa patrona de la ciudad de Serepta, y su culto cobró fuerza en Cartago (actual Túnez), donde se la llamaba Oum (madre), de ahí la forma "común a esta muñeca".⁵ Con el tiempo, su culto se extendió por todo el norte de África. Tanit sigue siendo venerada en la actual Túnez.

Es una figura humana hecha con un cazo o aperos de labranza, llevada esporádicamente para pedir lluvia, desde Armenia a Palestina, desde Túnez a Marruecos.

En Túnez, el Oumouk Tangu es un rito de encantamiento en tiempos de sequía, durante el cual las niñas portan una muñeca de trapo.⁵

También es un gran marco de madera en forma de cruz vestido con piezas de tela de colores que representan a una mujer. Los niños lo pasean entre las casas durante la sequía, cantando una canción que varía de una región a otra. Este ritual se sigue utilizando hoy en día.¹

Esta forma de ceremonia sigue inspirando a los titiriteros en sus diversos espectáculos, poniendo de relieve la riqueza de un patrimonio intangible. Se esfuerzan colectivamente por darle vida, recrearlo y transmitirlo. Es un patrimonio vivo e interactivo que atestigua la diversidad cultural y los lazos sociales.

Valorar este patrimonio nos permitirá hacer frente a los retos y aspirar a garantizar la integridad y disponibilidad de los titiriteros y de otras estructuras como escuelas y centros juveniles.

Noviembre de 2024

Referencias

- 1 Jendoubi Habiba, *Les marionnettes en Tunisie, la mémoire et la trace*, 2017.** 1ª edición. La Maghrébine pour l'Impression et la Publication du Livre, p4, p.71-72.
- 2 Aziza Mohamed, *Les formes traditionnelles du spectacle*, 1971.** Paris, La revue française de l'élite européenne N°244, p.38-42.
- 3 Aziza Mohamed, *Les formes traditionnelles du spectacle*, 1975.** Tunis: Société tunisienne de diffusion, p 28-29 y p 42-43 y p 48-65 y p.66-77.
- 4 Sadiki Fatima, *Tanit, Diosa bereber del Magreb preislámico*, 2016.** Ed. Osire Glacier, PhD, Discursos feministas marroquíes (Nueva York: Palgrave Macmillan, 2014).
- 5 Feuillebois-Pierunek Eve, *El teatro en el mundo árabe*, 2011.** HAL Archives-ouvertes.fr, p7, 8 y 9.

© Mohamed HAMDJ, 2021



Espectáculo *Historia de la Tierra*.

Dos niños se percatan de la contaminación ambiental después de que sus mascotas enferman. Invitan a Ommek Tangou a cantar. Juntos, los niños del pueblo celebran, invocando la lluvia para que limpie el desastre. Las flores crecen y los animales recuperan la salud.



EL ESPECTÁCULO DE TÍTERES DE LA PANDEMIA



Por Sherwin Rackal

Sherwin Rackal y su colega
titiritero Travis Khan.



Estamos en 2019. Estoy sentado con mi hermana, soñando con oportunidades monumentales en el mundo de las marionetas, como visitar la Jim Henson Company en Los Ángeles. De repente, aparece un anuncio en mi feed: Brian Henson promocionando su espectáculo de improvisación, *Puppet Up Uncensored* (Puppet Up sin censura). Sin dudarlo, compré los billetes y reservé vuelos a Los Ángeles. Visitar el estudio, conocer a Brian y experimentar la magia reavivó la llama de las marionetas de mi infancia. Me sentí viva y dispuesta a seguir mis sueños. Pero, como en toda historia que se precie, apareció un villano: COVID-19.

Cuando estalló la pandemia, el mundo se detuvo. Me encontré aislada de las marionetas, de los vuelos y de la alegría que suponía perseguir mi pasión. Abandonada a mi suerte, me sumergí en todos los videos de YouTube y grupos de Facebook que pude encontrar. Para mi asombro, la comunidad de marionetas bullía de vida. La pandemia dio a personas como yo -que carecían de acceso a redes ya establecidas en el mundo de la marioneta- la oportunidad de aprender, compartir y crecer.

Una vez que la pandemia fue menos grave (entre 2020 y 2022), participé en Puppetzilla, una tutoría de marionetas con el Gremio de Marionetas de Los Ángeles (LAGP). Bajo la dirección de la titiritera de *Barrio Sésamo* Liz Hara, descubrí el apasionante mundo de las marionetas experimentales de formato corto. A medida que la pandemia continuaba, me encontré en la Conferencia Nacional de Marionetas en el Eugene O'Neill Theatre Centre en Connecticut, aprendiendo marionetas de sombras de Bart Roccoberton Jr. Sus historias sobre UNIMA me cautivaron, y sentí un impulso innegable de establecer mi propia rama de UNIMA en Trinidad y Tobago.

Sin embargo, el viaje estuvo plagado de retos. El primer obstáculo fue la asombrosa falta de financiación. En un país donde las marionetas no están reconocidas como una forma de arte vital, conseguir apoyo financiero resultó casi imposible. Cada intento de organizar talleres o actos que despertaran interés era

como escalar una montaña sin cumbre a la vista.

Luego vino la apatía abrumadora de la población en general. Muchos en Trinidad y Tobago ven las marionetas como un mero entretenimiento para niños, sin comprender su rico potencial para la narración y la crítica social. Esta falta de comprensión creó una barrera formidable, dificultando atraer el interés de posibles colaboradores, público y patrocinadores. Con cada rechazo, el peso del aislamiento se hacía más pesado y me hacía preguntarme si mi sueño era realmente viable.

La ausencia de una comunidad local de marionetistas se sumó a mis dificultades. Con pocos titiriteros con los que relacionarme, a menudo me sentía como una voz que clamaba en el desierto. Recurrí a plataformas en línea en busca de conexión, pero las interacciones digitales nunca podrían reemplazar el sentimiento de pertenencia que surge de la interacción cara a cara. La soledad de esta búsqueda era palpable.

“La comunidad de los títeres me ha demostrado que, incluso en medio de la adversidad, podemos crear espacios para la creatividad, la conexión y la colaboración.”

- Sherwin Rackal

Cuando la pandemia empezó a menguar, surgió un rayo de esperanza: Fui aceptada en la Conferencia Nacional de Marionetas de 2022, convirtiéndome en la primera trinitense en participar. Representar a mi país en medio de tanto talento fue estimulante. Establecí contactos con titiriteros de todo el mundo y descubrí una comunidad que abrazaba mi pasión. Compartir el desayuno con Jim

Kroupa y escuchar las historias de Pam Arciero y otros veteranos de *Barrio Sésamo* me llenó de renovada inspiración.

Durante la pandemia, titiriteros de países como Kenia, China y Venezuela mostraron su trabajo en concursos de marionetas en línea. Iniciativas como el *48hr Puppet Film Project* y el apoyo de Heather Henson mantuvieron viva la comunidad, permitiéndonos compartir nuestro arte más allá de las fronteras. Con la ayuda de Taylor Bibat, organicé el primer Slam Virtual de Marionetas en Trinidad y Tobago, un paso pequeño pero significativo hacia la creación de una comunidad local. Hicimos una convocatoria de actos que dio lugar a 8 alumnos increíbles que recibieron una beca y se emparejaron con sus mentores que luego les ayudaron a crear una pieza virtual de Puppet Slam. Estas obras experimentales se proyectaron a través de una tecnología asombrosa llamada ohYay. Estos artistas siguen trabajando en sus respectivos territorios: Puerto Rico, Uruguay y Curaçao. Estos artistas tuvieron la oportunidad de unirse a UNIMA Trinidad y Tobago, pero debido a las barreras lingüísticas y otras limitaciones, no se ha materializado.

A pesar de los desalentadores retos que suponía establecer una presencia titiritera en un país con poco apoyo, la pandemia fomentó una red global que nos permitió expresar nuestro amor por el arte. Hoy, mi pequeña tienda de criaturas, SRackal Productions, junto con UNIMA Trinidad y Tobago, aunque todavía no es un centro reconocido, sigue enarbolando la bandera de la marioneta, sin dejarse intimidar por los obstáculos. Espero participar en festivales en Martinica y México en 2025, con la esperanza de aprovechar las conexiones establecidas a lo largo de este viaje.

La odisea que comenzó con una simple conversación sobre sueños se convirtió en una búsqueda llena de lucha y triunfo. La comunidad de los títeres me ha demostrado que, incluso en medio de la adversidad, podemos crear espacios para la creatividad, la conexión y la colaboración.

Paz y Amor.

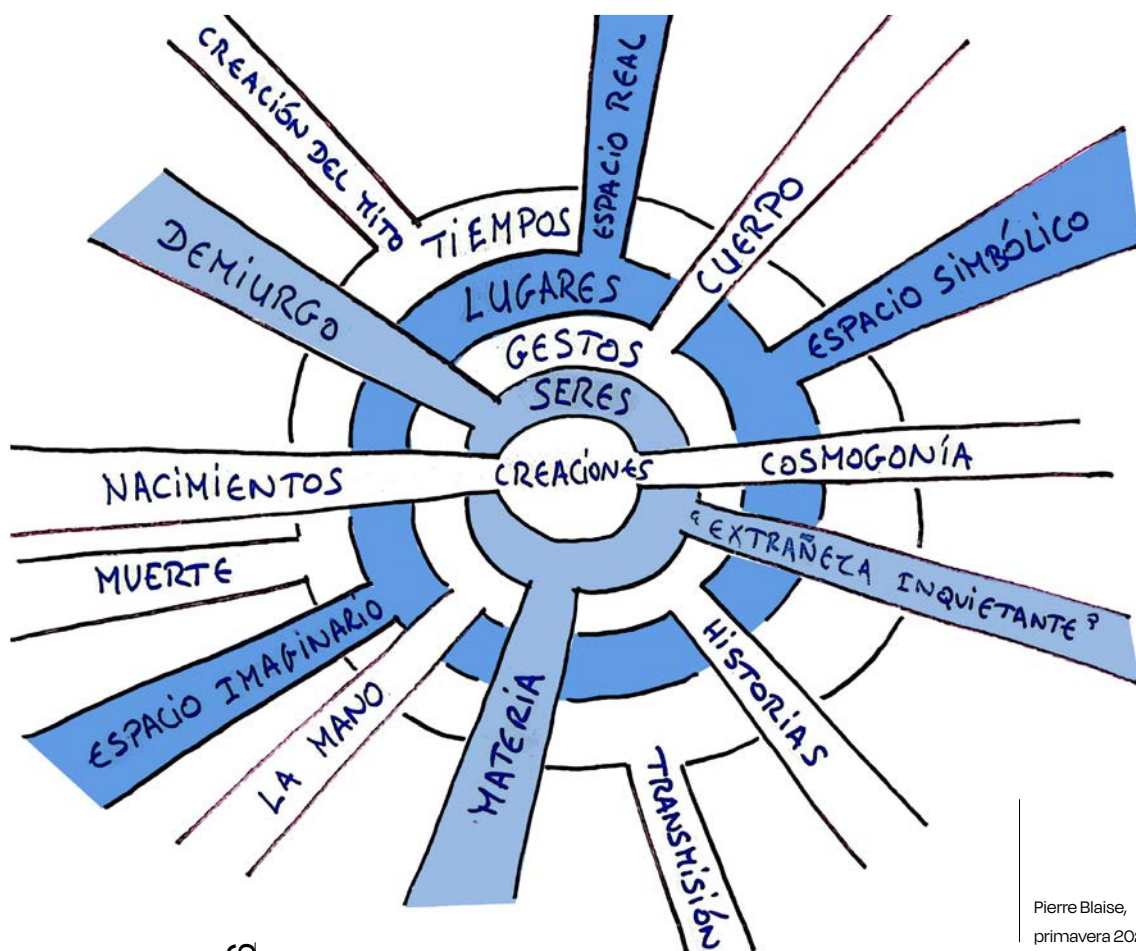
IRRUPCIÓN DE UN TEATRO DE FIGURAS

Manip - Le Journal de la Marionnette • n° 67 • 2021



Coordinado por Lise Raivard Guiot

Universidad de Montpellier 3



Pierre Blaise,
primavera 2021.

“

*Mi convinsi, cioè che noi dobbiamo scrivere come dei primitivi:
voglio dire con l'animo dei primitivi, come coloro che inventano i miti.*

*Estaba convencido de que teníamos que escribir como primitivos:
Es decir, con alma de primitivo, como los que inventan mitos.*

”

- Massimo Bontempelli, 1932

MITOS...

Cristina Grazioli, profesora en la Universidad de Padua

“Nacimiento de la Marioneta”: la incertidumbre sobre la elección de un mito de “origen” de la Marioneta dentro de la multitud de mitos relacionados con esta figura polimorfa quizás provenga del hecho de que la Marioneta encarna en sí misma este proceso. Ella (re)dobla la creación: el gesto del demiurgo, la materia utilizada, el soplo que anima la primera creación. Al considerar el “mito del nacimiento de la marioneta”, los artistas orientan su discurso hacia la creación/animación de la propia marioneta...

¿No sería útil en este punto evocar algunos mitos? El que fue transmitido por Plinio el Viejo, del alfarero Butades, quien, dependiendo del caso, fue el origen de la pintura, el retrato, la escultura, al origen de una “Figura”. Esta figura —un perfil de la sombra del amado de su hija— trazada en la pared por el alfarero Butades, testimonia una ausencia, una pasión apaciguada mediante la intervención de una silueta fluida y evanescente, como lo son las nubes o las formas de la naturaleza, objetos de pareidolia, tan apreciados por François Lázaro. ¿El mito de Pigmalión? Relato de los “amores increíbles”, que transforma en “retrato” un vínculo de amor, el del artista con su musa inspiradora. Un Pigmalión titiritero insufla el aliento de vida en la estatua: su fascinación y su mirada “activan” la imagen, devolviéndole la vida (alma). ¿El mito del Golem? Dar forma/cuerpo a una criatura produce un efecto inquietante, desorientador, pero también revitalizante; el doble no es una copia y excede la voluntad de su creador. *Los gigantes de la montaña* de Pirandello es un texto dramático en el que las criaturas del poeta han nacido sin la mediación de la realidad, sin el compromiso humano de los actores de carne y hueso. Son los títeres los que hacen posible este milagro.

PRESENCIA DE FIGURAS

Antoine Laprise co fundador del Théâtre du Sous-marin jaune en Quebec, y François Lazaro, fundador del Clastic Théâtre

¿De dónde viene la marioneta? ¿De dónde viene el teatro que no podemos separar de la marioneta? ¿Y qué existía antes del teatro?

Rastrear los orígenes de la marioneta parece azaroso. No existen fuentes antes de la antigüedad, y las razones que llevaron a los seres humanos a desarrollar prácticas relacionadas con la marioneta probablemente varían según las épocas y tradiciones. Del mismo modo que la escritura apareció en varios focos de civilización (Sumeria, Egipto, China, México), la marioneta es una práctica tan extendida en diferentes tradiciones que debe haberse originado en diversos lugares y momentos.¹ Cuanto menos énfasis pongamos en sus orígenes, más podremos considerar su papel funcional y, en cierto modo, arquetípico. Donald Keene lo explica así: "El hombre ha estado creando imágenes de sí mismo durante tantos milenios y en tantas partes del mundo que este hábito ha llegado a parecer una parte instintiva del comportamiento humano".² Por otro lado, podemos intentar recoger las huellas de nuestra relación con la "figura".

Siendo niños, temíamos la chaqueta colocada sobre una escoba, la sombra de la rama proyectada en la pared, el crujido indefinible y persistente detrás de la puerta. Había presencias allí, fascinantes, que nos acechaban. Imaginábamos una multitud de historias e inventábamos mil maneras de comportarnos para alejar nuestros miedos.

De pequeña, la humanidad, de manera similar ha imbuido ciertos lugares y peligros de la naturaleza con entidades y presencias. El espolón rocoso en la cima del acantilado se convirtió en "El Centinela", el tronco nudoso que sugería rostros se erigió en una entidad que hubo que considerar y honrar, el escollo en medio del mar se transformó en Caribdis o Escila, las nubes capaces de formar y disolver caballos y dioses nos trajeron mensajes, al igual que el vuelo de las aves.

Esta propensión de los humanos a proyectar presencias y motivos en formas evocadoras, conocida como pareidolia, se nutre de nuestros relatos internos permanentes. Es una parte constitutiva de nuestra humanidad. No podemos concebir una presencia sin construirle una historia.

El rito colectivo sin duda nació de la necesidad de codificar nuestra convivencia y de acordar localmente un conjunto de presencias, deberes y privilegios. La pareidolia contribuyó significativamente al surgimiento y la forma de estos ritos dramáticos periódicos que, mucho más tarde, darían lugar al teatro.

Para nosotros, estas presencias tienen vida, ya que, según la luz y el momento del día, parecen hostiles o benevolentes. La imitación mediante la escultura y el modelado las acercará aún más a nosotros. Aprenderemos a iluminarlas, a dar la ilusión de que se mueven, que viven por sí mismas, y luego las haremos moverse sin mostrarnos nosotros,

para no romper la ilusión. Algunos se atreverán a hablar por estas presencias, para que sean comprensibles, impulsados por el deber de servir al colectivo o por la tentación de manipular al grupo.

Solo mucho más tarde, al revelarse los oficiales, aproximarán estas presencias a formas cada vez más humanas que finalmente llegarán a habitar, y las figuras se convertirán en personajes. Pero todo el arte de la marioneta reside en esta capacidad de utilizar la irreprimible proyección de los espectadores sobre formas sugestivas para inventar una representación.

Referencias

- ¹ See Bensky, R.-D., *Recherches sur les structures et la symbolique de la marionnette*, Nizet, Paris, 1971, p.12.
- ² Keene, D., *Nó and Bunraku*, Columbia University Press, 1990, p. 123.

“Siendo niños, temíamos la chaqueta colocada sobre una escoba, la sombra de la rama proyectada en la pared, el crujido indefinible y persistente detrás de la puerta. Había presencias allí, fascinantes, que nos acechaban. Imaginábamos una multitud de historias e inventábamos mil maneras de comportarnos para alejar nuestros miedos.

– Antoine Laprise y François Lazaro

NACIMIENTO DE LA MARIONETA

Camille Trouvé, co creadora de la compañía Les Anges au plafond, co directora del Centre Dramatique national de Normandie-Rouen

Recuerdo una época en mi taller en la que preparaba rituales de nacimiento para cada una de mis marionetas. En un rincón del taller, tenía un pequeño altar con un personaje sentado en su silla, a sus pies una vela, pequeñas manos de porcelana, fotos, flores. ¿Cómo va a entrar la vida en el objeto? ¿Qué secreto se implantará en el material? Me coloco la máscara con filtro, los guantes y las gafas de protección. El pequeño altar protege este momento en el que se abre el molde en dos para ver emerger el rostro. Un nacimiento.

Trabajé así en varios espectáculos hasta que una amiga titiritera vino a unirse a mí en el taller. Con delicadeza, apartó el altar trayendo una balanza para pesar con

precisión los dos componentes: convocando una forma más científica de pensar el nacimiento de la materia. La reacción química de la espuma de poliuretano expandido exige esa exactitud. Esta transición también me liberó de una carga.

Pero más tarde... Más tarde, en el primer paso de la marioneta sobre el escenario, esta pregunta resurge. ¿Es aquí donde se halla la energía del personaje? ¿Es este el verdadero nacimiento? ¿Es en esta primera improvisación en el escenario donde la marioneta cobra vida? La pregunta cambia de lugar, pero permanece.

Como toda titiritera, soy sensible a ese instante preciso en el que el objeto se anima. "Animar", darle un alma. En este período de crisis, donde mis marionetas no salen de sus fundas en el almacén, me pregunto, me inquieto. ¿Sigue habitada esta marioneta? Si no la he interpretado en 6 u 8 meses, ¿ha perdido su vitalidad? ¿Ha vuelto a ser un objeto? ¿El secreto que implanté en ella sigue vivo? Es difícil teorizar... Pero estas son preguntas que están en mi mente constantemente cuando trabajo con la materia animada.

NACIMIENTO DE LA MÁSCARA

Dominique Bernstein, director artístico de la Compagnie Xénos

Una mirada a la puesta en escena de La epopeya de Gilgamesh, uno de los relatos más antiguos de la humanidad, por la compañía Xénos – Teatro de Máscaras: el nacimiento del rival de Gilgamesh.

Movimientos imperceptibles de la actriz bajo la tela que la cubre. Su corazón palpita, pero el público escucha al narrador. Nada se mueve bajo la tela. La palabra continúa en un silencio manchado por susurros y murmullos. *Amnios* —la primera improvisación musical de la obra— comienza en un murmullo silencioso..

Entonces el espectador percibe los movimientos que se hacen más amplios; el narrador calla, y la atención se

centra en la tela en el centro del espacio. Algo se mueve, algo se organiza... como la música que acompaña ese movimiento... ¿o acaso lo guía?

Un pie. Entendemos lo que sucede: es un nacimiento. La narración lo explica.

Los murmullos han dado paso a sonidos más orgánicos, más familiares; la flauta suena a flauta, los susurros se convierten en salmodias. *Amnios* asciende desde el principio hasta el final en un lentísimo crescendo.

El vientre de la tierra ha dejado salir pierna, mano, brazo... un parto de nalgas; la cabeza saldrá al final.

La máscara aparece, o tal vez no; lo que aparece es la mirada. Es ella la flecha que atraviesa el espacio, que rompe la barrera de nuestras pupilas. Quien haya vivido un eclipse solar sabe que la oscuridad viene acompañada de un extraño silencio que nos ofrecen los pájaros y los árboles; el nacimiento de la mirada se acompaña de un fenómeno telúrico similar.

El crescendo de *Amnios* marca una pausa... como una suspensión, como si finalmente el nacimiento de la máscara reclamara el silencio.

Es la inmovilidad de la máscara lo que nos inquieta, lo que nos habla de aquello que queremos callar: la muerte.

¿Qué hay de su mirada? ¿Está la máscara mirándome?

No, los objetos no miran; estamos en la ilusión... pero el actor bajo la máscara, ¿me está mirando? Y si es así... ¿puedo verlo?

La inmovilidad de la máscara rasga la inmanencia; su mirada me atrae como el vacío al borde de un precipicio. Es la puerta hacia un espacio desconocido. Levinas habla tan bien del rostro como un pasaje.

La casi inmóvil actriz abre el camino hacia mi semejante misterioso —ventana entre yo y el otro— y mantiene ese portal abierto tanto tiempo como puede.

RÁFAGAS DE CONVERSACIÓN

Evelyne Lecucq, periodista independiente, historiadora y pedagoga de las artes del títere

El teatro debe comenzar por deconstruir otros mitos para dar lugar al nacimiento de otro, uno absolutamente gigantesco, que es la facultad de crear personajes, de crear ficción, y compartirla con los demás.

Hubert Jégat, autor y director de la compañía CréaturesS

Estoy trabajando en *Intraterrestre*, un espectáculo nacido de la colaboración con un artista plástico que crea gigantes de tierra. [...] La presencia inmóvil de esos montículos de tierra ya cuenta algo. No buscamos al personaje; buscamos recrear el fenómeno intraterrestre que emerge, provocando un cambio, una modificación que da lugar al teatro. La marioneta nace allí y también en el lento proceso de construcción.

Pierre Blaise, fundador del Théâtre Sans Toit, director educativo y artístico del Théâtre aux Mains Nues

¿No es acaso el teatro de marionetas un espacio con una gramática particular que se reinventa cada vez? A través de una herramienta —marioneta, objeto, etc.— que el titiritero debe dominar por completo, la proyección imaginaria invita a la pareidolia. La virtud del titiritero o de su invención sería dejar espacio a la pareidolia del espectador.

LAS PARADOJAS DEL SOLO

Marionnettes • n° 8 • 2022-2023

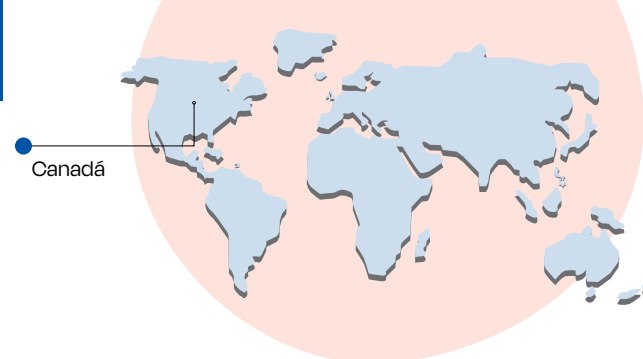


Por Michelle Chanonat

Editor jefe



La femme blanche, Magali Chouinard.



©Christina Alonso

Ti Gus, Noe Cropsal.

Hay algunos que, como Louis-Philippe Paulhus del Théâtre de Deux Mains y Francis Monty y Olivier Ducas del Théâtre de la Pire Espèce, son auténticos creyentes. Hay otros, como Magali Chouinard, que trabajan solos para mantener su libertad creativa y su movimiento. Otros, como Marcelle Hudon y Antonia Leney-Granger, trabajan como artistas solistas para afirmar su independencia. Y luego hay artistas como Noé Cropsal, que no tuvo otra opción pero a quien, al final, simplemente le gustó mucho la forma. En resumen, hay tantas maneras de trabajar en un solo como solistas.

CAMINANDO SOBRE EL HILO

Entre todos estos artistas, Louis-Philippe Paulhus es un caso especial. Realmente lo hace todo, y casi siempre solo. Escribe y dirige, interpreta y manipula. "Incluso tengo la audacia de encargarme del sonido y la iluminación", añade. Durante los últimos veinte años ha estado de gira con siete espectáculos diferentes, completamente solo. Esto le permite actuar en cualquier sitio, en lugares sin instalaciones de apoyo, en escuelas y al aire libre. "Me gusta mucho esta forma de teatro", continúa. "Al principio de una actuación, siento un cierto mareo. Cuando actúo solo, la sensación de peligro es mayor. Es muy estimulante. Soy el dueño de mi propio escenario".

Noé Cropsal también disfruta siendo dueño de su escenario: "Es fácil trabajar solo. Voy a mi ritmo, tengo mucha libertad, ¡y puedo cambiar la historia sin desparitar a nadie!".

Los dos creadores del Théâtre de la Pire Espèce, Francis Monty y Olivier Ducas, también creen firmemente en el trabajo solista. "Hay un cierto placer, algo así como un reto deportivo y una experiencia escénica bastante agradable", dice Francis. Olivier añade: "Para el espectador, el desafío del solo comunica algo, un mensaje: frente a ti, voy a caminar sobre un alambre y podría caer. Esta vulnerabilidad da importancia al viaje, precisamente porque es frágil. El solo es la posición del narrador. En nuestros espectáculos no hay cuarta pared, estamos en contacto directo con el espectador".

La elección de actuar solo también tiene que ver con el significado, ya que la relación con el público es diferente. Es más frontal e íntimo. "En las marionetas, no puedes ver lo que ve el público", dice Antonia Leney-Granger, que empezó su carrera de solista por razones de logística: "No conocía a nadie... Nunca se me habría ocurrido, unos años antes, que trabajaría en un espectáculo de teatro de objetos en solitario de una hora de duración. Mirando atrás, me doy cuenta de los riesgos que entrañaba. Lo que me gustaba era la flexibilidad de la improvisación-respuesta, la gran libertad de ritmo y de pausas. Pero, no creas en el vacío: creas con un público, y el espectáculo evoluciona con el tiempo en respuesta a tu público".

SOLO CON OTROS

A menudo hay un trabajo en equipo detrás de la alegría de actuar solo. Un artista puede sentir la necesidad de rodearse de un equipo, de colegas o expertos, para que la obra se enriquezca con la imaginación, los conocimientos y las ideas de los demás. "Es esencial encontrar a las personas adecuadas con las cuales trabajar cuando se hace una obra como solista", dice Magali Chouinard. En esto todo el mundo está de acuerdo: No existe una producción totalmente como solista. Tanto el equipo de diseño como el apoyo técnico son esenciales a la hora de desarrollar un espectáculo. "Después de crear *La femme blanche* (La mujer blanca) sola", añade Magali Chouinard, "me di cuenta de que habría necesitado una 'mirada externa' sobre mi trabajo. Esto me habría permitido avanzar más rápidamente".

En el Théâtre de la Pire Espèce, las obras se desarrollan en un ambiente colegial. "Ser dramaturgo y director de escena, además de actuar, ¡es muy exigente! ¿Y quién tomará las decisiones?", dice Francis Monty. "Los artistas y los equipos de diseño siempre tienen algo que decir", añade Oliver Ducas. "Hay espacio para el debate, y eso es importante para nosotros".

Como artista independiente, Marcelle Hudon lleva a cabo investigaciones creativas y desarrolla sus obras por su cuenta, para luego llevarlas a un grupo. "Así puedo colaborar con todo tipo de equipos diferentes, con gente del circo y de las artes visuales o la música contemporánea. La imaginación de la gente con la cual trabajo siempre enriquece mi experiencia. Sentirme encerrada en una estructura sería asfixiante". Pero, tras una pausa, añade: "Me gustaría que alguien gestionara mi agenda y mis facturas. Estoy harta de dedicar los fines de semana a tareas administrativas".

Tras su primera experiencia como solista, Antonia Leney-Granger quiso rodearse de un equipo. Aunque apreciaba la emulación intelectual y artística resultante, la carga administrativa le parecía menos encantadora. Así que para su siguiente proyecto volvió a una fórmula más



Una breve historia del tiempo,
Antonia Leney-Granger.

Íntima. “En un grupo, la energía y las ideas fluyen muy deprisa. Los proyectos solistas me permiten mantenerme más anclada en las cuestiones esenciales que son importantes para mí”.

Mientras que hay artistas cuyos solos requieren una flota de camiones en la carretera, una multitud de técnicos trabajando a los mandos y ayudantes zumbando entre bastidores, los solos de nuestros titiriteros son un asunto más modesto. El solo se beneficia de la flexibilidad y la libertad inherentes a sus pequeñas formas: requisitos técnicos mínimos, pequeñas cantidades de materiales y poca gente en la carretera. Magali Chouinard pudo meter su espectáculo *La mujer blanca* en una caja de materiales y una maleta y recorrió el mundo con él durante varios años. “Esto me permitió vivir momentos extraordinarios, actuar en lugares increíbles y conocer a gente maravillosa”, explica. “Un espectáculo ligero y de poco peso te da más independencia, más libertad”.

¿Es más fácil hacer una gira como solista? Viendo los programas de los festivales internacionales, uno estaría tentado de decir que sí. Son matemáticas básicas: dos personas en la carretera y en hoteles cuestan menos que cinco. Sin embargo, como señala Francis Monty, el problema del solo es que tiene menos público. A menudo, un formato pequeño equivale a un número limitado de espectadores: “Hay que encontrar un equilibrio”, dice pragmáticamente. Noé Cropsal añade: “Un solo no puede competir con cuatro titiriteros actuando en un gran escenario. Lo bonito de un solo es el ingenio que hay detrás, el placer de hacerlo todo tú solo y poder dejar al público boquiabierto”.

Por último, el solo tiene una contrapartida económica, ya que la totalidad de los honorarios van a parar al artista.

“Para el espectador, el desafío del solo comunica algo, un mensaje: frente a ti, voy a caminar sobre un alambre y podría caer. Esta vulnerabilidad da importancia al viaje, precisamente porque es frágil. El solo es la posición del narrador. En nuestros espectáculos no hay cuarta pared, estamos en contacto directo con el espectador.”

– Olivier Ducas

Louis-Philippe Paulhus no solicita ninguna subvención. “Quiero vivir de mi trabajo sin aceptar dinero público”, dice. “No quiero depender de subvenciones para ir de gira”. Magali Chouinard trabaja con becas para giras, y Marcelle Hudon con becas de investigación. “El formato en solitario me permite vivir de lo que hago”, dice Magali Chouinard. “Para mi próximo espectáculo, estaré sola con una maleta”. En cuanto a Marcelle Hudon, lo que le interesa es ser creativa y profundizar en la investigación. “Estoy contratada en el circuito de festivales especializados”, dice, “así que no necesito hacer marketing”.

Nuestros titiriteros solistas son una buena ilustración de lo que decía Goethe en sus Memorias: “Una creación de importancia... es hija de la soledad”.

ORÍGENES

PURA BELPRÉ

UNA TITIRITERA AMERICANA REVOLUCIONARIA



©The Pura Belpré Papers



**Puppetry International
Magazine • n°51 • 2022**

Por Deniz Khateri

Pura Belpré con títeres para Pérez y Martina.
Foto: Cortesía de Los Documentos de Pura Belpré; 1989-03,
Archivos de la Diáspora Puertorriqueña, Archivos del Centro
de Estudios Puertorriqueños, Hunter College, CUNY.

DEFENSA, EMPODERAMIENTO Y CUENTACUENTOS EN LAS BIBLIOTECAS DE LA CIUDAD DE NUEVA YORK

Titiritera, cuentacuentos, folclorista, ensayista y autora puertorriqueña-estadounidense. Pura Teresa Belpré (1899-1982, nombre de casada: White) era una Puertorriqueña Negra nacida en Cidra que emigró a Nueva York en 1920 al poco tiempo de terminar su primer año de licenciatura en la Universidad de Puerto Rico ubicada en Río Piedras (hoy, el Campus de Río Piedras de la Universidad de Puerto Rico). Su archivo y ejemplos de sus títeres están en el Centro Collection (Archivos de la Diaspora Puertorriqueña, Centro de Estudios Puertorriqueños, Hunter College, CUNY, 2180 Third Avenue @ 119th St, Rm. 120, Nueva York, Nueva York 10035).

Pura Belpré fue la primera bibliotecaria Puertorriqueña de la New York Public Library (Biblioteca Pública de Nueva York, NYPL por sus siglas en inglés), y quizás de todos los Estados Unidos en esa época. Escribió ocho libros para niños, así como importantes ensayos sobre el rol que las bibliotecas pueden servir en el desarrollo infantil. La célebre bibliotecaria Ernestine Rose (1880-1961) la contrató, en 1921, en la sucursal de Manhattan Carnegie Library (Biblioteca Carnegie en Manhattan) en 135th Street en el centro de Harlem en respuesta a la creciente diáspora de la isla en el Harlem de los años 20s. Esta biblioteca funcionaba como un centro comunitario y punto de reunión para voces emergentes, lo que acabó conociéndose como el Renacimiento de Harlem; por ejemplo, Arturo Alfonso Schomburg (1874-1938), un segundo Puertorriqueño Negro, que más tarde trabajaría en esa misma sucursal, como curador de la importante colección dedicada a la cultura afroamericana. Al igual que en las casas de acogida de Nueva York —que ofrecían a los nuevos estadounidenses acceso a programas de educación, recreación y artes, y dónde Belpré también se presentaba—la biblioteca de Harlem trabajaba para involucrar a las voces de los inmigrantes mientras promovía la competencia cultural. Belpré later developed into a charismatic performer-storyteller.

Más tarde Belpré se convirtió en una cuentacuentos e intérprete carismática. Recordó sus primeros días como bibliotecaria:

Mi primera tarea fue leer todos los libros de las estanterías de cuentos de hadas. Entonces se abrió el folclore del mundo para mí. Al poner los libros en las estanterías, buscaba las leyendas que había escuchado en casa y que le había contado a mis primos y amigos. Para mi sorpresa, no encontré ninguna. Un sentimiento repentino de pérdida creció dentro de mí... El conocimiento del folclore [del niño puertorriqueño] desarrollaría un sentido de orgullo e identificación en él. Pero, ¿cómo iba a lograr mi deseo... de hacer el folclore del niño puertorriqueño [crecer] más fuerte [?]¹ (p209)

Dándose cuenta de esta escasez, Belpré estudió narración con Mary Gould Davis (1874-1956) en New York Public Library School (Escuela de la Biblioteca Pública de Nueva York) en 1925 y, para los proyectos de clase, Belpré empezó por extraer cuentos tradicionales de la isla. Anne Carroll Moore (1871-1961) fue otra maestra del programa: ella era la fundadora de los programas infantiles de las bibliotecas de Nueva York, autora de literatura infantil, y promotora activa de la narración en las bibliotecas, la cual modeló para el resto del país. Estas dos mentoras guiaron los esfuerzos tempranos de Belpré, entrenando su animada forma de narrar. Belpré expandió su visión agregando títeres y movimiento. Con el apoyo de estas autoras-mentoras y las conexiones editoriales, los cuentos se trasladaron de la interpretación a la imprenta.

A través de estos esfuerzos, el creciente interés en el folclore y la antropología de los círculos académicos de Nueva York tuvo un impulso paralelo en la teoría y la práctica de las bibliotecas infantiles. Belpré notó que los cuentos de su abuela la habían preparado bien para compartir el acervo popular de Puerto Rico. Para 1929, Belpré había desarrollado cuentos para teatro de títeres para la celebración de la Epifanía, o Fiesta de los Tres Reyes Magos, ofreciendo los espectáculos de títeres en español y en inglés. Hizo de la biblioteca un centro comunitario para los niños puertorriqueños y también les enseñó a interpretar los cuentos ellos mismos, creando orgullo y competencia cultural.

Su primer libro, *La Cucaracha Martina y el Ratoncito Pérez: un cuento puertorriqueño*² fue el primer libro de cuentos para niños Latinxs conocido en la historia popular de la industria editorial estadounidense, así como la primera publicación bilingüe (español/inglés). Con ilustraciones de Carlos Sánchez, cuenta la historia de una elegante cucaracha (Martina) y su galante esposo ratón (Pérez) quien encuentra su muerte cuando la avaricia lo tienta a entrar en una olla. De luto, una Martina desconsolada se pone su mantilla negra. El primer empleo de Belpré en Nueva York fue en la industria de la confección, asegurándole las habilidades para hacer sus títeres de mano y vestidos de Martina cuando presentó su cuento como un espectáculo de títeres.

Belpré buscó empoderar a los niños de todas las naciones regresando al folclore y extrayendo los valores y cualidades con los que los niños pudieran identificarse. Se convirtió en defensora y contribuyente de la comunidad hispanoparlante en cada biblioteca donde trabajó, expandiendo la sección en español, implementando programas relacionados a las fiestas tradicionales latinoamericanas, y estableciendo salas de lectura para niños en la NYPL. Los nuyoricans (una mezcla de los términos "neoyorquino" y "puertorriqueño" para referirse a los miembros o la cultura de la diáspora puertorriqueña y sus descendientes en Nueva York y sus alrededores) que crecieron en las décadas de los 50s

©Carlos Sanchez



Ilustración cortesía de
The Pura Belpré Papers;
1989-03, Archivos de la
Diáspora Puertorriqueña,
Archivos del Centro de
Estudios Puertorriqueños,
Hunter College, CUNY.

PEREZ AND MARTINA

is an old Porto Rican folk-tale which has been handed down by word of mouth for generations and now appears for the first time in English.

The story has been long familiar to Spanish speaking children, but has never been more delightfully told than in this version by PURA BELPRÉ who gives it exactly as it was told her by her grandmother.

The artist, Carlos Sanchez, has entered fully into the spirit of this quaint old tale and his colorful pictures add interest and character to a unique story.

PEREZ AND MARTINA will be greatly enjoyed by young children, and is also particularly suitable for story-telling and dramatization.

FREDERICK WARNE & Co., INC.
New York, N. Y.

\$2.95

hasta los 70s, como adultos, recordaron los espectáculos de Belpré y los nombraron modelos para sus esfuerzos posteriores en representaciones, escritura, resurgimiento y resistencia cultural.

Belpré hablaba español, inglés, francés y portugués fluidamente. Escribió libros en inglés basados en lo que recordaba de los cuentos que había escuchado en su infancia y tradujo libros de inglés a español. Estos, junto con sus espectáculos de títeres, fueron su respuesta contundente a la falta de recursos para su comunidad que ella presenció. Belpré una vez dijo que quería ser una "Johnny Applesseed puertorriqueña"³ (p436), plantando semillas que crecerían, y su éxito es aparente en la siguiente generación de neoyorquinos de ascendencia Hispana.

Como titiritera, viajó por la ciudad, a menudo con su esposo, el famoso violinista y compositor afroamericano Clarence Cameron White (1880-1960), contando cuentos con sus títeres en español e inglés. Los títeres hechos por sus aprendices bibliotecarios son parte de su archivo en Hunter College, CUNY. Sánchez-González (2019,5) detalla cómo Belpré recordó en su ensayo, "Bilingual Storytelling" ("Cuentacuentos Bilingües"), el inicio de su uso de títeres en la sucursal de 115th Street y luego fundó su teatro de títeres en la sucursal Aguilar y reforzó la participación de los niños en las actividades de las salas de lectura infantil gracias a estos espectáculos de títeres bilingües gratuitos. Como los chicos pensaban que los títeres de mano (guante) eran demasiado "de chicas", Belpré retomó los estudios en Columbia y llevó un curso de marionetas para poder enseñarle al grupo esta técnica para el espectáculo de títeres *St. George and the Dragon* (San Jorge y el Dragón). Más tarde comenzó un proyecto de teatro de títeres móvil en la South Bronx Library en la década de 1970 (Sánchez-González 2019,5).

A lo largo de sus cincuenta años de carrera, publicó un número de obras completamente ilustradas, incluyendo: *Pérez y Martina* (1932), *Juan Bobo and the Queen's Necklace* (Juan Bobo y el Collar de la Reina, 1962), *Santiago* (1969) y *The Rainbow-Colored Horse* (Un caballo del color del arco iris, 1978), así como muchos cuentos inéditos—una parte de los cuales están incluidos en un libro editado por Lisa Sánchez-González⁴ (p112).

Poco antes de su muerte en 1982, Pura Belpré recibió el New York Mayor's Award for Arts and Culture (Premio de la Alcaldía de Nueva York para las Artes y la Cultura). Y, en 1996, la American Library Association (Asociación Americana de Bibliotecas) estableció un premio anual en su nombre, honrando la memoria de esta artista y bibliotecaria revolucionaria. El premio, y la medalla Pura Belpré que lo acompaña, se otorga cada año a autores e ilustradores cuya literatura original para niños y jóvenes mejor representa la cultura Latinx. Más recientemente, el Centro de Estudios Puertorriqueños o Center for Puerto Rican Studies ha producido un documental de su trabajo dirigido por Eduardo Aguiar. Teatro SEA, la compañía teatral neoyorquina Latinx para públicos jóvenes, creó el *Pura Belpré Project* (Proyecto Pura Belpré), un espectáculo unipersonal itinerante en el que el intérprete representa a Belpré contando sus historias, mostrando a Belpré en el documental sobre el teatro de títeres puertorriqueño (Morán y Morán 2016). Un libro infantil acerca de su vida y su legado es *The Storyteller's Candle*⁵ (La Velita de los Cuentos). El legado de esta importante intérprete-bibliotecaria permanece vivo en la Nueva York del siglo XXI.

Artículo editado por Kathy Foley (2020).

Extracto de "Cuatro Titiriteros Afroamericanos"
publicado en *Puppetry International*, número 51, EE. UU.

Traducido del inglés por Ana Díaz Barriga.



Teatro SEA Producción del Proyecto *Pura Belpré* con Flor Bromley como Pura Belpré.

Referencias

- 1 Sánchez-González, Lisa. *Los cuentos que les leí a los niños: La vida y la escritura de Pura Belpré, la legendaria narradora, autora de libros infantiles y bibliotecaria pública de Nueva York*. Nueva York: Centro de Estudios Puertorriqueños, 2013.
- 2 Belpré, Pura. *Perez y Martina: Un cuento popular puertorriqueño*. Nueva York, Londres: F. Warne, 1932.
- 3 Hernández-Delgado, Julio L. *Pura Teresa Belpré, narradora y bibliotecaria puertorriqueña pionera. Información, Comunidad, Política*, vol. 62 no. 4, 1992, 425-440. <https://www.jstor.org/stable/4308742>. Consultado el 18 de noviembre de 2020.
- 4 Jiménez-García, Marilisa. *Pura Belpré enciende la vela del narrador: Reformulando el legado de una leyenda y su significado para los estudios latinos y la literatura infantil*. *Revista Centro*, vol. 26, no. 1, 2014, 110-147. https://www.teachingforchange.org/wp-content/uploads/2019/10/Pura_Belpré_Lights_the_Storytellers_Cand.pdf. Consultado el 18 de noviembre de 2020.
- 5 Gonzalez, Lucia M., ilustrado por Lulu Delacre. *La vela del narrador/La Velita de los Cuentos*. San Francisco: Children's Book Press, 2008.

Bibliografía

Libros y artículos

Del Negro, Janice M. Narración en bibliotecas públicas: Las mujeres, la misión, las historias. *Storytelling, Self, Society* vol. 12, no. 1, 2016, 81-117. <https://www.jstor.org/stable/1013110/storselfsoci.12.1.0081> Consultado el 18 de noviembre de 2020.

García, Marilisa Jiménez. La perspectiva de la literatura latinx. *Literatura infantil* 47, 2019, 1-8. <https://muse.jhu.edu/article/725039> Proyecto MUSE, doi:10.1353/chl.2019.0001. Consultado el 18 de noviembre de 2020.

Guía de los documentos de Pura Belpré. *Archivos de la Diáspora Puertorriqueña, Centro de Estudios Puertorriqueños* (Colección de Investigación Puertorriqueña Evelina López Antonetty), Hunter College, CUNY. (2180 Third Avenue y Calle 119, Sala 120, Nueva York 10035), 2005. https://centropu.hunter.cuny.edu/sites/default/files/faids/Belpré_Pura.pdf. Consultado el 18 de noviembre de 2020.

Núñez, Victoria. *Recordando los inicios de la carrera de Pura Belpré en la Biblioteca Pública de la Calle 135 de Nueva York*. *CENTRO: Revista del Centro de Estudios Puertorriqueños*, vol. 21, no. 1, 2009, 54-77. <https://www.redalyc.org/pdf/377/37721248003.pdf>. Consultado el 19 de noviembre de 2020.

Pura Belpré Documentary & Teaching Guide (incluye tráiler de la película dirigida por Eduardo Aguiar y producida por el Centro de Estudios Puertorriqueños, Hunter College), 2012.

Sánchez-González, Lisa. *Una Boricua en los Estantes. En Literatura Boricua: Una Historia Literaria de la Diáspora Puertorriqueña*. New York University Press, 2001, 71-101.

Sánchez-González, Lisa. *Pura Belpré: La Embajadora de los Niños. En Legados Latinos: Identidad, Biografía*, eds. Vicki L. Ruiz y Virginia Sánchez Korrol. Oxford: Oxford

University Press, 2005, 148-157.

Sánchez-González, Lisa. *El arte de títeres de Pura Belpré en las salas infantiles de la NYPL: 1921-1982. Living Objects: African American Puppetry Essays*. 23, 2019. https://opencommons.uconn.edu/ballinst_catalogues/23. Consultado el 22 de noviembre de 2020.

Películas y videos

Aguiar, Eduardo J., director. *Pura Belpré* (55 min.). 2012. NY: Hunter College, Centro de Estudios Puertorriqueños (subido en 2019). <https://vimeo.com/328854020>. Consultado el 22 de noviembre de 2021.

Centro: Centro de Estudios Puertorriqueños. *Una noche teatral con Pura Belpré*. 2014. <https://centropu.hunter.cuny.edu/events-news/events/theatrical-night-pura-belpre> (incluye actuación del Teatro SEA del Proyecto Pura Belpré y conferencias de Manuel Morán y Marilisa Jiménez-García). Consultado el 18 de noviembre de 2020.

Morán, Manuel Antonio y Kristian Otero Morán. *"Títeres" Los títeres en el Caribe: Puerto Rico*. Nueva York: Teatro SEA, 2016.

Pura Belpré: Una visionaria, en *Pura Belpré: Su vida y su legado*. (entrevistas con Lucía González, Lulu Delacre y Meg Medina), n. d. ¡Colorín colorado! Un sitio bilingüe para educadores y familias de estudiantes de inglés. <https://www.colorincolorado.org/books-authors/pura-belpr%C3%A9-her-life-and-legacy>. Consultado el 22 de noviembre de 2020.

VIDAS

EN HILOS

©Burkhard Riegels



RAINER REUSCH, 1939

ALEMANIA

Miembro de Honor de UNIMA 2016

Artista de teatro de sombras, titiritero y escritor alemán, fundador del festival de teatro de sombras, museo y centro de investigación de Schwäbisch Gmünd. Hijo de un pastor, Rainer Reusch nació en Neuenstadt, cerca de Heilbronn, una pequeña ciudad del sur de Alemania. En 1982 fundó el Gmünder Schatten-Trio con sus hijos y el músico de jazz Dieter Seelow. Su primera producción, *Erschaffen und Erschöpft* (1982), representaba la creación y la destrucción de la Tierra por el hombre. El conjunto fue invitado a festivales de teatro de marionetas en Alemania y a escala internacional por sus innovadoras técnicas escénicas y el tema de la destrucción del medio ambiente.

En 1988, Reusch fundó el primer Festival Internacional de Teatro de Sombras Contemporáneo del mundo con el apoyo de la ciudad de Schwäbisch Gmünd.

En 1989, en colaboración con UNIMA, Reusch fundó Internationales Schattentheater Zentrum- ISZ (Centro internacional de teatro de sombras) como espacio de interconexión e instituto de investigación para titiriteros de sombras contemporáneos, que dirigió durante 25 años. Creó un archivo de películas, fotos, correspondencia, carteles, programas y sombras chinas. En 1991 publicó su

primer libro sobre el teatro de sombras contemporáneo, *Die Wiedergeburt der Schatten* (El renacimiento de las sombras, 1991), en alemán e inglés. Le siguieron otros cinco libros especializados de la serie Shadow Theatre, que se han convertido en clásicos.

La colección de Reusch incluye 500 marionetas de sombras modernas, que ofrecen una visión general del desarrollo del teatro de sombras contemporáneo, y otra colección privada de 700 marionetas de sombras tradicionales de China, India, Indonesia, Camboya, Tailandia, Malasia, Grecia y Turquía. Algunas de ellas están expuestas en el que sigue siendo el único museo de teatro de sombras contemporáneo del mundo, inaugurado en 2022. Gracias al festival, el museo y el centro de investigación, Schwäbisch Gmünd es considerada la "capital mundial del teatro de sombras contemporáneo".

Reusch ha recibido numerosas distinciones, entre ellas: Distinguido por el Grupo de Trabajo de Cultura de Schwäbisch Gmünd (1992), Medalla Cívica de la Ciudad de Schwäbisch Gmünd (2013) y Bundesverdienstkreuz am Bande (2021).

Gracias a su dilatada labor vital, nacida de su curiosidad, su inagotable entusiasmo y su visión por este género, ha creado en Schwäbisch Gmünd un incomparable y animado lugar de encuentro e intercambio para el teatro de sombras, que ha inspirado a muchísimas personas, tanto a nivel local como internacional.



RETRATOS



GABRIEL "GUAIRA" CASTILLA, 1951

ARGENTINA

Miembro de Honor de UNIMA 2021

Maestro titiritero argentino y autor de obras para teatro de títeres. Castilla es considerado uno de los titiriteros solistas más importantes de Latinoamérica, un maestro del títere de guante. Criado entre pintores, poetas y escultores, comenzó escribiendo pequeñas prosas poéticas e hizo breves talleres de cerámica, teatro y pintura. Trabajó inicialmente con José García Bes, y fue su hermano, Rodrigo Bes, quien introdujo a Castilla al títere de guante. Participa en múltiples festivales alrededor del mundo, entre los que se pueden mencionar, el festival Cervantino de México, el festival en Bielsko-Biala en Polonia, el Festival Internacional de Títeres de Bilbao y el Festival Internacional de Segovia, entre muchos otros en Europa y América.

Castilla es también autor de textos y pantomimas llenos de poesía y humor. Ha escrito tanto para público infantil como adulto. Ha creado un importante legado, enriqueciendo el repertorio de obras escritas específicamente para el teatro de títeres. Entre sus obras más significativas se incluyen: *Telón de cielo* (1955, Mención Especial en el Premio Nacional de Literatura Infantil, 1997/1999); *La Trampa* (2004); *El Soñador* (2007, 1° Premio Internacional Barriga Verde de Textos para Teatro de Títeres, Santiago de Compostela-España, 2003); *Obras cortas de teatro de títeres: Sueño del niño dormido*; *Historias de Titiriteros* (editado por Raúl A. González), sobre las aventuras de los títeres y sus acompañantes a lo largo de sus muchos años de giras y experiencias; *El Pensamiento del Títere* (2009), un excepcional conjunto de reflexiones que la crítica especializada definió como el Tao de este arte tan antiguo; *Una vez fue jamás*, que incluye *El Pensamiento del Títere*; y *Slurp, Obras de títeres y una rutina para payaso*.

Fue asesor del Instituto Nacional del Teatro. En septiembre de 2000 la secretaría de Cultura y Educación de la Municipalidad de San Fernando de Catamarca, lo nombra "Huésped distinguido" en el festival de títeres que se realiza en su homenaje. Castilla fue galardonado con el Premio Nacional de Teatro Pablo Podestá otorgado a su trayectoria por el Congreso de la Nación y la Asociación Argentina de Actores, en 2009. En 2016 recibió el Premio Nacional Javier Villafañe a la Trayectoria. En 2018 fue elegido por sus pares como Maestro para representarlos y recibir su premio—Miembro de Honor de UNIMA—"por su noble y ancestral arte del títere".

Sobre su trayectoria y obra, dice el crítico Juan Cristian Marthi en su libro *Origen del teatro de títeres en Argentina* (Instituto Nacional del Teatro): "Guaira Castilla se convertirá (desde y en España) en uno de los dramaturgos del teatro de títeres más importantes de habla hispana".

<https://prensa.municipalidadsalta.gob.ar/el-miercoles-se-inaugura-la-muestra-gabriel-guaira-castilla-la-magia-de-los-titeres/>



ANA MARÍA GUADALUPE TEMPESTINI, 1948

ARGENTINA • ESPAÑA

Miembro de Honor de UNIMA 2021

Figura clave en el desarrollo del teatro de marionetas en Argentina y España y miembro influyente de UNIMA. En Argentina, Tempestini fue miembro del Teatro de Títeres El Farolito y contribuyó a la fundación de UNIMA en 1971. Tempestini fue cofundadora y profesora de la Escuela Nacional de Títeres de Rosario. En 1981, junto con su familia, Tempestini se exilió de Argentina y se trasladó a España, estableciéndose en Sevilla. En 1981, cofunda UNIMA Andalucía, creada antes de UNIMA Federación España en 1984. Tempestini fue elegida primera secretaria general de la UFE.

Todas las actividades posteriores del títere en España fueron promovidas inicialmente por UNIMA Andalucía: Feria Internacional del Títeres de Sevilla, desde 1981; los cursos de títeres para latinoamericanos de habla hispana y el Teatro Alameda como teatro dedicado a niños de hasta catorce años. Tempestini ejerció como directora del Teatro Alameda, programando las veinticinco temporadas anuales del Ciclo de Teatro Escolar.

Entre 1981 y 2015, Tempestini ejerció como coordinadora y programadora de la Feria Internacional del Títere de Sevilla (FIT). Paralelamente a la FIT, organizó cursos, talleres y seminarios para titiriteros, que fueron impartidos en Sevilla por influyentes artistas internacionales, ejerciendo una notable influencia en la formación de los titiriteros profesionales españoles y latinoamericanos. Se otorgaron becas a latinoamericanos y españoles, tres para cada grupo. Como requisito previo para recibir una beca, cada titiritero latinoamericano participante se comprometió a compartir los conocimientos recibidos con sus colegas en sus países de origen.

Tempestini organizó los Cursos de Títeres para Latinoamericanos bajo la dirección de Margareta Niculescu y Alcides Moreno. Durante seis años, estos cursos reunieron a titiriteros españoles y latinoamericanos. La organización de estos eventos contribuyó exponencialmente al crecimiento de las compañías de títeres y la calidad de sus espectáculos, y aumentó su público, quienes a su vez han desarrollado una visión más crítica y participativa del teatro de títeres, fundamental en el desarrollo del títere en Andalucía, en España y a nivel internacional.

En 1980, como delegada de UNIMA Argentina en el 13° Congreso Mundial de UNIMA en Washington DC, Tempestini propuso el español como idioma oficial de UNIMA. Esto marcó un hito importante en la historia de la asociación. El Congreso de UNIMA de 1980 también contó con una gran representación latinoamericana. Tempestini fue elegida miembro del Comité Ejecutivo de UNIMA Internacional en 1984, 1988 y 1992, fue miembro de la Comisión Latinoamericana de UNIMA y consejera internacional por España. En los años noventa fue delegada oficial del secretario general de UNIMA Internacional en la Reunión de los Centros Nacionales Latinoamericanos de UNIMA y en el XII Encuentro Nacional de Titiriteros en Córdoba, España.

En 2015, Tempestini se jubiló manteniendo contacto con UNIMA Andalucía y los titiriteros andaluces.



NEVILLE TRANTER, 1955

AUSTRALIA • PAÍSES BAJOS

Miembro de Honor de UNIMA 2025

Titiritero australiano que desarrolla su carrera en los Países Bajos. Tranter estudió teatro mientras trabajaba para el Billbar Puppet Theatre (compañía fundada por Barbara y Bill Turnbull en Toowoomba, Queensland que se dedicaba a las representaciones tradicionales con títeres), donde aprendió a manipular y a crear sus propios títeres. En 1976, en Queensland, una vez terminada su formación con el director americano Robert Gist, fundó su propia compañía, Stuffed Puppet Theatre. Tras su participación en el Festival of Fools de Ámsterdam en 1978, decidió instalarse en los Países Bajos.

Fue así como comenzó su carrera en solitario como titiritero para adultos. Los espectáculos de Tranter suelen emplear títeres de tamaño real. El aparece en escena, a menudo como un oponente de las figuras que manipula. Una parte fundamental de su trabajo es la relación entre Tranter y sus títeres, ya que la vida que les confiere a veces parece sobrepasarlo. En esta relación ambivalente, el humor, la ternura, incluso el amor, comparten espacio con las crueles pruebas a las que somete a sus títeres.

Si bien su propio pasado alimentaba su inspiración al principio de su carrera, desde 1990 Tranter se presenta más bien como un actor: el actor, el manipulador y el títere son equivalentes. Crea un mundo mágico en el que el hombre y el muñeco poseen el mismo grado de realidad. Ha recurrido a textos y temas del teatro clásico: Macbeth, Kaspar Hauser, Salomé, Molière, y en 1999, Frankenstein. En 2003 produjo *Schickelgruber alias Hitler*, una obra sarcástica basada en una serie de personajes del régimen hitleriano.

En 2009, Tranter retomó su estilo más tradicional con la obra *Punch & Judy in Afghanistan* (Punch y Judy en Afganistán), en la que Osama Bin Laden, quien si no, desempeña el papel de protagonista. Tranter creó tres óperas en colaboración con Music Theatre, Hollands Diep Dordrecht y Opera Die Freitagsacademie Bern. En 2012 su ópera infantil *The House that Sings* (La casa que canta) fue producida en París.

Gracias a sus sorprendentes figuras, a la sofisticada iluminación, a la música y a la tecnología más vanguardista, Tranter ha conseguido ganarse al público adulto. Su relación con el espectador y el títere ha ido estrechándose con el paso de los años. Además de su relevancia como titiritero, destaca por su papel de profesor gracias a la relación de maestro y alumno que mantiene con jóvenes artistas, una faceta muy importante en un país que no cuenta todavía con una escuela de formación para titiriteros.



RICHARD BRADSHAW, 1938

AUSTRALIA

Miembro de Honor de UNIMA 2016

Titiritero australiano. Su primera experiencia con títeres de guante y de hilo tuvo lugar en 1952, en el Clovelly Puppet Theatre de Sidney bajo la dirección de Edith C. Murray. Licenciado en ciencias, enseña Matemáticas, principalmente, en Australia y en Londres. El títere, sobre todo el teatro de sombras, era para él un pasatiempo. Animado y ayudado por Edith Murray, participó en el festival de títeres amateurs en Checoslovaquia en 1964. Ese mismo año, actuó durante un breve periodo con Hogarth Puppets en los parques londinenses.

Fue invitado por Joan y Betty Rayner, directores del Australian Children's Theatre, para crear con su ayuda un solo de sombras para público escolar. En 1969-1970, este espectáculo completó una gira por Australia y Nueva Zelanda. En 1972, con el apoyo de Edith Murray y Jan Bussell, actuó en el festival de Puppeteers of America en Oakland (California). Desde entonces, Richard Bradshaw ha actuado en más de veinte países de Europa, Asia y Norte América, aunque sigue residiendo en Australia, donde actúa principalmente en escuelas.

Su compañía se llama Living Dodo Puppets. Su espectáculo de sombras, se compone de números breves y variados, la mayoría humorísticos, y ha evolucionado a lo largo del tiempo. Emplea una técnica simple, combinando métodos procedentes de China y de Turquía, que se prestan al dinamismo de la acción.

Desde 1976 hasta 1983, Bradshaw ocupó el cargo de director artístico del Marionette Theatre en Sidney. Se alejó de las formas tradicionales para explorar una gran variedad de géneros destinados a adultos y niños, con una preferencia por los temas australianos tratados con humor. En *Smiles Away* (A cien millas/sonrisas de distancia, 1981) y en *Aussie Rules* (Australia al poder, 1983), emplea grandes figuras manipuladas por detrás por los titiriteros que le prestan su voz, pero que también pueden interactuar con su títere.

Bradshaw fue uno de los seis titiriteros elegidos por Jim Henson para su serie televisiva *Jim Henson Presents the World of Puppetry* (Jim Henson presenta el mundo del títere, 1985). En 1986 fue condecorado con la OAM (Medalla de la Orden de Australia).

Desde 1984, Bradshaw se ha dedicado a estudiar a los primeros titiriteros australianos y ha publicado numerosos artículos.



©Belarusian State Puppet Theatre

ALINA FOMINA, 1942

BIELORRUSIA

Miembro de Honor de UNIMA 2000

Artista y educadora bielorrusa de teatro de marionetas. El trabajo de Fomina fue fundamental para dar forma a la estética del teatro de marionetas bielorruso de los años sesenta y noventa. Tras licenciarse en la Escuela Superior de Arte de Minsk, en 1962 se incorporó al Teatro Estatal de Marionetas de Bielorrusia, el principal teatro de marionetas del país en aquella época. Trabajó como diseñadora de producción mientras estudiaba en el Instituto Bielorruso de Teatro y Arte de Minsk. Tras seis años de estudio, obtuvo el Diploma de Educación Superior. En 1976, Fomina se convirtió en la artista principal del teatro. Ocupó este cargo hasta su jubilación en 1998, creando docenas de producciones que se convirtieron en hitos de la historia del teatro de marionetas bielorruso. Se la consideraba cocreadora junto a los dos principales directores del teatro, Anatoly Lelyavsky y su hijo Alexei Lelyavsky.

Por su trabajo en el teatro, recibió el premio "Ángel de Cristal" de la Unión Bielorrusa de Trabajadores del Teatro, el título de "Laureada del Premio Lyubov Mozalevskaya" y el título honorífico de "Artista Distinguida de la República de Bielorrusia".

La obra de Fomina inspiró al teatro nacional de marionetas a alejarse del naturalismo predominante en el arte soviético de mediados del siglo XX. Estudió el núcleo dramático de cada texto, encontrando medios visuales innovadores de expresión. Su obra se distingue por su diversidad estilística. Prestó especial atención al arte nacional bielorruso. En las producciones basadas en obras de dramaturgos bielorrusos, por ejemplo, en *Ded i Zhurav'* (El viejo y la grulla, 1973), que se ha hecho famosa por su singularidad en Bielorrusia, estilizó el arte popular, infundiéndolo a los motivos folclóricos un significado contemporáneo. La

escenografía y las marionetas de muchos de los espectáculos de Fomina se convirtieron en acontecimientos significativos del teatro bielorruso, mostrando su potencial. La producción de 1987 de *Master i Margarita* suscitó debates sobre la capacidad del teatro de marionetas para superar al teatro de actores en sus medios de expresión. Su escenografía aún puede verse en los escenarios. Muchas de sus marionetas, que se convirtieron en "clásicos" del arte bielorruso, se conservan ahora en el museo del teatro.

Desde hace tiempo, Bielorrusia se enfrenta al reto de formar artistas de teatro de marionetas. Durante un tiempo, el Instituto Bielorruso de Teatro y Arte de Minsk ofreció un curso para artistas de teatro de marionetas y Fomina fue la directora artística. Formó a muchos profesionales destacados, incluida una de las artistas de marionetas bielorrusas de mayor renombre del siglo XXI, Tatiana Nersisyan, actual artista principal del Teatro Estatal de Marionetas de Bielorrusia. Nersisyan ha recibido numerosos premios nacionales en Bielorrusia y Rusia y es escenógrafa de producciones en toda Europa.



©Press Office, Cultural Foundation of the State of Bahia, Brazil

DENISE DI SANTOS, 1947

BRASIL

Miembro de Honor de UNIMA 2025

Titiritera y artista brasileña. Denise Di Santos se consolidó como artista a lo largo de su vida y en diversos contextos socioculturales. Nacida en Bahía, estado situado en el nordeste de Brasil, una región rica en historia, arte y cultura, Di Santos pasó su infancia en contacto con artistas y artesanos de diversos ámbitos de las tradiciones populares, de quienes aprendió a fabricar muñecas de cerámica y tela, vasijas de barro y máscaras utilizadas en las fiestas

populares de su ciudad natal. Crecer inmersa en las tradiciones populares fue crucial para dar forma a su arte, enraizando su obra en una rica herencia cultural.

Bisnieta de una esclava liberada, trabajó desde muy pequeña para ayudar a su familia, demostrando una determinación que impregnó toda su carrera. A los 9 años se trasladó con su madre a Salvador, la capital de Bahía, donde vendía puros que ella misma fabricaba y donde, años más tarde, terminó el bachillerato y empezó a hacer teatro aficionado, con especial atención al teatro de marionetas. Se licenció en Pedagogía con especialización en Teatro de Formas Animadas en la Universidad Federal de Bahía (UFBA).

Durante su formación profesional, realizó varios cursos en el Centro Latinoamericano de Teatro de Marionetas de Arcozelo (FUNARTE/ABTB - Centro UNIMA Brasil), impartidos por Álvaro Apocalypse, Ana Maria Amaral, Osvaldo Gabrieli, Manoel Kobachuk, Mestre Zé Lopes, Fernando Augusto Santos y Nini Beltrame. Junto con otros titiriteros, fundó la Associação de Teatro de Bonecos da Bahia - ATBB (Asociación de Teatro de Marionetas de Bahía) y el Centro de Teatro de Marionetas del SESC/BA.

En 1989, creó el Teatro Lambe Lambe, en colaboración con Ismine Lima (in memoriam). Esta nueva forma de lenguaje titiritero se inspira en las cajas fotográficas (lambe-lambe) de los fotógrafos ambulantes surgidos a principios del siglo XX. Los espectáculos Lambe Lambe tienen lugar en un escenario en miniatura confinado en una caja de reducidas dimensiones. En este se presentan piezas teatrales muy breves a través de marionetas, objetos animados y/o sombras para uno o unos pocos espectadores a la vez, quienes observan el espectáculo a través de una pequeña abertura. Además de ser una innovación en el lenguaje teatral, el Lambe Lambe proporciona las condiciones para que los artistas, especialmente las mujeres, sean autónomos como autores y directores de sus propios espectáculos. Esta forma teatral se extendió primero por Brasil y otros países de América Latina y actualmente se está extendiendo por Europa y países de Asia y África.

En 2020, Denise di Santos fundó, junto con Ismine Lima, la Associação Nacional dos Titeriteiros do Teatro Lambe-Lambe (Asociación Nacional de Titiriteros del Teatro Lambe-Lambe); fueron galardonadas por Cultura Viva del Ministerio de Cultura de Brasil. Di Santos tuvo un importante impacto en la expansión mundial del Lambe Lambe.



WEREWERE LIKING, 1950

CAMERÚN • COSTA DE MARFIL

Premio de Patrimonio UNIMA 2015/2016

Artista teatral, investigadora y escritora de origen camerunés que trabaja en Costa de Marfil. De etnia Bassa, Liking Gnepo estudió en Costa de Marfil. En 1977 continuó estudiando las tradiciones a través de su trabajo con los bambaras en Malí, hasta que en 1978 se instaló en Costa de Marfil. De 1979 a 1985 fue investigadora en el Institut de Littérature et d'Esthétique Négro-Africaines de la Universidad de Abiyán y en 1985 fundó el Théâtre Ki-Yi Mbock, compañía profesional de artistas multidisciplinarios con sede en la Villa Ki-Yi de Abiyán. Ki-Yi Mbock apoya y forma a jóvenes desfavorecidos en prácticas artísticas, siendo en la actualidad una villa cooperativa que acoge a artistas de diversas tradiciones y procedencias, como titiriteros, bailarines, actores, músicos, escultores, pintores, diseñadores de vestuario, técnicos de sonido e iluminación. Cantante, bailarina, actriz, pintora, novelista, ensayista y poeta, Liking también ha escrito obras de teatro. Ha recibido el Premio Príncipe Claus por sus servicios a la cultura y la sociedad y el Premio Noma 2015 por su libro *La Mémoire amputée*.

Su trabajo comenzó con la investigación de los fundamentos rituales del teatro africano, tratando de averiguar cómo podrían influir en los problemas contemporáneos y promover el panafricanismo y otros valores positivos en lugar del nacionalismo. Influenciada por el Ki-yi (conocimiento último), una iniciación secreta de la etnia Bassa, utiliza sus técnicas y filosofía para dar forma a un teatro en el que los textos denuncian a menudo los abusos y la decadencia del África actual. Este teatro ritual se basa en la tradición, pero la purifica para conservar únicamente su sentido primario, el del ser humano que se hace cargo de sí mismo frente al universo y lo divino. Esta toma de conciencia del ser humano a través del ritual es una de las ideas clave del teatro de Liking. Es en esta perspectiva que,

para ella, en la concepción de los poderes, el planteamiento de la relación entre Dios y el hombre parece similar a la relación entre el hombre y la marioneta. Su teatro utiliza todas las artes escénicas. Sus marionetas gigantes, a veces manipuladas sobre zancos, suelen ser interpretadas por mujeres titiriteras, cuando tradicionalmente los grupos étnicos no permitían a las mujeres actuar en los espectáculos.

Liking ha realizado giras internacionales con su compañía y ha impartido talleres en varios países. En la actualidad, es ampliamente reconocida por su labor de investigación, así como por su trabajo como directora, actriz y escritora.

"Con las artes y la cultura como base, Ki-Yi ha demostrado que sus ofertas de formación y educación son elementos indiscutibles para una forma alternativa de desarrollo social y económico, con el ser humano situado en el centro." – Werewere Liking

©Claire Ranger



JACQUES TRUDEAU, 1948

CANADÁ

Miembro de Honor de UNIMA 2025

Titiritero canadiense. Trudeau empezó su carrera teatral a los 18 años, inicialmente como actor y bailarín contemporáneo en la compañía L'Arabesque, de la ciudad canadiense de Longueuil. Posteriormente, completó sus estudios en teatro con una maestría en la Universidad de Quebec en Montreal (UQAM). Interesado por el arte de la marioneta, Trudeau se unió en 1972 al Théâtre Sans Fil, una reputada compañía quebequesa de títeres influenciada por el Bunraku japonés y cuyas producciones se realizan siempre con marionetas gigantes. Con Théâtre Sans Fil, Trudeau participa en giras mundiales con espectáculos como *El*

Hobbit (1980) y *El Señor de los anillos* (1985). Desde 1990, Trudeau estuvo fuertemente involucrado en el Festival Internacional de las Artes de la Marioneta de Saguenay-FIAMS, (el más importante de Canadá). De 2010 a 2013, Trudeau sirvió como director artístico del TOT Festival de Barcelona.

Los lazos de Trudeau con UNIMA comienzan en 1980 cuando el Théâtre Sans Fil es seleccionado para representar a Canadá en el Festival mundial del títere en Washington DC, evento asociado al 13º Congreso de UNIMA. Trudeau ha sido presidente de la Asociación Quebequesa de Titiriteros (2002-2004), Consejero el primer presidente de UNIMA-Canadá (1999-2011). En 2004, fue elegido Miembro del Comité Ejecutivo de UNIMA Internacional en el 19º Congreso de UNIMA en Rijeka (Croacia). En esta ocasión fundó la Comisión UNIMA-Norte América y fue su primer presidente. Elegido secretario general de UNIMA durante el 20º Congreso en Perth (Australia), Jacques Trudeau fue el primer no europeo en cumplir esta importante función.

En su calidad de secretario general de UNIMA, y gracias al apoyo de Margareta Niculescu y el presidente Dadi Pudumjee, Trudeau trabajó en colaboración con el redactor jefe Thierry Foulc y el editor Christophe Bara de las Éditions l'Entretemps en la publicación de la versión francesa de la *Enciclopedia Mundial de las Artes del Títere* (2009). La enciclopedia fue votada el mejor libro sobre teatro de los años 2009-2010 por el Círculo Francés de la Crítica.

En 2012, Trudeau es elegido de nuevo secretario general de UNIMA durante el 21º Congreso en Chengdu (China). Junto con los miembros del Comité Ejecutivo de esta organización, Trudeau lleva a cabo tres grandes objetivos: un nuevo sitio de internet; el lanzamiento de la enciclopedia en tres idiomas (bajo la editora en jefe Karen Smith), que se publica en wepa.unima.org y la concreción del plan de alcanzar cien centros de UNIMA.

Durante sus ocho años como secretario general, Trudeau priorizó tanto la promoción de las actividades de UNIMA como el trabajo junto con la UNESCO por la paz en el mundo. Como presidente de la Comisión de patrimonio, creó los primeros Certificados de Reconocimiento que entregó personalmente a tres maestros africanos. A los 77 años, Jacques Trudeau sigue siempre activo en el mundo de los títeres.



ANA MARÍA ALLENDES OSSA, 1942

CHILE

Miembro de Honor de UNIMA 2016

Actriz y marionetista chilena. Allendes es licenciada en Educación, magíster en Planificación y Gestión Educacional (Universidad Diego Portales, 2005), postulada en Trastornos del Lenguaje Oral (Universidad Mayor) y profesora de Educación Diferencial (Universidad Mariscal Sucre). Es fundadora y docente de la Fundación Allendes para la Dignificación del Teatro de Muñecos (FAMADIT). Formó la tercera biblioteca privada especializada en Teatro de Títeres más importante de América Latina.

Allendes es una actriz con gran experiencia en múltiples áreas de las artes escénicas. Atraída desde muy temprana edad por el arte de los títeres, trabajó durante varios años en la compañía Bululú (1971) dirigida por Clara Fernández. Posteriormente viajó a Argentina, México y España, lo que le permitió seguir de cerca los cambios y novedades en cuanto a puesta en escena, escenografía, repertorios y literatura especializada.

En 1980 creó la Compañía de Teatro de Muñecos Guiñol, junto a Victoria Gamucio, María Paz Santibáñez, José Miguel Santibáñez y Carlos Ferrada. Desde su creación, la compañía ha representado más de treinta espectáculos para niños en guante, varilla, marionetas y sombras: *El principito* de Antoine de Saint-Exupéry; *El fantasmita Pluft* (1982) de María Clara Machado; *La muñeca abandonada* (1983) de Alfonso Sastre; *La gallina papanata* (1985) de Berta Finkel; *La flauta encantada* (1986) de Alicia Morel; *La jirafa distraída* (1987, juego de sombras); *El ladrón de margaritas* (1988); *La tortuga marina*; *Tranco largo* (1989) de María E. Coymans; *Circo mágico* (1992, teatro de sombras). Entre sus espectáculos para adultos se encuentran: *Trilogía del agua* (1984) de Verónica Cereceda; *Mariana Pineda*

de Federico García Lorca (adaptada por Ana María Allendes, 1988); *Las dos serpientes de la Tierra del Sur* (1990) de Alicia Morel; *Circo en sueño* (1995) de Julia Ahumada.

La Compañía de Teatro de Muñecos Guiñol cuenta con un taller donde se fabrican sus títeres, se desarrollan las escenografías, se compone la música y donde se realiza el montaje completo de la obra.

Allendes ha trabajado constantemente en el movimiento chileno titiritero desde que se creó UNIMA Chile en 1983. Consejera y miembro del Comité Ejecutivo de UNIMA Internacional y presidente de la Comisión para América Latina (2004-2008), participa en la organización profesional de titiriteros chilenos. Su especialidad es el teatro de títeres en educación y, como tal, imparte numerosas conferencias en América Latina, Europa e Israel, así mismo ha colaborado en publicaciones académicas.

www.titeresenfemenino.com/2012/07/anamaria-allendes-ossa



ELIZABETH GUZMÁN FLORES, 1962

CHILE

Miembro de Honor de UNIMA 2025

Titiritera tradicional chilena, creadora de títeres, dramaturga, diseñadora y gestora. Licenciada en folclore, Guzmán ve en los títeres una excelente herramienta para la educación. Desde 1975, ha actuado como titiritera por toda América Latina y Europa.

Nacida de los titiriteros tradicionales Luchita Flores y Tito Guzmán (directores fundadores de los Títeres Candelillas, reconocidos por

el Ministerio de Cultura de Chile en 2016 como "Tesoros Humanos Vivos"), Guzmán es heredera de una tradición perdurable. Durante más de 40 años, ha promovido el teatro de títeres en ámbitos como la salud y el desarrollo comunitario.

Es fundadora del Festival Interescolar de Títeres de la Municipalidad de Maipú, del Festival de Títeres del Instituto Cultural Banco, del Festival de Títeres de Escuelas Abiertas de Recoleta y creadora de la Escuela Itinerante de Títeres Lo Espejo, que en 2003 contó con 40 niños de entre 3 y 23 años. Produce el "Festival Candelilla trae los títeres", que en su 24ª edición contó con la participación de compañías de Argentina, Bolivia, Brasil, Colombia, Ecuador, Guatemala, Perú, Venezuela, España, Francia, Italia, República Checa y Rumania. Realiza regularmente giras con sus marionetas por todo el país.

La infancia inspira su escritura. Entre sus obras destacan: *La Ratona Filomena*, *La Gata que se enamoró de un Lobo de Mar*, *Miel Esperanza*, *De Color Miel*, *La Gata Gigi*, *El Dentista Dormilón*, *El Libro Rey*, *Agua Tierra y Aire*, *Piratas sin Barco*, *El Peumo* y *el Picaflor*, *Petronilo* y su vida saludable.

Con su obra *Kuiyen sueño mapuche* (escrita para difundir la cultura de la comunidad mapuche), ha realizado giras internacionales, por festivales y conferencias, entre los que destacan: Foro Social Mundial en Ciudad de México (2010); Festival "Galicreques" en Santiago de Compostela, España (2008); Festival Internacional "Teatrul de Marioneta" en Arad, Rumanía; Festival "33 Internationale Puppen theater tage" en Mistelbach, Austria (2011); Festival Internacional "Divertíteres" en el Teatro Roma de la ciudad de Quetzaltenango, Guatemala (2013); XXI Festival Internacional de Títeres organizado por UNIMA Córdoba (2015); y ha actuado en "Titiritlan" y presentado en Ciudad de Guatemala, Sololá y Antigua Guatemala.

Imparte talleres en la Escuela de Arte PRODEMU, el Festival de Títeres de Santa Cruz Bolivia, la Convención de las Artes de Cochabamba Bolivia, el Festival Internacional Titiritlán Guatemala, el Festival FIT-Ocelot (San Salvador), el Seminario de Patrimonio del Consejo de la Cultura, las Municipalidades de La Granja, Lo Espejo, San Miguel y Maipú, el Colegio Nacional de Profesores y el Patrimonio Inmaterial del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. Y participa en eventos como: "Titiroterapia Sin Fronteras" (UNIMA Chile), Títeres Chile A.G., Unión de Folcloristas y Guitarristas de Chile, entre otros.

Guzmán ha recibido numerosos premios nacionales e internacionales.



TANG DAYU, 1945

CHINA

Miembro de Honor de UNIMA 2025

Actriz de ópera ping china, directora artística, administradora artística y productora. Tang Dayu ha dedicado más de 60 años a las artes y ha sido galardonada con el "Lifetime Achievement Award" de la Asociación China de Marionetas y Artes de Sombras. Ha sido jurado en importantes concursos financiados por el Ministerio de Cultura, festivales artísticos internacionales y proyectos del Fondo Nacional de las Artes, y ha formado parte del Comité de Expertos del Patrimonio Cultural Inmaterial de China. En 1959, Tang entró en la clase de Ópera Ping de la Escuela de Arte Dramático de Chengdu y fue seleccionada para estudiar en el Teatro de Ópera Ping de Pekín. Tras graduarse, se unió a la Chengdu Ping Opera Troupe, donde interpretó papeles principales en más de 20 obras clásicas.

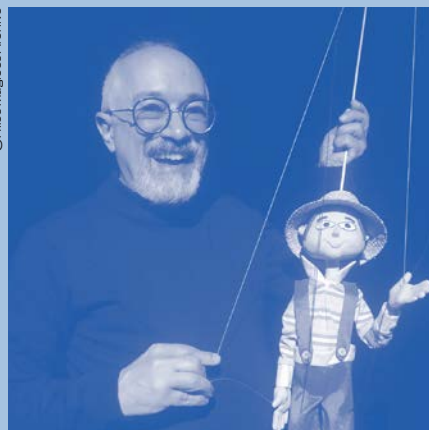
En 1984, se convirtió en directora de la Chengdu Puppet Troupe. En 1989, amplió la compañía para convertirla en el Teatro de Marionetas y Sombras de Chengdu, que presentaba diversas marionetas e incluía las técnicas de "cambio de cara" y "escupir fuego" de la ópera de Sichuan en actos de marionetas únicos. Las obras que dirigió, entre ellas *Nezha, tierra roja y cielo azul* y *El misterio de Sanxingdui y Jinsha*, obtuvieron numerosos premios del Ministerio de Cultura. En 1997, una adaptación a gran escala del clásico chino *Los archivos de los tres reinos*, creada en colaboración con el teatro japonés Kageboushi, recorrió Japón durante ocho años, visitó antiguos reinos de China y se embarcó en una gira mundial, lo que supuso la primera colaboración transnacional con éxito del teatro de marionetas de Chengdu.

Desde 1990, Tang trabajó con la Asociación China de Marionetas y Artes de Sombras, uniéndose a UNIMA y asegurando el papel de Chengdu como sede del 21º Congreso de

UNIMA y del Festival Mundial de Marionetas. Organizó la candidatura de la Asociación a la Lista del Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO para la "Marioneta de Sombras China", que fue inscrita en 2011. Ayudó a revitalizar el Festival Internacional de Marionetas de Quanzhou (1986) y desempeñó un papel clave en la promoción de los festivales de Shanghái y Nanchong.

Como Presidenta de la Comisión Asia-Pacífico de UNIMA (2012-2025), Tang tomó la iniciativa de unirse a la Liga Internacional de Teatros de la Ruta de la Seda, estableció la base de espectáculos y exposiciones Asia-Pacífico en Nanchong, coorganizó simposios con las comisiones de Investigación y Formación Profesional de UNIMA, invitó a expertos internacionales a impartir clases en la Academia de Teatro de Shanghái y a organizar conferencias y talleres en festivales internacionales de marionetas. Con la Comisión, ayudó a teatros de marionetas de India e Indonesia, facilitó la adquisición de piezas del Museo Nacional de Marionetas de Sri Lanka y produjo videos cortos sobre la desaparición de marionetas nepalesas.

Desde 1984, Tang Dayu ha sido promotora de la afiliación de China a UNIMA, contribuyendo a preservar y promover la diversidad cultural mundial y el desarrollo internacional de las artes de la marioneta.



GIRO LEONARDO GÓMEZ ACEVEDO, 1957

COLOMBIA

Miembro de Honor de UNIMA 2025

Titiritero, actor, dramaturgo, director, mentor, realizador y gestor cultural colombiano. Con más de 50 años dedicados a hacer teatro, Giro Gómez Acevedo ha dado vida a muñecos y objetos con su grupo Hilos Mágicos.

Su formación escénica inicia en la Escuela de Teatro de Bogotá donde conoce los

fundamentos del títere de hilos, técnica que luego perfeccionaría en el Instituto del Teatro de Sevilla, España, con importantes maestros como Albrecht Roser y Henryk Jurkowski entre otros. Recibió el "Laureado" de grado como Maestro en Artes Escénicas, Universidad Distrital de Bogotá (2012), con su estudio *Un método de dirección escénica en el teatro de títeres*. Años después, es galardonado con la "Matrícula de Honor" por su tesis *El títere, desarrollo conceptual y de sus prácticas*, al culminar la maestría en Estudios Avanzados de Teatro, Universidad de la Rioja, España (2018).

Con Hilos Mágicos, Gómez ha realizado más de 50 puestas en escena con títeres que han llegado a más de 30 países, y ha sido invitado como director y asesor de obras para grupos de Italia, México, España y Ecuador. Sus investigaciones han sido merecedoras de becas distritales, nacionales e internacionales de IDARTES (Instituto Distrital de las Artes), del Ministerio de Cultura y el TOPIC de Tolosa, España, entre otras. Sus escritos comprenden un conjunto de ocho libros publicados y cientos de textos dramáticos, investigaciones y ensayos en revistas de artes escénicas.

Gómez es uno de los titiriteros activos más reconocidos de Colombia, siendo galardonado con el Premio Teatral Ollantay, CELCIT (Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral, 1992); Premio de Directores de Teatro (2003); Premio IDARTES - ATICO a Director de Teatro de Títeres con Trayectoria (2011); Premio Nacional de Dirección Escénica (2012); Medalla al Mérito Cultural, Ministerio de Cultura (2024); Premio Vida y Obra, Secretaría de Cultura de Bogotá (2022); Medalla Orden Civil al Mérito, grado Gran Cruz, Concejo de Bogotá (2024); entre otros.

Su trabajo en la gestión y la administración cultural también ha sido extenso: fue director del Teatro del Parque Nacional; coordinó el área de teatro infantil y títeres en el Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá; dirigió las Jornadas Iberoamericanas de Teatro Infantil y las Jornadas de Títeres de Bogotá; entre otros eventos.

En el campo pedagógico, Giro Gómez Acevedo dirigió un proyecto con títeres para el autocuidado en salud, que fue tomado como base para una publicación de UNICEF, aplicado en diferentes centros educativos de América Latina. Además, ha sido formador de nuevos titiriteros con sus talleres de marionetas y ha coordinado varios diplomados universitarios para la actualización teórica y técnica de sus colegas profesionales.





¿Cómo pueden los títeres comunicar historias y personajes? Estos artículos exploran la relación entre títere, titiritero y público; entre títeres e historias; y entre objetos y sus significados intrínsecos. Teniendo en cuenta la evolución de los títeres junto con la tecnología, se nos invita a preguntarnos: ¿Cómo pueden la interactividad y lo digital ampliar aún más las posibilidades únicas de los títeres?

تیراز، طراز
experimental
an

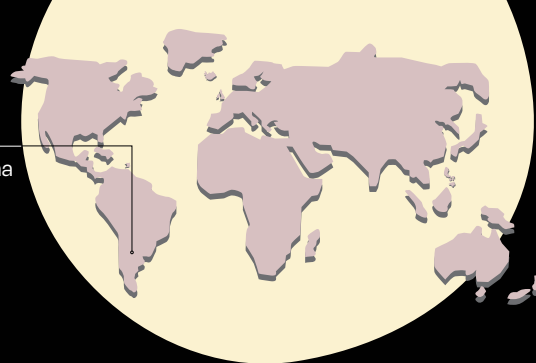
PROYECTO FRANKENSTEIN: DESAFÍOS DE LA DOBLE INTERPRETACIÓN EN EL TEATRO DESDOBLADO

La Hoja Titiritera • nº1 • 2024



Por Luciano Mansur





Desde la creación escénica argentina, me interesa no sólo el teatro de títeres contemporáneo sino también las indagaciones y hallazgos en torno a él. Este artículo presenta el desarrollo teórico que orientó el proceso creador de mi espectáculo *Proyecto Frankenstein*, mismo que después se compiló en un libro,¹ atendiendo a las problemáticas del trabajo de interpretación para un teatro de títeres con características particulares: el titiritero trabaja a la vista del público mientras interpreta dos personajes, uno como actor/actriz y otro “con” un títere. Ahonda también en el concepto de “Teatro Desdoblado” (Paska, 2000)², y su relación directa con dicha interpretación y la concepción de mi espectáculo, para adentrarme luego en las problemáticas de lo que llamo la “Doble Interpretación Simultánea”, desglosando parte del trabajo práctico interpretativo vinculado a dicha disociación, especialmente el vocal, mismo que incluye nociones de ventriloquía, y fue puesto a prueba en la búsqueda de una sistematización dinámica.

LO VIVO Y LO INERTE

En una representación con títeres donde el actor está a la vista del público y es titiritero simultáneamente, es imprescindible entender el elevado grado de complejidad al que está sometido. Supone accionar en distintos niveles técnicos en escena: la utilización de los tipos de actuación, directa (actor) e indirecta (titiritero); la relación entre títere y titiritero en escena, aplicando el modo contraparte en donde se destaca una doble presencia (personaje/actor y personaje/títere); y la interpretación que genera la ilusión de que el impulso de vida del títere es autónomo. Para esto último, es necesario que el intérprete pueda ceder una parte de su presencia al títere, a la vez que conserva otra para su propio personaje. Esto es, desarrollar la intuición que implica un distanciamiento. Uno que le permita jugar la escena, al tiempo que atiende al resto de los elementos: iluminación, espacio, cuerpo del títere, cuerpo del actor. Todos estos aspectos resultan, entonces, puntos de apoyo para encarar el trabajo de interpretación en el teatro desdoblado.

LA DOBLE INTERPRETACIÓN SIMULTÁNEA Y SUS HERRAMIENTAS

En uno de los segmentos relevantes del libro, hago referencia al tipo de actuación empleado para la interpretación con títeres a la vista del público, directamente relacionado con los modos de operatividad que definen la relación entre títere y titiritero en escena. Uno de ellos, el modo “contraparte” o “partenaire”³ deja expuesta la necesidad de ampliarlo como categoría, por el grado elevado de complejidad que supone, sobre todo si tomamos al títere como doble del humano (Paska, 2000).

Propongo, entonces, una nueva categoría para definir lo antes expuesto, que nombro como “Doble Interpretación

Simultánea”, en adelante DIS. Al menos en mi territorio, no contamos con estudios organizados ni sistematizados sobre el tema, de modo que lo defino así porque me permite centrar mi investigación. Lejos de enunciar una certeza escénica, está allí para ser confrontada, discutida y puesta en movimiento, en tanto que a fines prácticos, me ayuda a nombrar lo desarrollado en esta investigación.

Enlisto entonces las características que conforman la DIS, analizando una escena del espectáculo donde interpreto a La Criatura (títere) y a Víctor Frankenstein (humano):

- Hay dos personajes.
- Ambos son llevados a cabo de forma simultánea por el mismo intérprete a la vista del público.
- El teatro desdoblado se hace evidente: La Criatura (personaje/títere de boca) como doble de Víctor Frankenstein (personaje/actor). The “counterpart” or “partner” operational mode is used for the relationship between puppet and puppeteer.
- Se utiliza el modo de operatividad “contraparte” o “partenaire” para la relación títere y titiritero.
- El personaje títere fue abordado desde la actuación indirecta, por un sistema de desdoblamiento.
- El personaje humano se aborda desde la actuación directa.
- La fuente sonora es el mismo intérprete, sosteniendo dos voces distintas, una para cada personaje.
- Se observan en escena dos cuerpos distintos que ocupan espacios distintos, a pesar de compartir partes de un solo cuerpo, el del intérprete, para conformar el del títere.

Entre las estrategias usadas para abordar esta actuación compleja, una de las principales es la disociación; el separar las presencias de los personajes y sus acciones para definirlos, sobre todo a nivel visual. Pero existen otras herramientas que revisten gran importancia; aunque son aproximaciones siempre incompletas (no pretendo erigir una lista ni un orden), comienzo por algo particular y a la vez paradójico en el títere: su habla.

EL HABLA EN EL TÍTERE

Cuando nos referimos al uso del habla en el títere existe algo primordial y, por parecer obvio se podría caer en un descuido, pero merece atención particular: Paska comenta que “los títeres en verdad no dicen nada. La palabra puede ser una gran ilusión en el teatro de títeres [...] pero [...] los títeres son mudos y la palabra es falsa, es un simple truco de sincronización [...] es natural para el

actor de carne y hueso y para un títere es contraria a su naturaleza"⁴. Y si nos referimos a palabra como ilusión, Mauricio Kartun (2015)⁵, cita a Paul Claudel⁶ y dice que: "El títere no es un actor que habla, es una palabra que actúa" (p. 141). Al tener en cuenta que en el teatro de títeres la palabra es una ilusión que emite el intérprete y que se la trabaja en sincronización con el movimiento del títere, existe una herramienta que nos va permitir generar la verosimilitud de que el títere "habla", a la vez que contribuye a disociarlo de quien lo manipula. Esto es, la sincronización de labios o *lip sync*.

LIP SYNC Y GESTUALIDAD

Si bien se trata de explotar los beneficios de coordinar la apertura y cierre de la boca del títere con nuestra voz, contemplando los diferentes grados de apertura según las vocales, también involucra la corporalidad. Es decir, el movimiento que transmite el intérprete al títere, nace de la columna, mueve el hombro-brazo-mano y eso repercute en el movimiento del cuerpo del títere y su gestualidad, a la vez que le da carácter. Por eso es necesario un cuerpo disponible, en términos pre-expresivos, que esté al servicio de generar el signo deseado y coadyuve a la composición plástica de la escena.

Quisiera destacar una característica importante sobre este punto: el carácter del títere. Los humanos contamos con amplias posibilidades de gestualidad; nervios y músculos modifican nuestra cara, la carne cambia de color, de temperatura. En cambio, los títeres no tienen esas características, pero tienen otro poder que convierte sus limitaciones en oportunidades: la síntesis del gesto mostrado al público. Consecuentemente, en la sincronización se pueden plasmar los matices del personaje, desde las variantes de cómo abrir, cerrar y mover la boca, a las posibilidades de gestualidad que conforman su personalidad.

VENTRILOQUÍA

Existe otra herramienta que, generalmente, no es tenida en cuenta entre los titiriteros para incorporar como

elemento de disociación, a la vez que como uso del habla en el títere, y es la ventriloquía. Ésta, tiene mucho de formación autodidacta entre quienes la realizan, e inevitablemente existen coincidencias entre el trabajo de los ventrílocuos y los titiriteros, que van en concordancia con la presente investigación. Una de sus herramientas principales es la de hablar con la boca semicerrada para que se pueda emitir el sonido, "y la que hará todo el trabajo moviéndose dentro de la boca, [...] será la lengua, ella será la que fabrique las palabras"⁷.

CONCLUSIÓN

En definitiva, la DIS, o doble interpretación simultánea, es un reto como trabajo actoral, con muchas más aristas por definir, practicar y estructurar, tanto a nivel físico, visual y vocal, como respecto de lo que éstos construyen en el carácter del personaje, la progresión de la historia e incluso en la recepción del público. Sea este aporte textual (o mejor aún, el libro completo) un punto de partida para el titiritero creativo o el espectador curioso que quieran adentrarse en las maravillas y complejidades del teatro desdoblado y su interpretación.

Traducciones de artículos de Susy López P.

* El presente artículo toma extractos del libro *Proyecto Frankenstein* de Luciano Mansur, que incluye al texto dramático homónimo, versión para títeres de la novela *Frankenstein* de Mary W. Shelley y la investigación *El Trabajo de Disociación de los Titiriteros en el Teatro Desdoblado: Problemas de la Doble Interpretación Simultánea*. Junto con el espectáculo *Proyecto Frankenstein*, dirigido por Román Lamas, y estrenado en abril de 2022 en Buenos Aires, Argentina, forman parte del Trabajo Final Integrador para la obtención del título de Licenciatura en Artes Escénicas focalización Teatro de Títeres y Objetos de la Universidad Nacional de San Martín.

** Se agradecen las traducciones y corrección de estilo de Susy López Pérez, para la publicación de este artículo en la revista de la Comisión de Publicación y Escritura Contemporánea de la UNIMA Internacional y su Subcomisión PPO de Publicaciones en Línea.

References

- Mansur, Luciano (2024).** *Proyecto Frankenstein*. Colección Punto Clásico Hoy. Fundamental Ediciones: Buenos Aires.
- Paska, Roman (2000).** *Avant-propos. Alternatives Théâtrales. Le théâtre dedoublé*. Alternatives théâtrales et Institut International de la Marionnette. Nos. 65-66 (Noviembre): pp. 4-5.
- Nota del editor. Derivado de partenaire, término francés que se refiere a aquel con quien trabajas, juegas, bailas o tienes una relación. Popularizado como modo operativo de títeres por estudiosos del teatro europeos, como Henryk Jurkowski o Michael Meschke, a finales del siglo XX.
- Paska, Roman (1995).** *Pensée-marionette, esprit marionnette un art d'assemblage*. Puck, les marionnettes et les autres arts. No. 8, pp: 63-66. Écritures Dramaturgies.
- Kartun, Mauricio (2015).** *Escritos 1975-2015*. Buenos Aires: Colihue.
- Claudel, Paul (2005).** *Carta al profesor Miyajima del 17 de noviembre. Les mains de la lumière. Didier Plassard (comp.) Anthologie des écrits sur l'art de la marionnette*. Charleville-Mézières: Éditions de l'Institut International de la Marionnette, p. 80.
- Lembo, Miguel Ángel (2007).** *Ventriloquía y Humorismo: técnicas para el arte de hacer reír*. Buenos Aires: Láser Multimedia.



©Flores Mansur

EL PROBLEMA DE LOS CUÑADOS VOLADORES

UNA DECLARACIÓN SOBRE EL ARTE DEL TÍTERE Y EL TEATRO VISUAL EN LOS PAÍSES BAJOS



De wereld van het poppenspel

nº 66 • edición de invierno • 2021

Por Rieks Swarte

El 10 de septiembre de 2021 pronuncié una conferencia en la inauguración del 6º Microfestival Internacional de Dordrecht. Este artículo es el texto (casi) literal de ese discurso.

Fue un grito desde el corazón y una oda a la imaginación desde el teatro de marionetas del *Aardappelmarkt*.¹ Salió en el periódico y lo vimos en las noticias: tres superricos competían entre sí con un viaje al espacio.

Lo más destacado para Holanda fue que se permitió a un joven holandés de 18 años ir al espacio. Bueno, permitido... se dijo que su padre pagó una cantidad desconocida por ello. Oí en alguna parte que la cantidad era de tres millones de euros. Al parecer, el viaje duró once minutos y estuvieron ingrátidos durante un minuto. Todo el mundo estaba eufórico, pero ¿Por qué?

EL PODER DEL TEATRO

¿Cuántos millones de euros (o dólares) habrán costado esos viajes espaciales de los super pasajeros? ¿Qué no podrían haber hecho con todo ese dinero? Inmediatamente pienso: mantener los pies en el suelo o ir a nadar, experimentar así la ingravidez y ya está. En lo que a mí respecta, ese dinero podría haber erradicado la malaria de un plumazo o, más tópicamente, garantizar que las personas del planeta que no pudieran permitirse una vacuna se vacunaran² de una vez, lo que habría combatido la pandemia para siempre. Pero no, se aplauden las aficiones equivocadas mientras lo que realmente hay que hacer sigue siendo un por hacer.

Hace unos años, dirigí a dos actores que hacían "algo sobre" viajes espaciales porque era "lo suyo". Realizaron un espectáculo visual que consistía en volar e... ingravidez. Habían pensado en todo tipo de cosas, pero no acababa de despegar. En uno de mis espectáculos hice volar a alguien. Por supuesto, no se lo dije a los dos chicos, porque tenían que descubrirlo por sí mismos. Se dejaron la piel y sí, un día volaron. Lo que pasó estaba más allá de nuestra comprensión, pero sucedió.

Lo que a Branson, Bezos y Whitesides les costó millones, ellos lo consiguieron en esa sala de ensayo. Descubrieron el "teatro volador". Si lo veías, te lo creías de verdad. Ese es el poder del teatro: experimentar lo que sabes que no puede ser real.

GRANM'MA

Lo que finalmente consiguieron estos actores, es diez veces más fácil para una marioneta. En su espectáculo de teatro de marionetas *Granm'ma* (Abuela), Wensley Piqué interpreta a su abuela esperando una llamada telefónica de su nieto. Mientras está tumbada en la cama, de repente se eleva lentamente por encima de la cama. ¿Sueña que vuela? ¿O es su espíritu? Piqué la devuelve cuidadosamente a la cama y retira con cuidado sus manos. Y entonces ella se queda quieta. Y poco a poco nos damos cuenta de que nos ha dejado. Y como puede volar, también puede permanecer mucho más muerta de lo que jamás podría hacerlo un actor de teatro. Todo tipo de dudas

entran en tu mente sobre lo que realmente ves. Sugerencias, preguntas abiertas. ¿Qué es verdad?

IMAGINA...

Como espectador, el teatro de marionetas te hace trabajar duro. Tienes que asegurarte de que las cosas muertas cobren vida y sean reales. Eso es precisamente lo que hace que esta forma de teatro sea tan especial. Porque las marionetas pueden hacer mucho más que los actores (volar, por ejemplo). Todo tiene que ver con la sugerencia de que algo es verdad. Creemos en lo que vemos, pero también sabemos que nos están engañando y que nosotros mismos hacemos que la sugestión sea cierta por un momento. Creo que cuando la Tierra fue creada con su gravedad, su creador/inventor/evolución también inventó la capacidad de los humanos para creer. No como un hecho de verdad, sino como una herramienta para evolucionar.

Supongamos que eres un científico y sospechas que algo es cierto, pero que aún no se sabe si lo es. Te llamas Albert Einstein y estableces una teoría de la relatividad. Lo que has descubierto es sólo en tu cabeza una posibilidad. Pero, ¿es cierto? Einstein necesitaba pretender, necesitaba esa creencia como herramienta hasta que pudiera demostrar su teoría. Suponía que su idea era cierta y entonces podía proceder con la búsqueda de evidencias que hicieran cierta su proposición. (La fe es muy diferente de lo que muchas tribus nos quieren hacer creer, que la santa fe es cierta por definición. Porque no es cierta).

AGUANTA, VUELTA A LA CASILLA DE SALIDA...

Seguramente mi historia trataría de lo difícil que lo tienen hoy los nuevos creadores para construirse una vida en el mundo de las artes. ¿Qué deberías hacer como persona emergente en nuestra profesión, con tu abundancia de talento y, por lo demás, tu falta de todo?

¿Cómo ampliar tu visión si sólo puedes inventarla dentro de tu propia burbuja?

¿Cómo se te presentan las oportunidades, aprendes a desarrollar tus talentos y a conocer

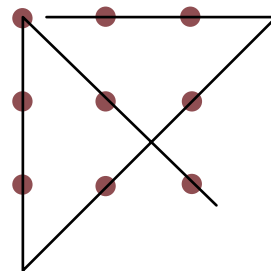
tus propios defectos y tus puntos fuertes? Si no hay cursos de formación para creadores de marionetas y teatro imaginario, ¿quién te enseñará cómo funciona la imaginación, qué es verdad? O mejor dicho: veraz. Y, sobre todo, ¿quién te enseña a pensar con originalidad para llegar a la esencia de lo que quieres contar al mundo?

FUERA DE LAS LÍNEAS

En la escuela primaria, un profesor decidió una vez no ponernos deberes, pero nos mandó un acertijo: dibujas tres veces tres puntos, de modo que obtienes un cuadrado de nueve puntos con un punto en el centro. Ahora intenta trazar una línea a través de todos los puntos con sólo cuatro líneas rectas unidas.



A la mañana siguiente, el profesor miró los resultados. Ninguno había adivinado el acertijo. Así que dibujó los nueve puntos en la pizarra, trazó una diagonal a través del cuadrado, desde la esquina la línea continuó hacia la derecha y entonces ocurrió el milagro: extendió la línea más allá del cuadrado para poder cruzar también los demás puntos. Repitiendo ese truco una vez, consiguió cruzar todos los puntos.



Por supuesto, protestamos, pero el profesor tenía razón. Al fin y al cabo, no había dicho que no se debiera dibujar fuera de los puntos, sino que la intención era precisamente

dibujar fuera de las líneas para llegar a la solución. Eso era lo que quería enseñarnos. Fue la mejor lección que aprendí: "Pensar fuera de las líneas". Durante tu formación profesional en las artes, tienes que aprender a pensar fuera de las líneas para conseguir una buena obra de arte. Pensar fuera de las líneas te da imaginación, espacio. Para descubrir ese espacio y esa imaginación, los jóvenes talentos necesitan la experiencia de los artistas mayores.

FALTA DE IMAGINACIÓN: EL PROBLEMA DEL CUÑADO

Hace mucho tiempo, para un espectáculo de marionetas³ el día de San Esteban, una familia de panaderos de Haarlem con cinco hijas había alquilado las filas segunda y tercera. Allí se sentaron todos: papá, mamá, cinco hijas, cinco cuñados y varios niños. Lo que ocurrió fue extraño. Mientras toda la sala simpatizaba con el destino de los conejos, tejones, zorros y ratones, no conseguíamos que los cuñados se unieran a nosotros y se rieran con nosotros. Incluso durante la hilarante escena final, en la que los actores vestidos de ratones ayudaban

a una casa de muñecas de tamaño natural a irse al infierno, los cuñados fueron los únicos que no quisieron reírse de ello. No participaron en el juego entre los actores y el público. Para ellos, simplemente no era real. Para ellos, de hecho, tenía que ser real. Eran de esos que, como niños pequeños en una representación, dicen continuamente: "Ya sé cómo lo hacen". ¿Pero el teatro va solo de eso? No.

Desde entonces, por tanto, la falta de voluntad de los hombres para permitirse la imaginación se denomina el "problema del cuñado".

HACIA OTRO VIRAJE

Esto demuestra que la imaginación es una parte muy importante de la existencia humana y que el teatro visual y de marionetas destaca enormemente en este aspecto y, por tanto, es de gran importancia para el espíritu humano. La ciencia y el arte están relacionados entre sí. Einstein tocaba el violín y contaba chistes todo el tiempo. Cultivaba la imaginación como nadie, dándose cuenta de que la imaginación es la capacidad de tomar algo como una verdad provisional.

Esa es una buena razón para apreciar el teatro de marionetas, porque en ningún otro arte es posible crear posibilidades que antes creías imposibles. Posibilidades que podrían, por ejemplo, conducirte a una teoría de la relatividad, o que pueden hacerte volar. Seguramente, pensarán ustedes, sería de interés general para la humanidad que honráramos al teatro visual y de marionetas tanto como fuera posible, con un lugar inmediatamente vinculado a él donde también se pudiera aprender esa maravillosa profesión, y que el teatro visual y de marionetas como rama del teatro fueran tomados en serio, al menos por quienes dirigen el país y afirman que tienen en mente los mejores intereses del pueblo.

Feike Boschma⁴ pensaba que la mejor manera de aprender el oficio era practicando. Pensando en él, Feikes Huis⁵ y yo hicimos un plan para una gran producción de teatro de marionetas, acompañada de varios bloques pedagógicos para sumergirnos en el oficio. Algo con jóvenes talentos y creadores experimentados. Lo llamamos escuela de teatro de marionetas, pero nuestra solicitud de subvención pública fue rechazada: demasiadas solicitudes, poco presupuesto. Al mismo tiempo, Feikes Huis corría el riesgo de perder su subvención estructural. Por suerte, Feikes Huis sobrevivió.

Sin embargo, una vez más, nuestra profesión no fue tomada en serio. ¡El teatro visual y de marionetas no es una obra de caridad! ¡Es una profesión!

Mientras que nosotros, como creadores teatrales nos quedamos con las ganas, a menudo percibidos como un hobby de izquierdas, supuestamente dependiente del goteo de subvenciones, los guardianes del capitalismo histérico se dedican a sus aficiones devoradoras de dinero, como hacer viajes espaciales para pensar por un minuto que estás volando de verdad. Ya sé cómo lo hacen. Apagando la imaginación de todo el mundo y pensando que eso sería entonces "real". ¿Cuán malos cuñados pueden ser?

Te digo que la abuela de Wensley Piqué es la mejor voladora del mundo, seguida de aquellos dos actores a los que dirigí hace tantos años. Volar un cohete de verdad no tiene nada que ver.

ACTIVAR LA IMAGINACIÓN

Es cierto que hacer arte cuesta dinero, pero los artistas devuelven muchas cosas bellas que no se pueden monetizar! Yo digo que las subvenciones a las artes deberían multiplicarse por diez, porque entonces podríamos hacer bien nuestro trabajo, ser pagados como es debido, educar a través de un instituto de teatro con un departamento de teatro de marionetas, producir en serio, establecer una red seria, crear un público serio, introducir la asignatura de "teatro" en las escuelas, ampliar la profesión, aplicar nuevas técnicas, mirar más allá de las fronteras, pensar más allá del cuadrado, profesionalizarnos, crecer y volver a hacer del mundo un lugar mejor. Creo que llevamos demasiado tiempo conformándonos con los administradores. Si, como artistas y artesanos, asumimos inmediatamente que es imposible multiplicar por diez el presupuesto, estamos pensando en la dirección equivocada. Al fin y al cabo, ¡el teatro es necesario! No para obtener beneficios, sino para hacer cosas bellas. ¡Para volar de verdad!

Por lo tanto: Abraza lo absurdo, ignora la norma. Empieza a dibujar más allá del cuadrado, nueve puntos y cuatro líneas. ¿Por qué? ¡Porque tienes que hacerlo!

Referencias

¹ Sede del Festival Internacional Micro 2 en Dordrecht, Países Bajos.

² Contra COVID-19.

³ Llamado 'Potters Beasts' (Bestias de alfareros).

⁴ Titiritero y creador neerlandés (27 de abril de 1921 - 13 de noviembre de 2014).

⁵ Compañía de producción neerlandesa de teatro visual.

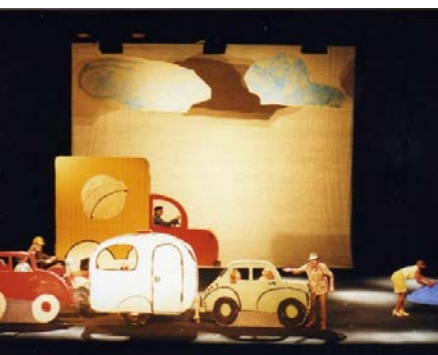


Imagen de arriba: Potters Beasts Show.
Imagen de abajo: Doggy Show.

ABRAZAR EL ALMA HUMANA

MAGMA • nº4 • 2024

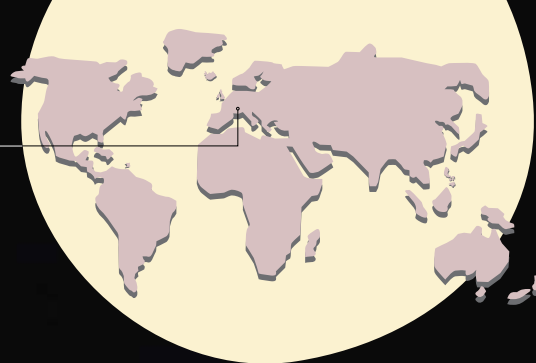


Con Natacha Belova

Recopilado por Irène Le Corre

Las actrices Marta Pereira (izquierda) y

Tita Iacobelli (derecha) en el espectáculo *Loco* (2021)



El aspecto físico de las marionetas siempre ha fascinado a la diseñadora de vestuario, constructora de marionetas y directora Natacha Belova. En este relato, nos cuenta las numerosas interacciones entre cuerpos humanos y marionetas que ha explorado a lo largo de los años y cómo los títeres nos permiten expresar nuestro interior.

Mi primer contacto con los títeres se produjo en 2006, cuando trabajaba como diseñadora de vestuario para la compañía Point Zéro, de Jean-Michel d'Hoop. Quería poner en escena *Escuela de ventrílocuos*, de Alejandro Jodorowsky, una obra en la que las marionetas encarnan el lado oscuro y reprimido del alma humana. Jean-Michel me pidió que diseñara las marionetas y el vestuario. Hice un curso corto de formación en la ESNAM* en Charleville-Mézières y despegamos! Ni él, ni yo, ni los actores teníamos experiencia en este campo. Investigamos y experimentamos juntos. ¡Fue fascinante!

Para *L'école des ventriloques*, que vio finalmente la luz en 2008, nuestra intención no era crear un espectáculo de marionetas, sino una pieza en la que los actores encontraran, a través de la marioneta, un medio adicional para expresarse, aprovechando al máximo sus cuerpos y su presencia interpretativa. La marioneta se convirtió en una herramienta de trabajo para crear figuras en expansión, un medio esculpido, una extensión de los actores. Desde el principio trabajamos en el concepto de marionetas de tamaño natural con animación directa, jugando visualmente con el aspecto monstruoso, grotesco, 'más grande que la vida'.

Este espectáculo abrió el camino a nuevas investigaciones sobre la interacción de los cuerpos. En producciones posteriores (*Trois Vieilles* [Tres Viejas], *La Tempête* [La Tempestad], *L'Histoire du Soldat* [Historia de un Soldado]), el objetivo ya no era simplemente 'aumentar' el cuerpo humano, sino crear otro cuerpo. El actor manipulaba este otro cuerpo, mientras interpretaba su propio personaje. Títere y titiritero actuaban al mismo nivel, en igualdad de condiciones, y ya no 'servían' a uno ni al otro. Lo que nos interesaba era jugar con la idea del doble que representa el títere y la confusión que de ello resulta. Entre el titiritero y la marioneta, ¿quién manipula a quién? ¿Quién está más "vivo"? Nos fascinaba la delgada línea entre el objeto que se convierte en humano y el humano que se convierte en objeto.

Después de casi 15 años en la Compagnie Point Zéro, quería explorar estas cuestiones. Quería explorar estas cuestiones a través de mis propias producciones. Con la actriz y directora Tita Iacobelli, creamos nuestra

compañía en 2015. Para nuestro primer espectáculo, *Tchaïka*, inspirado en *La gaviota* de Antón Chéjov, me distancié de la estética de lo extraño en favor de un enfoque más realista. Este espectáculo solista para actriz y marioneta de mano cuenta la historia de una actriz al final de su carrera (Arkadina de Chéjov), a quien una joven Tita dio vida en escena. Para nosotros, se trata de un ser que dialoga consigo mismo. La presencia de la marioneta y la actuación de Tita nos permiten mostrar estas dos voces en un solo cuerpo y el tira y afloja íntimo, complejo y contradictorio de un ser que lucha contra la edad.

Nuestro segundo espectáculo, *Loco*, adaptación del *Diario de un Loco* de Nikolai Gogol, también trata de hacer visibles problemas invisibles que, sin embargo, son muy reales y ocupan mucho espacio en nuestro mundo interior. Para contar cómo percibe su cuerpo un personaje considerado loco, utilizamos a dos actrices que prestan sus miembros al protagonista, cuyo único atributo puramente marionetístico es su cabeza. Esto nos permite hacerle 'perder la cabeza' literalmente, pero también jugar con la fragmentación del cuerpo, la escisión de la personalidad y mostrar cómo se siente el protagonista consigo mismo.

A través de este juego de cuerpos, nos gusta cuestionar nuestra subjetividad, la forma en que nos miramos a nosotros mismos, a los demás y al mundo que nos rodea... pero también la imagen que los demás tienen de nosotros y nos reflejan. Los caminos entre la realidad y lo irreal, lo inerte y lo vivo, lo visible y invisible se difuminan. En este tipo de teatro, la mirada, la percepción y los sentimientos del espectador son constantemente interpelados y forman parte de la ecuación.

Este será aún más el caso en nuestra próxima producción, una adaptación de *Alicia a través del espejo*, de Lewis Carroll, en la que queremos explorar aún más el concepto de la ilusión del cuerpo ya iniciada en *Loco*. A través del material abstracto (telas, sombras, espejos, etc.) y de su manipulación, queremos conjurar cuerpos, monstruos y presencias para dar vida a los personajes que pueblan el imaginario de Alicia. En lugar de crear confusión por el parecido de la marioneta con el cuerpo humano, ahora busco crear desorden a través de la sugestión de una presencia más allá de la noción física del cuerpo.

MAGMA es la revista del Teatro de Títeres de Ginebra (Suiza).

Referencia

*École Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette (Escuela Nacional Superior de las Artes de la Marioneta).

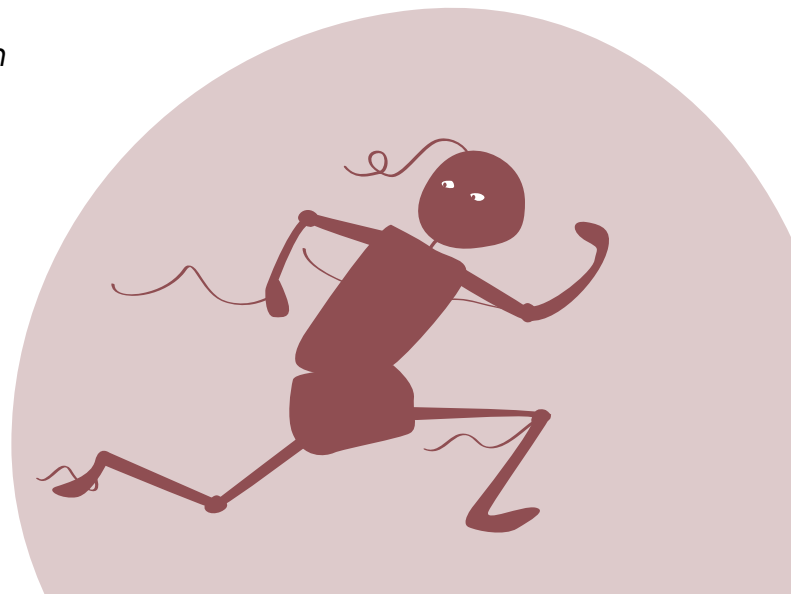
EL TÍTERE ENTRE EL PERSONAJE Y EL ACTOR EN EL TEATRO DE TÍTERES

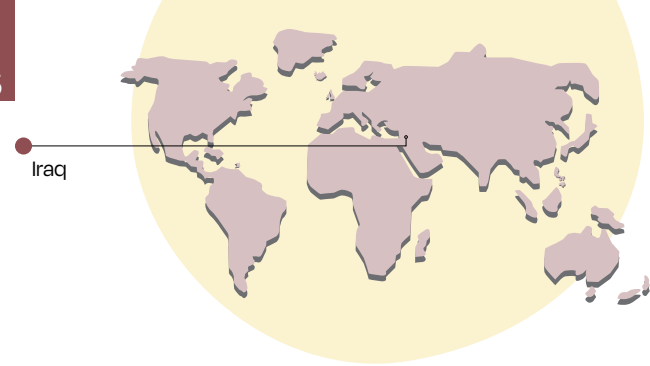
Por Dr. Zainab Abdul Amir Ahmed

Head of UNIMA Iraq

“...los acontecimientos están relacionados con el personaje y giran en torno a él, lo que a su vez arroja luz sobre la compleja naturaleza dinámica de la participación del personaje en la transmisión de una narración dramática, a través de la expresión de sus rasgos externos e internos, en colaboración con su continua interacción con otros elementos artísticos...”

- Zainab Abdul Amir Ahmed





Los espectáculos de teatro de títeres están concebidos con un conjunto de elementos artísticos esenciales que se superponen de manera armoniosa para traducir un texto teatral a través de la encarnación de la narrativa del espectáculo, ya que constituyen todo lo que es visible y audible dentro de un espectáculo teatral. El personaje se considera uno de los elementos artísticos más importantes de la narrativa dramática, 'ya que es la presencia tangible que ven los espectadores y a través de la cual siguen su comportamiento, sus emociones, sus pasiones y todos los significados que conlleva el hecho teatral',¹ porque es el elemento central que impulsa y motiva todos los demás elementos artísticos con los que interactúa en el escenario. 'El personaje se inspira en los acontecimientos que se desarrollan para crear una serie sucesiva a través del diálogo y las voluntades en conflicto';² esto se debe a que los acontecimientos están relacionados con el personaje y giran en torno a él, lo que a su vez arroja luz sobre la compleja naturaleza dinámica de la participación del personaje en la transmisión de una narración dramática, a través de la expresión de sus rasgos externos e internos, en colaboración con su continua interacción con otros elementos artísticos, como la iluminación, el vestuario, la escenografía, la música y el canto, los efectos sonoros a lo largo de toda la representación teatral.

Así pues, abordar el personaje dramático requiere definir sus rasgos externos e internos; esos rasgos representan las dimensiones principales en las que se basan tanto el autor como el director para representar al personaje en el escenario. En el teatro de títeres, el títere encarna el personaje dramático, y se crea de acuerdo con las dimensiones de un personaje dramático específico, por lo que el personaje dramático (el títere) es único de tal forma que nos hace excluir las tres principales dimensiones familiares en las que se basan tanto el autor como el director para crear el personaje, que son: la dimensión física/fisiológica, la dimensión social y la dimensión psicológica. Estas son dimensiones generales que comparten el personaje natural y el personaje dramático y son incluso más cercanas al personaje natural en la realidad, lo que las hace inadecuadas para el personaje dramático en el teatro de títeres. El personaje (títere) se caracteriza por la sencillez y la no exageración para resaltar sus dimensiones. El personaje (títere) se limita a definir sus grandes líneas, ya que sus rasgos distintivos se destacan en forma de caricatura, sin entrar en las complejidades que esas dimensiones abordan.

Por ello, en el presente artículo, indicamos una nueva clasificación de las dimensiones del personaje dramático en el Teatro de Títeres, que incluye dos dimensiones básicas que definen sus rasgos exteriores e interiores de forma que se garantice que cada personaje se realice en una imagen que difiera de las imágenes de otros personajes, y que son las siguientes:

- **La dimensión física del personaje:** Se refiere a la dimensión que se relaciona con las características aparentes (visibles) del personaje, es decir, se relaciona con las características que se asocian con la apariencia del personaje, tales como: el género (tipo) del personaje, la edad, los rasgos, la vestimenta, el peinado y otras cosas que se asocian con la dimensión natural y social del personaje teatral.

- **La dimensión intelectual (moral) del personaje:**

Se refiere a la dimensión relacionada con las características ocultas (invisibles) del personaje, es decir, relacionadas con las características asociadas al comportamiento y las palabras del personaje. Aristóteles distinguía entre la acción del personaje y sus características y la conexión entre ambas, pero daba prioridad a la acción del personaje, que es una imitación de la acción humana, y consideraba que la identificación de las características del personaje se realiza a través de sus acciones dentro de las situaciones dramáticas conflictivas de la obra. Ejemplos de estas acciones son: los movimientos del personaje y las acciones asociadas a ellos, que incluyen su forma de caminar, sus gestos, sus reacciones involuntarias, el tono y la intensidad de su voz, su forma de hablar, su profesión y sus aficiones. Todos estos comportamientos contribuyen a revelar los aspectos intelectuales (invisibles) del personaje, como sus deseos, motivos y simples normas morales y sociales que el receptor puede percibir y distinguir fácilmente dentro de los acontecimientos de la representación teatral.

Teniendo en cuenta lo anterior, el personaje dramático (marioneta) en el teatro de marionetas dirigido a los niños debe tener las siguientes características:

1. El personaje se caracteriza por ser claro, cercano a la realidad y al entorno del niño, y sencillo, fácil de reconocer a través de su forma, comportamiento y diálogos cuidando de dibujar su apariencia externa, y haciendo que esta apariencia armonice con su comportamiento interno, de forma que sea fácil para el niño percibirlo y conseguir el objetivo y los temas del espectáculo.
2. Se caracteriza por tener un sentido del humor sencillo, ya que alegra el corazón del niño y crea en él emoción, suspenso y disfrute.
3. Se caracteriza por la persuasión y una marcada presencia artística, tiene una función específica en el desarrollo de los acontecimientos y no es intrusivo, por lo que el niño puede simpatizar con él y sentir sus sentimientos y reaccionar ante sus situaciones conflictivas dentro del espectáculo teatral.
4. Se caracteriza por ser estereotipado (típico) en relación con el comportamiento que representa, es decir, es representativo del tipo y no individual en su representación.
5. No debe ser profundamente imaginativo de manera que resulte difícil de creer, comprender, reconocer e integrar.

6. El número de personajes debe ser considerable, y cada personaje debe tener una característica que lo distinga de los demás, cuidando de seleccionar sus nombres, características y demás rasgos en función de sus dimensiones físicas e intelectuales, de modo que al niño -receptor- le resulte fácil conocerlos y distinguirlos.

El personaje dramático (títere) en el teatro de marionetas tiene varios tipos, ya que estos tipos están sujetos a varias clasificaciones, las más importantes de las cuales son:

Primero: Tipos de carácter en función de su dimensión y la talla de su acción dramática:

1. El personaje héroe
2. El personaje principal
3. El personaje secundario

Segundo: Tipos de carácter en función de su tendencia moral y de comportamiento:

1. El carácter bueno
2. El carácter malo
3. El carácter cambiante

Tercero: Tipos de personaje en función de su dramatismo:

1. El carácter humano
2. El carácter animal
3. El carácter vegetal
4. El personaje inanimado
5. El personaje fantástico

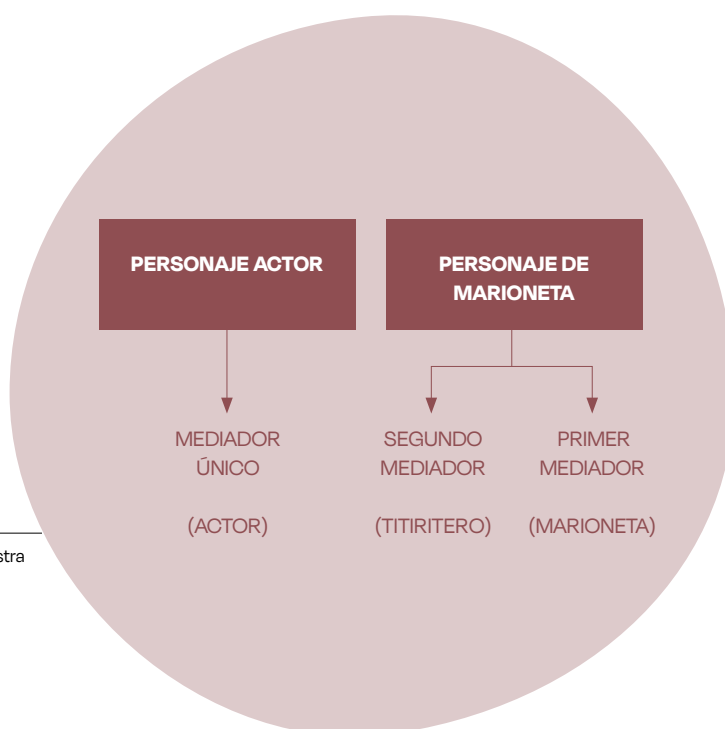
El proceso de encarnación de los diferentes tipos de personajes en el Teatro de Marionetas es en la mayoría de los casos exclusivo del títere, pero hay algunos espectáculos en los que el actor humano participa con los títeres en la encarnación de los acontecimientos de la obra. La posibilidad de que el actor participe con el títere en un espectáculo teatral es una opinión confirmada por muchos especialistas que trabajan en el campo del teatro de títeres a nivel mundial, siempre que el director del espectáculo tenga en cuenta que la participación del actor con el títere es una participación que contribuye a resaltar su papel, posición e importancia para el público, mientras que algunos creen que es necesario ser conscientes de la importancia de este método (la participación del actor con el títere), ya que aumenta la profundidad intelectual del espectáculo teatral y lo hace más emocionante e influyente.

Así pues, tanto el director como el autor deben ser conscientes de que el títere en escena difiere en su forma y capacidades expresivas del actor humano, ya que no puede moverse y expresarse de la misma manera que el actor se mueve y expresa, pues sus limitadísimos movimientos le impiden representar fielmente al ser vivo, y que el actor, por otra parte, no posee algunas de las capacidades imaginarias que el títere puede realizar, como volar, aparecer o desaparecer. Sorprendentemente, al estar más alejado de la imitación de los movimientos de un actor vivo, nos adentra aún más en el terreno del mundo imaginario. El teatro de marionetas, por su naturaleza, es un mundo de amplios horizontes de libertad en el campo de la creatividad artística, sin parangón en el teatro humano.

Las marionetas consiguen actuaciones que los actores humanos no pueden realizar en el escenario.

La relación entre el títere y el actor en el espectáculo conjunto debe tener en cuenta la naturaleza del espectáculo y las necesidades de cada papel, sin que el asunto se convierta en un debate y una competencia en la que uno de ellos sobresale en la interpretación sobre el otro; el títere, como mínimo, "no representa al personaje que suplanta, sino que es el personaje mismo".³

Por lo tanto, para realizar la acción dramática que se le ha asignado, (el títere) necesita otro mediador, representado por el titiritero (actor). El títere depende del titiritero; de su compromiso con la narrativa del espectáculo y, además, de sus atributos vocales y físicos, que determinan la habilidad con la que el titiritero puede dar vida al títere, para que éste consiga el efecto deseado en el niño. En cuanto al actor, no necesita otro mediador para representar su papel en el escenario, sino que expresa directamente el papel del personaje que se le ha asignado. Así, la interpretación del papel del personaje por parte de la marioneta requiere dos mediadores (la marioneta con el actor), mientras que la interpretación del papel del personaje por parte del actor humano requiere un solo mediador, que es el propio actor. Esto puede representarse mediante el siguiente diagrama:



Un diagrama que muestra la relación entre la marioneta y el actor.

“¿La actuación actoral en el teatro de títeres se limita a los espectáculos en los que el actor participa con los títeres? ¿O existe otro tipo de actor?”
- Zainab Abdul Amir Ahmed

También existe un debate sobre la actuación en el teatro de marionetas entre los que la consideran animación y los que la consideran actuación, ¿Hay alguien que se oponga o contradiga la idea de describir o clasificar lo que comúnmente se llama (titiritero) como actor? ¿La actuación actoral en el teatro de títeres se limita a los espectáculos en los que el actor participa con los títeres? ¿O existe otro tipo de actor? Muchas preguntas necesitan respuestas, y las respuestas necesitan pruebas para que no subestimemos este tipo de teatro. Es teatro, y el teatro es un arte basado principalmente en el arte de actuar. En el escenario, el actor se centra en la práctica que tiene lugar en el escenario. No es el trabajo del escritor o del director, sino que depende de la interpretación del actor como único elemento que se encuentra y se enfrenta al público durante toda la duración del espectáculo... Sí, el actor es el maestro del espectáculo, y su interpretación en el Teatro de Marionetas tiene una especificidad que lo distingue del concepto convencional del actor en otros tipos de teatro.

Las representaciones modernas de marionetas hacen hincapié en la aparición del actor ante el público con la marioneta a través de la cual actúa. Esto confirma la importancia y la especificidad del papel que interpreta. Es él quien expresa sus herramientas internas y externas a través del títere para transferirlas al público. Más bien, es él quien asume la marioneta (como personaje) para que cobre vida y resulte convincente en el escenario. Sí, el títere se crea como un personaje y nada más, y quien lo humaniza y le da vida para representar el acto teatral es el propio actor a través de su imaginación, memoria, concentración y pensamiento dentro del aspecto mental de sus herramientas internas, y a través de sus sentimientos, emociones, pasiones y energía espiritual dentro del aspecto emocional de sus herramientas internas.

Ambos aspectos están ligados a lo que se denomina memoria emocional además de sus herramientas externas a través de su voz y su cuerpo como un todo o parte de él, y aquí ¿cómo puede el actor ser capaz de emplear todas sus herramientas eficientemente a través del títere? El asunto no es fácil, y no podemos llamarlo

(titiritero) como se conoce comúnmente. Esto se debe a que el movimiento es un proceso puramente físico que se aproxima al concepto mecánico desprovisto de sentimiento y emoción, es decir, está desprovisto del aspecto emocional y, en definitiva, se aleja del significado y la finalidad del arte por un lado.

El actor que interpreta el papel de la marioneta debe someterse a ejercicios intensivos para tener flexibilidad física y para que su cuerpo sea capaz de expresarse y aguantar, y en el plano de la voz, su voz debe ser expresiva, profunda, fuerte, tener un gran alcance y ser capaz de imitar otros sonidos como los de los animales y otros, y su voz debe ser diversa por otra parte. Entonces, todas estas habilidades y destrezas deben estar disponibles para quien realiza la actuación a través del títere para que podamos llamarlo actor y no titiritero.

El títere teatral no tiene límites en sus energías expresivas, ni en sus procesos creativos, y quien lo trate debe estar a la altura de ello, comprendiendo su potencial y dimensiones como personaje, consciente de los espacios de su estética operativa, y sin ello será como si estuviéramos moviendo a derecha e izquierda un trozo de tela, madera, corcho, etc.

El intérprete en el teatro de marionetas es un actor y posee las habilidades motrices, emocionales y vocales del actor.

Por lo tanto, hago un llamado, a través de este humilde y honesto artículo al cambio, para dar a las cosas su verdadero nombre y el papel que desempeñan; esto debido a que la actuación del actor a través del títere tiene fundamentos y reglas que lo convierten en un arte que está ligado al pensamiento y objetivo que se pretende plasmar y presentar en el escenario dentro de un marco ameno, estético, artístico, que es la actuación del actor, la cual se considera un elemento básico en su creación, y no sólo movimientos o señales para entretener al público y hacerlo reír sin intención ni sentido.

Referencias

- 1 Abdul Fattah Abu Maal. *En el teatro infantil*. 1ª ed., Dar Al-Shorouk para publicación y distribución, Amman, Jordania, 1984.
- 2 Al-Salihi, Fouad y Hussein Ali Harif. *La ciencia del drama y el arte de su escritura*, 1ª ed., Casa Universitaria de impresión y publicaciones, Bagdad, 2002.
- 3 Bojokkoulia. *El arte de las marionetas y su animación*. Traducido por: Najat Qassab Hassan, Revisado por: Julian Markovina, Prensa del Ministerio de Cultura y Orientación Nacional, Damasco, 1963.

MOMENTOS QUE TE HACEN PARAR Y PENSAR

Das andere Theater • n° 88 • 2015

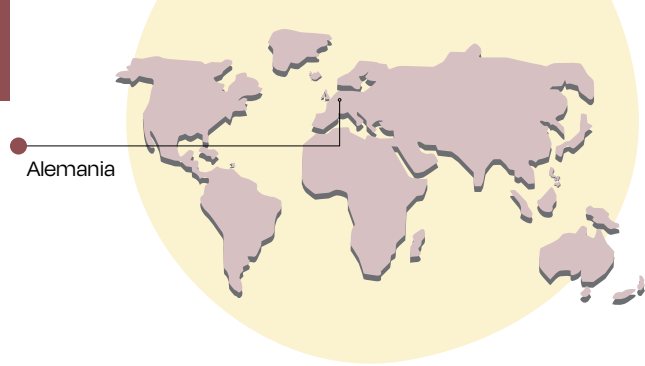


Por Silke Technau



© Silke Technau, Maschen 1989





Es el momento entre la inhalación y la exhalación, entre la subida y la bajada de un columpio, un movimiento pendular.

Es el momento que da a un gesto su significado irrevocable y su fuerza interior perceptible, el momento que da a una mirada su objetivo, o a una historia su giro, o incluso que significa su final.

Para mí, hay momentos teatrales especiales que sólo pueden verse con marionetas, sólo en el teatro de marionetas. Ocho ejemplos alemanes.

¿ESCENARIO VACÍO?

Fausto por Walter Büttner, titiritero de la Heide.

Imagínese en su mente: los años 80, una caseta de teatro -al aire libre- por la noche, los admiradores de Walter Büttner (titiritero de feria 1907-1990) se reúnen; porque se está representando Fausto, y Büttner tiene más de 80 años.

Walter Büttner acompañó con sus marionetas la agitada historia del siglo XX. Además de sus tradicionales y pesadas cabezas de madera, también mandó esculpir otras modernas más ligeras, por ejemplo Mefisto y Fausto, de Fritz Herbert Bross (1910-1976), uno de los escultores alemanes de marionetas más famosos de su época y maestro de Albrecht Roser. La intensidad de la rítmica y poderosa interpretación de Walter Büttner goza de gran popularidad en los círculos profesionales. El ritmo vital y los gestos alegres, el poder antropológico teatral del espectáculo de marionetas de feria. El tradicional espectáculo europeo de marionetas de mano se ha descrito y documentado con grabaciones de vídeo, se puede enseñar y poco a poco vuelve a encontrar su lugar en el paisaje teatral.

La obra de *Fausto* está en marcha. Mefisto quiere atraer a Fausto a Parma, pero aún necesita su firma con sangre en el contrato de almas. Fausto vacila, lo deja para más tarde y desconfía. Pero Mefisto le persuade

con suavidad, urgencia, súplicas, susurros. Finalmente, conduce al vacilante hombre acelerando en círculo, la voz de Mefisto alcanzando un crescendo con las dos palabras '¡Di Parma... di Parma!' repetidas una y otra vez de forma implorante.

Como espectador, te sientas y piensas: ¡No, no, Mefisto no puede triunfar! Pero el procrastinador Fausto es demasiado débil. El jugador ha estado dando vueltas en círculos cada vez más rápido con los imperativos "¡Di Parma!". Fausto ya no puede escapar. Mefisto casi lo tiene. Entonces Walter Büttner tira de ambas figuras hacia abajo con un balanceo, estira la columna vertebral y la laringe al mismo tiempo y lanza su grito final: '¡Di Parmaaaaa!'

El escenario está vacío. Durante unos instantes está simplemente vacío.

En ese momento, la obra se detiene y en ese momento el público se da cuenta por sí mismo de que el pacto sangriento se ha hecho -no lo ven, lo sienten- mágicamente. Cuando Walter Büttner ha llevado el ritmo de su respiración a una gran calma y empuja muy lentamente a las dos figuras hacia arriba de nuevo, permitiéndoles emerger para nosotros, todo el mundo lo sabe: ha sucedido, el drama sigue ahora irrevocablemente su curso.

Me encantan las marionetas de mano tradicionales, me encantan los gestos danzantes, rítmicos y poderosos, me encanta este lenguaje visual que interpela al público. El momento en que el público tiene que soportar el escenario vacío y continuar la historia por su cuenta (y asumir así su propia responsabilidad), es también el momento dramático para hacer una pausa y reflexionar, sin vuelta atrás.

El director Lambert Blum ha incorporado uno de esos momentos en la producción operística de *Rigoletto* con marionetas de mesa. Cuando Rigoletto descubre que su hija Gilda ha sido secuestrada, no hay nada más

que añadir a la música de Verdi: Rigoletto está aturdido por el sufrimiento y la rabia y se ha caído del escenario (a su casa), el escenario está vacío; el público se queda solo con la magnífica música y las emociones. Sólo en el silencio que sigue, Rigoletto se desploma delante de su casa, y el asesino Sparafucile puede ahora venir...

AMOR JOVEN

Der Schimmelreiter (El jinete del caballo blanco) basada en la novela de Theodor Storm, KOBALT Figurentheater Lübeck.

Hauke Haien quiere hacer realidad su diseño de un nuevo dique en su supersticioso entorno. Sin embargo, la gran tormenta de 1756 llega y se cobra sus víctimas. Theodor Storm entrelaza poéticamente una historia de fantasmas con la forma de novela realista.

La ingenuidad humana de Hauke y la inescrutabilidad de los acontecimientos naturales chocan poderosamente. Theodor Storm no resuelve la batalla, sino que deja al lector reflexionando: ¿cómo se puede poner en escena la fuerza de la naturaleza del norte de Alemania? ¿Cómo se puede transmitir el complejo estado de ánimo de la prosa? Las proyecciones se ofrecen como una posibilidad: Las estaciones pueden fundirse entre sí, se puede captar la vasta extensión de un paisaje invernal del norte de Alemania, la fuerza del mar agitado, la catastrófica ruptura del dique, con el agua desbordándose sobre la gente.

Las superficies de proyección son una gran tela blanca suelta en diagonal y un estrecho telón de flecos inquietos, sobre los que aparecen las fuerzas reales de la naturaleza: el cambio de las estaciones, el mar y el paso del tiempo a imagen de la copa del viejo Yggdrasil. En la mitología nórdica, el gran Árbol del Mundo Yggdrasil es el fresno que lleva el mundo entero; Theodor Storm siempre habla de este árbol cuando se repiten cosas arcaicas: las estaciones, el amor, los juegos de los niños.

Walter Büttner (1907-1990), titiritero tradicional de feria, está presentando su espectáculo de danza con fines educativos sin un escenario para títeres de mano. Títeres: Mefisto, Fausto, de Fritz Herbert Bross.

Elke está sentada en el regazo del artista y está tejiendo; en su tejido aparece una cigüeña blanca. En Alemania, según la leyenda, la cigüeña trae al mundo a los bebés. En esta imagen se aprecia claramente el guiño cómplice de Theodor Storm. Elke se sienta en la proyección de la frondosa copa de fresno verde, nosotros, los intérpretes, formamos el tronco del árbol y el fondo de las figuras, por así decirlo. Mi voz, que habla en nombre de los dos jóvenes personajes, forma una columna de sonido parecida a un tronco de árbol.

Hauke trepa por la copa del fresno empujando su figura por encima de mi hombro. Se produce un flirteo que acaba con Elke saltando, perdiendo su tejido de punto y huyendo tímidamente. Hauke intenta poner en palabras su intensa confusión (en un poema de Theodor Storm) y descubre el tejido. Lo toma tiernamente en sus brazos y se detiene en una posición de ensueño. La gran proyección cambia la verde corona de fresno del verano a la desnuda corona de invierno cubierta de nieve, Hauke no se mueve y sueña.

Para el espectador, todo el escenario cambia, para mí, como intérprete, nada parece cambiar: las proyecciones no son reconstrucciones tridimensionales, tienen lugar en silencio, como mucho acompañadas de los sonidos de la naturaleza. Me encuentro en un cambio de luz deliberadamente diseñado: el tejido es inicialmente una prenda de amor; y durante el cambio de proyección, en el cambio de estaciones, se convierte en una manta, una cálida protección, una imagen de los amantes cada vez más cerca el uno del otro.

El profundo cambio en esta atmósfera siempre se me comunica claramente como intérprete a través de la percepción más intuitiva del público, que siempre mantiene la tensión 'narrativa' en su imaginación. Y así, con Hauke Haien, encuentro una pausa para la reflexión que constituye uno de los fundamentos emocionales de toda la narrativa teatral.

ANIMACIÓN Y PRECAUCIÓN

El ruiseñor basado en el cuento de H.C. Andersen, Teatro Miamou, Berlín.

Un gran trono situado en lo que es al mismo tiempo una biblioteca o el parque o el vestíbulo de un castillo. A la izquierda del trono, un estanque de agua; a la derecha, un árbol estrecho y ramificado que parece estar enraizado en las piedras: Mirjam Hesse, como narradora, hace pasar el cuento de Andersen del ruiseñor entre estos escenarios. En su serena narración, confía en la fuerza del lenguaje de Hans Christian Andersen. Su rostro concentrado y serio, las escenas cuidadosamente construidas a partir de objetos y su juego preciso con los sorprendentes personajes fascinan al público.

¡Entonces entra en juego el ruiseñor! Podría haberlo visto hace mucho tiempo. Forma parte del esbelto árbol desde el principio. Pero ¿alguien le prestó atención en la entrada, en la música de apertura, al principio de la historia? El narrador lleva un dedo índice al pecho del pájaro. Ahora consigue levantar suavemente al ruiseñor de la rama, igual que una persona atrae a un canario manso de

su percha con el dedo índice: la delicada escultura, casi como un maniquí de artista, está cuidadosamente equilibrada.

Incluso este sutil gesto se comunica al espectador como un punto de especial atención. ¿Cómo animará ahora al pájaro?, ¿cómo le insuflará vida? Involuntariamente, uno inspira con cuidado, como si no quisiera molestar al pájaro, y contiene la respiración, y Mirjam Hesse hace exactamente lo mismo, pero luego respira ligeramente sobre el delicado pájaro: El ruiseñor empieza a balancearse ligeramente y, en el auditorio, es como si uno mismo hubiera insuflado vida a la estructura de alambre y papel. La experiencia de este momento sutil e intenso nos lleva a través de toda la historia, que trata del contraste entre la vivacidad sensible y los autómatas; esta experiencia también significa que los espectadores de todas las edades salen del teatro de forma diferente a como llegaron.

MANOS

Toda nuestra energía escénica está en manos de los intérpretes que animan o sueltan. A menudo se puede sentir tan claramente, independientemente de si es una varilla guía, un títere de mano o una cruz de marionetas lo que la hace fluir.

Liebe und das ganze Theater (Amor y el Teatro Entero) de Kristiane Balsevicius, Kobalt Figurentheater, Berlín.

El principio de la puesta en escena es sencillo e ingenioso: unos pocos accesorios y pequeñas cabezas crean constantemente nuevos personajes a partir de manos que, de otro modo, estarían desnudas. Las cabezas determinan los movimientos de las manos, que son siempre diferentes: sociogramas enteros pueden expresarse con las manos desnudas: juventud, edad, inhibiciones, miedos, temperamentos, alegría del trabajo, etc. Una pareja de amantes se acerca tímidamente y finalmente se abrazan: las palmas de ambas manos se acurrucan suavemente, los dedos se entrelazan lentamente, las dos cabezas se acercan conmovedoramente la una a la otra... y entonces la artista ya no puede separar las manos. La simbiosis que se ha desarrollado entre los dos personajes no puede disolverse si la intérprete respeta a ambos personajes y su historia.



©Enno Podelt

Die Nachtigall (El ruiseñor)

basado en H.C. Andersen.

Dirección: Enno Podelt.

Marionetas, interpretación: Mirjam Hesse.



Der Schimmelreiter basado en Theodor Storm.
Dirección: Dietmar Staskowiak.
Marionetas: Antje Hohmuth.
Interpretación: Silke Technau, Stephan Schlafke, KOBALT
Figurentheater Lübeck.

De repente, la artista queda cautivada por sus propias figuras y hace una pausa. A continuación, actuó su propia confusión e incompreensión hacia los dos dándose la vuelta, privándonos de la visión de esas manos y poniendo así fin irrevocablemente a la escena para ella y para nosotros.

Línea 1 (Línea 1) de Volker Ludwig, Kobalt Figurentheater Lübeck.

La drogadicta Lumpi, que no dice ni una palabra en la obra, tropieza en la estación de Schlesisches Tor. La actriz Franziska Technau se agarra al cuerpo de la marioneta, la balancea y finalmente la arroja al tubo de aluminio del metro. Cuando la dura cabeza de Lumpi choca contra el tubo de aluminio, el movimiento se detiene y Franziska suelta asustada a la marioneta. Lumpi se atasca, la jugadora se mira interrogante las manos por un momento antes de que la historia continúe en la estación de Schlesisches Tor entre los demás jóvenes. En este momento y en este gesto se prefigura el suicidio de Lumpi, que entonces ya no es necesario mostrar.

AUTOCONCIENCIA

A veces, las propias marionetas simplemente se detienen un momento.

Klickerdickack – Glück ist im sack

(Abracadabra – ¿Qué hay en el saco?), teatro de fábula con marionetas, Idstedt (hacia 1975).

En los tiempos en que Peter Rödgers aún no encarnaba a Sansón en *Sesamstraße* (la coproducción alemana de *Barrio Sésamo*), y mucho antes de que dirigiera el Centro de Educación Libre de Idstedt/Schleswig Holstein y permitiera a toda una generación de titiriteros de Alemania Occidental formarse y trabajar en red, uniéndonos así a todos, representó el encantador espectáculo Kasper (Kasper es una marioneta de mano tradicional alemana) sobre un saco en el que se suponía que había un tesoro, que resultó ser sólo un globo. Aquí están todos los personajes que desempeñaron un papel en el espectáculo: un Kasper que nunca podía entender las cosas, y por lo tanto siempre preguntaba y averiguaba todo en conversaciones realmente sofisticadas con los niños; un enano que sobresalía por encima de todos, estaba terriblemente avergonzado y siempre se escondía en su disfraz; una bruja cuya soledad estaba profundamente grabada en su rostro melancólico; y también un dragón que siempre devoraba todo, como tienen que hacer los dragones si se toman en serio su boca y su papel. Cuando todo es engullido, o al menos al salvador, entonces de alguna manera la historia no puede continuar, pero el dragón, que sabía que no podía salir de su piel que todo lo devoraba, afortunadamente tenía una cremallera en la parte delantera de su vientre, que abría avergonzado, pero de buena gana, para que la historia pudiera continuar.

La historia de Kasper siempre se detenía cuando un personaje aceptaba sus defectos y los superaba.

Todos hablaban con los niños por el camino, no se trataba de gritos indiferenciados de sí, sino de una seria ayuda dramática. Esto creó entre ellos una estructura social encantadora y comprensiva, que ya no necesitaba realmente el tesoro real en la bolsa. De todos modos, el tesoro resultó ser un rumor en forma de globo grande y vulnerable.

El recuerdo del espectáculo Kasper de finales de los 70 siempre me ha reconciliado con Kasper, a quien por lo demás veía con mucho escepticismo.

Ein Schaf für's Leben (Una oveja para toda la vida), teatro de marionetas Gigganz, Meensen.

La oveja salvó la vida del lobo, que estaba a punto de morir congelado. Están acurrucados juntos en la cama en pleno invierno; la oveja

duerme, ¡el lobo no! Una visión de pesadilla le mantiene despierto: su voraz y hambriento manipulador, con cuchillo y tenedor, quiere comerse la deliciosamente preparada oveja; el lobo tiene que defenderse con todas sus fuerzas de su propio manipulador, aunque se comporte 'como un lobo'. El lobo despotrica y finalmente consigue que el rapaz artista suelte la oveja, pero por supuesto se da cuenta de que él no existe sin su artista. El lobo desesperado asume las consecuencias, se responsabiliza de su inexcusable actor y deja a las ovejas con el corazón apesadumbrado.

Vollpfosten (Locos por el fútbol),

producciones para fracasados, Wahlsdorf.

Un equipo de fútbol formado por peluches y muñecos, una historia de la Copa del Mundo para niños llena de jocosidad y humor; los dos protagonistas, el niño Mütze y la niña Molle, compiten juguetonamente por la copa de fútbol y, sin embargo, se mantienen unidos hasta el final. En medio de la historia se produce un accidente que deja al niño con una lesión cerebral que lo cambia todo. Así que, ahí se sientan los dos –el actor y su marioneta– y saben, sienten que el acuerdo para contar esta historia supone un obstáculo 'injusto' que ambos tienen que superar. El juego se pausa, hay una vacilación, luego el intérprete casi le pide a Mütze que siga actuando, y Mütze asiente con cautela y resignación al mismo tiempo. Tal vez sea un poco guay ser el protagonista de una tragedia, pero sólo un poco, el accidente, no obstante, duele. Como dos viejos amigos, acuerdan superar también esta vez la siguiente escena.

Y así es con cada una de las actuaciones.

La historia también tiene sus reglas.

La tensión aumenta enormemente, se establece una enorme cesura: ¿Qué cosa horrible va a ocurrir? Sin embargo, Mütze y su intérprete muestran al mismo tiempo que todo es 'sólo' un juego, un juego que te golpeará en las tripas.

Pase lo que pase, Mütze sigue siendo para el público el amigo de antes. Comprenden su comportamiento 'diferente', 'extraño', después de esta pausa y pueden apoyarle.

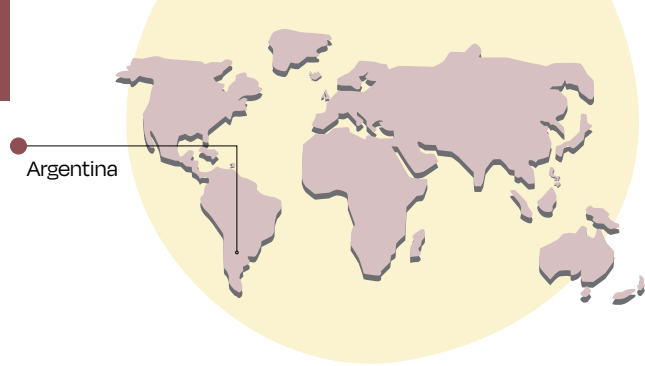
Las fascinantes y complejas relaciones entre las tres personas que intervienen en el teatro de marionetas: espectador, intérprete y personaje teatral, parecen resplandecer con particular claridad cristalina en los momentos de pausa.

LOS PÚBLICOS DE LOS TÍTERES EN PERMANENTE CONSTRUCCIÓN

Por Mónica Berman

Facultad de Filosofía y Letras/ Facultad
de Ciencias Sociales (UBA). Instituto de
Investigación en Etnomusicología/ Dirección
General de Enseñanza Artística/ Ministerio de
Cultura de la Ciudad de Buenos Aires.





Los estudios vinculados con públicos/audiencias/espectadores de las artes escénicas están en un momento de auge. Es decir, están legitimados, obtienen financiamiento, habilitan congresos, escrituras, discusiones, reflexiones de diversa índole; las referencias a estrategias de público suman puntos en los ítems concursables¹. Que se escriba poco, que se hable poco en los encuentros y que no se ejemplifique con las estrategias de la labor titiritero respecto de su público no significa de ningún modo que quienes ejercen el oficio de los títeres no operen/reflexionen/diseminen propuestas sobre la cuestión de los públicos.

Alguien podría decir que "olvidarse" de lo vinculado con los títeres/objetos cuando se reflexiona sobre estrategias de público no tiene demasiada importancia pero creo que tiene consecuencias concretas, a saber: el porcentaje de infancias que han asistido a una obra de títeres -por ejemplo, en funciones escolares- implica un número altísimo, sin embargo, cuando los estudios de público rastrean primeras funciones, aquellas escolares de títeres no son registradas y, por lo tanto, no operan como inicio en el hábito de ser espectador de artes escénicas. Es decir, no se aprovecha de manera concreta esa genealogía incipiente. Pero además, parece inscribirse una distancia con el títere para adultos, casi como si el reconocimiento superficial de esa existencia del títere para infancias obturara la relación con el títere para adultos. ¿Por qué planteo esto? Porque el asimilar el títere a la infancia e incluso, en ocasiones, una mirada infantilizada de lo titiritero inhibe la posibilidad para el público adulto y autónomo de elegir el lenguaje de títeres para una experiencia escénica. Presupone que si es de "títeres" no está destinada a la expectación adulta. Incluso sucede que muchas veces se aclara que no es una obra sugerida para infancias y los adultos hacen caso omiso a esa sugerencia enfrentando a los pequeños a algo que de ninguna manera los tiene como destinatarios.

Sin dudas, cuando de escuelas se trata, los títeres tienen un público cautivo. Al menos en términos de presencia. No hay que salir a buscar, es cierto, pero sí hay que salir a conquistar a esos espectadores reales.

Antes de entrar en el universo específico de lo titiritero, y como el planteo de interés era el "rol y el punto de vista del espectador" desde mi posición de semióloga debo señalar una serie de cuestiones: para trabajar sobre el punto de vista del espectador, el real, es decir, el

sujeto empírico que está frente a una puesta titiritero, hay que llevar a cabo un trabajo de campo. El trabajo en reconocimiento requiere de entrevistas, de interacción con los espectadores, el resto son especulaciones. Lo mismo sucede en relación con su "rol" puntual y en una función específica.

Sin embargo, por supuesto que hay herramientas de análisis. De manera análoga a lo que plantea Umberto Eco respecto del lector modelo³, e puede plantear un espectador modelo. En un texto que ya lleva catorce años planteaba:

"Toda puesta construye un espectador. Un espectador que está implícito en la obra, que no es el de 'carne y hueso' que asiste al teatro sino uno presupuesto. Y así, [...] observando la puesta en escena se puede dar cuenta de cuáles son las características del espectador que allí se postula [...] Se podría decir que generar una puesta significa aplicar una estrategia que incluye las previsiones del movimiento del otro, podría decirse que existen puestas que apelan a las competencias del espectador modelo, y otras que las construyen. Es decir, hay puestas que 'esperan' su espectador modelo y otras que promueven su existencia a través de los recursos más diversos."^A

Para dar un ejemplo muy sencillo, una puesta hablada en español apela a un espectador hispanoparlante; si se hace referencia a la historia de un país: se menciona el 9 de julio de 1816 que es el día de la Independencia de lo que hoy es Argentina, se presuponen esos saberes. Eso es apelar a las competencias del espectador modelo. Puede ser que entre los espectadores empíricos haya alguno que no hable español o que no sepa de historia argentina, por supuesto, pero no está "previsto" por la puesta. Por el contrario, hay puestas que construyen competencias: aparece un títere que representa a Zeus y de algún modo explican que es un dios griego. Entre los espectadores reales hay quienes lo saben y quienes no. La puesta, sin embargo, no presupone ese conocimiento. Los ejemplos aquí señalados son muy básicos.

El porcentaje de propuestas titiriteras con impronta didáctica es amplio porque si

las escuelas son sitios posibles para las funciones, la previsión de todo lo que se puede y no se puede decir y hacer es alimentado por la perspectiva de la mirada de la institución escolar ¿Cuál será el espectador modelo? ¿El niño, la niña o las autoridades del colegio? La interrogación nace frente a las lecturas que analizan el teatro para las infancias: "Bajo la premisa del cuidado y la protección ¿es en verdad el control el que opera con más fuerza y sustento institucional?" se pregunta Cecilia Piccioni.^B

El vínculo del títere con las infancias bordea de manera constante la interrogación por lo que se puede y lo que no. Pero es el mismo lenguaje, el titiritero, el que habilita el golpe, la violencia, el despanzurramiento sin consecuencias sangrantes, la crueldad suprema, festejada, desinhibida, aplaudida ¿no es un lugar paradójico aquel en el que se inscribe? El títere es objeto de control, de censura pero a la vez, es pura posibilidad material expresiva, sin límites. La cabeza de un títere es desmontable en una plaza y en un salón de actos. Pocas veces se ve con tanta efectividad que no es una cuestión de lenguaje sino de público.⁴ Porque el lenguaje habilita un sinnúmero de posibilidades que el hacer de una propuesta inhibe en función del público potencial.

Para terminar con esta perspectiva que suele restringir las posibilidades de lectura de las infancias, citemos a Suzanne Lebeau: "¿Concederle al espectador el derecho de resolver la situación y de elaborar él mismo una conclusión no sería devolverle su soberanía?"^C. Las interrogaciones por los modos en los que se habilita el lenguaje con posibilidades ¿infinitas? frente a lo que finalmente se relata, se tematiza, se construye de manera perceptiblemente acotada es algo para, al menos, reflexionar.

Pero no todo es escuela y sus variedades. La Compañía al pie de la cama⁵ es un grupo que hace títeres en hospitales. Su labor tiene lugar en el Hospital "Prof. Dr. Juan P. Garrahan", centro de salud pediátrica, de excelencia y alta complejidad, público y gratuito, ubicado en la zona sur de la ciudad de Buenos Aires, fundado en 1987. Cuando la compañía de titiriteros llega, lo primero que hace es preguntarles a los chicos y a las chicas si



©Compañía al pie de la cama

quieren ver la obra de títeres. Como están en un lugar en el que fácilmente podrían devenir en "público cautivo" y por las características de su estadía hospitalaria tienen escasas posibilidades de decidir, preguntarles si quieren ver o no la obra es sumamente importante porque es una oportunidad que tienen para hacerlo. La Compañía al pie de la cama lleva a cuestras sus obras y una resistencia enorme a la frustración para poder hacer su trabajo. ¿O acaso es fácil que te digan que no? (retomo solo esto porque la focalización es el tema del público, de más está decir todo lo que implica trabajar con niños y niñas internados en un hospital).

El nombre de la compañía, "al pie de la cama", tematiza tanto su objetivo como su función, pero además inscribe otro tipo de cuestiones significativas: qué significa asistir como espectador o espectadora desde la cama, cómo funciona desde el punto de vista de la espectación, desde la construcción estética de la propuesta. Tiene que desplegarse en un espacio acotado, es un trabajo que parece encerrado en una habitación de un espacio público-institucional -como lo es un hospital de niños- en el que la labor es singular tanto por el tipo de intervención en ese espacio como por la construcción del lugar de espectación.

Al pie de la cama, en relación con las escalas, solo están habilitados para entrar los títeres. Sin esa dimensión -la referencia es respecto del tamaño- sería imposible el acceso a pacientes singulares que por su condición y circunstancia son destinatarios de una afectividad con forma de títere.⁶

Para cerrar me gustaría presentar otra experiencia desligada de las infancias. Retomaré un trabajo que llevé a cabo en un estado del arte en un libro sobre públicos,

denominado *Proyecto Pierre, creando el hábito de ir al teatro*. En el caso en cuestión los objetivos eran político-partidarios: los titiriteros anarquistas cuya historia reconstruyó el gran investigador, Carlos Fos.

Fos no focalizó en públicos, pero me interesa señalar algo: en muchas ocasiones los artistas no focalizan/piensan en el público, como tampoco lo hacen las personas que investigan diferentes fenómenos escénicos, sin embargo, a partir de su descripción, la categoría de público se les cuela sin que lo registren como tal. Es bastante común cuando toman la voz de ciertos protagonistas y la replican, allí el público aparece.

El público desde el comienzo de los tiempos teatrales ha sido tomado como un objeto para ser convencido de algo. En esa búsqueda de convencimiento se incluye desde "enseñarle a respetar a dios (tenga la forma que tenga)" hasta subrayar la importancia de "usar el cepillo de dientes". Se piensa al público como "sujeto a convencer". Vaya si los títeres conocen bien esta función.⁷

Vuelvo a Carlos Fos que se ocupó, entre otras cuestiones, del teatro obrero y en ese marco analizó el caso de los titiriteros anarquistas en Argentina. Recurrió a entrevistas para darles

la voz a aquellos que habían sido marginados de las historias oficiales (y casi podríamos decir por partida doble: por anarquistas y por titiriteros).

Se describe en la investigación de Carlos Fos el trabajo que hacían, la dramaturgia, sus recorridos. A partir de esas "anécdotas" se puede leer cómo los entrevistados concebían a su público, aunque ni ellos ni Fos lo hayan mencionado de manera directa. Desde los ámbitos de representación: solían sorprender a caminantes en las plazas, frentes de fábricas, a la vera del camino o la estación del ferrocarril; es decir, se acercaban al público, lo iban a buscar. Y por supuesto, no se presentaban en los sitios previstos para el acontecimiento escénico. Que fueran titiriteros facilitaba de manera evidente esta flexibilidad respecto de las locaciones.

Respecto de la dramaturgia, Fos recoge los testimonios en los que afirman que recurrían a textos conocidos, a textos de la historia y que la escritura era del orden de lo urgente. Esto es lógico, si la urgencia prima no hay posibilidad de construir la argumentación, entonces hay que partir de lo ya sabido, de lo conocido para que la búsqueda de convencimiento sea efectiva. Como el público de estos titiriteros no tenía práctica espectacular y desconocía las convenciones teatrales (eso lo confirman tanto ellos mismos como Fos) se trabajaba con reiteraciones en la dramaturgia, con temas conocidos.

A partir de fragmentos de entrevistas, de la percepción del propio trabajo de los titiriteros ácratas, más los comentarios de Carlos Fos, puedo arribar a una serie de características de su producción: el didactismo, la adaptación al entorno en cada función, la presentación de piezas esquemáticas, el nomadismo creativo y la dramaturgia de urgencia sin esquemas previos. En todas y cada una de estas características se desprende una conciencia del público al que se dirigían.

Si se reflexiona sobre la fuerza propagandística que el teatro tenía de acuerdo con la concepción de los titiriteros,

“El títere es objeto de control, de censura pero a la vez, es pura posibilidad material expresiva, sin límites. La cabeza de un títere es desmontable en una plaza y en un salón de actos.”
- Mónica Berman

es decir, con ese objetivo del teatro: ser propaganda política, la consecuencia es el reconocimiento del público. Si se desconoce al público no hay modo de llegar a él. Ahora bien, esto no es una simple expresión de deseo, tenían estrategias para llevar a cabo su objetivo. En las entrevistas pueden encontrarse recursos como los siguientes: hacer aparecer o reemplazar personajes incluyendo nombres propios del lugar donde hacían la función, incorporar temas de agenda del sitio al que llegaban (se instalaban y reconocían qué estaba sucediendo en la zona y lo sumaban a la dramaturgia), recurrían a la improvisación de acuerdo con el auditorio que tenían enfrente. Fos señala que vio algunas escrituras tachadas una y otra vez, con agregados y modificaciones. En las entrevistas se puede entrever, además, que el público incluía desde rústicos trabajadores hasta niños. Las menciones a sus reacciones, a sus caras, a sus comentarios, a modo de anécdota, permiten esta reconstrucción. Es evidente que la dramaturgia se adaptaba al lugar al que iban en lugar de imponerse. No quiero dejar de mencionar que hacían espectáculos de títeres y que los destinatarios directos y privilegiados eran los adultos y fundamentalmente, que realizan un aporte

respecto del "estudio" de públicos que no sistematizaron pero que ponían en práctica, que no teorizaron pero que indica claramente que sabían cómo intentar acceder a su público. Esa "investigación" de la práctica fue paradigmática. Si bien la finalidad de estas propuestas está ligada a la persuasión, sus aportes excedieron largamente ese objetivo puesto que su búsqueda de conocimiento del territorio y de sus espectadores empíricos (no potenciales, no hipotéticos sino los reales

a los que les ponían el oído) nos dejan una serie de recursos útiles y pertinentes.

Para cerrar este artículo, se puede decir que el número de casos mencionados es muy reducido pero su objetivo es advertir sobre la necesidad de focalizar en este eje. El público de los títeres es variado y numeroso y debería ser tenido en cuenta en las discusiones sobre gestión de públicos porque tiene muchísimo para aportar.

Mónica Berman. Finalizó su programa de Posdoctorado en Ciencias Humanas y Sociales (Facultad de Filosofía y Letras. UBA) con un trabajo específico sobre títeres y objetos, Doctora en Ciencias Sociales (UBA), Magíster en Análisis del Discurso (UBA), Licenciada y Profesora en Enseñanza Media y Superior en Letras (UBA), Adjunta de Semiótica de las Mediatizaciones (Comunicación UBA). A cargo del Área de Comunicación y Artes Escénicas (Facultad de Ciencias Sociales, UBA), fue docente de Análisis de Texto Dramático y Espectacular e Historia del Teatro (UNA, Universidad Nacional de las Artes) e investiga en el IIET (Instituto de Investigación en Etnomusicología), DGEART (Dirección General de Enseñanza Artística, Ministerio de Cultura, Ciudad de Buenos Aires).

Se dedica a la investigación y la crítica de las artes escénicas desde 1991. Es autora de *Teatro en el borde, La construcción de un género radiofónico: el radioteatro, Las resistencias del objeto: Máquina Hamlet* y co autora de *Pasado y presente de un mundo posible. Del teatro independiente al teatro comunitario* (junto con Ana Duran y Sonia Jaroslavsky) y *Proyecto Pierre Creando el hábito de ir al teatro* (junto con Fernanda Blanco y Ludmila Botta), tiene en prensa *Modos de habitar la ciudad de los títeres y los objetos*.

Referencias

1 En nuestro país existen algunas instituciones como el INT (Instituto Nacional de Teatro) que suele realizar aportes económicos para la producción de obra. En la evaluación para otorgar o no esos aportes se incluyen ítems vinculados a estrategias para la gestión de públicos.

2 En la Argentina una excepción concreta a esto es lo que sucede en el festival de San Martín de los Andes. Revisar en estado del arte de *Proyecto Pierre, creando el hábito de ir al teatro* citado en la bibliografía.

3 Umberto Eco en *Lector in fábula* plantea que un texto es una cadena de artificios expresivos en cuya superficie existen espacios en blanco o intersticios que demandan o necesitan de un lector modelo para que, a través de su actividad y movimientos cooperativos, sean completados. El lector modelo es un constructo teórico, es el lector presupuesto por ese texto.

4 Son innumerables los ejemplos de lo que se podría hacer con los títeres/objetos sin consecuencias éticas (de hecho, los fantoches son quemados) eso lo permite el lenguaje titiritero. ¿Por qué algunas cosas no se hacen? Porque prevén en potencia un público de infancias al que no se quiere incomodar ¿o porque no quieren incomodar a los adultos responsables de esas infancias?

5 Ficha técnica. Actuación y manipulación: Leonardo Volpedo, Javier Swedzky, Laura Cardoso y Florencia Sartelli (en Argentina), Sophie Matel y Charlotte Pruneau (en Francia). Textos: Javier Swedzky y Kossi Efoui. Dirección: Nicolás Saelens y Javier Swedzky. Diseño y equipamiento técnico del retablo: Hervé Recorbet. Construcción del retablo: Roberto Garita Oñandía. Construcción de títeres y decorados: Alejandra Farley, Juan Benbassat, Alfredo Iriarte, Silvina Vega, Silvia

Lenardón, Guillermo Martínez, Leonardo Volpedo, Javier Swedzky y Laura Cardoso. Música: Karine Dumont.

6 Trabajé con esta compañía en función del corpus de mi investigación, en Argentina existió otra compañía de títeres que trabajaban en hospitales, Los titiribióticos. Desconozco si existen otros trabajos de títeres en mi país, pero así como hay muchísimas compañías de payasos de hospital no sería raro que hubiera otras.

7 En la Argentina es habitual que los títeres sean los objetos predilectos para cualquier tipo de convencimiento: la ecología en la actualidad, la importancia de lavarse las manos, el cuidado en el marco de la educación vial. En los jardines de infantes las maestras apelan a los títeres como recurso para todo lo que se pueda imaginar. Y lo que no, también.

Bibliografía

A Berman, Mónica "Modelo de espectador. Para recortar y armar." *Funámbulos*. Abril 2010 <http://funambulosnotas.blogspot.com/2010/04/modelo-de-espectador.html>

B Piccioni, María Cecilia. *Teatros imposibles*. Tesina para la Licenciatura en Teatro. Facultad de Humanidades y Ciencias Universidad Nacional del Litoral, 2024.

C Werder Avilés Mélanie. *Sobre Suzanne Lebeau, Escribir para el público joven*. Madrid, ASSITEJ, 2019.

Berman, Mónica; Blanco, Fernanda; Botta, Ludmila *Proyecto Pierre, creando el hábito de ir al teatro*. Buenos Aires: Editorial Escénicas-Sociales, 2024.

Berman, Mónica "Entre el espacio público y las escalas: un recorrido por el lenguaje de títeres/objetos" (2024). *Artilugio*, 10, 11-27. <https://doi.org/10.55443/artilugio.n10.2024.45965>

Girotti, Bettina (compiler) *Los titiriteros obreros: poesía militante sobre ruedas*. Textos de Carlos Fos. Buenos Aires: Eudeba, 2016.

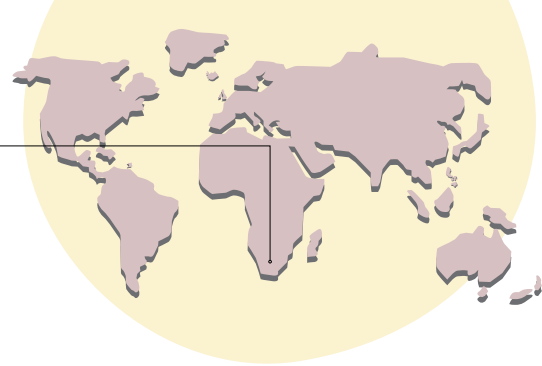
TODOS LOS COLORES DE LO OSCURO

LA PRÁCTICA ARTÍSTICA
COMO REVELACIÓN DE LO
INFINITO EN LO FINITO

Por Mongiwekhaya

Autor y director artístico de la
Victoria Falls Theatre Company

Fausto en África, Handspring Puppet Company, Teatro
Baxter en Ciudad del Cabo, 2025. Eben Genis (actor).



PARTE I: MUJER CON EL CORAZÓN ROTO, CULTIVA SU HUERTO

"...la gracia llega después de que el conocimiento haya atravesado el mundo de lo infinito... en esa estructura que no tiene conciencia en absoluto -o que tiene conciencia infinita-, es decir, en la marioneta mecánica, o en el Dios"

- H. von Kleist (Dramaturgo, Poeta, Novelista alemán) 1810

Algo le ocurre a la conciencia cuando entra en lo desconocido.

Comienza con una Mujer que recoge a su Novio en el aeropuerto O.R. Tambo. Le sorprende en la puerta de embarque con un cartel con su nombre.

Ella le ayuda a subir las maletas al Gautrain y, mientras el tren atraviesa las entrañas de la ciudad sobre rieles metálicos que chirrían suavemente, habla de cómo se siente Johannesburgo cuando él no está. Agotado por ella, el Novio le dice que no va a volver a casa con ella.

Sorprendida, pregunta por qué y recibe el anuncio público en facebook de que esta relación no funciona:

"No somos compatibles", susurra, "nunca lo fuimos, cariño".

Él revela la decisión de ella de dejar Ciudad del Cabo y vivir con él en Johannesburgo, de ayudarle a cuidar de su madre enferma, de conocer íntimamente a su familia y amigos y mantener a los suyos a distancia, todo para poder estar con él, el resquicio de esperanza en cada trago amargo que ella ha tenido que pasar. Él revela que esas decisiones las tomó con alguien con quien aparentemente ella era incompatible.

Él se baja del tren. Y ella no vuelve a verle.

Nadie se fija en ella viajando en el Gautrain durante 12 días, viendo cómo la gente se va a casa con sus seres queridos, todos incapaces de ver cómo le crecen raíces que se hunden en la silla, incapaces de escapar de ese momento.

Hasta el día 13. Un Niño, enfadado porque su Madre ha dicho que hará remolacha para cenar, se fija en las flores que rebosan de la

caja torácica de la Mujer. El Niño señala las bonitas flores.

Madre se da cuenta de que las flores están cubiertas de sangre. La Madre se da cuenta de que las enredaderas que salen de las orejas y ojos de cascada de la Mujer se enrollan en los pilares, crecen por el suelo, ocupan los asientos de los demás. Madre susurra al Niño, con cara de asco:

"Una mujer no debería cultivar su jardín en público de esa manera".

La mujer, al oír esto, se ríe y les pregunta:

"¿Sabes a qué sabe la traición?"

"Sí", dice el Niño, "sabe a remolacha para cenar".

Quizá te acabas de reír. Tal vez hayas hecho una pausa y te has encontrado en un estado de revelación. Esta historia de una mujer que cultiva su huerto en público de repente te parece personal de una manera que no puedes explicar. Esta historia que no tiene sentido, de alguna manera implica una conexión con un estado del ser que has experimentado. Pero no puedes explicar fácilmente por qué. Esto es lo que yo, como titiritero profesional, he buscado en la práctica del arte de la marioneta.

El títere tiene muchas definiciones secundarias: el guardián de las tradiciones, el desafío al poder, el juguete de un niño y mucho más. No voy a hablar de estos aspectos, ya que han sido explorados por otros. Más bien quiero llegar al meollo de la cuestión.

El títere es manipulación, un intento alquímico de dar vida a lo inmaterial. Es el objeto inanimado a través del cual una persona transfiere voluntariamente su calor vital, el fuego prometeico de la creación y la identidad. El titiritero muere momento a momento para que la marioneta pueda vivir, respirar y moverse, encarnando lo incorpóreo.

A cambio de regalarle vida, la marioneta nos ofrece un poder chamánico: la capacidad de ver lo que vino antes, lo que podría venir después, adónde voy cuando sueño, quién soy cuando me rompen el corazón. Sacrificamos nuestro yo idealizado para encontrar algo cuya existencia no puede conocerse de antemano. Debe experimentarse mediante un sacrificio voluntario y activo contado en momentos.

Al hacerlo, revelamos una forma de explorar el pluralismo de lo indecible redescubriendo las realidades profundas de lo que merece la pena, lo que es valioso, veraz, incluso bello. Todo ello mediante la producción de imágenes en la sencillez. No una imagen de un mundo simple. Sino una imagen sencilla de un mundo de riquezas superlativas, como el dolor de un jardín que crece en nuestra caja torácica. El pluralismo de nuestra experiencia, contenido en la forma de un jardín.

He dedicado mi carrera a idear, es decir, a empezar por una pregunta, unos materiales básicos y la voluntad de cavar más hondo. En ese momento en que estás profundamente concentrado en la marioneta, en el patrón de movimiento, cuando tu respiración y lo desconocido se juntan, y la marioneta dice algo terriblemente, maravillosamente

©Mongivekhaya



Fausto en África,
Handspring Puppet
Company, Teatro Baxter
en Ciudad del Cabo, 2025.

hermoso... ¿te has preguntado alguna vez: quién o qué es esto que está hablando?

PARTE II: LO ETERNO Y EL DEVENIR

"Todo debe tener un comienzo... y ese comienzo debe estar vinculado a algo que ocurrió antes... La invención, hay que admitirlo humildemente, no consiste en crear a partir del vacío, sino a partir del caos; los materiales deben, en primer lugar, ser proporcionados: se puede dar forma a sustancias oscuras e informes, pero no se puede dar existencia a la sustancia misma."

- M. Shelley, Prefacio a Frankenstein

Puede que te hayas dado cuenta del peligroso baile que intenta este artículo: ser relevante en un espacio académico y, sin embargo, invocar respuestas emocionales, revelando el poder chamánico en acción. La filosofía siempre se ha ocupado del acto de pensar, de la mitad de lo humano. Sin embargo, el arte siempre se ha ocupado del sentimiento. Canta, no grites, declaró el novelista D.H. Lawrence, mostrándonos la escala entre la violencia y el arte, una escala operada por una sensibilidad hacia lo inmaterial.

Todo lo inmaterial existe en el interior. Y el viaje al interior del alma no siempre tiene que ver con la curación, sino siempre con el descubrimiento. Tu historia ancestral reside dentro, junto a nuestros recuerdos, primeras experiencias sagradas, sueños incumplidos, todos nuestros secretos. Carl Jung lo llamó nuestra herencia espiritual, esta oscuridad inconsciente dentro de cada uno de nosotros, que alberga la inmensidad de todas las posibilidades humanas. Somos cuerpos finitos y, sin embargo, los más grandes pensadores de la historia afirman que el infinito existe dentro de todos nosotros.

Para acceder a esta profundidad, un artista debe ir más allá de las respuestas que provienen de la sociedad, renunciar a nuestra sensación de seguridad para encontrar preguntas peligrosas.

Esto no es inusual. Todos los humanos entran regularmente en la oscuridad, ya que la sociedad sólo está abierta entre el amanecer y el atardecer, y la noche, como el escenario vacío, produce una sensación de vértigo, a medida que lo conocido se disuelve en lo caótico. Por favor, deja tu sentido del yo en la puerta, dice la noche, y recuerda lo que eres.

¿No es el arte la práctica cotidiana de este estado? Nos separamos de nuestra identidad en un intento de obtener una nueva perspectiva de... algo. Un objeto siempre interviene para crear esa separación.

Todos los objetos son marionetas porque están sujetos a manipulación. El alcance de esta manipulación varía; a un nivel superficial los objetos cumplen funciones cotidianas. Sin embargo, cuanto más significativo personalmente es un objeto para alguien, más profunda se vuelve la manipulación de esa sustancia oscura e informe.

¿Cuál es el papel del objeto en este proceso? Es lo que el filósofo Michel Foucault llamó el relámpago en el aire nocturno, una chispa de luz que da una intensidad densa y negra a la oscuridad, iluminándola desde dentro... y que, no obstante, debe a la oscuridad su propia presencia visual.

La noche y la chispa se conocen mejor en presencia la una de la otra. Lo mismo ocurre con el objeto y lo humano. Lo eterno y el devenir.

PARTE III: MYSTERIUM TREMENDUM ET FASCINANS

"Lo que Pablo dice de Pedro nos dice más de Pablo que de Pedro."

- Baruch Spinoza

Creemos saber por qué pensamos lo que pensamos. Esto se debe al valor que concedemos a las respuestas consensuadas por la sociedad, que superan con creces el valor de la peligrosa pregunta personal, la mejor de las cuales no tiene respuesta.

Empezamos con el deseo de entender por qué tenemos el corazón roto. Tal vez con la ingenua creencia de que podemos estar cerca de Dios y decir: "YO SOY un corazón roto" y pretender que esa afirmación ha captado toda nuestra experiencia. Pero a diferencia de Dios, que es eterno, nosotros somos finitos y lo que somos en un momento no es lo que somos en el siguiente. Así que coges un objeto, por ejemplo una pipa de fumar, y jugueteas un rato con ella en las manos. Pero espera un momento. ¿Estás seguro de que es una pipa?

El pintor místico belga Magritte fue acusado en una ocasión de revelar esta verdad a través de sus traicioneras obras de arte: esto no es una pipa. El objeto no es nada, a menos que alguien diga que es algo. Así que eliminemos la palabra pipa del objeto y todas sus reglas de juego. ¿Qué es ahora? Esto es...

¿Sientes la pregunta viva, el estado de convertirse en algo situado al final de la frase?

Esto es...

"Una pipa es una pipa mientras alguien lo diga. Pero si nosotros, con manos hábiles y corazón atento, manipulamos el objeto para producir acciones individuales que formen un gesto, imiten la respiración, que parezcan transmitir personalidades habituales de lo gracioso, lo encantador, lo atrevido, lo cariñoso, pautas de comportamiento que sólo pueden hacer los vivos, llegaremos a ver que el objeto se detiene y piensa."

- Mongiwekhaya



Ese destello de inspiración que tu mente trajo a colación y que luego negó al instante porque está custodiado por normas y expectativas, por el sistema moral externalizado al que te has encadenado, con la esperanza de protegerte contra el sufrimiento. Ese es el camino hacia las partes ocultas de ti. Iluminado brevemente por dos palabras:

Esto es...

Dos palabras que nos remiten a lo desconocido. Una pipa es una pipa mientras alguien lo diga. Pero si nosotros, con manos hábiles y corazón atento, manipulamos el objeto para producir acciones individuales que formen un gesto, imiten la respiración, que parezcan transmitir personalidades habituales de lo gracioso, lo encantador, lo atrevido, lo cariñoso, pautas de comportamiento que sólo pueden hacer los vivos, llegaremos a ver que el objeto se detiene y piensa. Vemos al vacío pensar pensamientos que no sabíamos que teníamos. El "Yo Soy" de Dios se presenta a través del "Esto Es" de lo material.

Dicho de otro modo: ¿Qué es el movimiento sino la conformación de la quietud? ¿Qué es el sonido sino el contenedor del silencio? ¿Qué es el objeto sino la revelación del alma humana? El objeto no cambia, pero en el compromiso profundo y repetitivo con él, nos revelamos.

El Titiritero entra en un estado de ser y no ser para descubrir qué significa ser humano. Ser titiritero es duro, a veces agonizante. Se requiere una gran concentración de la mente y un esfuerzo físico del cuerpo. Uno debe

preguntarse: ¿por qué sufrir tanto sólo para conseguir que ese objeto respire?

Hay que dominar tres niveles. El primero es la técnica. Respirar como la marioneta, caminar, hablar, saltar, vestirse, todos esos detalles mundanos que el director quiere ver hacer a la marioneta. Tanto si trabajas solo o con un compañero, para realizar estas tareas correctamente hay que partir las acciones en componentes y repetirlos una y otra vez, antes de, finalmente, combinarlos en una larga secuencia sostenida.

La segunda capa es mental. Como un ser vivo, la marioneta debe mostrar deseos, tener relaciones, actuar para provocar cambios y sufrir las consecuencias. Para ello, el titiritero debe trascender las tareas mundanas que se le han encomendado y convertirse en la marioneta. Esto va más allá de lo técnico. Esto es ser. Hay que entrar en un estado de fluidez:

"Los mejores momentos de nuestra vida [...] no son los pasivos, receptivos y relajantes -aunque también pueden ser agradables si nos hemos esforzado por conseguirlos. Los mejores momentos suelen ocurrir cuando el cuerpo o la mente de una persona se ponen al límite en un esfuerzo voluntario por lograr algo difícil y que merezca la pena"

- Mihaly Csikszentmihalyi, Flujo: La psicología de la experiencia óptima

Es una maravilla ver a una marioneta pensar, respirar y sentir. Sin embargo, el... algo se nos escapa. Es cierto con la repetición y el cuestionamiento, al principio creemos que se trata del titiritero trabajando sobre la marioneta. Pero si uno sigue insistiendo, llega a ver a la marioneta trabajando sobre el titiritero. Entramos en la tercera capa de la sagrada

sustancia oscura, mejor descrita por Federico García Lorca, poeta y filósofo español:

Estos sonidos negros son el misterio, las raíces que se clavan en el limo que todos conocemos, que todos ignoramos, pero de donde nos llega lo que es sustancial en el arte. 'Sonidos Negros', dijo el hombre del pueblo Español, coincidiendo con Goethe, quien al hablar de Paganini, violinista del diablo, atinó a la definición de los sonidos negros: 'Duende. La fuerza misteriosa que todos sienten y ningún filósofo ha explicado.'

"En toda la música árabe, danza, canción o elegía, la llegada del duende es saludada con enérgicos "¡Alá, Alá!", "¡Dios, Dios!", tan cerca del "¡Olé!" de los toros, que quién sabe si será lo mismo; y en todos los cantos del sur de España la aparición del duende es seguida por sinceros gritos de "¡Viva Dios!", profundo, humano, tierno grito de una comunicación con Dios por medio de los cinco sentidos, gracias al duende que agita la voz y el cuerpo de la bailarina, evasión real y poética de este mundo, tan pura como la conseguida por el rarísimo poeta [...]"

- Federico García Lorca, Teoría y Juego del Duende

Ahí lo vemos, a través del sufrimiento del artista, a través de la manipulación del objeto, cuando la suma de las partes manifiesta un todo indecible. Un temible misterio fascinante en el corazón mismo de todas las personas. De la oscuridad venimos, a la oscuridad volvemos. Todo lo que hemos creado, todo lo que tememos y todo lo que deseamos procede de esa vasta sustancia oscura, el "Yo soy" revelado por "Esto es". Si no me crees, simplemente hazte una de estas preguntas: ¿Qué hubo antes de esto? ¿Qué viene después? ¿Adónde voy cuando sueño? ¿Quién soy cuando se me rompe el corazón?



*Fausto en África,
Handspring Puppet
Company, Teatro Baxter
en Ciudad del Cabo, 2025.
Asanda Rilityana (actriz).*

Mongiwekhaya es un escritor y director sudafricano. Actualmente es Director Artístico de la Compañía de Teatro Victoria Falls de Zimbabue. Apasionado de las artes escénicas, viaja por todo el mundo como actor y titiritero profesional, compartiendo su arte y creatividad en escenarios internacionales. Además de sus actuaciones, Mongiwekhaya enseña a actuar en línea, inspirando a la próxima generación de artistas. Puedes conectar con él en Instagram en @the_afromystic.

HABÍA UNA VEZ UNA REVISTA LLAMADA

“LA HOJA DEL TITIRITERO INDEPENDIENTE”

La Hoja Titiritera
nº 1 • Mayo 2014

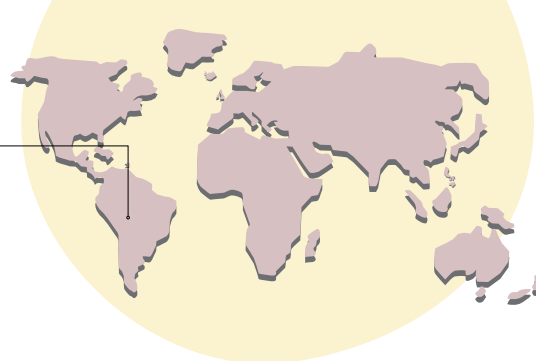


Por Alejandro Jara Villaseñor

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

Hoy haremos una breve historia de una de ellas:

La hoja del titiritero independiente.



PRIMERA ÉPOCA (1977-1993)

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

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

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

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

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

SEGUNDA ÉPOCA (2004-2015)

Tuvieron que pasar once años y también algunas iniciativas fallidas² para iniciar una segunda etapa de La Hoja. Fue desde la Comisión para América Latina de la UNIMA, con Ana María Allendes (Chile) y Susanita Freire (Uruguay-Brasil) al frente, quienes tomarían el relevo de la aventura titiritera, y publicarían constante y de manera virtual LA

HOJA DEL TITIRITERO, ya sin la palabra INDEPENDIENTE. Ellas contaron con el apoyo de Fabrice Guillot (Francia) como editor, y a la experiencia se le fueron sumando colaboradores que permitieron que la revista, llamada primeramente "Boletín", fuera creciendo. Las 25 páginas del segundo número se incrementaron hasta llegar a 137 págs. en una de sus últimas ediciones. La experiencia duró 12 años, de septiembre de 2004 a mayo de 2015, hasta que la Comisión culminó su ciclo, legándonos así Susanita y Ana María su enorme contribución al movimiento titiritero latinoamericano.

En esta segunda etapa se publicaron 32 números.³ Ana María Allendes coordinó del número 1 al 12, y Susanita Freire del 13 al 32; casi la totalidad de los artículos están publicados en castellano y muy pocos en portugués.

Su lema desde el primer número fue:

"Si sembramos cosechamos

Si caminamos juntos, hacemos camino al andar"

y bien que lo hicieron...

TERCERA ÉPOCA (2017-2020)

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

Publicarían 12 números virtuales, de enero 2017 a diciembre 2020, con diferentes secciones que incluirían una "selección de noticias y textos históricos, críticos y teóricos sobre el acontecer del arte de los títeres en nuestro continente"⁴, además de una breve reseña con artículos sobre el teatro de títeres de algún país seleccionado del Continente; la lista fue larga: Nicaragua, República Dominicana, Brasil, Canadá, Costa Rica, Puerto Rico, Uruguay, México, Panamá, Guatemala, Salvador, Honduras, Cuba, Argentina y Estados Unidos de Norteamérica -edición bilingüe. La extensión de la revista oscilaba entre las 27 y 56 páginas, la edición durante todo este tiempo fue de Abdel de la Campa Escaig y en cada número había editores y redactores invitados.⁵

Nuestros compañeros y su equipo de trabajo realizaron una labor realmente encomiable que permanecerá también en la historia del Teatro de Títeres del Continente. Nos quedamos con una frase que Rubén Darío expresaba desde su primer número: "Toda lucha que se pierde es la que se abandona"⁴ y La Hoja no quedó en el abandono.

CUARTA ÉPOCA (2024-)

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

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

¡Enhorabuena!

Tepeyáccac, México, enero-febrero 2024.

La Hoja del Titiritero Independiente, portada número 28, 2.ª época.
Recuperado de <http://www.hojacal.info/>
Susanita Freire mantuvo activa la página de Facebook La hoja del titiritero independiente hasta su fallecimiento.



Referencias

- 1 La Unión Internacional de la Marioneta, sede México, se fundó en Querétaro en 1981.
- 2 Como la realizada por Guillermo Murray Prisant en México.
- 3 <http://www.hojacal.info/hojalink.htm>
- 4 https://www.unima.org/wp-content/uploads/2017/03/la_hoja_del_titiritero_01.pdf
- 5 <https://www.unima.org/es/comision/tres-americas/la-hoja-titiritera>

Alejandro Jara Villaseñor fundó los festivales internacionales de títeres de Tlaxcala (México) y de Aragua (Venezuela); sentó las bases del Museo Nacional de Títeres de Huamantla (México). Titiritero por 18 países con su grupo Tiripitipis, socio fundador de UNIMA-México y UNIMA-Venezuela. Investigador de los títeres milenarios de América y de Titeroterapia, ha escrito para las cuatro épocas de La Hoja del Titiritero Independiente.

©Martin Molina



Parte de la colección de *La Hoja del Titiritero Independiente*, primera época.
Agradecemos a Martin Molina Castillo (Perú) por esta fotografía y su colaboración para este artículo.

THOLPAAVAI KOOTHU: TÍTERES DE SOMBRA TRADICIONALES EN TAMIL NADU A LO LARGO DE DIECISIETE GENERACIONES



Puthalika Patrika • Mayo 2023

Por Padmini Rangarajan Sterparo



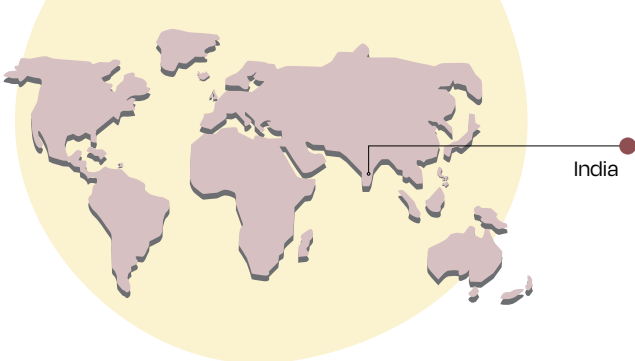
Marioneta de la izquierda:

Hanumar del Ramayana.

Marioneta de la derecha:

Lakshman (que representa el lanzamiento de 4 flechas).





Las marionetas de sombra, también conocidas como Tolpaavai Koothu en Tamil Nadu, son una forma de arte tradicional que se originó en el estado durante el reinado del rey Seforiji II. Las marionetas de sombra se mencionan por primera vez en la famosa filosofía y creencia del sur de la India, escrita por el poeta santo Manikavachagar en el siglo 8-9 d.C. El poeta compara su vida perezosa con la de una marioneta de cuero sin significado (Tiruvacagam, himno Anandamalai 3). Kalaimamani Shri Muthu Chandran, de la aldea de Thirumalaipuram, Kanyakumari-Nagercoil, fue informado sobre el Tolpaavai Koothu en Tamil Nadu por su abuelo. Los titiriteros de la casta 'Mandikkar' han estado practicando este arte durante diecisiete generaciones. Tras la muerte de los gobernantes, se han mudado a diferentes partes de la provincia.

El profesor A.K. Perumal, estudioso de los títeres de sombra del sur de la India, explica que esta forma de arte comenzó como un arte de la corte o real bajo los monarcas Marathas y floreció bajo su patrocinio. Los Mandikar, una subdivisión de la casta Kannikar, se trasladaron al sur de Tamil Nadu debido a la popularidad de formas de interpretación folklórica como el Therukoothu y el Bharathanatyam en los distritos del norte. Investigaciones recientes han revelado que historias del *Ramayana* se representaban con marionetas de sombra en los distritos del sur visitados por miembros de las castas Konar, Naidu y Naicker. Esta forma de arte ha sido transmitida a través de varias generaciones, incluyendo a Muthu Chandran, quien ha llevado una existencia nómada durante los últimos diecinueve años.

La actuación tradicional de marionetas ha experimentado cambios significativos con el tiempo, incluidos el uso de luces Petromax, luces halógenas y el establecimiento permanente. Muthu Chandran utiliza diversas fuentes de luz, incluidas lámparas de aceite de ricino y luces LED para sus actuaciones. En el pasado, esta forma artística se ejecutaba utilizando lámparas de aceite, colocadas sobre la cabeza del intérprete para iluminar la escena durante toda la noche. Hoy en día, esta forma de arte sigue prosperando en diversas regiones de Tamil Nadu.

En Tamil Nadu, la antigua práctica de las marionetas de sombra implica el uso de pieles de animales, específicamente de ciervos, cabras y ovejas, como material fundamental para fabricar las marionetas. Sin embargo, los titiriteros contemporáneos utilizan láminas de cuero realizadas en fábricas y suministradas por fuentes gubernamentales. La piel pasa por un proceso de secado al sol durante 2-3 días, luego se envuelve en paja y se coloca dentro de una olla de barro. La piel se limpia a fondo con agua corriente y luego se seca al sol hasta que adquiere una textura similar al pergamino.

Las figuras involucradas en conflictos o disputas están hechas de piel de cabra, mientras que Rama, Sita y otros personajes más delicados están fabricados de piel de oveja. La pantalla de marionetas de sombra que observamos hoy en día no existía en la época de sus antepasados. Los colores aplicados a las marionetas de sombra provienen de pinturas de Olai Sayam con hojas de palma, que también se utilizan en la creación de alfombras tradicionales llamadas Pai, conocidas comúnmente como alfombras o tapices.

Los colores principales utilizados en las representaciones de arte popular incluyen el negro, blanco, rojo, amarillo y verde (Pancha Varnam), complementados con tonos adicionales como el naranja y el azul violeta. En esta etapa, se emplean pigmentos químicos adquiridos de los establecimientos cercanos para la coloración, siendo el negro utilizado para delinear los contornos y características.

El tamaño de las marionetas de sombra de Tamil Nadu varía de 9x8 pulgadas a 32x20 pulgadas, siendo las marionetas de bufón las más grandes. Los personajes principales de los episodios del *Ramayana* son los más grandes, mientras que los demonios y bailarines son marionetas de tamaño medio.

Históricamente, los instrumentos musicales utilizados en las representaciones de Tholpaava Koothi derivan de materiales naturales, incluidos una placa de bronce combinada con cera y un tallo de lirio nocturno. Hoy en día se utilizan el armonio, el mridangam y el kinchara. El *Kamba Ramayanam*, compuesto en tamil, es la base de la tradición Tholpaava Koothi observada en Kerala. En Karnataka y Andhra Pradesh, los titiriteros de sombra



siguen guiones escritos en kannada y telugu, pero los titiriteros de Tamil Nadu, sin embargo, no siguen un guión.

La actuación se basa en el texto oral del *Sri Ranganatha Ramayana*, presentado exclusivamente con marionetas de sombra. La actuación incluye más de cien canciones e incluye la historia de *Dasakanta Ravana*, una adaptación del telugu. Otras representaciones incluyen *Ashwamedha Yagam*, *Nallatanga*, *Satya Harishchandra* y *Gyana Soundari*.

El Tholpaava Koothi es una actuación en solitario por Muthu Chandran, su familia lo apoya detrás del escenario con marionetas y accesorios. El intérprete principal es considerado el actor principal, capaz de imitar entre 14 y 15 voces diferentes. El humor de las representaciones de marionetas de sombra de Tamil Nadu las distingue de otras representaciones, ya que cubren a personas de todas las edades, especialmente a los niños. Para levantar el espíritu del público, se introducen personajes cómicos imaginarios como Uchi Kudumban y Uzhva Thalayan, y se escenifican situaciones cómicas.

El origen de estos personajes en las marionetas de sombra es desconocido, pero los investigadores creen que probablemente provienen del reino de Chola. El Tholpaavai Koothu, una representación tradicional de marionetas de cuero, es ejecutado por la comunidad Mandikar hablante de Are-Marathi en Tamil Nadu. El profesor A.K. Perumal argumenta que los Marathas no inventaron esta forma de arte, sino que existía antes de que ellos tomaran el poder. Encontró que los artistas más antiguos afirmaban ser hablantes de tamil o tamiles. El libro de Stuart Black Burn, *Inside Drama House*, apoya esto, identificando a los Pulavars como tamiles del reino de Chola. Muthu Chandran, un marionetista de sombras, comparte sus experiencias con el profesor A.K. Perumal, quien lo ayuda a desarrollar el guión y la historia. También comparte sus experiencias con su hermano menor, quien es hábil en la creación de imágenes para las marionetas de sombra y en tocar el Mridangam (instrumento de percusión).

Muthu Chandran observa que la situación actual de los titiriteros de Tamil Nadu es lamentable, ya que muchas personas se ven obligadas a buscar empleo alternativo para mantenerse. Sostiene que un número significativo de grupos o familias podría haber abandonado esta forma de arte en busca de estabilidad financiera. Observa que las marionetas requieren un mantenimiento considerable y que hay una falta de compromiso por parte del público en la preservación de esta forma de arte. A pesar de todo, Muthu Chandran está comprometido con la preservación de esta forma de arte y en enseñar a sus hijos para que continúen con la tradición.

Muthu Chandran ha recibido varios premios, incluidos el Kalaimamani Award del Gobernador del Estado en 2018, el premio "Acme Book of Awards - Ulaga Sadanai" del grupo Loyola de Chennai, el premio "Mannu Maravum" del Gobernador del Estado de Telangana y Puducherry, el premio "Kalai Elaiyiya" del miembro del Parlamento, y el premio "Maravu Kavalari" del legendario comediante de cine Thiru Senthil.



Kalaimamani MuthuChandran actuando: imágenes detrás del escenario.

ÁRBOL GENEALÓGICO DE MUTHU CHANDRAN

Muthuchandran es la séptima generación que continúa con esta forma de arte. La historia familiar se remonta a Krishna Rao → Hijo: Sami Rao → Hijo: Krishna Rao → Hijo: Gopal Rao → Tuvo cinco hijos: el primero fue Subba Rao (1900-2005, vivió 105 años), el segundo fue Ganapathi Rao, el tercero fue Ramchandran Rao, el cuarto fue Paramashiva Rao y el quinto fue Kannan Rao.

Hijo de Subba Rao → Hijo: Bal Krishna Rao (1920-1995), tiene tres hijos (del tercero no se conoce mucho): Muthu Chandran (1975-) y Muthu Murugan, su familia continúa con esta forma de arte.

Muthu Chandran tiene cuatro hijos → El primer hijo, Muthu Balan, el segundo hijo es Muthu Avinash (un niño que vive con una discapacidad), el tercer hijo es Muthu Magesh y el cuarto es Muthu Murthy.

Su hermano menor, Muthu Murugan, tiene tres hijos: → primera hija, Muthu Shanthi, segunda hija, Muthu Kannan, y tercera hija, Muthu Parvathi.

PAISAJE DE LOS TÍTERES

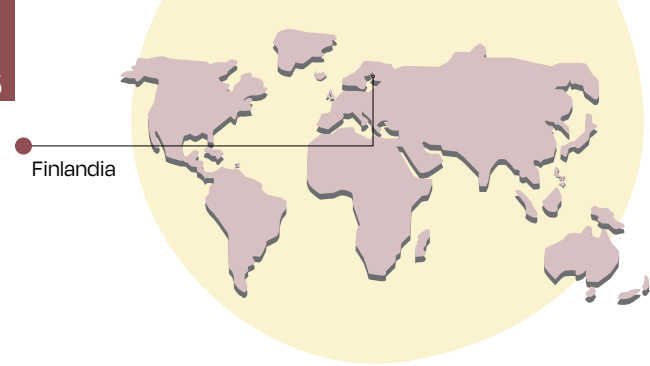


Nukketeatteri-lehti • nº 40 • 2024

Por Mervyn Millar

Entrevistado por Erzsébet Tamás

A medida que avanza la tecnología, la marioneta ya no se limita a las formas y materiales tradicionales. El uso de animatronics, robótica, proyecciones digitales, etc. ha abierto nuevas posibilidades a los titiriteros para crear espectáculos inmersivos e interactivos. Este cambio ha suscitado debates sobre la autenticidad y la esencia de los títeres en el teatro moderno, así como sobre el impacto de la tecnología en el significado cultural de esta forma de arte.



Mervyn Millar, miembro del equipo creativo original de *War Horse* en el Royal National Theatre de Gran Bretaña, cuenta con una impresionante cartera de trabajos creativos, entre los que se incluyen el diseño de Newman, el robot del single "Appreciate" de Sir Paul McCartney, y su trabajo en la producción en temporada de *Mi vecino Totoro* en el Barbican. Además, colabora activamente con el Puppet Centre, una organización benéfica con sede en Londres dedicada al avance de las marionetas y la animación de objetos. Mervyn fue elegido para la entrevista por su participación activa en la configuración de nuestro arte moderno de la marioneta. Su trabajo también subraya el importante papel que desempeña el público en una representación, un concepto realmente cautivador e integral para dar forma a su arte. La imaginación del público y su participación activa son cruciales para un espectáculo significativo e impactante.

Estoy convencido de que ahondar en su planteamiento artístico podría ofrecernos una comprensión más profunda de la trayectoria y la situación actual del arte, sus ventajas y sus retos.

Erzsébet Tamás: Los creadores teatrales adoptan cada vez más la tecnología digital en sus producciones, posiblemente como respuesta al creciente compromiso con el mundo digital. Tengo curiosidad por conocer su opinión sobre el estado actual de la marioneta. ¿Cuál cree que es la situación actual de la marioneta?

Mervyn Millar: Me entusiasman los avances tecnológicos que nos proporcionan nuevas herramientas. El público no lo ve necesariamente, pero en los talleres se imprimen en 3D mecanismos que permiten crear pequeñas articulaciones y cosas más precisas, lo cual es fantástico.

En realidad no es un cambio profundo, es el flujo normal de la tecnología que avanza. Yo soy bastante chapado a la antigua. Suelo dibujar en papel, pero me encantan los nuevos materiales con los que podemos trabajar.

Sin embargo, creo que su aspecto digital representa un cambio significativo, ¿no? Me intrigan especialmente las tecnologías de realidad virtual y realidad aumentada. Es fascinante, todo dentro de estos reinos digitales es marioneta, y cada avatar y personaje animado utiliza técnicas similares a los titiriteros.

El arte de captar el movimiento y dar forma a las figuras ha sido dominado por los marionetistas durante siglos. Los animadores digitales se adentran ahora en este terreno. Cuando hablamos de estos procesos, un problema común es la cuestión de la vivacidad. En el mundo digital,

las cosas pueden parecer pregrabadas o programadas. El objetivo final es infundir más vida y autenticidad a estas creaciones.

Pero también me encanta la idea de que hay mucha gente que hace marionetas a su manera, no deberíamos ser los guardianes de ello.

ET: En cuanto a la manipulación, ¿cree que, por ejemplo, el robot podría desempeñar un papel más importante en el futuro de los títeres?

MM: La idea de los robots es interesante, y creo que la IA es un reto mayor en el que no he pensado mucho, pero ¿puede una IA hacer marionetas? Es una buena pregunta. Sí. Porque, lo que es decepcionante acerca de los robots es que, fundamentalmente, sabes que siempre se remonta a algún tipo de estructura de programación. Hay una secuencia lógica de las cosas.

Así que un robot sencillo, como una puerta que se abre sola, si me paro sobre esto, la puerta se abrirá. Si quito mi pie, esta puerta se cerrará, y eso es un robot. Si añades más factores, acabas teniendo algo que parece una persona, pero sigue siendo muy limitado, su lógica, su cerebro, no es gratificante para interactuar con él. De modo que la vivacidad es... la vivacidad es débil y la conexión con el público es débil.

ET: Quizá integrar la pericia humana con la robótica, en lugar de depender únicamente del control mecánico, podría dar lugar a avances sustanciales en el campo de las marionetas.

MM: Bueno, y también creo que, como hemos insinuado sobre los programadores de realidad virtual, los programadores de robots podrían aprender mucho de los titiriteros.

ET: ¿Cuál es su opinión sobre la eficacia de la comunicación verbal frente a la no verbal? ¿Ha observado alguna diferencia entre ambas en sus encuentros personales? ¿Quizás la utilización de señales no verbales para establecer un entendimiento mutuo podría mejorar los resultados?

MM: Creo que sí, porque históricamente los títeres han tenido un público reducido, siempre han querido tener un público internacional y el hecho de no tener que hablar idiomas es una forma estupenda de poder hacer giras internacionales. Y hay algo importante, y es que las marionetas ponen en primer plano la comunicación no verbal en su estilo de actuación. No se basan en las palabras; una buena marioneta, un buen guiñol, utiliza mucho lenguaje físico, no verbal.

Creo que hay una gran diferencia entre un espectáculo en el que no hay lenguaje y un espectáculo en el que nadie habla. No sé si eso tiene sentido para ti. Un personaje que no usa palabras pero que podría usarlas me parece más vivo que un espectáculo completamente envuelto en música en el que desaparece la posibilidad de hablar.

La respiración es un aspecto crucial de la interpretación, ya que influye directamente en la expresión del habla. Cuando un intérprete no puede hablar, puede dificultar su capacidad de respirar y, en consecuencia, disminuir la vitalidad de la marioneta.

Me encanta que mis marionetas puedan hablar, rugir, gritar o hacer ruidos. Así, puedes sentir que están vivas, pero no dependen de un lenguaje verbal para comunicarse.

ET: Recuerdo haber leído su libro sobre la manipulación de marionetas. Recuerdo que incluye un ejercicio en el que se anima a los titiriteros a hacer ruidos. Este ejercicio es bastante beneficioso, ya que ayuda a las personas a separar los dos elementos.

MM: Intelectualmente, hacen una separación entre lo verbal y lo físico. Uno de los problemas de los actores que improvisan es que utilizan mucho la boca y no utilizan lo suficiente el cuerpo, y uno de los problemas de los titiriteros que improvisan es que utilizan todo el tiempo el cuerpo de su marioneta, pero su marioneta rara vez habla, porque es difícil hacer las dos cosas a la vez, porque las separamos en nuestra cabeza. En realidad, la marioneta está mucho más viva cuando puede vocalizar un poco, y es más fácil, probablemente, una buena forma de hacerlo, creo, es murmurando o con un lenguaje sin sentido o simplemente haciendo ruido. Y esos espectáculos me encantan, ya sabes, cuando los ves mucho a nivel internacional, donde tienen un lenguaje inventado o un lenguaje sin sentido, y entendemos mucho de eso.

ET: Son los signos de la vida. Traigo esto a colación deliberadamente ya que usted ha estado llevando a cabo una investigación sobre los signos de la vida. ¿Estoy en lo cierto al afirmar que se trata de un proyecto en curso? ¿Sigue colaborando con expertos como neurólogos, neurocientíficos y psicólogos?

MM: Fue una especie de proyecto discreto en el que fui a entrevistar a un grupo de científicos, y supongo que sigue abierto en mi cabeza porque nunca lo convertí en una producción artística, aunque creo que afecta a todo lo que hago. Pero era una cuestión sobre - hemos estado hablando de ello todo el tiempo, de que me di cuenta de que algunos titiriteros hablaban muy a la ligera sobre la ciencia del cerebro, como si supieran de lo que estaban hablando, y pensé, no sé de lo que estoy hablando, acerca de la ciencia del cerebro.

¿Por qué no averiguamos qué piensan los científicos del cerebro sobre si es posible que el ser humano se enamore de una marioneta o sienta lo mismo que un objeto? Y los científicos del cerebro no lo saben porque tienen cosas más importantes en las que pensar. De acuerdo. Entonces hazle esa pregunta específica. Pero es interesante leerlo si te gustan este tipo de cosas.

Es interesante leer sobre las neuronas espejo, sobre la forma en que entendemos que otra cosa está viva, la forma en que podemos ser engañados pensando que otras cosas están vivas, que hay una parte del cerebro que reacciona inmediatamente cuando percibe que algo podría estar vivo. Podría estar conectado, una especie de instinto de supervivencia inconsciente para reconocerlo. El cerebro carece de acceso directo al mundo exterior, se basa únicamente en la entrada restringida de los ojos, los oídos y otros sentidos. Está inventando un montón de material y está haciendo una cantidad de cosas al mismo tiempo, por lo que no es un proceso lineal. Parece que se están produciendo numerosos procesos simultáneamente, y el cerebro está esencialmente haciendo conjeturas fundamentadas, mientras que tu conciencia no está tomando activamente decisiones sobre lo que está sucediendo.

Es una especie de estimación constantemente renovada de dónde están las cosas, de dónde estás tú, de quién eres, de por qué pueden estar pasando las cosas, qué está vivo y qué no lo está. Y eso me parece muy liberador, lo imperfectos que somos todos y lo creativos que somos cada segundo. Y, obviamente, me gustan las cosas que alimentan mi teoría, así que estoy encantado de que me ayude a creer que el público es fácil, ya sabes, son realmente expertos en inventar mundos porque lo hacen todo el día. Todos lo hacemos. Desde el momento en que nos despertamos y tenemos que decidir si somos la misma persona que éramos.

El punto de vista de Mervyn Millar sobre los títeres es admirable, ya que destaca la dedicación y la pasión que los titiriteros sienten por su oficio. Mervyn cree que la atención al detalle y el cuidado que ponemos en nuestro trabajo realzan verdaderamente la encantadora naturaleza de nuestras representaciones. En un contexto formal, el término "cuidado" puede considerarse más adecuado que "amor", pero el sentimiento es el mismo. Demostrar cuidado en nuestro trabajo permite que la verdadera esencia de la marioneta brille a través y con sus palabras: "Ahí es donde la marioneta de verdad, de verdad, de verdad, florece".

Un momento fascinante de *Flying*, una producción de Significant Object, donde se difuminan los límites entre el títere, el movimiento y la poesía visual. La obra explora la esencia del vuelo, la gravedad y la transformación a través de una narrativa visual impactante. The Hatchling: Un evento innovador al aire libre. Plymouth en 2021.



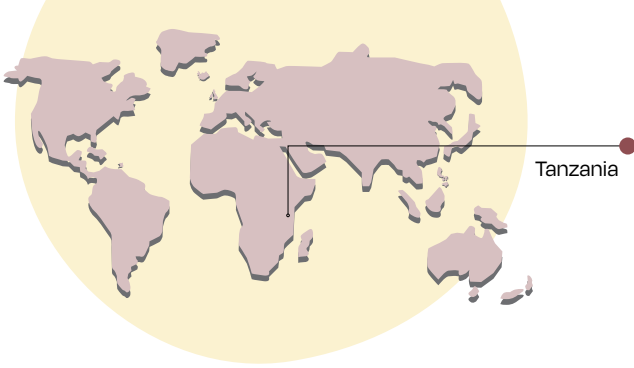
© Official Significant Object

LA ERA DIGITAL Y EL RENACER DEL ARTE DE LOS TÍTERES EN TANZANIA

Por Nkumi H. MTINGWA



Una marioneta en el set de la segunda temporada de *Katwe Corner*.



El arte de la marioneta en Tanzania tiene actualmente un futuro prometedor a medida que surgen más artistas, instituciones y mecenas que apoyan este arte. Hace unos años, muchos lo consideraban un arte olvidado, pero su reciente resurrección ha despertado el asombro y la emoción de los amantes del arte, que han recuperado recuerdos de su infancia, desde las sombras chinescas hasta los maniquíes de cartón.

Si echamos la vista atrás, la industria de la marioneta no estaba tan consolidada ni desarrollada, ya que nunca se consideró un arte independiente, pues la mayoría de las veces estaba vinculada a asociaciones culturales y compañías de teatro que apoyaban las representaciones.

Después de que la mayoría de las asociaciones culturales de teatro desaparecieran por diversas razones, entre ellas la retirada del apoyo del gobierno al sector cultural, los títeres también desaparecieron de los escenarios. Algunos artistas salieron a la calle con marionetas de hilo, ofreciendo actuaciones por una pequeña cantidad de dinero. Actuaban al ritmo de una canción grabada y reproducida a través de un altavoz o radiocasete, bailando al son de la música. A mediados de la década de 1990, estos artistas callejeros también desaparecieron, uno a uno, con el paso de los años. Las marionetas en Tanzania nunca han estado bien documentadas y archivadas, ni se han considerado como una forma de arte propiamente dicha, por lo que resulta un poco arduo rastrear su historia y sus pioneros.*

Hubo una larga pausa en la industria de los títeres, que duró años, si no décadas. Hubo mucho silencio.

Más tarde, a principios de la década de 2010, durante la revolución digital y los avances tecnológicos en la producción de medios de comunicación, empezaron a surgir varios pioneros de la nueva era. El primer programa digital de marionetas en televisión fue *PikaBoom* en julio de 2012, producido por Robert Mwampembwa. El programa era una sátira política y utilizaba marionetas de látex procedentes de Kenia. El programa fue un éxito y se emitió en una cadena de televisión convencional durante dos temporadas. Después, la producción se interrumpió y todo volvió a quedar en silencio.

Las cosas empezaron a ponerse interesantes de nuevo en 2016. Es este año el que podríamos calificar de año dorado para las marionetas digitales en Tanzania, ya que surgió un puñado de nuevos titiriteros. En febrero de 2016, una ONG impartió una formación profesional de dos semanas sobre marionetas en Dar es Salaam (Tanzania). La formación trajo a Tanzania a dos titiriteros profesionales de Estados Unidos, Lisa Buckley y Ronald Binion, que dotaron a los futuros titiriteros de Tanzania de las habilidades necesarias para ser titiriteros profesionales. La formación se centró en la producción digital de marionetas de tela. Tras la formación, algunos de los titiriteros fueron seleccionados para participar en la producción de segmentos de sketches de marionetas de *Katwe Corner*, que formaban parte del principal programa de televisión sobre juventud y educación sexual, llamado *Chicken and Chips*, para su emisión en Uganda.

A continuación, produjeron dos temporadas del programa en 2016 y 2017, respectivamente. El espectáculo finalizó en 2017 tras dos temporadas de éxito. Dos de los destacados titiriteros que asistieron a la formación decidieron sumergirse en el mundo de las marionetas digitales iniciando sus propios espectáculos. Abdalah Mambia puso en marcha *Kilinge*, un programa de televisión en el que las marionetas leían los titulares de los periódicos de moda. El programa estuvo al aire varios meses. El otro titiritero, Nkumi Mtingwa, creó una sátira sociopolítica llamada *Ubandani Puppets*. El espectáculo sigue en marcha, y durante los últimos 7 años se ha presentado a través de diferentes plataformas de medios sociales, con una fuerte presencia en Youtube y Facebook.

La acogida del público demostró que las marionetas siguen siendo relevantes y necesarias en nuestra sociedad. Ambos espectáculos utilizaron diversas herramientas digitales para producir y comercializar sus obras. La tecnología y las herramientas digitales abrieron una oportunidad desde el punto de vista de la producción. Utilizaron herramientas digitales como cámaras réflex digitales y teléfonos inteligentes, que son un poco más



baratas que las herramientas tradicionales, para producir sus obras, y al mismo tiempo utilizaron plataformas digitales como Youtube, Vimeo, Instagram y WhatsApp para publicar y compartir sus contenidos.

A medida que la tecnología digital se abarata cada año, se abre una enorme ventana de oportunidades para los artistas, especialmente en las artes de la marioneta, a la hora de utilizar herramientas digitales o tecnología en Tanzania. En un futuro próximo, esperamos ver a nuevos titiriteros emergentes y consagrados produciendo y publicando sus obras para llegar a un público más amplio. Además, hay muchas oportunidades y colaboraciones que pueden hacerse posibles mediante el uso de herramientas digitales.

Para demostrar que las herramientas digitales son muy importantes a la hora de impulsar y promover las artes de la marioneta, la comisión de Formación Profesional de UNIMA Internacional diseñó y llevó a cabo varios programas de formación en toda África en 2023, todos ellos realizados tanto online como presenciales. Los talleres de formación contaron con la participación simultánea de varios centros en países de toda África, al tiempo que interactuaban con sus alumnos. Estos talleres históricos sólo fueron posibles gracias al uso de herramientas digitales. Los participantes compartieron digitalmente tareas y consejos diversos. Al final del programa, los participantes consiguieron producir varias obras de teatro de marionetas, que más tarde se presentaron a un festival. Todo ello se hizo digitalmente, sin necesidad de grandes presupuestos ni desplazamientos.

Con la era de las herramientas digitales y la tecnología, el elemento de colaboración entre los titiriteros y sus compañías se ha solidificado. Ahora es posible que titiriteros que viven en distintos lugares o países trabajen juntos en un proyecto de forma virtual.

Aprendices de títeres actuando frente a una cámara.

@Kijiji Works



En algunos países, las herramientas digitales han conseguido sacar a los titiriteros y su trabajo del teatro, y les han permitido ganarse la vida monetizando su producción, vendiendo sus productos de merchandising (marionetas, camisetas, tazas, mascotas, etc.) y sus habilidades. Con el gran tamaño de UNIMA y sus centros en más de 30 regiones, ¿podría la apertura del centro de UNIMA Tanzania a finales de 2023 significar algo para los titiriteros de Tanzania? ¿Puede UNIMA Tanzania encabezar y promover el uso de herramientas digitales entre sus miembros para que puedan disfrutar de las oportunidades que trae consigo? Bueno, démosles tiempo.

Referencia

* La investigación es uno de los elementos más importantes de UNIMA Tanzania.



@Kijiji Works

Los aprendices exploran un diálogo bidireccional con marionetas.

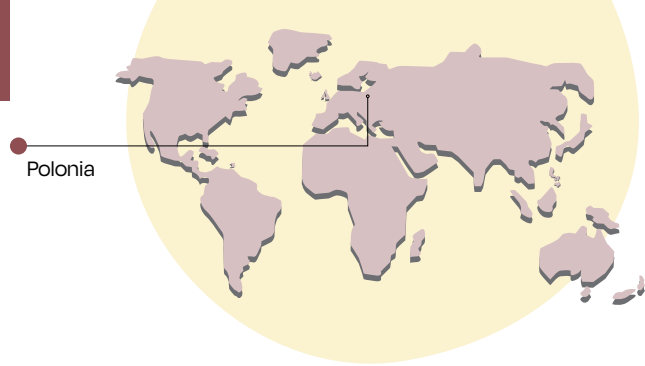
DIGITTRY: ROMANTIZANDO REALIDADES



Teatr Lalek - n° 4 (142) - 2020

Por Aga Błaszczak

No cabe duda de que vivimos en la era digital. La tecnología entra en nuestra vida cotidiana a un ritmo vertiginoso. Nuevas estructuras y realidades nacen día a día. La marioneta empieza a necesitar una actualización digital para poder seguir el ritmo y reflejar a la humanidad en esta Nueva Era.



¿Qué expresiones que el teatro de marionetas “analógico” nunca podría ofrecer, podrían aportar las extensiones digitales? ¿Qué expresará en escena un robot dotado de inteligencia artificial que no pueda expresar un actor vivo, una marioneta de madera o una regadera oxidada?

Al iniciar mis reflexiones sobre este tema propongo introducir un nuevo término en la nomenclatura teatral-performativa: digitry, creado a partir de una combinación de digital y de puppetry (arte de la marioneta) y que hace referencia a la fusión multinivel de las artes de la marioneta y los medios digitales. El fundamento de este concepto es crear un puente entre los mundos analógico y digital en el contexto de las artes performativas. El fenómeno de la digitalización puede producirse con la participación conjunta de tres elementos: la marioneta (por ejemplo, como animación, conceptos de movimiento o mimética), la tecnología digital y el ser humano (artista, científico o espectador). Estas tres realidades están vinculadas dentro del concepto de digitry combinado en muchos niveles diferentes: práctico, metafórico y metafísico, formando así un todo inseparable.

PUPPET.(T)RY

La historia y el origen del teatro de marionetas indican claramente que, desde sus inicios, el teatro de marionetas fue una forma de arte heterogénea y muy híbrida, ampliamente influenciada por otros campos del arte. Y lo que es más importante, al observar de cerca el desarrollo del teatro de autómatas, podemos ver claramente cuánto espacio hay para la ciencia y la tecnología junto a los títeres. La segunda mitad del siglo XX trajo consigo cambios radicales y una fusión cultural total tanto en la vida social como en el arte. Este proceso no pasó por alto al teatro de marionetas. Nos deshicimos de la pantalla tradicional y apareció una persona viva junto a la marioneta. Surgieron un nuevo contexto y un nuevo lenguaje, y la marioneta se convirtió en un arte que contenía todas las formas y lo humano, que existía en las más diversas configuraciones y relaciones mutuas. Este estado de cosas no ha cambiado mucho, a pesar de que acabamos de entrar en la década de 2020.

DIGIT.AL(L)

La tecnología digital nació con la creación del ábaco primitivo en la antigua Mesopotamia, hacia el año 2.500 a.C. Las primeras máquinas de calcular empezaron a utilizarse en los siglos XV y XVI. En 1822 Charles Babbage construyó una Máquina Diferencial, y un año después Ada Lovelace formuló la primera idea de un programa informático. No fue hasta la década de 1930 cuando se creó una máquina digital sencilla, capaz de resolver sistemas de ecuaciones. En la década de 1930 se presentó Elektro, el primer robot humanoide sencillo que podía caminar. Poco después, el legendario escritor de ciencia ficción Isaac Asimov utilizó por primera vez la palabra robótica. Un verdadero avance fue la introducción del ENIAC (Electronic Numerical Integrator and Computer, 1946), el primer ordenador electrónico que pesaba más de 30 toneladas. En la década de 1960, Intel patentó sus primeros microprocesadores. En 1976, Steve Jobs fundó Apple Inc. El final de la década de 1980 fue una época de rápido desarrollo de los ordenadores personales. En 1990 se estrenó Internet en Polonia, y un año después se envió por primera vez un SMS. Google se lanzó en 1997, Facebook en 2004, YouTube un año después e Instagram en 2010.

El tratamiento digital de datos y los multimedia han iniciado una revolución que, con el tiempo, como cualquier otra revolución, sustituirá las creencias y prácticas existentes, dará lugar a inventos completamente nuevos y generará nuevas necesidades. Hoy en día, el digitalismo es la base de las economías mundiales y organiza la vida de miles de millones de personas. Es indispensable para el desarrollo de muchos campos, entre ellos el arte teatral y el teatro de marionetas.

ANIMATRÓNICA

Desde la antigüedad, artistas e ingenieros han creado figuras mecánicas cuyo movimiento podía expresar un comportamiento preciso, a menudo muy realista. A la hora de considerar la posibilidad de utilizar las nuevas tecnologías en el escenario, merece la pena echar un vistazo a los animatronics, marionetas mecatrónicas que evolucionaron directamente a partir de autómatas, mecanismos de relojería y robots. Muy utilizados en la industria cinematográfica

y en los parques de atracciones, utilizan tecnologías robóticas avanzadas que permiten animar figuras a distancia con el uso de joysticks u otros mandos. En el musical de teatro *King Kong* (2013), una marioneta realista de un gorila de 6 metros de altura apareció en el escenario e interactuó con actores reales. Creatures Technology Co., responsable de su construcción, utilizó una forma híbrida de manipulación que combinaba elementos animatrónicos, automatización y actores de carne y hueso. Los movimientos y gestos básicos de la marioneta se programaron en parte mediante un sistema automático de rieles, mientras que los gestos avanzados y las expresiones faciales fueron controlados por 13 titiriteros: 10 personas que animaban la marioneta directamente desde el escenario y tres que controlaban los animatronics a distancia. Otra producción para la que Creatures Technology Co. diseñó las marionetas fue *Cómo entrenar a tu dragón: Espectáculo en vivo* (2012), donde aparecieron en escena hasta 23 dragones animatrónicos de diversos tamaños, incluido el más grande, que tiene una envergadura de más de 14 metros. La manipulación, incluso a distancia, tiene lugar en tiempo real, lo que significa que, a pesar del alto nivel de automatización y mecanización, el animador humano sigue teniendo una importancia clave.

Una tecnología similar se utilizó en *Colored Sculpture* (2016), una escultura animatrónica de Jordan Wolfson que representa una marioneta de 2,5 metros de altura, con referencias estilísticas a figuras masculinas de la cultura pop estadounidense. La marioneta está colocada sobre un gran andamio cúbico y es brutalmente levantada, arrastrada y dejada caer al suelo mediante cadenas conectadas a un sistema automatizado de rieles. Los ojos de la marioneta llevan incorporadas pantallas que muestran una imagen de ojos y párpados, y están equipadas con sensores que permiten detectar la ubicación de las personas que observan la instalación, gracias a lo cual, la marioneta puede “mirar” directamente a los espectadores. La instalación funciona gracias a operadores que controlan los movimientos de la marioneta mediante el uso de joysticks. Gracias a la compleja dramaturgia del movimiento, el texto audible, el sonido y la música, así como a las miradas realmente penetrantes de la marioneta, los

visitantes pueden experimentar un teatro de la crueldad semi-inmersivo. Durante las exhibiciones, la marioneta es sometida a acciones tan intensas que hay que sustituir periódicamente las partes de su cuerpo.

HÍBRIDOS Y PRÓTESIS

Con el concepto de marioneta híbrida como punto de partida, y combinándolo con las tecnologías digitales y la idea de prótesis, nos dirigimos hacia el descubrimiento de dispositivos innovadores, que podrían considerarse extensiones y complementos del cuerpo humano. Esta fusión otorga al cuerpo nuevas posibilidades, especialmente en el ámbito de la ampliación y transferencia de su movimiento.

Marco Donnarumma en la performance *Azathot* (2018) introduce una prótesis robótica llamada Amygdala, entrelazada entre los cuerpos de dos intérpretes desnudos, creando así un híbrido biomecánico. La visión del futuro se hace realidad en el escenario: el hombre y el robot son uno. La prótesis es un mecanismo cuyo comportamiento está dirigido por algoritmos de IA (inteligencia artificial), mientras que los actores deben tener en cuenta el aspecto imprevisible de su comportamiento. Todo el tiempo la prótesis permanece montada en la cara de un intérprete, que puede considerarse el animador del dispositivo. Sin embargo, se trata de una animación indirecta: el intérprete puede decidir en qué dirección debe dirigirse Amygdala, pero los movimientos de la propia prótesis quedan completamente al margen de la decisión humana. Debido a su paradoja de ser una prótesis que se comporta independientemente de la persona que la lleva, Amygdala arroja una nueva luz sobre la relación animador-animado.

¿REALIDADES?

El concepto de teatro inmersivo (teatro de participación activa) se basa en la implicación directa de la toma de decisiones del espectador en la acción de la representación.

En la actualidad, el teatro inmersivo explora cada vez más cuestiones relacionadas con la realidad virtual (RV), que aplica con avidez como herramienta.

Stage Your City, un espectáculo inmersivo al aire libre, se creó en el marco del proyecto *European Theater Lab: Drama Goes Digital*, dirigido por la Convención Europea de Teatro. El proyecto contiene elementos de realidad aumentada (RA) y realidad virtual (RV), vídeo de 360°, juegos interactivos y un recorrido por la ciudad. *Stage Your City* es una leyenda utópica sobre una ciudad gobernada por la inteligencia artificial. En cada puesta en escena, el espectáculo se adapta a la ciudad en la que se representa. Primero se introduce a los espectadores en la historia con ayuda de una instalación holográfica. A continuación, se les divide en grupos mediante una aplicación que cada uno debe descargarse en su smartphone antes de que empiece el espectáculo, y bajo su guía emprenden un viaje. La banda sonora convierte una ciudad real en un espacio distópico del futuro. En las "estaciones", donde tienen lugar las escenas organizadas, los espectadores pueden ver a actores en directo y virtuales y realizar tareas con sus smartphones. Al final del espectáculo, mediante decorados de realidad virtual, los miembros del público contemplan la instalación generada a partir de los contenidos que han compartido. Una de las ideas más impresionantes utilizadas en la representación es la combinación de actores reales y virtuales. En algunas escenas, los espectadores son testigos de una conversación en la que interviene un actor real sentado en el espacio real con otra persona visible únicamente en la pantalla del smartphone, tras apuntar a esta última en la dirección correcta. Esta extensión fascina y asusta al mismo tiempo, subrayando claramente la proximidad del fin de la realidad tal y como la conocemos.

VOLVERÉ...

Al ser construcciones artificiales, que constituyen una imagen evidente del hombre,

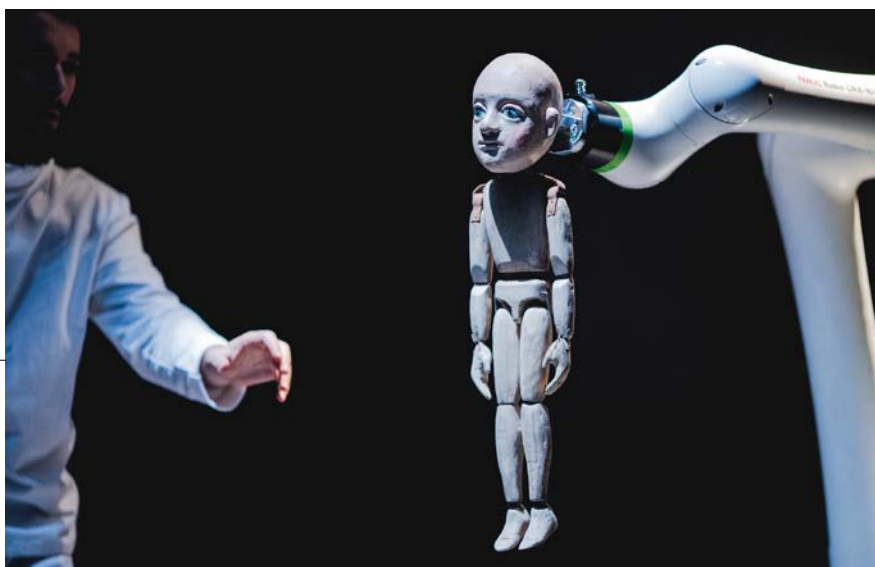
el papel de los robots no está claro. Pueden interactuar con el entorno y, de hecho, alterarlo. En el teatro, la robótica ya no existe sólo como forma objetiva, sino también como forma subjetiva: los robots han estado a menudo en el escenario al mismo nivel que el hombre vivo, por ejemplo en las representaciones de Oriza Hirata. En *I, Work* (2008), dos actores vivos y dos robots Wakamaru aparecen juntos en el escenario. La representación cuenta la historia metafórica de un hombre que intenta sobrellevar el luto, y de uno de sus robots, que ha perdido toda motivación para trabajar. En *Sayonara* (2010) seguimos la historia de una joven enferma terminal que compra un robot androide (un Gemini hiperrealista) para encontrar consuelo. Actores reales y robóticos coexisten juntos en el escenario y crean una nueva realidad compartida. Por otro lado, *Improbabilities* (2018), de Piotr Mirowski y Kory Mathewson, combina teatro improvisado e inteligencia artificial. Se trata de una especie de stand-up comedy en forma de conversación entre el hombre y un chatbox basado en una red neuronal personificada en el cuerpo de un pequeño robot humanoide. *Improbabilities* es un ejemplo fascinante de cómo podría desarrollarse en el futuro la comunicación entre el hombre y la máquina.

¿CREADOR, SUPLANTADOR O MEDIADOR?

El término digityr puede utilizarse para definir no sólo una combinación directa de marionetas y tecnologías digitales, sino también toda acción performativa que utilice las tecnologías digitales para convertir al espectador en una marioneta y convertirlo en un elemento activo de la trama.

En las artes performativas contemporáneas, las reflexiones sobre la naturaleza humana híbrida, expresadas mediante una mezcla de aspectos "bio" y "tecno", están presentes desde hace mucho tiempo. Marcell Antúnez Roca, inspirándose en los sacrificios rituales, creó *Epizoo* (1994), en la que conectaba diversas partes de su cuerpo a dispositivos conductores de corriente. Un monitor con

©Justyna Ziędo



Performance *Arm to Arm*
en la Segunda Conferencia
Internacional de Performatividad
Lalka Nova en Wrocław.

una imagen digital del cuerpo del artista permitía a los espectadores decidir sobre los impulsos eléctricos que éste recibiría. De este modo, al tratar temas relacionados con el poder, la relación entre el cuerpo y la tecnología, y la responsabilidad social, Roca se convertía en una marioneta en manos del público. Estos problemas ya habían sido explorados anteriormente por, entre otros, *Yoko Ono en Cut Piece* (1966) y Marina Abramovic en su famoso *Rhythm 0* (1974). En una de sus performances más célebres *Ping Body* (1996), Stelarc utilizó un amplio espectro multimedia (incluidos ordenadores, cámaras, proyecciones de vídeo, Internet y un brazo robótico) para ponerse en manos de los miembros del público, que a través de una página web podían impactar en su cuerpo con un impulso eléctrico, de modo que éste realizaba movimientos independientes de su voluntad. En consecuencia, el artista se convirtió en un robot controlado por los usuarios a través de Internet. En *Propel* (2015), otra de sus obras, Stelarc conecta al hombre con una máquina industrial instalando su cuerpo en un brazo robótico que gira en todos los planos y niveles. Los movimientos extremos del robot son apenas soportables para un ser humano, pero la posición física que consigue el cuerpo no podría lograrse de ninguna otra manera. Se trata sin duda de una forma de arte radical, incluso brutal, y, examinándola en el contexto del titiritero y la manipulación, se acerca potencialmente al extremismo. Sin embargo, a pesar de la controversia, hay que tener en cuenta que la tecnología utilizada por Stelarc y otros artistas que crean dentro de una temática similar puede seguir sirviendo de base para concebir una nueva y revolucionaria técnica de manipulación.

.PL

Varias facetas interesantes del arte de la marioneta con tecnologías digitales pueden encontrarse también en el arte de la marioneta polaco. *Bajki Robotów* (Cuentos de hadas robóticos, 2016), dirigida por Romuald Wicza-Pokojski en el Teatro Miniatura de Gdańsk, presentó robots dirigidos por actores directamente desde el escenario. En Teatr Robotyczny, en el Centro Científico Copérnico de Varsovia, solo actúan robots sobre el escenario. Robots antropomórficos de alta tecnología, los RoboThespians, se mueven con la ayuda de aire comprimido, son capaces de caminar, asentir, gesticular y expresar emociones a través de pequeñas pantallas que sustituyen a sus ojos. Teatr Robotyczny puede considerarse un legado del teatro automático: los robots están programados de antemano para recrear acciones específicas y toda la escenografía sonora y visual está sincronizada con ellos.

Experiencia de realidad virtual.

@Justyna Żądło



Otro ejemplo interesante es el proyecto *Enter The Puppet - Golem 01* (2019) de Przemysław Żmiejko, que utiliza un espacio de RV en el que el animador (en este caso el público) se encuentra, controla e interactúa con una marioneta virtual impulsada por una red neuronal artificial.

Añadiendo una pequeña actualización a este artículo en 2024, es imposible no mencionar la Conferencia Performativa Internacional LALKA NOVA, que se celebra desde 2021 en la Facultad de Marionetas de la Academia Nacional de Artes Teatrales AST de Wrocław. Se trata de un evento que combina el formato de una conferencia científica, con un espacio de presentación de artes teatrales, performativas y visuales, centrado principalmente en la marioneta moderna. El término "lalka nova" (traducido como "nueva marioneta"), iniciado por la doctora Ewelina Ciszewska, desafía la exploración de caminos completamente nuevos para el desarrollo de la marioneta, y se está utilizando cada vez más, entrando en el léxico de las artes performativas. Como co-comisaria de la Conferencia, presenté dos de mis obras: *To Be(ep) or Not to Be(ep)?* (2021) y *Arm to Arm* (2023). La primera obra es una charla performativa con el robot Eugenius, preparada en colaboración con General Robotics, en la que el robot, manejado por un humano, reflexiona sobre la relación hombre-máquina. En la segunda obra, tres titiriteros animan un brazo industrial robótico y, a continuación, junto con el robot, animan una marioneta clásica, tendiendo puentes semánticos y conexiones entre lo biológico y lo mecánico, así como entre lo analógico y lo digital.

La multitud y la complejidad de los ejemplos de obras implicadas en el concepto de

digitación exigen su reconocimiento como una tendencia indudablemente importante en el desarrollo del arte de la marioneta. También dejan claro que no se producirán nuevos descubrimientos sin una investigación constante, experimentos y combinaciones de diversos elementos. El creciente progreso de los experimentos artísticos y tecnológicos nos permite mirar hacia el futuro con una curiosidad inquebrantable. La idea de digitalidad también resulta especialmente importante en el momento histórico en que nos encontramos hoy.

#TIEMPOS MODERNOS

En la realidad del escenario teatral, no es el encuentro de lo vivo con lo vivo lo que siempre contiene la mayor tensión, sino el encuentro de lo vivo con lo no vivo. Las cuestiones más grandes y difíciles nacen precisamente en este encuentro. Ahora, lo digital también ha aparecido entre lo vivo y lo no vivo. ¿Cuál será la consecuencia? ¿Qué significa esto para la narrativa teatral, especialmente para la narrativa del teatro de marionetas? Henryk Jurkowski, entrevistado por Byrne Power, afirmó: "En mi opinión, la marioneta es eterna. Es un simulacro humano. Tenemos muchas marionetas: esculturas, figuras, máquinas, robots. Necesitamos nuestros reflejos, nuestros espejos. No podemos vivir sin ellos. Siempre existirán. No sabemos si será un teatro de marionetas o un teatro de androides. Pero sin duda existirán."*

Referencia

* <https://www.youtube.com/watch?v=ZeRXlqzCh-4&t=>
(fecha de acceso: 24 de abril de 2020).

EL PAPEL DE LAS MUÑECAS Y LAS MÁSCARAS EN LA CULTURA KENIANA

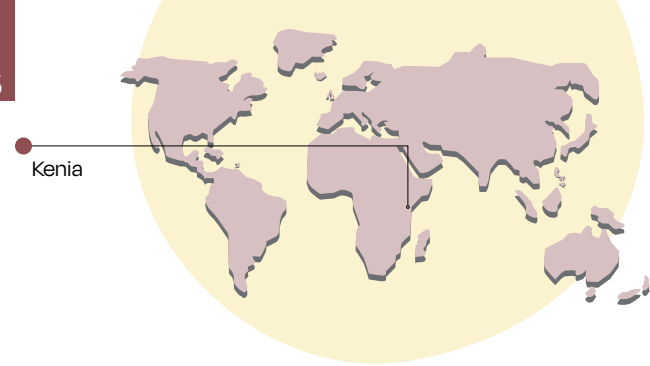
Por Fedelis Kyalo y

Phylemon Odhiambo

UNIMA Kenia

Máscaras utilizadas por Krystal Puppet Theatre durante el espectáculo *Tears by the river*, que representan el estilo de máscaras Akamba.





Las muñecas ocupan un lugar especial en muchas culturas, y Kenia no es diferente. Investigadores como Esther A. Dagan, Zuzzana Glowacka y Nigel Pavitt enfatizan sobre cómo las muñecas están ligadas a las tradiciones, los rituales y la vida cotidiana de los keniatas. Este ensayo explorará la importancia de las muñecas tradicionales, especialmente entre dos comunidades: los Turkana y los Giriama. También analizaremos el papel de las máscaras en diversas culturas keniatas, mostrando cómo tanto las muñecas como las máscaras cumplen funciones importantes más allá de ser simples juguetes o disfraces.

LA CRECIENTE NECESIDAD DE USAR MÁSCARAS

En 1994, los titiriteros keniatas empezaron a utilizar las marionetas y las máscaras como herramientas educativas. Han puesto en marcha varios programas educativos en Kenia y en todo el mundo con el apoyo de diferentes donantes y simpatizantes. Sin embargo, cada vez es más necesario conectar la historia de los muñecos y las máscaras tradicionales, ya que nos ayudan a comprender las raíces de los títeres en Kenia. Las máscaras siempre han sido importantes en las culturas de todo el mundo, funcionando como símbolos, expresiones de identidad y herramientas esenciales en los rituales. En Kenia, los diferentes grupos étnicos tienen distintos usos y significados para las máscaras, que reflejan sus valores culturales y creencias, como se destaca a continuación.

LA COMUNIDAD MAASAI (SUR DE KENIA)

Los Maasai son bien conocidos por su vibrante trabajo con abalorios y sus ropas ceremoniales, que son parte integrante de su identidad cultural. Sin embargo, también incorporan máscaras en ciertas ceremonias culturales. Aunque las máscaras no son tan prominentes en las tradiciones Maasai en comparación con otras comunidades, desempeñan un papel vital durante los rituales de iniciación, como la ceremonia del Enkirot. En este acto, que marca el paso de un niño a la edad adulta, participan actores enmascarados que cuentan historias y bailan. A través de estas representaciones, se muestran los valores de valentía y fortaleza esenciales en la cultura guerrera Maasai. Las máscaras suelen representar personajes de su folclore, lo que permite a la comunidad aprender y conectar con su herencia.

LA COMUNIDAD LUO (KENIA OCCIDENTAL)

El pueblo Luo es conocido por su vibrante música y danza, en las que a menudo se utilizan máscaras. Estas máscaras son muy importantes en ceremonias tradicionales, como la 'Jaduong', en la que la comunidad busca la bendición de sus antepasados. Durante esta ceremonia, los bailarines llevan máscaras que representan a distintos espíritus, lo que les permite adoptar las características de estas figuras y rendir homenaje a los seres queridos que han fallecido.

En la cultura Luo, el vínculo con el mundo espiritual es esencial, lo que refleja su creencia de que los antepasados proporcionan orientación en la vida cotidiana. Por ejemplo, el Krystal Puppet Theatre ha incorporado algunas canciones y danzas de la tribu Luo a su espectáculo de cuentos populares titulado *Tears By The River* (Lágrimas junto al río).

Las máscaras también se utilizan en muchos actos comunitarios, ayudando a la gente a conectar con el reino espiritual. Esto crea un sentimiento de unidad e identidad compartida entre los participantes, reforzando sus lazos como comunidad.

LA COMUNIDAD AGIKUYU (KENIA CENTRAL)

Los Agikuyu, un subgrupo de la comunidad Kikuyu, tienen sus propias prácticas relacionadas con las máscaras. Estas máscaras tienen un significado especial durante la Ceremonia de la Circuncisión, un rito de paso fundamental para los niños en su transición a la edad adulta. Durante esta ceremonia, los niños llevan máscaras que simbolizan la protección de sus antepasados,

un signo de respeto por el linaje del que forman parte. Además, las máscaras que representan a diversos espíritus pueden incluirse en rituales diseñados para alejar el mal y garantizar el bienestar general de la comunidad. La inclusión de máscaras en ceremonias tan importantes pone de relieve la conexión entre la identidad cultural y las creencias espirituales de la comunidad Agikuyu.

COMUNIDAD AKAMBA (KENIA ORIENTAL)

La tribu Akamba, también conocida como Kamba, es un importante grupo étnico del este de Kenia, especialmente conocido por sus técnicas tradicionales de tallado en madera, sobre todo en la fabricación de máscaras. Las máscaras no son sólo creaciones artísticas, sino que también tienen un profundo significado cultural, histórico y espiritual, y reflejan las creencias y valores de la comunidad Akamba. Son parte integrante de ceremonias y rituales, y sirven como medio de conexión con el reino espiritual al encarnar espíritus ancestrales. Ricas en simbolismo, estas máscaras presentan rasgos faciales exagerados y diseños intrincados que transmiten importantes relatos culturales.

En la actualidad, la tradición de la talla de madera Akamba ha cambiado para adaptarse al mercado turístico mundial. Los artesanos fabrican ahora máscaras tanto para uso local como para los turistas. Aunque esto crea nuevas formas de ganar dinero, también entraña el riesgo de que se pierdan los significados originales y el significado cultural de las máscaras. Para preservar esta artesanía, existen programas educativos destinados a enseñar a las generaciones más jóvenes el arte de la talla. Las máscaras Akamba representan la identidad, la



©Museum of Kenya

Máscaras Kikuyu.

creatividad y las conexiones históricas de la tribu. Destacan el papel vital del arte en su cultura, e iniciativas como las marionetas modernas en Kenia están ayudando a mantener viva esta tradición a pesar de los retos de la modernización.

MUÑECAS EN LA COMUNIDAD TURKANA (NORTE DE KENIA)

En el norte de Kenia, los turkana crean muñecas de arcilla y madera, a las que visten con coloridos trajes. Estas muñecas son mucho más que simples juguetes para niñas; encierran significados culturales e históricos importantes. Tradicionalmente, las mujeres llevaban muñecas de arcilla como símbolos para fomentar la fertilidad, mientras que las muñecas de madera servían de entretenimiento. Según el investigador Nigel Pavitt, los Turkana siguen fabricando unas muñecas especiales llamadas "ikideet" que representan la fertilidad. Una niña suele recibir una de estas muñecas de su madre y la cuelga del techo de su casa todas las noches. Cada noche le canta canciones de cuna con la esperanza de que le bendigan con hijos en el futuro. Esta práctica no sólo subraya la importancia cultural de las muñecas, sino también la profunda conexión entre las mujeres y su papel en la vida familiar.

MUÑECAS EN LA COMUNIDAD DE GIRIAMA (COSTA DE KENIA)

Los Giriama de la región costera de Kenia tienen sus propias tradiciones con muñecas, sobre todo en los funerales. Sus ceremonias pueden durar hasta cuatro días y en ellas participan varios tipos de muñecas, como

Karuru, Kasinje, Kinyago y Paramoto. El muñeco Karuru es especialmente importante, ya que simboliza un animal mítico y representa al primer antepasado en las creencias Giriama. Hecha de materiales naturales como hojas y hierba, la muñeca Karuru sirve de puente entre los vivos y los espíritus de sus antepasados. Otro muñeco importante en la cultura Giriama es el Kinyago, que puede llegar a medir cuatro metros y requiere varios bailarines para animarlo durante las ceremonias. El muñeco Casino, por su parte, representa a un anciano y se utiliza para señalar el comienzo de los rituales diarios. Durante estos actos, los muñecos parecen cobrar vida junto a los rítmicos golpes de los tambores y las animadas canciones. Los titiriteros, que a menudo forman parte de sociedades secretas, viajan desde aldeas lejanas para realizar estas acciones sagradas.



©Museum of Kenya

Una vez concluidas las ceremonias, los muñecos suelen destruirse en señal de respeto y reverencia a los difuntos.

EL CAMBIANTE PANORAMA DE LOS TÍTERES Y LAS MUÑECAS

Aunque las influencias modernas han cambiado el teatro de marionetas en Kenia, muchos titiriteros parecen desconocer las ricas tradiciones que forman parte de su oficio. A menudo ven el teatro de marionetas principalmente como una forma de enseñar y abordar cuestiones sociales en lugar de verlo como una forma de continuar importantes prácticas culturales que han existido durante mucho tiempo. Este punto se puso de relieve en el Festival Internacional de Marionetas de Nairobi de 2002, donde algunos artistas dijeron que Kenia no tiene documentado un sólido patrimonio tradicional de marionetas. Creen que esta historia debería incluirse en sus representaciones. Para hacer frente a esta situación, UNIMA-Kenia pretende asumir el importante papel de preservar esta valiosa información y recopilar las prácticas tradicionales.

Sin embargo, la investigadora Oleńka Darkowska-Nidzgorski sostiene que los diversos nombres de las muñecas en las distintas lenguas africanas revelan las raíces culturales de estas formas de arte en todo el continente. Por ejemplo, en Níger, el término "diyan dabo" significa "niños mágicos", mientras que en Malí, "man" se traduce como "gente pequeña".

En Kenia, las muñecas son mucho más que simples juguetes: son elementos cruciales de la identidad cultural y la estructura social. Desde promover la fertilidad entre los Turkana hasta conectar con los antepasados durante los funerales de los Giriama, las muñecas y las máscaras desempeñan papeles vitales en diversas prácticas culturales. Comprender estas ricas tradiciones mejora nuestra apreciación de los profundos vínculos entre arte, espiritualidad y orden social en la sociedad keniana. Al reconocer el significado de estos artefactos culturales, podemos celebrar el vibrante tapiz de las tradiciones keniatas y las poderosas historias que cuentan, garantizando que estos importantes aspectos de la cultura se mantengan y sean apreciados por las generaciones venideras. Los titiriteros keniatas también están poniendo en marcha programas para garantizar la transmisión de estas técnicas tradicionales. Mediante la recopilación y exhibición de estos artefactos, quieren mantener viva la importancia de la fabricación de máscaras y su patrimonio cultural.

Hombre de la tribu Luo con regalia tradicional utilizada para bailar.

LA CAPACIDAD DRAMÁTICA DE LOS ANTIGUOS RELATOS IRANÍES

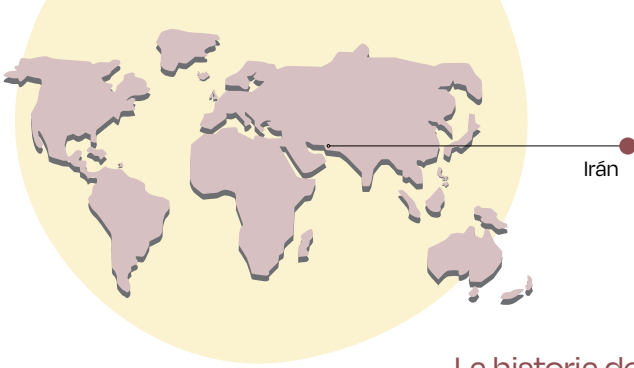
(ANTERIORES A LA ERA ISLÁMICA)

PARA CREAR NUEVOS
ESPECTÁCULOS DE TÍTERES



Por Maryam Iranmanesh y

Mahnaz Khatib



La historia de la literatura iraní puede dividirse en dos periodos generales: la literatura preislámica y la literatura post-islámica. La literatura post-islámica, que tiene una historia de unos mil cien años, se divide a su vez en varios periodos, y el examen por separado de cada período puede definirse en un proyecto de investigación independiente. En este artículo, se ha intentado proporcionar a los lectores increíbles historias y narraciones a través de la lectura de textos antiguos anteriores al Islam, para que puedan crear nuevos espectáculos usándolos como inspiración.

Antes de la aceptación del Islam en Irán, la escritura de obras literarias y religiosas no era muy importante porque, según la creencia religiosa de la gente de esta tierra, la palabra es más valiosa y las obras se han conservado oralmente durante siglos y han pasado de una generación a otra. El *Avesta* (libro religioso de los zoroastrianos) después de siglos, durante la época sasánida, se escribió a partir de la tradición oral para ser una respuesta a las objeciones de religiones divinas y el rápido progreso del Islam. Fue también una advertencia hacia los religiosos para codificar su religión. A partir de este momento obtenemos increíbles leyendas, mitos e historias que pueden inspirar una obra dramática.

DEBATE Y REVISION

Un examen de las antiguas historias iraníes con respecto a los elementos del drama, que incluyen el personaje Protagonista y Antagonista, la Acción Dramática, el Diálogo, el Conflicto, el Nudo y el Desenlace.

DRAKHT ASURIK (ÁRBOL ASURIK)

El *Árbol Asurik* es un magnífico poema de la época parto que trata del debate entre el Árbol Asurik (palmera) y la cabra. En la tierra de Saurastán, había un árbol alto con un tronco seco. Tenía hojas verdes y daba frutos dulces. Un día, el árbol alto discutió con la cabra y le dijo: "Yo soy superior a ti por los muchos beneficios que tengo, entre ellos que cuando doy los primeros frutos el rey se los come, de mi madera se hacen barcos, de mis hojas se hacen escobas, de mí se hacen cuerdas para atarte, mi sombra es un toldo en verano, soy nido de pájaros... y si la gente me necesita, permaneceré eterno y verde hasta El Juicio Final". La cabra replicó: "Aunque es una desgracia para mí responder a tus inútiles palabras, me veo obligada a hablar. Tus hojas son tan largas como la cabellera del malvado diván que fue siervo del pueblo al principio de la

era de Jamshid (el primer humano). Yo soy quien puede alabar la religión de los mazdas mejor que nadie, porque utilizan mi leche en la adoración a los dioses. Hacen un cinturón con perlas de mí, y hacen Mashk (bolsa para almacenar agua) de mi piel. Con mi carne decoran las mesas de la ciudad. Hacen de mí delantales para los reyes. Escriben tratados en mi piel. Hacen cuerdas de arco de mí. Hacen Barak (un tipo de tela de lana) y Estribo de mí. Puedo viajar de montaña en montaña por grandes países y ver gentes de otras razas. De mi leche hacen queso, afrosheh (dulce), yogur, y cuajada. Incluso mi precio en el mercado es mucho más alto que el de tus dátiles. Aunque mis palabras para ti son como perlas arrojadas a los cerdos, debes saber que yo pastoreo en fragantes montañas, como hierbas frescas y bebo agua pura de manantiales, mientras que tú eres como un clavo clavado en la tierra, incapaz de moverse."

"De este modo, la cabra se marchó victoriosa y orgullosa, y el árbol de dátiles permaneció en desgracia. Puede decirse que la cabra representa la religión zoroástrica y el árbol de Asurik es la religión de las diversas formas de culto de los asirios. En las ceremonias religiosas de los asirios se utilizaba un árbol seco decorado con oro artificial y ornamentos. La inconsideración y crueldad de la cabra también pueden deberse a la superioridad social de los adoradores de Mazda".¹

AVESTA

El *Darayesh (balbuceo) de Ahrimán con los Demonios* es una de las historias religiosas más sugerentes en lengua Pahlavi-Sasánida. Cada noche, Ahriman decía a los demonios: "Id al mundo. Primero, secad los mares, luego secad los árboles de Haoma blanco (árbol Gaokerena de Avestan que elimina la muerte), porque comiendo sus hojas la gente alcanza la vida eterna en la resurrección," Ahriman creó un antídoto para ello en forma de sapo en

aguas profundas y Ormuzd confió su guardia a diez peces asno de orejas huesudas que siempre circulan alrededor de Haoma con una de sus cabezas en dirección al sapo, y estarán en conflicto hasta el fin del mundo. Ahriman ordenó a los demonios sacudir las montañas que son la decoración del mundo, y luego cortar todas las plantas y matar a todos los seres vivos, y hacer el bien a los ignorantes para que los sabios se queden en la duda y nunca mirar a "Hepto-Rang" (la Osa Mayor, la Osa Menor o las Hijas de los Muertos, la Estrella de Saad) y "Venand" (el nombre de la Estrella). No deben mirar a las estrellas hasta que sean capaces de trabajar. Así que los demonios fueron al mar, pero cuando oyeron el silbido de Simurgh (un pájaro legendario con cola de pavo real, cuerpo de águila, cabeza de perro y patas de león, que se representa en pinturas y libros y diseños como aves de rapiña, y en las obras zoroástricas, el nido de Simurgh está en lo alto del árbol Gaokerena, en medio del mar Varukasha), perdieron su fuerza. Entonces se dirigieron al Haoma blanco (la hierba medicinal Efedra), y allí también perdieron la fuerza cuando vieron en el agua al pez asno de orejas huesudas que los custodiaba. Los demonios fueron a la montaña, donde perdieron las fuerzas al oír el silbido del buitre (ave que se come los cuerpos de los muertos zoroastrianos en las cimas de las colinas y montañas). En la llanura, también perdieron las fuerzas al oír la llamada del pájaro Bahman (el patrón de las criaturas de la llanura). Cuando se dirigían hacia las casas de la gente, el grito del trono y del Amesha Spenta que acudía en ayuda de la gente los debilitaba. También en Kangdez, el grito de Peshotan (nombre del hijo mayor de Ki-Gashtasb, el rey de Kiani) les impidió moverse. Y cuando miraron al cielo y vieron el "Hepto-Rang" y el «Venand», se les fueron las fuerzas. Después, Soroush dio una palmada. El gallo (el ave sagrada) oyó su sonido y gritó. Al oír el grito del gallo, el fuego de Bahram, el fuego que ilumina la casa a medianoche, el Menog-i interior (el espíritu de la ceremonia interior, el ángel de la planta Haoma) y Soroush Haoma destruyeron a los demonios.²

BUNDAHISHN

El Libro de Bundahishn, que significa la creación inicial o fundamental, es una información basada en Zand o Zand-saber, que se atribuye al periodo sasánida tardío, aunque su codificación final data del siglo III d.C. En la historia de la batalla de Ahriman, las creaciones de Hormuzd se levantaron para luchar contra él, y Ahriman vio su fin y quiso huir, pero las diez criaturas brillantes se levantaron para prevalecer sobre él: Los Menog-i Sky, como el ejército de Arvand, se enfrentaron a Ahriman, y Hormuzd construyó un muro más duro que el cielo a su alrededor y bloqueó la vía de escape de Ahriman. La batalla que siguió fue la del agua. Tishtariya (dios de la lluvia), con la ayuda de Vohu Manah (significa buen pensamiento, uno de los Amesha Spenta que se sienta a la derecha de Ahura Mazda), el dios de Haoma, el dios de Burz, y Ardāy Fravahr, trajo la lluvia. Una lluvia tan fuerte que todos los insectos y criaturas dañinas fueron destruidos, y el viento dispersó toda esa agua, y un vasto mar surgió de ella. Aquellos insectos muertos cayeron al suelo, y su veneno y suciedad se mezclaron con la tierra. Tishtariya entró en el agua en forma de caballo blanco para eliminar su veneno. Al mismo tiempo, el demonio Apeus (demonio de la sequía) vino a luchar contra él en forma de caballo negro. Tishtariya pidió ayuda a Hormuzd



La última batalla de Hormazd y Ahriman al final de los tiempos.

y él le dio el poder de diez caballos machos, diez camellos machos, diez toros, diez montañas y diez ríos, y de esta manera Tishtariya derrotó al demonio Apeus. Después de esta batalla, tres grandes mares y treinta pequeños mares y dos manantiales llamados Chichest (Lago Urmia) y Suvar emergieron del agua de lluvia. Dos ríos, Arvand Rud y Ve Rud, fueron creados. La tercera batalla fue sobre la tierra. Ahriman atacó la tierra y de este temblor se crearon montañas. La primera de ellas fue Alborz. La cuarta batalla fue sobre la planta. Ahriman atacó primero a la planta y la secó. Amrodata (significa inmortalidad, uno de los Amshaspands y símbolo femenino) ablandó la planta seca y la mezcló con el agua de Tishtariya. El agua se esparció por toda la tierra, y las plantas crecieron en su superficie. Después de eso, la primera vaca creada (Gavaevodata) fue a la guerra con Ahriman, y Ahriman la destruyó, y después de la muerte de la vaca, cincuenta y cinco tipos de granos y doce tipos de plantas medicinales crecieron de sus órganos. El semen de la vaca fue dado a la luna y con la ayuda de la luz de la luna fue adornada, se le insufló vida, y de ella vinieron a la tierra un par de toros y una hembra, y después otras ovejas y aves aparecieron. La sexta batalla fue con Keyumars (primer ser humano). Zurvan (dios del tiempo infinito) había dado a Keyumars una vida de treinta años antes de la llegada de Ahriman. Ahriman entró por primera vez en el cuerpo de Keyumars a través del dedo pequeño de su pie derecho. Una sensación de hambre surgió en el corazón de Keyumars. Hormuzd dio a Keyumars carne y aceite para enfrentarse a Ahriman. Ahriman entró desde el pecho de Keyumars hasta su hombro y finalmente hasta su cabeza. La luz salió del cuerpo de Keyumars y desde entonces todos los humanos mueren de la misma manera. Después de la muerte de Keyumars, debido a su naturaleza metálica, siete tipos de metales emergieron de su cuerpo y como Keyumars cayó sobre su mano izquierda en el momento de su muerte, su esperma cayó al suelo. Ese esperma fue purificado por la luz del sol. Entonces Spenta Armaiti (el ángel que protege la tierra) aceptó una parte del esperma de Keyumars y Mashya y Mashyana, como un ruibarbo, crecieron de la tierra tras cuarenta años. Los dos se unieron y el alma quedó entre ellos. Cuando entraron en cuerpos humanos, Hormuzd les informó de que eran el

padre y la madre de los mundos y que debían seguir la ley y la buena religión. Al principio, los dos dieron testimonio al Dios de Hormuzd, pero debido al engaño de los demonios, cayeron en el pecado y consideraron a Ahriman el creador. Ofrecían sacrificios, confeccionaban vestidos, hilaban hilo, fundían hierro y fabricaban utensilios de madera. Hormuzd les privó de su realeza durante cincuenta años a causa de su desobediencia. Después, quisieron tener hijos. Les nacieron dos pares de hijos. Debido a su excesivo deseo de tener hijos, uno de ellos fue devorado por la madre y el otro por el padre. Hormuzd les quitó el fuerte deseo de tener hijos y les nacieron parejas de hijas e hijos: seis parejas. De estos niños surgieron todas las razas de gente y por orden de Dadar (Hormuzd), cada raza vive en una tierra y clima. La siguiente batalla fue la del fuego que se enfrentó a Spanjarush (compañero de Apeus). El fuego de Vazishta (que está en las nubes) también hizo llover y Azar Faranbagh (fuego de los sacerdotes) y Azargoshasp (fuego de los soldados) y Azar Burzen-Mihr (fuego de los agricultores) protegieron el mundo y se ocuparon de la supervivencia y el crecimiento de las plantas, las personas y las ovejas. La octava batalla fue iniciada por las estrellas contra las estrellas de Druj (creadores de la mentira y el engaño). La novena batalla fue la de los dioses de Menog-i contra Ahriman en la que los demonios fueron derrotados y arrojados al infierno. En esta batalla los dioses estuvieron sin sueño y sin sed durante noventa días. La última batalla fue la de aquellas estrellas que no se mezclaron. No dejaron que la oscuridad y los demonios del más allá llegaran al lugar de Menog-i y Hormuzd. La religión de Mazdayasnā, como el cinturón de las estrellas religiosas, se colocó alrededor del cielo.

LIBRO DE ARDA VIRAF

Libro de Arda Viraf es el nombre de un libro de finales del periodo Sasánida, en lengua Pahlavi, que al parecer fue escrito en el siglo III de nuestra era. Esta obra trata de las creencias póstumas de los zoroastrianos y cuenta la historia de un sacerdote llamado Viraf que, tras la invasión de Alejandro y la dispersión del Avesta y el Zand y la propagación de la duda entre la gente, se reunieron y, para demostrar la veracidad de su religión, eligieron al sacerdote más puro (Viraf) de entre ellos para que fuera

al otro mundo y le revelara los resultados de lo que ve. Le dan a beber a Viraf una mezcla de vino, mang y Haoma, y él se acuesta y duerme, y su alma asciende al otro mundo, y al cabo de siete días regresa y explica a los demás lo que ha visto. Durante este viaje, es recibido por una hermosa mujer llamada Dēn, que representa su fe y su virtud. Después de cruzar el puente Chinvat, es conducido por "Sraosha, la piadosa, y Azar, el yasad" a través de la "pista de las estrellas", la "pista de la luna" y la "pista del sol", lugares fuera del cielo reservados a los virtuosos que, sin embargo, no se han ajustado a las normas zoroástricas. Describe la historia del alma después de la muerte y su paso por el puente Chinvat, el cielo, el purgatorio y el infierno, y explica las recompensas de las almas buenas y los castigos de las malas. Se describe a cada persona viviendo una versión idealizada de la vida que vivió en la tierra, como guerrero, agricultor, pastor u otra profesión. Después desciende con sus guías al infierno para que le muestren los sufrimientos de los malvados. Enumera los pecados de su religión y explica el castigo para cada uno, y en el cielo se dirige a Ahura Mazda y se le encarga que transmita a la gente su mensaje de que la fe zoroástrica es la única forma de vida adecuada y verdadera y que debe preservarse tanto en la prosperidad como en la adversidad. Algunos investigadores creen que Dante Alighieri escribió su *Divina Comedia* bajo la inspiración del *Libro de Arda Viraf* y que también influyó *Risalat al-Ghufran* (La Epístola del Perdón) fue escrita por Abu al-'Ala' al-Ma'arri.

La tradición oral de la narración en la literatura pre-islámica de Irán limitó el acceso a estas fuentes, y nos vimos limitados a examinar únicamente los documentos que estaban escritos, aunque muchos de ellos se modificaron o se perdieron tras la invasión árabe. También había otros libros, como *Sindbad-Nameh*, *Bakhtiar-Nameh*, *Barlaam y Josafat*, *Kalila y Demna* y *Tutinama*, escritos en Pahlavi pero tomados de relatos indios, y por este motivo no los analizamos en este artículo. Al fin y al cabo, citando este número limitado, esperamos haber podido dar un pequeño paso en la presentación de este gran tesoro al mundo y haber introducido nuevas historias en el arte de la marioneta. También esperamos que, continuando este largo camino, podamos presentar a todo el mundo las siguientes épocas de la historia literaria iraní para todo el mundo y abrir nuevas puertas a la producción de espectáculos creativos de marionetas.

Referencias

1 Tamim-dari, Ahmad. (1998) Historias iraníes. Teherán. La Secta Artística. Págs. 94 y 95.

2 Ídem. Pág. 106.

Bibliografía

Afifi, Rahim. (1995) Mitología y cultura iraníes en los escritos pahlavi. Teherán. Toos.

Amouzegar, Jaleh. (1995) Historia mitológica de Irán. Teherán. Samt.

Avesta. (1992) Traducido por Jalil Dostkhah. Teherán. Morvarid.

Libro de Arda Viraf. (2003) Traducido por Philippe Gignoux. Traducido por Jaleh Amouzegar. Teherán. Moin.

Dadgi, Farnabagh. (2018) Bundahishn. Traducido por Mehrdad Bahar. Teherán. Toos.

Drakht Asurik. (2007) Traducido por Mahiyar Navabi. Teherán. Frohar.

Maki, Ebrahim. (2006) Comprensión de los factores de visualización. Teherán. Soroush.

Tafazili, Ahmad. (1997) Historia de la literatura iraní antes del Islam. Teherán. Sokhan.

“Después de esta batalla,
tres grandes mares y
treinta pequeños mares y
dos manantiales llamados
Chichest (Lago Urmia)
y Suvar emergieron del agua
de lluvia. Dos ríos, Arvand
Rud y Ve Rud, fueron creados.
– Maryam Iranmanesh y
Mahnaz Khatib

JAMES WEBSTER Y EL ARTE DEL KARETAO MĀORI

Por Hinemoa Jones
(Te Arawa, Tainui)



Rangi y Papa: Padre Cielo y Madre Tierra.
Karetao de James Webster.

Nueva Zelanda

James Webster es de ascendencia maorí y europea de Nueva Zelanda, con afiliaciones tribales a Tainui y Te Arawa. Webster es famoso por su trabajo con Karetao Māori (marioneta Māori), encabezando el movimiento de revitalización de esta antigua forma de arte, continúa siendo un contribuyente clave en la recuperación de los sistemas de conocimiento Māori, especialmente Karetao Māori, como una viva y práctica forma de arte.

“Una de las mayores pasiones de los últimos 20 años de mi carrera artística ha sido la creación e interpretación de Taonga Pūoro (instrumentos musicales maoríes) y su fusión en el nacimiento de Karetao Māori (tipo de títere maorí que canta). Taonga Pūoro, al igual que el te reo (idioma) maorí, reflejan los sonidos naturales y los ritmos de la naturaleza y el entorno. Los instrumentos tienen whakapapa (genealogía) y pūrākau (historias de origen) que pertenecen a las muchas familias de instrumentos y a las variedades individuales asociadas con Taonga Pūoro. Mi pasión por el pūoro y el arte Māori me ha llevado a crear, elevar y continuar revitalizando el arte de Karetao Māori (Títeres Māori)” James Webster.

La revitalización de los taonga pūoro (música e instrumentos maoríes), liderada por Hirini Melbourne, Richard Nunns y Brian Flintoff, capturó la fascinación y el corazón de Webster en la década de 1990.

Webster, inspirado por Melbourne y los taonga pūoro, continuó explorando el arte indígena a través del whakairo (tallado). Influenciado por las enseñanzas de Melbourne y otros, combinado con su propio talento para el arte y la música, era inevitable que Webster combinara sus pasiones y creara una familia de Karetao Pūoro: tipo de títere maoríes con voces cantantes. En su investigación sobre karetao Māori, Webster señala:

En cuanto a la investigación, no hay mucha documentación sobre los Karetao. Sin embargo, durante la revitalización de Taonga Pūoro, liderada por el fallecido Dr. Hirini Melbourne, se realizaron discusiones sobre el uso de Karetao y Taonga Pūoro juntos para mejorar y embellecer la interpretación y entrega de muchos elementos de la cultura maorí: sonido/música, el espíritu del Karetao a través de la manipulación y la narración, la participación del público, así como el wairua (espíritu) que se crea a lo largo del intercambio.

Durante una residencia artística en una escuela local en 2008, Webster comenzó un viaje que lo llevaría al mundo del teatro de títeres y el teatro ritualista. En ese momento, creó dos karetao, basados en formas clásicas que había estudiado en varios museos nacionales. Esos dos primeros karetao representaban a Ranginui (padre cielo) y Papatūānuku (madre tierra), quienes, desde una perspectiva maorí, representan el inicio de la creación. La idea de Webster era que, si creaba a los padres primero, los otros karetao/hijos seguirían.

En 2009-2010, agregó a Hine-pū-te-hue (diosa de la calabaza y diosa de la paz), Hine Raukauri (guardián de la música de la flauta maorí), Tāwhirimātea (guardián de los vientos), Tangaroa (guardián del océano) y Tāne (guardián del bosque/pájaros). Cada uno de estos karetao tiene instrumentos incorporados en sus cuerpos, y cuando se presentan en escena, sus voces cobran vida, reflejando el sonido y el espíritu de cada guardián. Webster nombró a esta colección ‘Karetao Pūoro - Tipo de Títere Maoríes Cantantes’. Estas han sido exhibidas en galerías de Aotearoa Nueva Zelanda y han sido utilizadas en presentaciones en todo el mundo.

Webster, junto con su esposa Hinemoa Jones y otros artistas, ha trabajado como un colectivo creativo indígena para revivir el karetao Māori como un arte escénico contemporáneo basado en y guiado por los sistemas de conocimiento indígena.

Destacadamente, Te Ahukaramu Charles Royal y su impulso por revivir el Te Whare Tapere (‘casa’ de narración, danza, música, títeres, juegos y otros entretenimientos) ha apoyado a Webster y Jones en su trabajo para reavivar el arte del Karetao.

Habiendo desarrollado su propia forma de karetao pūoro, Webster comenzó un proyecto de investigación sobre la historia del karetao. Quedó claro que faltaban muchos

fragmentos sobre cómo se usaban tradicionalmente estos títeres y que era necesario más estudio para ayudar a desarrollar una nueva tradición escénica para el karetao pūoro. Esta investigación fue crucial como un paso hacia la recuperación del karetao desde una perspectiva cultural viva, en lugar de ser simplemente una reliquia muda guardada en los museos.

En 2012, con el propósito de la investigación, Webster y Jones asistieron a su primer congreso internacional de UNIMA en Chengdu, China. Allí descubrieron que las presentaciones que más resonaban con su filosofía de interpretación eran aquellas que incorporaban música en vivo.

A lo largo de los años, la práctica y las presentaciones de Webster y Jones con karetao Māori han crecido y evolucionado, iniciando nuevas conversaciones sobre cómo estas antiguas piezas se usaban en el arte de la sanación indígena. Además de explorar su uso en la sanación, estos tesoros han encontrado su lugar en una variedad de espacios escénicos, incluso apareciendo en un video musical del famoso grupo neozelandés Trinity Roots. También han sido utilizados en prácticas ritualistas,

como la cosecha de calabazas (Hine-pū-te-hue), y han compartido escenario con compañías de danza maorí, como Atamira Dance Company. Estos tesoros han viajado a otras comunidades indígenas, estableciendo conexiones duraderas con tribus nativas de América y Canadá.

Webster y Jones, junto con sus colegas, continúan explorando los usos del karetao Māori, basándose en los conocimientos ancestrales transmitidos de generación en generación para innovar y descubrir cómo estas antiguas creaciones pueden seguir siendo vehículos de emoción, arte y sanación en el mundo moderno.

KARETAO MĀORI – TÍTERES MAORÍES

Karetao es uno de los nombres maoríes utilizados para describir la antigua forma de arte de los títeres indígenas maoríes. Otros nombres incluyen Korotao, Keretao, Kārari, Rapatāhuri, Repetāhuri, Tokoraurupe y Tokoraurape. Estos nombres se basan en diferencias dialectales, así como en historias genealógicas indígenas relacionadas con este tesoro maorí. Se pueden encontrar ejemplos de karetao en colecciones de museos en Nueva Zelanda y



© Tanu Hollis

Taowaru Karetāo:
Hinemoa Jones y James
Webster - Actuación de
Karetāo en Pakowhai
Marae, Gisborne 2024.

en el extranjero. Aunque no todos han sido identificados, varios de los karetao en colecciones de museos pueden rastrearse hasta sus áreas tribales.

En su forma clásica, el karetao se presenta como una figura de madera tallada con brazos móviles unidos al cuerpo (en el área de los hombros) con un cordón de lino. El karetao se activa tirando de la cuerda desde atrás y moviendo los brazos. Existen relatos, descritos por varios escritores e historiadores, sobre el uso de karetao en la sociedad maorí tradicional, desde grandes figurillas utilizadas por los guerreros maoríes para danzar en desafío, hasta pequeños títeres de mano utilizados como juguetes infantiles.

Estas figurillas de madera eran talladas a semejanza de tūpuna maorí (ancestros) y, a menudo, estaban intrincadamente adornadas con moko (tatuajes tradicionales maoríes) en la cara y el cuerpo. Como señaló la fallecida y extraordinaria creadora Rose Beauchamp:

Los Karetao eran considerados taonga –objetos sagrados– merecedores de gran reverencia y respeto, ya que se creía que poseían el mauri –fuerza vital– del ancestro, la cual se manifestaba cuando eran manipulados por el operador. El operador sostenía la figura por un mango tallado debajo de sus piernas y tiraba de las cuerdas de lino desde atrás para animar los brazos, que estaban articulados de manera suelta.

Tras la llegada de los europeos a Aotearoa, Nueva Zelanda, a principios del siglo XIX, la forma de arte y la práctica del karetao maorí fueron suprimidas y casi extinguidas debido a los efectos continuos de la colonización. Gran parte de la información sobre karetao se ha perdido y ha sido enterrada con aquellos que ya no están para contar sus historias. Se sabe que los karetao se usaban en representaciones escénicas, ya que aparecen en relatos ancestrales tradicionales como el de 'Tinirau y Kae', así como en menciones de estos antiguos tesoros en diversas karakia (oraciones maoríes), waiata, haka y mōteatea (antiguos cantos y canciones maoríes).

Como ocurre con muchas tradiciones maoríes, la práctica del karetao operaba dentro de un paradigma de dualidad. Así como se usaban en las artes escénicas, también se empleaban como herramientas utilizadas por tohunga (sanadores, sacerdotes) en prácticas ritualistas, encantamientos y sanación. Notablemente, los karetao se usaban en las casas tradicionales de obstetricia y parto. En este sentido, los karetao servían como un conducto entre el tohunga y te ao wairua (mundo espiritual).

Por lo tanto, la combinación de ser reverenciados dentro del conocimiento sagrado reservado solo para los altos sacerdotes, junto con la desaparición de las tradiciones de artes escénicas maoríes debido a la colonización, significó que los karetao fueron dejados de lado y gran parte del conocimiento y la práctica se perdió en la historia. Esto nos lleva a tiempos más modernos y a la revitalización del karetao maorí en el mundo contemporáneo, utilizando los fragmentos que nos dejaron nuestros ancestros del pasado.

©Jene Maton Photography



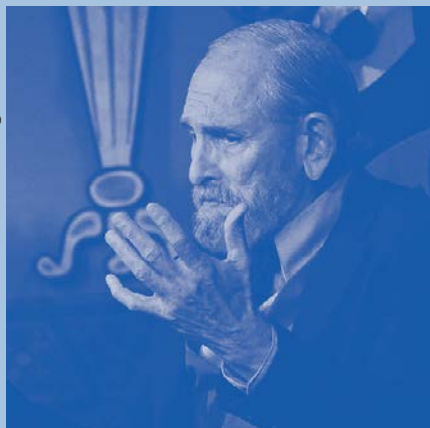
Nació en 1966 en Auckland, Nueva Zelanda, y actualmente vive en Coromandel, un pequeño pueblo en la Isla Norte de Nueva Zelanda, junto con su esposa, Hinemoa, y sus dos hijos, Kokowai y Te Amokura. Webster ha trabajado en la industria artística durante más de 20 años como artista multidisciplinario independiente, especializándose en la narrativa y forma del arte indígena maorí. Es un escultor especializado en madera, intérprete, creador y músico de instrumentos tradicionales maoríes, además de ser un experto artista de moko (tatuaje indígena maorí) reconocido internacionalmente.

Referencias

- Beauchamp, Rose. *Títeres vivientes*.** Wellington (NZ): Steele Roberts, [s.f.].
- Best, Elsdon. *Juegos y pasatiempos de los maoríes*.** Wellington (NZ): Imprenta del Gobierno, 1925, págs. 96-97.
- Cowan, James 1911. *Las aventuras de Kimble Bent: Una historia de la vida salvaje en la sabana neozelandesa*.** Londres: Whitcombe and Tombs.
- Poutu, Ngarangi. *Te Hunga Pūkaretao. Titiriteros*.** Motueka (NZ). Trabajo de investigación Royal, C. Whare Tapere NZ. <https://wharetapere.nz/history/>
- Royal, C.** <https://www.charles-royal.nz/whare-tapere>
- Trinity Roots: *This Road*.** <https://www.youtube.com/watch?v=dtmEAvvXpPY>
- Webster, J. 2011. *Karetao: una historia de títeres maoríes*.** Whitianga: artículo de investigación de Orotokare.

VIDAS EN HILOS

© Julio César García



RENÉ ALBERTO FERNÁNDEZ SANTANA, 1944

CUBA

Miembro de Honor de UNIMA 2016

Hombre de teatro, actor, director artístico, diseñador, coreógrafo y dramaturgo cubano. René Fernández Santana dirigió la Compañía Teatro Papalote en la Ciudad de Matanzas (creado inicialmente en 1962 como Grupo Guiñol de Matanzas) desde 1964 a 1971 y luego desde 1981 hasta la actualidad. La Compañía trabaja en obras de la cultura popular tradicional, el folclore afrocubano, así como también en clásicos universales y temas contemporáneos sobre la infancia y la juventud.

En su mayoría las obras representadas están escritas o adaptadas por Fernández, siendo las más notables: *Okin, eiyé ayé* (1988), *Otra vez Caperucita y el lobo* (1991, versión libre de la obra de Ch. Perrault), *Una cucarachita llamada Martina* (1991), *Los Ibeyis y el Diablo* (1992), *Disfraces* (1992), *El poeta y Platero* (1993), *Divertimento Moderato* (1993), *Historia de burros* (1994), *Obiaya Fufe lele*, *Romance del Papalote que quería llegar a la Luna*, *El tambor de Ayapa*, *Norai y el maíz y Tierra a la vista*.

La compañía ha estrenado numerosas obras en Cuba y en el extranjero y ha participado en

numerosos festivales en distintas regiones de Cuba como La Habana, Camagüey, Topes de Collantes, Cienfuegos y Santiago de Cuba. Desde 1984 también ha participado en festivales y giras internacionales como Biels Kobiala, Festival Iberoamericano de Cádiz, Muestra de Teatro en Mérida, España (1985), gira artística por Andalucía, España (1987), Puppet Art 88- Festival Internacional de Escuelas de Títeres Ljubljana Yugoslavia (1988), Teatro Malic de Barcelona, España, Festival Internacional de Títeres Ollin Yoliztli, México (1988), Festival Mundial de Títeres en Charleville-Mezieres, Francia (1991), gira teatral por Gotemburgo y Estocolmo, Suecia (1991) y el Festival del Centro Teatral Lund, Suecia (1994).

Desde 1994, el Teatro Papalote organiza en Matanzas el evento bianual de títeres Taller Internacional de Títeres de Matanzas (TITIM). La compañía también ha sido socia importante en la edición del *Boletín de Títeres la Mojiganga*.

El Teatro Papalote sigue en funciones tras sesenta años de existencia y con René Fernández como director. Con una nueva generación de titiriteros, entre ellos Migdalia Seguí, Rubén Darío Salazar, Freddy Maragoto, Lea Milagros Hernández, Ulises García, Mayda Seguí y Arneldy Cejas, y diseñadores como Zenén Calero Medina. Entre las obras más recientes que ha dirigido se encuentran *Tres somos tres* y *Nubes azules*.

Tanto la Compañía Papalote, como su director René Fernández Santana, han recibido innumerables premios, distinciones y reconocimientos de instituciones de su propio país y del exterior, incluido el Premio de la Crítica Villanueva (1999), el prestigioso Premio Nacional de Teatro de Cuba (2007), el premio Maestro de Juventudes y, en el XIX Congreso Mundial de ASSITEJ celebrado en Ciudad del Cabo en Sudáfrica, el "Inspirational Playwrights Award".

RETRATOS





MARIANNE VIBAEK, 1933

DINAMARCA

Miembro de Honor de UNIMA 2008

Etnoantropóloga y profesora de patrimonio danés, cofundadora del museo dedicado a la Opera dei Pupi siciliana. Marianne Vibaek llegó a Palermo en 1957 invitada por Antonio Pasqualino, su futuro marido, que le presentó la Opera dei Pupi, el teatro de marionetas tradicional de Sicilia. Sus posteriores investigaciones como etnoantropóloga y profesora de Museografía Antropológica en la Universidad de Palermo se forjaron gracias a su colaboración con una constelación de profesionales, entre los que se encontraban Antonio Pasqualino, Antonino Buttitta y Peppino Bonomo.

En 1965, las investigaciones de Vibaek condujeron a la fundación de la Associazione per la conservazione delle tradizioni popolari (Asociación para la conservación de las tradiciones populares), que a su vez fundó, en 1975, el Museo internazionale delle marionette Antonio Pasqualino (Museo Internacional de la Marioneta Antonio Pasqualino) en Palermo.

Como secretaria general de la Asociación (1973-1995), luego presidenta durante veinte años (1995-2015) y directora del Museo durante tres décadas (1975-2006), Vibaek puso en marcha un proyecto de salvaguardia que incluía la investigación y la recopilación, conservación y catalogación de marionetas, decorados, telones de fondo, accesorios y objetos escénicos de la colección del museo. También instituyó un programa de actividades educativas y de divulgación científica, que fomentó la reintegración gradual de los titiriteros sicilianos con nuevos públicos.

Aunque en un principio algunos la consideraron un intento de rescatar esta forma teatral del olvido, la iniciativa obtuvo el apoyo de la ciudad de Palermo. A medida

que se desarrollaba la relación entre la Opera dei Pupi y el público, Vibaek puso en marcha una nueva estrategia que, por un lado, ampliaba las colecciones del Museo adquiriendo ejemplares de tradiciones no europeas y, por otro, ponía en escena la recuperación de espectáculos que llevaban años ausentes de los escenarios sicilianos. Estas actividades sentaron unas bases sólidas para la revitalización de la Opera dei Pupi. Los espectáculos que escenifican las antiguas hazañas de los valerosos paladines se representan no sólo en el museo, sino también en teatros de toda Sicilia.

En mayo de 2001, el Museo apoyó la candidatura del pupi siciliano para su designación por la UNESCO como "obra maestra del patrimonio oral e inmaterial de la humanidad". Ese mismo año, la Asociación recibió el premio Costantino-Nigra de museografía.

Marianne Vibaek Pasqualino es coautora (con Piercarlo Grimaldi) de *Il patrimonio museale antropico: Itinerari nelle regioni italiane. Riflessioni e prospettive* (El patrimonio museístico antropológico: itinerarios en las regiones italianas. Reflexiones y perspectivas).

Para más información sobre la asociación: www.ich.unesco.org/fr/ong-accreditees/ong-accreditee-00991 y el museo: www.museodellemarionette.it/en www.museodellemarionette.it/en/il-museo-2/unesco-accreditation



AGATA FREYER, 1945

ESLOVENIA

Miembro de Honor de UNIMA 2025

Pintora académica, diseñadora de marionetas y escenógrafa eslovena. Agata Freyer se licenció en 1970 en la Academia de Bellas Artes de Liubliana. Diseñó sus primeras marionetas en 1969,

desde entonces ha dedicado su arte a crear marionetas para el teatro, que reconoció como un escenario ideal para probar y poner en práctica sus ideas visuales. En su obra, Freyer crea un puente entre los estilos tradicional y contemporáneo. Sus marionetas, su vestuario y la puesta en escena, tanto para las marionetas como para los actores, son estéticamente distintivos y reflejan su firma única. Su equipo técnico contribuye a dar vida a sus ideas sobre el escenario.

De 1972 a 2018, Freyer diseñó marionetas y creó la escenografía de teatros de marionetas en Eslovenia, Bosnia y Herzegovina, Croacia y Serbia. Muchas de las producciones con sus marionetas y escenografías recorrieron los festivales internacionales de marionetas más importantes, incluido el Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes de Charleville-Mézières. Entre sus producciones más importantes figuran *Martin Krpan* (1976) para el Pozorište lutaka Mostar (Teatro de marionetas de Mostar), *Trnuljčica* (La bella durmiente, 1991) y *Osel nazarenski* (El burro de Nazaret, 1996), ambas para el Freyer Teater de Liubliana.

Muchas de las producciones diseñadas por Freyer, la mayoría de ellas dirigidas por Edi Majaron, recibieron el reconocimiento de la crítica y el público por su calidad artística. Recibió prestigiosos premios en festivales internacionales de Bosnia-Herzegovina, Hungría, Croacia y Eslovenia, incluido el Premio Klemenčič, el mayor reconocimiento en el arte de la marioneta en Eslovenia.

En colaboración con su marido Edi Majaron, Freyer creó el componente visual de varias series de marionetas para la televisión eslovena.

Las producciones con sus marionetas han viajado por todo el mundo y han contribuido a la reputación del arte de la marioneta eslovena. Veinte exposiciones individuales de sus marionetas, con bocetos y fotografías de los espectáculos, se han presentado en teatros de Tolosa a Brighton, de Zadar a Zagreb. Su contribución más destacada a la promoción y el reconocimiento de la marioneta eslovena en el mundo fue la exposición UNIMA-Eslovenia de 2014. Para esta exposición, que conmemoraba el centenario del teatro de marionetas esloveno, seleccionó más de 200 marionetas creadas por los marionetistas eslovenos más importantes. La exposición viajó desde Liubliana a cinco países europeos.

La producción creativa de Agata Freyer es una de las aportaciones más valiosas al teatro de marionetas de los últimos cincuenta años.



EDVARD (EDI) MAJARON, 1940

ESLOVENIA

Miembro de Honor de UNIMA 2008

Director, músico y profesor esloveno. Edi Majaron estudió música y marionetas en la Academia de Música de Liubliana y en la AMU (Akademie Múzických Umění) de Praga. Comenzó su carrera como violonchelista. Participó en producciones del director esloveno Jože Pengov en el Lutkovo gledališče Ljubljana (Teatro de Marionetas de Liubliana (1955-1964), donde más tarde fue director artístico (1979-1984). En 1991 fundó, con su esposa, la pintora Agata Freyer, la compañía de marionetas Freyer Teater, activa hasta 1997. Continuó como director independiente en Eslovenia, Croacia, Serbia, Bosnia-Herzegovina, Polonia, Italia y Bielorrusia. Muchas de sus producciones se han representado en festivales de Europa, como el de Charleville-Mézières, Estados Unidos, Corea del Sur y Japón.

Majaron dirigió más de noventa espectáculos. Entre los más populares figuran: *Ptice* (Los pájaros, 1980) y *Lizistrata* (Lisístrata, 1987) de Aristófanes; *Ogovaranja* (Cotilleando, 1988) after Teofrasto; *Bura* (The Tempestad, 1989 y 1996) basada en William Shakespeare; *Trnuljčica* (La bella durmiente, 1992) de Tchaikovsky; la ópera *La Cechina* (2000) de Niccolò Piccinni; *Velika skupnjava sv. Antona* (La gran tentación de San Antonio, 2008) de Michel de Ghelderode; *Slike s izložbe* (Cuadros de una exposición, 1998) de Mussorgsky y Gogol; *Sve o Žaklinama* (Todo sobre Jacquelines, 2004) de Magdalena Lupi, basada en cuentos de Eugène Ionesco; *Osel nazarenski* (El burro de Nazaret, 1996) de Robert Walti; *Zlatorog* (El Cuerno de Oro, 1986) de Zdravko Ostojčić. En todas sus producciones utilizó música en directo. Agata Freyer diseñó las marionetas de muchos de sus espectáculos. Con Freyer grabó populares series de marionetas y música para la televisión eslovena.

Majaron recibió uno de los principales galardones culturales de Eslovenia, el Pequeño Premio Prešeren, en 1988, así como numerosos premios internacionales que reconocen su contribución profesional al arte de la marioneta. En 1984, inició el festival internacional Lutke en Liubliana.

La labor internacional de Edi Majaron ha estado aliada con la de UNIMA. Fue miembro del Comité Ejecutivo (1980-2000) y miembro de tres comisiones de UNIMA: Formación Profesional, Investigación y Títeres en la Educación. En 2008, fue nombrado Miembro de Honor de UNIMA. De 1991 a 2020, Majaron impartió clases en la Facultad de Educación de la Universidad de Liubliana, apoyando el uso de los títeres en la educación. Sus talleres sobre "Los títeres en el plan de estudios" para profesores se celebraron en Eslovenia, Croacia e Italia. En 2004, preparó el plan de estudios de marionetas en el Departamento de Artes Teatrales de la Academia de Artes y Cultura (entonces llamada Academia de las Artes) de Osijek (Croacia), donde impartió clases hasta 2010 sobre temas relacionados con la animación de marionetas. Sus artículos sobre dramaturgia de marionetas, dirección e historia de las marionetas aparecen en su libro *Vera u lutku* (Fe en la marioneta, 2014 y 2017). ¡Sus ensayos sobre el títere en la educación se publican en *The Puppet-What a Miracle!* (2002) y *The Power of the Puppet* (2012), ambos publicados por UNIMA.



IDOIA OTEGUI, 1960

ESPAÑA

Miembro de Honor de UNIMA 2025

Gestora Cultural española especializada en Teatro de marionetas. Idoia Otegui es cofundadora de TOPIC, Centro Internacional del Títere de Tolosa, en 2009; el único Centro Integral del Títere de este tipo en el mundo: un Centro dedicado íntegramente al Arte

del Títere donde se preserva, investiga, crea, enseña, difunde y defiende el arte del títere. Cuenta con dos teatros; un espacio de creación; una Residencia para artistas; dos espacios de talleres presenciales y uno online; un centro de documentación; un museo y dos salas de exposiciones. Otegui codirigió TOPIC durante 3 años y continuó dirigiéndolo en solitario hasta 2022, cuando por motivos de salud se ha tenido que jubilar. Codirigió el Festival Internacional de Títeres de Tolosa, fundado en 1983, hasta 2022.

Presentó en Nueva Delhi y en Seúl dos importantes exposiciones de títeres españoles patrocinadas por SEACEX (Sociedad Estatal de Acción Cultural Exterior). En 2014 presentó una exposición de títeres en el Parlamento Europeo. En la misma línea, los títeres han estado presentes en la Expo Universal de Shanghái y Dubái, y volverán a estarlo en la Expo Universal de Osaka de 2025.

En 2013 firmó un convenio con el Centro Dramático Nacional del Ministerio de Cultura, por el que por primera vez se lleva a cabo en el Centro una programación regular y estable de teatro de títeres.

Otegui es miembro de UNIMA desde 1986, Secretaria General de la UFE 1992-1996, Presidenta 2008-2015. Durante su mandato como Presidenta de la UFE consiguió incrementar en más de un 100% las subvenciones que se recibían del Estado. También consiguió que la UFE tuviera un puesto en el Consejo Estatal de las Artes Escénicas y de la Música. Fue también durante su mandato cuando consiguió primero el acuerdo y luego la financiación necesaria de las diferentes Instituciones españolas, para presentar la candidatura de España (Tolosa-Donostia) al Congreso y Festival de UNIMA 2016. Otegui los organizó y coordinó.

Ha sido consejera Internacional, presidenta del Comité de Elecciones de UNIMA Internacional, miembro de la Comisión de Finanzas y miembro de la Comisión de Publicaciones y Comunicación. Es miembro del Comité Ejecutivo (2021-2025) y presidenta de la Comisión de Patrimonio, Museos y Centros de Documentación.

Secretaria General de UNIMA Internacional para el periodo 2016-2021, Otegui ha sido la primera y única mujer en ocupar este cargo en los 96 años de historia de la asociación. Durante su mandato los Centros de África de UNIMA comenzaron a trabajar y realizar proyectos juntos, al igual que todos los Centros Nacionales de América Latina de UNIMA se reunieron anualmente por primera vez.



HARRY GUSTAVSON, 1944

ESTONIA

Miembro de Honor de UNIMA 2021

Actor, titiritero, investigador, editor y profesor estonio. Harry Gustavson estudió marionetas en el Estudio de la Unión Estonia de Teatro (1962-1966). Trabajó en el Teatro Estatal de Marionetas de Estonia durante 37 años (1965-2002) como actor, director de escena, jefe de ventas y director general adjunto. *El Niño Estrella* de Oscar Wilde fue uno de sus personajes más memorables.

En 1984, Gustavson fundó su propio teatro de marionetas. En sus espectáculos utiliza diversos tipos de marionetas, pero sobre todo las clásicas de guante y varilla. Cree que, a pesar de la naturaleza mutable del teatro de marionetas, de objetos y visual, hay que preservar el teatro de marionetas tradicional. Ha participado en numerosos festivales, como el "Teatro en una maleta" de Viljandi y el Festival de Teatro Visual Treff de Tallin, ha actuado en espectáculos de marionetas de la televisión estonia y ha puesto voz a muchos personajes de dibujos animados.

Como investigador de la historia de la marioneta, fue editor de *65 Years of the Professional Puppet Theatre in Estonia. History and Chronicles* (65 años del Teatro de Marionetas Profesional en Estonia. Historia y Crónicas) (2004, CD interactivo) de Eike Värk. En 1999, el artículo de Gustavson "Puppet Theatre in Estonia. A Little Historical Survey" (El Teatro de Títeres en Estonia. Un Breve Recorrido Histórico), se publicó en la revista noruega de marionetas *Hand i Hanske*. Participa en eventos internacionales, entre ellos "After Educational Courses for Young Puppeteers" (Cursos de formación para jóvenes titiriteros) (2003). De 2003 a 2023, fue profesor, utilizando marionetas en sus clases para niños en edad preescolar y como ayuda terapéutica para jóvenes y adultos con discapacidades físicas y mentales. Desde 2019, dirige el proyecto "Mejor calidad de vida

para personas con necesidades especiales a través del teatro de títeres".

Gustavson ha realizado una importante contribución al arte de la marioneta promoviendo UNIMA en Estonia y restableciendo las relaciones internacionales con UNIMA. Fundó UNIMA Estonia - UNIMA Eesti Keskus en 1997 (reconocida oficialmente en 1999). Fue su primer presidente hasta 2003, luego vicepresidente, miembro de su Consejo y, desde 2014, secretario. Como consejero electo (1999-2012 y 2016-2025), ha asistido a los congresos de UNIMA en Magdeburgo (2000), Rijeka (2004), Perth (2008), Tolosa (2016) y en línea al Congreso de 2021 y al Consejo de Bali (2023).

Harry Gustavson dirige campañas de promoción de UNIMA y ofrece a los teatros de marionetas estonios la oportunidad de conocer a nuevos públicos. De 1999 a 2003, organizó el Día de UNIMA en Tallin, reuniendo bajo el amplio umbral de UNIMA a personas interesadas en las marionetas. El "Proyecto del millón de marionetas" en el Congreso de Perth (2008) le dio la idea de organizar el proyecto "Hagamos mil marionetas". En 2009-2011, niños de toda Estonia fabricaron unas 1600 marionetas que se exhibieron en exposiciones itinerantes que recorrieron Estonia.



REIN AGUR, 1935

ESTONIA

Miembro de Honor de UNIMA 2008

Director estonio, una de las personalidades más importantes del teatro de títeres estonio tras la II Guerra Mundial. Miembro de una familia burguesa, Rein Agur vivió el exilio entre 1941 y 1946, y luego entre 1952 y 1954, en Tomsk (Siberia). Por motivos políticos no pudo entrar en la Universidad Tartu y estudió en el Instituto

de teatro, música y cine de Leningrado, bajo la tutela del profesor Mikhail Korolev, graduándose en 1963 con un diploma de actor de teatro de títeres. Fue tutor en dos estudios de teatro de marionetas (1963-1966, 1968-1971). Desde 1963, Agur trabajó en el Teatro de títeres de Estonia como director adjunto, y entre 1966-1981 y 1992-1994, como director. Entre 1981 y 1992 ocupó el cargo de director artístico. Desde 1994 él ejerce de forma independiente.

En su primera producción *Grebe*, el patito (1966), Agur mezcló máscaras y mímica con títeres. En los años siguientes, desarrolló el potencial visual de los títeres, no dudando en romper las leyes realistas de lo físico y la escala. Combinando actores 'vivos' y títeres, él jugaba con la variedad de significados de dicha combinación, sin ignorar, y enfatizando, las diferencias esenciales entre ambos (Un cuento de hadas sobre un ratoncito, 1970; *Las astutas hormigas* y *el viejo Heaten*, 1971). A través de su *Caperucita roja* (1973) y *El cuento de hadas de Muumi* (1974) y con la colaboración del escenógrafo Jaak Vanus, introdujeron ideas revolucionarias en el teatro de títeres estonio: los actores no dominaban la escena, sino que servían a los títeres y actuaban como elementos del diseño del escenario.

Experto en reinterpretar cualquier historia clásica, ya sean estonias (*El pequeño Illimar*, 1975; *Las escamas del pájaro-cereza*, 1986) o del repertorio mundial (*Gulliver* y *Gulliver*, 1987), Agur se hizo famoso como explorador de las obras de Shakespeare, que él consideraba un enriquecimiento novedoso del teatro de títeres tradicional. En los años 1980 dirigió *Romeo* y *Julietta* y *El sueño de una noche de verano*, dos veces en Estonia (1984, 1985) así como en Finlandia y Rusia. A éstos les siguieron *Cymbeline* (1998) y *Enrique V* (2000), representados en el Teatro VAT de Tallin, donde los actores actuaban con títeres hechos de verduras y otros elementos naturales. El ciclo de Shakespeare también incluyó *La comedia de las equivocaciones* (1978), representada en el teatro Obraztsov de Moscú, con los diseños de Elena Lutsenko.

Agur dirigió varias producciones teatrales: *El canto del bosque* de Lesya Ukrainka (1976) y *Pígmalo* de Bernard Shaw (1977) en el Teatro de la Juventud de Estonia; *Hércules* y *el establo de Augias* de Friedrich Dürrenmatt (1989) en la escuela de Arte dramático de la Academia de música estonia. Ha trabajado en numerosos países, incluyendo Bulgaria, Finlandia, Alemania y Rusia.

Rein Agur ha sido miembro de la Junta Directiva de UNIMA Estonia durante muchos años y ha organizado varios festivales.



ANDREW CHARLES PERIALE, 1952

BONNIE LILLIAN PERIALE, 1952

EE.UU

Miembros de Honor de UNIMA 2016

Interpretes, titiriteros, editor (Andrew) y diseñadora gráfica (Bonnie) estadounidenses. Los Periale trabajan juntos en el mundo de los títeres desde 1982.

Bonnie, nacida en Terranova y de padres estadounidenses, creció cerca de Boston, donde mostró un talento natural para las artes visuales y la interpretación. A principios de los 80, dirigió una compañía de danza sacra, estudió danza renacentista, barroca y del siglo XIX y actuó con una compañía de payasos. También estudió fotografía en el Museo de Bellas Artes de Boston y dirigió una empresa de diseño gráfico.

Andrew Periale, nacido en Nueva Jersey, empezó a actuar en la secundaria y también actuó como músico. Estudió en la Universidad de Maine, donde se licenció en teatro y obtuvo un magister en alemán. Se especializó en malabares y monociclo. Andrew montó su primer espectáculo de marionetas en 1973-74, una experiencia que dio comienzo a un amor de por vida.

Los Periale se conocieron en 1982, cuando Andrew trabajaba en un teatro infantil de Boston. Al cabo de unos años, Andrew aceptó un trabajo a tiempo completo en The Pandemonium Puppet Company, en Connecticut, dirigida por Bart Roccoberon. Unos meses más tarde, Bonnie se unió a él. En 1986 fundaron su propia compañía, Perry Alley Theater, con la que estuvieron de gira a tiempo completo durante 20 años. Secasaron poco después de su primera actuación.

En el verano de 1985, Andrew estudió con Philippe Genty en el Institut International de la Marionnette de Charleville-Mézières. Más tarde, la pareja se hizo cargo de *À Propos*,

la publicación de UNIMA-USA y lanzaron *Puppetry International*, la cual fue publicada durante 37 años y medio. En esta publicación introdujeron publicidad, establecieron un comité de revisión por pares, incluyeron la revista en un índice académico, digitalizaron los números anteriores y sentaron las bases para la publicación en línea *Puppetry International Research*.

El servicio a UNIMA y a todo el sector ha sido parte integrante de su misión a través de la interpretación, la enseñanza, la defensa y la edición, el diseño y la maquetación de las revistas de marionetas. Han recibido numerosos honores, entre ellos varias menciones de UNIMA, el Premio George Latshaw, el Premio Paul Vincent Davis, una nominación al Emmy, un Parent's Choice Award (por el diseño de la línea de juguetes Velcro Puppet Playhouse) y, en 2016, fueron elegidos conjuntamente Miembros de Honor de UNIMA.



KAREN SMITH, 1954

EE.UU • AUSTRALIA

Miembro de Honor de UNIMA 2021

Actor, titiritero, investigador teatral, editor, artista textil y activista en favor de la mujer australiano-estadounidense. Karen Smith se licenció (con matrícula de honor) en Inglés, Francés y Arte Dramático (Universidad Flinders de Australia Meridional, 1976), obtuvo el Diploma de Educación en Inglés y Arte Dramático para centros de enseñanza secundaria (Universidad Flinders de Australia Meridional, 1977) y un máster en Arte Dramático/Teatro Indio (Universidad Flinders de Australia Meridional, 1982). Trabajó como Asistente de Investigación: Literatura Asiática, del Pacífico y Americana (Culture Learning Institute, East-West Center, Honolulu, Hawaii, 1978-

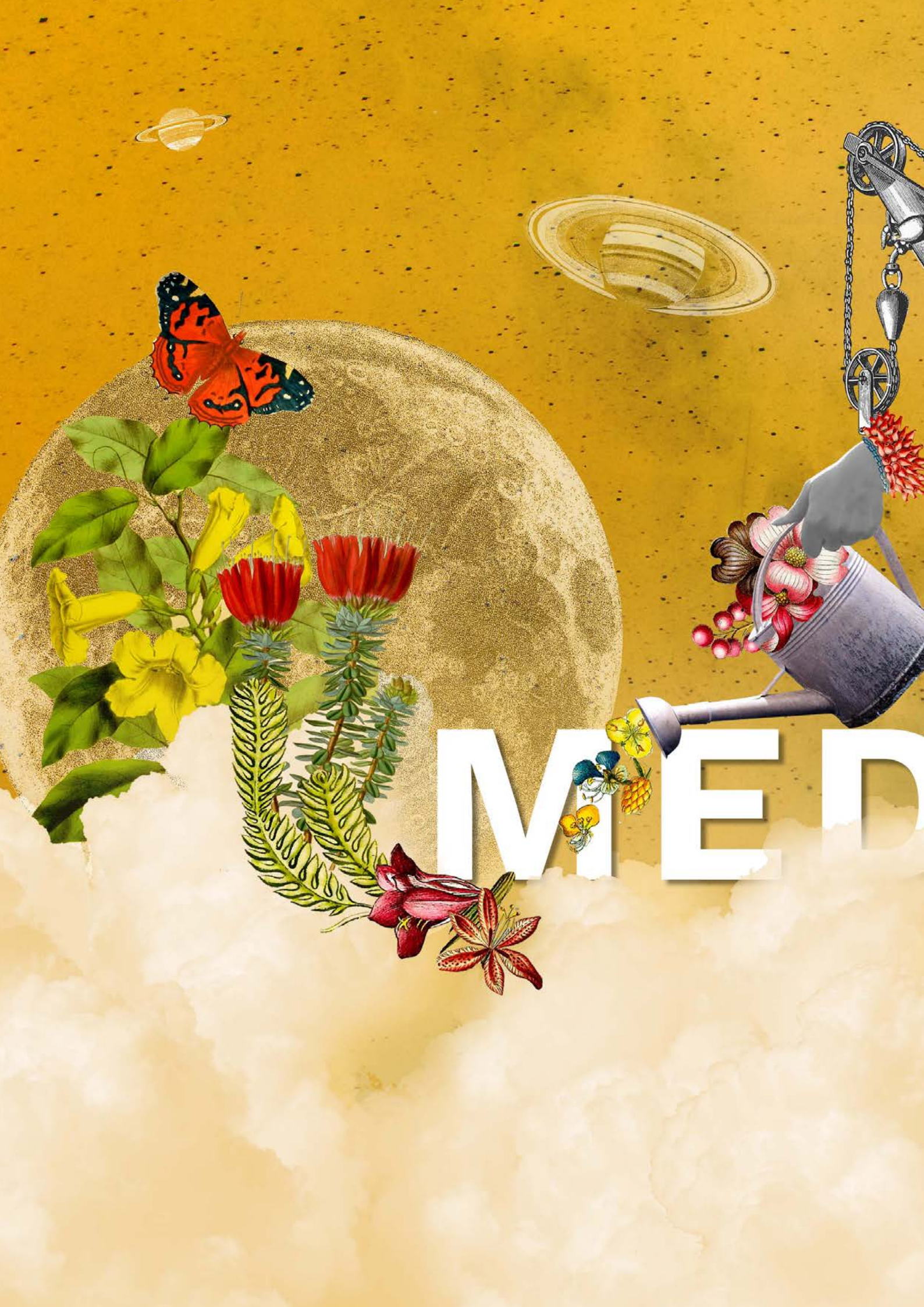
1979), Tutora de Drama (Adelaide University y Flinders University of South Australia, 1980-1982), investigadora/escritora de reseñas y artículos sobre teatro y marionetas (1976-), correctora de la revista de UNIMA-USA, *Puppetry International Research* (2023-). Desde 2010, es redactora en jefe de la *World Encyclopedia Mundial de las Artes de la Marioneta*, responsable de la actualización, traducción y montaje de la 2ª edición trilingüe (2017) en su propio sitio web (wepa.unima.org).

Smith trabajó inicialmente en Australia como profesora y actriz, y posteriormente como titiritera, diseñadora y constructora en tres compañías indias de marionetas de Nueva Delhi: Shri Ram Centre Puppet Repertory, Jan Madhyam e Ishara Puppet Theatre. Su trabajo con Jan Madhyam y Ranjana Pandey incluyó representaciones semanales y talleres con comunidades de discapacitados de Delhi, así como la creación y representación de cuatro obras de marionetas en el marco del proyecto nacional "Violencia contra las mujeres". En Yakarta (Indonesia), estudió interpretación de wayang kulit javanés en el estudio artístico Sanggar Redi Waluyo. Ha organizado varias exposiciones sobre el wayang indonesio en la India y Estados Unidos, y ha contribuido a un documental fotográfico de la UNESCO sobre el wayang indonesio.

Es miembro de UNIMA India (1986-), miembro honorario de UNIMA Australia (2021-) y miembro activo de UNIMA-USA (2005-), de cuya Junta Directiva ha sido miembro (2007-2014, 2017-2023, 2024-) y presidenta (2008-2010, 2022-2023). En 2022, UNIMA-USA le concedió una "Mención Especial" por su trayectoria profesional.

En el ámbito internacional, Karen Smith fue consejera adicional independiente (2008-2012) y consejera nacional (2012-2025). Es miembro del Comité Ejecutivo de UNIMA Internacional desde 2012 y ha sido presidenta de la Comisión de Publicación y Comunicación (2010-2016), presidenta de la Comisión de Publicación y Escritura Contemporánea (2016-2021), miembro de la Comisión de Investigación (2004-2012) y de la Comisión de América del Norte (2008-2016). En 2016, fue elegida vicepresidenta y, en 2021, presidenta de UNIMA Internacional (2021-2025).





LIVED



El teatro de títeres ha sido a menudo un medio de resistencia, que lucha sin cesar por los oprimidos y los que no tienen voz. Ha retratado con eficacia situaciones de la vida real y refleja aspectos complejos de la realidad. Los autores exploran la capacidad de los títeres para abordar temas matizados desde perspectivas no humanas que, sin embargo, hacen que el teatro de marionetas sea más humano, llegando más lejos y más profundo que otras formas artísticas.

UNA MUJER INUNDADA FLOTA EN EL AIRE

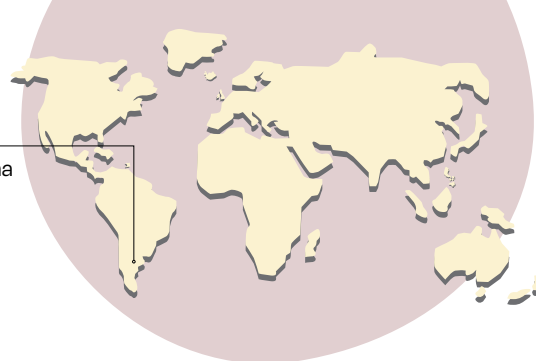
TÍTERES Y EXPERIENCIAS SOCIALES TRAUMÁTICAS

Por Javier Swedzky

En este artículo hablaremos de dos espectáculos creados a partir de testimonios de situaciones sociales traumáticas y sobre la manera en la que el teatro de títeres y objetos aborda el tema, asume testimonios y plantea preguntas a nuestra comunidad.



Argentina



Aquí hay leones.

Uno de los dos espectáculos es *Aquí hay leones*,¹ estrenado en 2018 y realizado a partir de la crisis económica argentina del 2001, y que dio lugar a ser convocado para el proyecto *Flota, Rapsodia Santafesina*,² estrenado en 2024. El punto de partida de "Flota..." es la enorme inundación de la ciudad de Santa Fe del año 2003.

Hago teatro documental desde que comencé en los '80 junto a Graciela Ferrari, quien fue parte del grupo LTL (Libre Teatro Libre), uno de los más importantes de América Latina en los '70 por su manera de abordar la creación colectiva a partir de documentos de la realidad, inicialmente políticos, pero luego también desde dimensiones personales. Con ella aprendí cómo lo personal podía volverse universal, cómo considerar al público como pares y a los espectáculos como momentos de ejercicio de ciudadanía y agregación comunitaria. También, junto a ella, comencé a trabajar con los objetos como fuente de discurso escénico.

Desde entonces, en mis espectáculos conviven personas, títeres y objetos que parten de una situación real. A veces fue una situación personal, como la enfermedad de mi madre en *Mis Cosas Favoritas* (2003), o el derrumbe económico del 2008 en *4 Temporadas* (2010). En este último tiempo, estas dimensiones se articulan para, por un lado, darle camadura a la experiencia colectiva, y por otro, darle contexto a la vivencia íntima.

Algunas preguntas que guían mis creaciones son: ¿Cómo tratar un tema doloroso sin ser obsceno, miserabilista ni patético? ¿Qué palabras usar, qué imágenes pueden dar cuenta de una experiencia? ¿Cómo ser emotivo, delicado, cariñoso, respetuoso, y a la vez no ser solemne y no perder el humor?

AQUÍ HAY LEONES

La obra se centra en la vivencia íntima de la crisis del 2001 y no intenta hacer una reconstrucción histórica. Se basa en los testimonios y las vivencias de los integrantes de la compañía, que fueron tomados para dar lugar al diseño de un dispositivo escénico, de títeres, objetos, y a la recolección de objetos de la época. El dispositivo es una torre de colchones que se desmorona y se reconstruye constantemente. Los títeres son los únicos que dan sus testimonios al público en primera persona y están atravesados por algún tipo de evento traumático: su ropa fue lujosa y está en ruinas, o su cuerpo es plano porque fue aplastado por los colchones, o perdió una mitad (la de su cuerpo, la de su espada) en algún lado. Los objetos tienen diversas orientaciones: son objetos catastróficos que equiparan la catástrofe objetual a la humana³ (souvenirs de viaje en estado calamitoso, objetos encadenados entre sí) o bien son documentos de época (objetos que la gente llevaba a los clubes de trueque para conseguir dinero o ropa, billetes regionales que suplantaron la moneda nacional), objetos que retoman la fragilidad y la urgencia del cotidiano en Cuba durante el período especial⁴ (sillas hechas con piezas de otras sillas, copas de vino hechas con botellas de plástico recortadas, etc.) y autómatas (una máquina de consolar, una máquina de la felicidad, una antorcha que proyecta fantasmas). Hay también proyectos de máquinas que pueden resolver problemas personales: entender lo que sucede afuera o reaccionar ante la inactividad o el desasosiego.

Toda esta realidad material no solo asume el tema de la obra, sino también una responsabilidad informativa y discursiva en escena, condicionando la dramaturgia,

los cuerpos, y desplazando la función informativa que generalmente estaba asignada al texto dicho. Mucha de la carga dramatúrgica-informativa real está en el diseño y en las materialidades que conforman una imagen, que tiene una carga simbólica que con solamente ser mostrada o puesta en funcionamiento, se vuelve el discurso escénico principal. En la obra no es necesario hacer referencia a través de la palabra a la inestabilidad, la zozobra, la precariedad, la incertidumbre. Todo esto está "dicho" por los objetos y por su efecto en los cuerpos. No es necesario decir que la crisis económica destruyó a personas. Los cuerpos de los títeres ya dan cuenta de ello. El texto se libera, y la palabra es más ligera y más lúdica.

Los títeres tienen cuerpos particulares y diferentes que nos imponen una distancia, nos impiden la identificación (la mimesis aristotélica), como bien dice Paska.⁵ Pero es precisamente esta distancia la que permite que una palabra traumática pueda ser dicha en escena de una manera que no sea insoportable. En nuestra experiencia, la dimensión poética de los títeres, el extrañamiento de su conformación física y sus materiales, la irrealidad de sus movimientos y de su palabra,⁶ son las herramientas escénicas que permiten, precisamente, dar un testimonio que de otra manera, por su crudeza, dolor o dimensión trágica, provocaría rechazo.

En la obra, el sonido también fue manipulado. Todo el sonido de la obra proviene de afuera de la sala, como si un vecino molesto hubiera puesto música festiva durante la función, lo que genera una enorme convivencia de planos (muchas veces ridículos) que refuerzan el extrañamiento de la escena.

El conocimiento por parte del público argentino de los que aparecen en la obra da una dimensión social y genera un contexto que modifica cualquier acción, parlamento o imagen. La comprensión comunitaria del espectáculo es inmediata. Ahora bien: ¿Cómo articular esto con la presentación del espectáculo en otras comunidades? ¿Un espectáculo tiene que ser completamente universal? En particular, con *Aquí hay leones* nos pasó que cuando fue presentado en Europa a un público internacional, quienes provenían de países que atravesaron una crisis económica vieron un espectáculo, y quienes no, vieron otro completamente diferente. Fue un desafío encontrar un equilibrio entre quienes tienen información y quienes no, y crear un universo que universalice el problema e interpele a todo el público. Lo notable con la obra es que la seguimos presentando luego de seis años, y sus planteos se resignifican constantemente.

Muchos de estos principios fueron retomados en *Flota, rapsodia Santafesina*.

FLOTA, RAPSDIA SANTAFESINA (2024)

En *Flota, rapsodia Santafesina*, el tema es la enorme inundación que sufrió la ciudad en el 2003, en la que, aparte de pérdidas materiales, hubo muertos; en la que se perdieron bienes y memoria, solo a dos años de la crisis económica del 2001. El grupo de títeres Hasta las Manos me convocó para realizar una creación colectiva y abordar esta situación traumática colectiva que está mayoritariamente silenciada. La Universidad Nacional del Litoral premió el proyecto para ser presentado en su foro, lo cual sabíamos que le daría mucha visibilidad.

La inundación está profusamente documentada y hay mucha producción literaria, y fue abordada eventualmente desde el teatro, pero nunca desde el lenguaje de los títeres y objetos. El grupo hizo una selección de textos, testimonios grabados e imágenes, queríamos poner el foco en las sensaciones físicas y las emociones vividas, y también dar cuenta de la experiencia social. Trabajamos desde el caos; no buscamos ni la uniformidad, ni la unidad ni la coherencia. Esto nos pareció, en realidad, la forma más fiel de pensar en lo que pasó; y creamos una rapsodia, esta forma musical en la que cada parte tiene una independencia estilística, acorde a ese momento histórico absolutamente extraño e inusual.

Teníamos varios desafíos que resolver: existía un interés particular por investigar de manera colectiva, hoy, qué forma posible puede tener un teatro político, un teatro de títeres y de objetos político y, de manera

más amplia, un teatro de las imágenes, contemporáneo y también político. Nuestra obra debía abrir preguntas, poner en relieve aspectos guardados o acallados, abordar temas incómodos, pero, sobre todo, tenía que ser divertida, llevadera y emocionante. Deseábamos explorar el humor negro, corrosivo, y la irreverencia. Todo al mismo tiempo.

Retomamos la idea de la falta de mimesis inmediata de los títeres. En la obra no están presentes los cuerpos de las personas, sino sus alusiones, representaciones, simulacros y evocaciones. Sabíamos que los cuerpos catastróficos de los títeres, entre vivos y muertos, entre reales y fantásticos, entre una memoria de carne y hueso y las bolsas de descarte con los que estaban hechos, serían el mejor medio para dar la palabra a los testimonios.

Los títeres se transformaron en bolsas. No “de” o “con”, sino personajes-bolsas. “Estar hecho bolsa” es una expresión argentina que se usa para describir a alguien agotado, destruido, abatido, apaleado. La literalidad nos permitió convertir frases y palabras en imágenes escénicas.

Algunos de los materiales presentes en la inundación —plástico, cartón, barro y algunas

pocas cosas más—se constituyeron en una metáfora potente en escena: un mundo pobre, efímero, los vestigios de la catástrofe. Los objetos fueron también testimonios con una enorme fuerza para mostrar y exponer su destrucción. El contacto con los objetos nos resultó una experiencia potente que queríamos compartir con el público.

Los objetos y materiales que se ven en la obra cumplen dos roles simultáneos: por un lado, evocan el paisaje objetual y el momento histórico, y por otro, exponen la vulnerabilidad, la fragilidad y la pobreza de recursos disponibles, tanto en la inundación como en el proceso de montaje. De esta manera, también hablan de nuestro presente teatral.

Estos “objetos bajos”, silenciosos y discretos, funcionales y sin dignidad, son capaces de portar una gran carga poética. En este sentido, retomamos la idea del “objeto bajo” del teatro de Kantor.⁷ El hecho de que, al ver a los personajes, se reconocieran las bolsas nos permitió trabajar con algo que nos interesaba: que los objetos pudieran identificarse y no perderse en el personaje, y por lo tanto, en la metáfora.⁸ Queríamos que se vieran y reconocieran como tales, es decir, que resistieran a la metáfora, para que la realidad material de la inundación estuviera presente durante toda la obra.

© Juan Martín Alfieri



Flota, Rapsodia Santafesina.

De los temas propios de la dramaturgia para títeres y objetos, tomamos las ideas de escala, que permite introducir y pensar generalidades —maquetas— en el espacio; la idea de los cuerpos de los títeres como una revelación; y, finalmente, trabajar con cuerpos y materiales inestables para mostrar metamorfosis en vivo, fortaleciendo la sensación de un presente escénico intenso.

Los títeres de la obra hacen referencia a personas en una especie de no-tiempo; son presencias fantasmáticas que vienen a contar lo que sucedió en un momento preciso. Son títeres irónicos y ridículos, que muestran con sus cuerpos una realidad que fue tan maravillosa como monstruosa. Algunos cumplen roles simbólicos y efímeros,⁹ o dan cuerpo a algo que no lo tiene. Los títeres no tienen un único rol, ni una única técnica de manipulación. Con aire divertido y a veces ingenuo, narran testimonios atroces, absurdos y aterradores.

Los objetos en la obra se exponen en un espacio que permite que surja un discurso a partir de ser mostrado (por ejemplo, un libro mojado que cuelga y gotea). En un momento de la obra, nos pareció importante que el público tocara la materialidad de los objetos de la inundación, y esa idea guió la escena que reconstruye el funcionamiento de un centro de evacuados. Todas las acciones que el público realiza implican contacto directo con objetos: ropa, colchones, cartones, golosinas, una pelota, una lista de evacuados, un megáfono, etc. Así, delegamos directamente la construcción dramática en la relación entre público y objetos.

En esta obra nos interesó construir objetos no animados como personajes. No nos atrevemos a decir que una fotografía familiar arrasada por el agua o un documento con deformaciones y grietas carecen de carga psicológica; lo que no tienen es una interioridad tal como se entiende en el teatro clásico. Descubrimos que una acción cotidiana —como doblar ropa— puede, en el contexto del teatro, convertirse en un acto de una emotividad casi incontenible.

También trabajamos con el conocimiento de la comunidad: un autómatas alude a la plaza central de la ciudad y otro sintetiza las luchas entre los familiares de las víctimas y la policía al colocar o retirar cruces como homenaje. Con un simple movimiento, la policía se acerca y las cruces bajan; la manifestación se aproxima y las cruces suben. El movimiento, que comienza suave, se acelera y se vuelve frenético: la imagen lo cuenta todo.

Los materiales son reales: barro que se seca, plásticos que se mojan y secan, protegen del

agua, reflejan la luz y parecen un río sin dejar de ser nunca plástico. Estos materiales traen a escena la experiencia física de ese momento sin mencionar explícitamente la palabra “inundación”, y exponiéndola discretamente de manera constante.

El sonido en la obra, compuesto por músicas con un dejo irónico, testimonios de época seleccionados por el grupo y sonidos concretos, invade el espacio de forma intermitente, como una presencia fantasmal.

REFLEXIONES FINALES

Estos espectáculos causan gran impacto en el público. La vivencia es física, emocional; es una experiencia que puede invitar a la reflexión y al diálogo en común, tal como imaginamos que debe ser el rol del teatro de títeres y objetos, y del teatro en general. Si bien ninguna de las obras es naturalista, muchas personas del público nos han dicho en los dos espectáculos: “Fue exactamente así”. De esta manera, desde el teatro de títeres se plantea el tema de lo real y lo verosímil en escena, una discusión que atraviesa toda la historia del teatro, especialmente en el ámbito contemporáneo.

Creo que estos espectáculos abren un nuevo camino porque exponen lo real¹⁰ y, al mismo tiempo, develan un real oculto: asientan una materialidad y convocan algo que no tiene cuerpo. En este terreno, vago y fértil, se pueden encontrar modos de hablar de situaciones traumáticas colectivas, vastas e inabarcables.

Luego de las funciones, en las dos obras se pone en funcionamiento “la máquina de hablar”, y el público se cuenta espontáneamente sus vivencias. La obra es a la vez un ejercicio de memoria, una posibilidad de verbalizar lo callado, de ver bajo otras perspectivas lo sucedido. Esto es, en su modesta dimensión, un acto sanador; lo cual no es poco.

Por un lado, trabajar cualquiera de estos temas en escena siempre implica un recorte y, por ende, un poco de fracaso. Pero, al mismo tiempo, la potencia de los universos poéticos que se pueden crear, la distancia que ofrecen los títeres respecto a los cuerpos humanos y la multiplicidad de resonancias que evocan estos objetos y figuras constituyen un discurso escénico poderoso y abren posibilidades y caminos, de discursos y diálogos juntando dos dimensiones que me/nos interesan: la artística y la comunitaria.

Vale la pena seguir explorando.

Referencias

- 1 Intérpretes: Florencia Sartelli (reemplazo Carolina Tejeda) y Leonardo Volpedo Realización objetos y títeres: Laura Cardoso, Román Lamas, Ivo Siffredi, Javier Swedzky. Automatas: Hernán Lira Realización de luces y artefactos luminicos: Nicolás Botte. Asesoramiento vestuario: Valentina Bari Diseño de luces: Ricardo Sica. Asistencia de Dirección: Laura Cardoso. Dramaturgia y dirección: Javier Swedzky. Una coproducción de Trabajo a Reglamento y Vera Vera Teatro. Con el apoyo de Proteatro GCBA
- 2 Creación colectiva de la compañía “Hasta las manos”, Intérpretes: Mónica Alvarez, Juan Venturini y Manuel Venturini. Música y el diseño sonoro: Franco Bongioanni. Dirección de arte, diseño de títeres: Jaqueline Molina. Realización: Jaqueline Molina y Matías Bonfigliom asistencia de Mercedes Fernández y Abril Peretti. Elementos escenográficos: Raúl Scotto Lavina. Luces: Ariel Theuler Producción: Florencia Russo Figueroa. Co – dirección: Sebastián Santa Cruz. Dirección general: Javier Swedzky. Una producción de la Dirección de Cultura de la Universidad Nacional de Litoral, en coproducción con Hasta las manos. Con el apoyo del INT.
- 3 La idea de los objetos como portadores de la catástrofe en el teatro de occidente, y la equiparación del estado ruinoso de un objeto con el de las personas es desarrollado por **Larios Shaday** en su lúcido ensayo **Escenarios Post Catástrofe. Filosofía Escénica del desastre** en Premio Internacional de Ensayo Teatral 2010, Bilbao: Artzblay y Paso de Gato, 2011. Pág 44.
- 4 Este universo objetual es analizado brillantemente en **De Bozzi, Pénélope and Oroza Ernesto. Objets Réinventés, la création populaire à Cuba**, Éditions Alternatives, Athens, 2002 and in **Oroza, Ernesto. Rikimbli. Une étude sur la débœissance technologique et quelques formes de réinvention**. Publications de l’Université de Saint-Étienne, Saint-Étienne, 2008.
- 5 Paska, Roman. **Pensée-marionnette, esprit marionnette un art d’assemblage**. En : Puck, les marionnettes et les autres arts N°8 Écritures Dramaturgies, 1995, p.65.
- 6 En el mismo escrito Paska sostiene que los títeres no hablan y que es una convención aceptada por el público, por lo que el medio más natural de expresión para una actriz o un actor se vuelve antinatural y en el teatro de títeres. Paska, 1995, p.63
- 7 Esto se ve en particular en el manifiesto “Embalajes” **Kantor, Tadeusz (1977). El teatro de la muerte**. Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1984. p. 62- 63.
- 8 La idea de “resistencia a la metáfora” es desarrollada por Jean-Luc Mattéoli como una de las bases de la poética del teatro de objetos. **Mattéoli, Jean-Luc, L’objet pauvre. Mémoire et quotidien sur les scènes contemporaines françaises**. Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2011, p. 90- 91
- 9 “Nuestras criaturas... Será por un gesto o por una palabra que emprendemos la acción de convocarlas a la vida sólo por un instante...” **Schulz Bruno, Tratado de los maniqués o segundo génesis in Las tiendas de color canela**. Dobra Robota Editora, Buenos Aires, 2015 (1934), 59.
- 10 La relación entre el teatro y lo real y su historia en la escena son ampliamente desarrolladas por **José A. Sánchez** en **Prácticas de lo real en la escena contemporánea**, Paso de Gato, México, 2013.

CAMINOS Y HALLAZGOS EN LOS PROCESOS CREATIVOS DE CIA LUMIATO



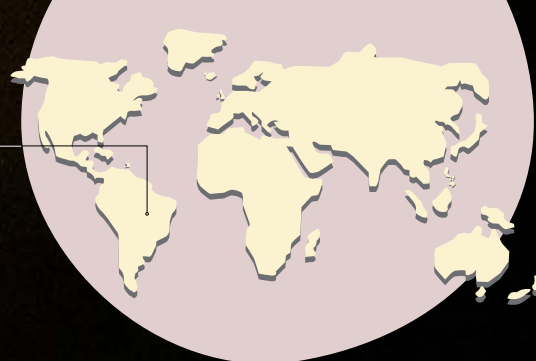
Por Soledad García



El efecto producido por las sombras y las luces abre un canal para que la mente acceda a abstracciones y esto, cuando es comprendido, experimentado, trabajado y controlado por el sombrista, adquiere un gran potencial expresivo, capaz de promover la intensificación de las cualidades estéticas, simbólicas y formales de las imágenes, rompiendo con las convenciones y protocolos más tradicionales y técnicos ya conocidos del teatro de sombras.

- Alexandre Favero *

Brasil



Siempre que empezamos a pensar en un espectáculo de teatro de sombras, nos surgen muchas preguntas, curiosidades e incertidumbres. Pero ante todo, la primera pregunta que nos hacemos, la que nos surge al inicio de este proceso, es sobre la historia que queremos contar, los temas que vamos a abordar. Al mismo tiempo, otra pregunta aparece como un fantasma que se nos revela: ¿podría contarse cualquier historia utilizando el teatro de sombras? Probablemente, la respuesta sólo pueda darla el propio proceso. Parece que la respuesta depende mucho de cómo abordemos esa historia para transformarla en una escena teatral. En este primer encuentro con las preguntas que nos plantea el lenguaje, siempre se abren nuevos interrogantes, que se amplían y multiplican a medida que nos adentramos en el proceso.

Escribo aquí desde mi propia experiencia vital. Desde los encuentros en los que he tenido la oportunidad de establecer contacto con diversas formas de arte. Desde que era niña, ha habido muchos cruces entre las artes visuales y mis exploraciones más básicas. Los planos y bocetos de mi padre sobre un tablero de dibujo. Las lecciones de mi primer profesor de arte jugando con escayola, xilografías, cerámica y pintura. Los libros sobre las antiguas civilizaciones de la humanidad en la estantería de mi madre. Las maratones de Hitchcock los domingos en el cine del barrio con mi hermano. Las formas de expresión en mi memoria empiezan con el dibujo, la pintura, la escultura y luego el teatro, la fotografía y el cine.

Para pensar en las ideas iniciales de un montaje, las referencias simbólicas se vinculan a estos universos. Componer una escena para teatro de sombras es pensar en las posibilidades que tenemos de mezclar

varios lenguajes. Alguien que vio *lara*, o *encanto das águas* (lara, el encanto de las aguas), nuestro primer espectáculo de teatro de sombras, dijo una vez que lo que estábamos haciendo parecía pintura en movimiento.

Creo que esta idea como posibilidad interpretativa está muy presente en nuestra forma de crear y desarrollar el lenguaje, en este encuentro entre las artes visuales y las artes escénicas. La hibridez caracteriza nuestro proceso creativo, donde el dramaturgo es actor, iluminador y constructor, sumergiéndose por completo en tantos papeles diferentes para pensar cada una de las pequeñas partes que componen la obra. De este modo, vida y arte se cruzan y entrecruzan, generando la percepción de la obra como una parte de nosotros, una parte que ha salido y se ha independizado de nosotros, adquiriendo nuevas dimensiones, espacios y horizontes, llevándonos a recorrer nuevos caminos y a iniciar otros procesos.

Generalmente, cuando aún no hemos terminado un proceso creativo, ya encontramos nuevas preguntas que potencialmente generan el inicio de una nueva investigación. Nuestra empresa tiene la característica de ser al mismo tiempo una familia, lo que profundiza aún más la relación entre el arte y la vida. Los cuestionamientos siempre parten de alguna cuestión social, de alguna situación que nos parece importante visibilizar, cuestionar, presentar para tocar los sentidos del espectador. La historia de cada uno de nosotros, artistas-creadores, pero ante todo personas, colonizadores-colonizados, emigrantes del mundo, insertos en una sociedad patriarcal capitalista, nos lleva a hacernos estas primeras preguntas. Preguntas que traen otras nuevas, con el fin de presentar una historia que acerque

al espectador al despertar de esas mismas preguntas. Cada vez es más importante hablar de los temas que nos atraviesan, de nuestras experiencias vividas, de las memorias que tenemos como pueblos, habitando una ciudad, un país, un continente, como parte del mundo. La elección del tema se convierte entonces en una parte fundamental del proceso de convertirse en artista, de lo que queremos transmitir y cuestionar. Encontrar la manera de poner este contexto, esta marca personal, incluso en producciones en las que abordamos textos que no son nuestros, forma parte de nuestra manera de expresar cómo vivimos y pensamos el mundo.

Durante el primer acercamiento al tema, las referencias son nuestro punto de partida: cine, fotografía, pintura, literatura. En el proceso de transformar las preguntas en escenas, nos guían para encontrar símbolos que transmitan lo que sentimos. Sólo después de entrar en relación y empaparnos de todas estas referencias empezamos a escribir, pensando en escenas que se transmitieran en primer lugar a través de imágenes y acciones. Después incluimos todos los componentes que lo forman como una unidad: sonido, música y palabras. Cada uno de los elementos que componen la escena tiene una función, transmite parte de un significado y se entrelaza con otros que, juntos o presentados más tarde, complementan el sentido y la comprensión de la obra en su conjunto.

Para adentrarnos en las posibilidades estéticas que conforman cada escena, un componente fundamental en la construcción del significado en el teatro de sombras que debemos tener en cuenta es la luz. La elección de la fuente de luz define las diferentes formas en que podemos presentar una escena. Las necesidades de la escena

determinarán la elección de la tecnología lumínica adecuada que nos permita contar la historia de la forma que imaginamos. La luz permite una composición de planos y formas de montaje que utilizamos para generar la dinámica de cada escena. Este mundo de posibilidades puede mostrarnos las formas de pensar sobre qué y cómo tenemos que construir en función de él. Pero estas certezas son frágiles, y a menudo nos llevan a reformular el uso de los recursos escénicos y plásticos, e incluso a descartar y reconstruir materiales. En las intensidades, filtros y temperaturas, encontramos otras variables importantes para poder generar los climas del espectáculo, potenciando las diferentes atmósferas que necesitamos imprimir en cada momento. La complementación para iluminar la escena fuera del espacio de las proyecciones necesita estar bien delimitada e igualada, resaltando su belleza estética y teniendo en cuenta los niveles de penumbra y oscuridad necesarios para su apreciación.

El desarrollo del universo estético en nuestra investigación para un espectáculo de teatro de sombras ocupa un lugar esencial. Cada una de las elecciones incide en el imaginario del espectador, en las referencias simbólicas presentes en sus experiencias vitales y en relación con otros conocimientos artísticos previos. Nuestra memoria colectiva, como espectadores y como artistas, atraviesa siempre la experiencia de percibir y componer un espectáculo, una obra. En este sentido, cuando tenemos en cuenta estas referencias compartidas, la elección estética constituye también la creación de la dramaturgia. Estas elecciones pretenden ayudar a comunicar innumerables significados. Dentro del diseño o construcción de los personajes, podemos

incluir información que genere identificación o rechazo por parte del espectador. Los colores y las formas geométricas que componen la escena crean el ambiente, introduciendo en él muchos de los sentimientos que necesitamos transmitir. A menudo estas elecciones pueden ser intuitivas, ya que están presentes en nuestro inconsciente, pero al utilizar conscientemente este conocimiento a nuestro favor en la construcción de la dramaturgia de las imágenes, potenciamos la creación de estos universos simbólicos.

En nuestras producciones, la puesta en movimiento de todos estos elementos requiere una presencia de alta calidad artística como actores-sombristas. En las posibilidades de la presencia del cuerpo en escena, nos encontramos con retos muy diferentes. Cuanto mayor es el número de variables en las que interferimos como manipuladores: mover la luz, controlar su potencial, manipular siluetas, objetos y superficies de proyección, dentro de la mecánica de la escena durante un lapso de tiempo determinado, es mayor la dedicación y concentración que requerimos. Esta manipulación puede tener lugar detrás de la superficie de proyección o delante de ella, o una combinación de ambas. Cuando la presencia del cuerpo y la manipulación tienen lugar durante todo el espectáculo frente al público, se requiere un nivel mucho mayor de concentración y presencia del cuerpo. Cada movimiento realizado comunica, y puede utilizarse para complementar y añadir significado y emoción a la escena. La presencia escénica del cuerpo requiere un cuidado especial en la preparación corporal y emocional del actor antes de entrar en escena. Cuanto más conscientes seamos de

nuestro cuerpo y de sus interferencias, más profundidad emocional alcanzaremos en el encuentro teatral.

En este texto, un ensayo que pretende acercar al lector al proceso creativo de la empresa, presentamos algunas de las preocupaciones que nos mueven a la hora de concebirla y pensarla. La elección de hablar de algunas de estas cuestiones en lugar de otras se debe únicamente a que son las que más nos afectan como creadores.

Siempre estamos presentes en ellos, implicados, frustrados, descubriendo nuevas oportunidades para indagar sobre el teatro de sombras y sobre nosotros mismos. En estas páginas, comparto algo de lo que, como creadores de teatro de sombras, hemos aprendido en la práctica a lo largo de estos nueve años de dedicación a la investigación del lenguaje.

En los primeros espectáculos, nuestro director, Alexandre Favero, guiaba los procesos y desarrollos del lenguaje, desvelando un mundo de posibilidades y encantos. En los últimos años, hemos puesto en escena nuestras producciones audiovisuales con teatro de sombras y hemos llevado a cabo la investigación para nuestra próxima producción teatral. El camino no ha hecho más que empezar; aún nos queda mucho por descubrir en este universo que nos ofrece un lenguaje tan poderoso y movilizador.

Referencia

* Alexandre Favero. *Dramaturgies of shadows*.

Dramaturgias de sombras. N° 9 de la revista Moin-Moin, pg. 154.



© Thiago Bresani

Soledad García

Actriz, artista y licenciada en títeres y teatro de objetos por la Universidad de San Martín de Argentina, es fundadora y sombrista de la Cia. Lumiató Teatro de Formas Animadas (2008). Uno de sus principales objetivos como fundadora de la compañía Lumiató es ampliar el foco de investigación de este lenguaje, generando nuevas posibilidades de conocimiento e intercambio, expandiendo los referentes de este arte poco desarrollado en el país.

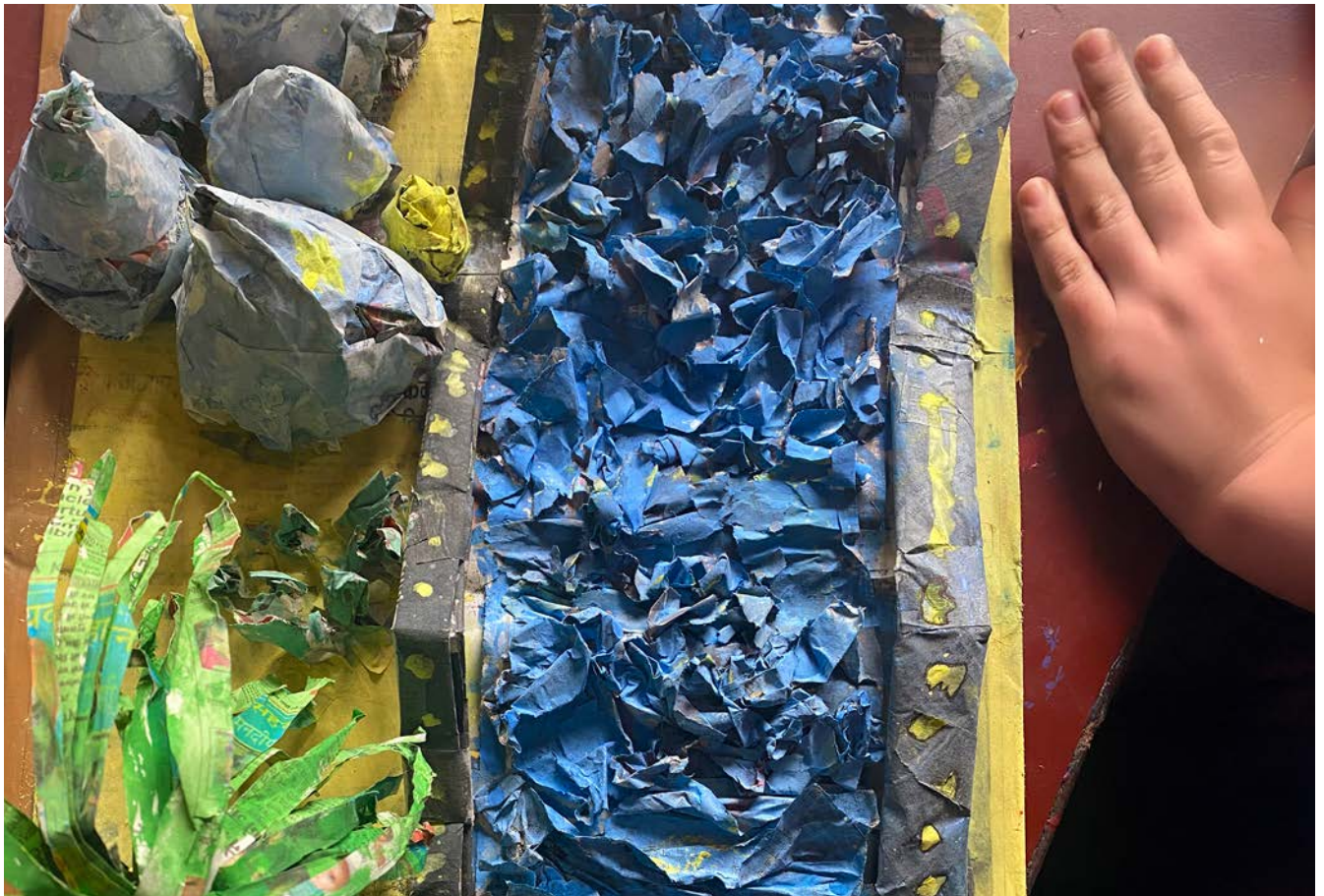
PROPÓSITOS TERAPÉUTICOS DEL TEATRO MATERIAL

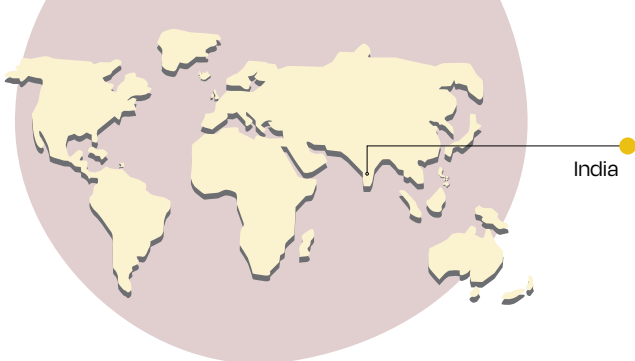
ALGUNAS EXPERIENCIAS



Sutradhar • Mayo 2023

Por Vikramjeet Sinha





Todas las imágenes de este artículo:
Construyendo historias para la sanación
durante el proyecto de Cachemira.

©Vikramjeet Sinha



Las historias y su dramatización a través del juego son el núcleo de la felicidad humana y del desarrollo continuo de niños, jóvenes y adultos. De hecho, son universalmente importantes para el bienestar de todos los niños. Es una conexión con una fuente vital de placer, transformación y revitalización de la energía. El teatro material, o jugar con objetos, o crear mapas de historias, con instalaciones de poliestireno, figuritas hechas con periódicos, marionetas simples, abre nuevos caminos y genera nuevas ideas, las cuales se generan a medida que trabajo continuamente como terapeuta basada en las artes con niños y adultos en diversas instituciones.

Exploraremos en este artículo cómo el espacio de juego y el trabajo creativo en grupo se convierten en un espacio poderoso de empoderamiento tanto para niños como para adultos, dándoles una voz para expresarse, especialmente cuando comienzan a trabajar con materiales táctiles que dan forma a las historias que llevan en su mundo interior.

Las artes, con su desarrollo de habilidades, generan imaginación y la voluntad de enfrentarse al mundo exterior. Aportan valores en las narrativas que ofrecen un antídoto al sufrimiento y la insatisfacción que acompaña a todos los seres humanos, especialmente cuando viven en una institución total. Aquí, son solo un número y, por lo tanto, no tienen una identidad personal, aparte de ser parte de una identidad colectiva. El trabajo es una lucha entre las historias personales o la voz colectiva y las identidades totalizadoras generadas por la institución.

Los participantes pueden ver su propio reflejo en las esculturas artísticas que crean, como el reflejo de sus deseos, su ira, su dolor, su alegría. Tienen la oportunidad de tomar distancia artística y observar sus vidas. Las expresiones artísticas de los participantes crean inicialmente un paisaje de sus metáforas heridas y luego el espacio seguro o el "contenedor" facilita la metáfora y su movimiento, actuando como un antídoto para esas metáforas heridas. Este tipo de proceso es diferente

a cualquier otro taller de arte o marionetas. Tiene un propósito terapéutico.

Desglosando más el término "propósito terapéutico", se trata de la intencionalidad detrás del trabajo, que es crear espacios de seguridad donde las historias de la vida de una persona puedan salir de manera segura y ser sostenidas por el "contenedor". El contenedor es un espacio facilitado de seguridad emocional donde las historias encarnadas creadas con materiales táctiles (ya sea teatro de papel, esculturas de periódicos, marionetas u objetos), despiertan una "capacidad narrativa". El valor terapéutico reside en la actuación del relato y en cómo la comunidad de participantes percibe esta actuación.

EL PROYECTO DE CACHEMIRA

En las zonas de conflicto, la violencia opera en muchos niveles, no solo a nivel estatal, sino también a nivel personal. Aquí, el uso de materiales formados o no, en un juego con roles, saca a la luz lo no dicho y permite que las comunidades actúen y reflexionen sobre las historias creadas.

A veces, un material formado, como una marioneta, se convierte en un vehículo perfecto para hablar de temas tabú como la muerte, la violencia o el sexo. En las zonas militarizadas de Cachemira, una profesora había perdido a su hijo a una edad temprana debido a una enfermedad repentina. Habían pasado siete años y ella no había podido hacer su duelo completamente.

En un taller llamado "El niño interior", se usaron dos marionetas de bunraku: una de un hombre mayor y otra de un niño pequeño. Solo tenían que, en grupos de tres, mover las marionetas de un extremo a otro y hacer que se encontraran. Cuando esta profesora movió la marioneta del niño pequeño y la hizo sentar en su regazo, evocó la memoria de su hijo que ya no estaba. Sintió que él estaba allí con ella y que nunca lo había dejado. Más tarde, mencionó que sentía que él le decía (en su mente): "Nunca

te he dejado". Esto la acercó a una profunda aceptación. La acercó a completar su proceso de duelo.

En el mismo ejercicio, otro grupo, donde un joven maestro trabajaba con la marioneta de apariencia anciana, la usaba como padre de la marioneta del niño. Al principio, se ve a la marioneta anciana ofreciendo el azalá (orando), y luego, tan pronto como termina, el hombre abofetea a la marioneta del niño sin motivo alguno. Esto expresaba la violencia que el maestro había experimentado cuando era niño. Se reflejó claramente en su pequeña improvisación. Esto generó un espacio para discutir sobre cómo los maestros a menudo recurren al castigo corporal porque creen que nada funciona más que golpear a un niño, y cómo la violencia hacia los niños es en realidad la transmisión del trauma de una generación a otra.

En las afueras de Srinagar (Cachemira), en una fría tarde de enero, muchos adolescentes y trabajadores sociales se habían reunido en una casa de aspecto rústico, con mobiliario mínimo. Uno de los adolescentes tenía su rostro marcado por un fragmento de una granada de gas lacrimógeno. Cuando trabajamos con papel -es decir, para contar historias usando papel- él construyó cestas, flores y pancartas de protesta a partir de dos hojas de papel. Él dijo que esto representaba su recorrido en las protestas, su historia, con una sonrisa autoconsciente, ya que sus dientes estaban sujetos con alambre debido al efecto del gas lacrimógeno. Lo que más le gustaba era trabajar con sus manos. El mundo material y la inteligencia táctil hablan de las interconexiones entre los diferentes objetos que tejen una historia, trayendo autoexpresión, empoderamiento y finalmente una voz y visibilidad, haciendo que las comunidades marginalizadas sean visibles.

Las habilidades y la vulnerabilidad trabajan juntas para generar una transformación de los sistemas de creencias que, debido a la disciplina y el castigo en las zonas militarizadas, a menudo privan a las comunidades de voz. Esto lleva a un futuro sombrío, fútil y amenazante.

Es a través de las habilidades o la vulnerabilidad que entramos en el mundo interior y proyectamos ese mundo a través de marionetas, papel o cualquier otro material para crear una historia que no pudo ser contada, pero que ahora puede ser mostrada. Y esas historias pueden verse incluso en un lugar hostil, donde los alambres de púas (en Cachemira con su cultura de la vigilancia) han convertido a todo un estado en un reformatorio. Esta visibilidad del individuo y lo colectivo genera una alegría interior, como si las puertas internas de la creatividad se abrieran.

Es con una intencionalidad terapéutica que el contenedor sostiene las emociones difíciles y nos permite reflexionar sobre ellas. Es esta reflexión la que lleva a las personas que viven en los márgenes a tener una visión macro y una auto-reflexión colectiva dentro de su situación. La auto-reflexión ayuda además a preparar a los niños para un mundo más amplio, sacándolos del ojo del trauma colectivo hacia una visión más amplia. El contar historias, construir relatos con materiales, objetos y marionetas juega un papel importante.

Vikram es un terapeuta basado en las artes y director de teatro. Usa frecuentemente marionetas, materiales y objetos en su trabajo. En las últimas décadas, ha trabajado en zonas de conflicto militarizadas y en el sector del desarrollo, así como en instituciones juveniles durante 26 años.



CUENTOS, EN TALLERES DE CUENTO Y TÍTERES

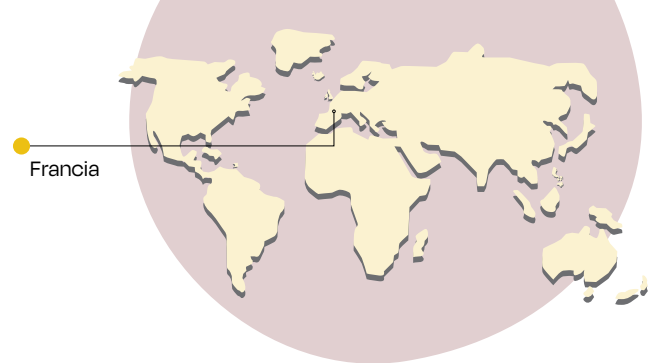


Marionnette et Thérapie - n° 2 - 2021

Por Edith Lombardi

Psicóloga clínica y cuentacuentos





De momento, utilizaré la palabra “cuento” por comodidad, para referirme a los grandes relatos de la oratura,¹ es decir, a las cosas que se “cuentan”, ya sean cuentos, mitos o leyendas.

Todas estas historias tratan de todo lo que concierne a nuestra vida humana, ya sean nuestros traumas, nuestras experiencias más arcaicas, nuestros esfuerzos, nuestros afectos, alegrías, sueños, esperanzas... o nos hablen del mundo en que vivimos, de lo que había antes de que nacióramos, de la proximidad de nuestra muerte o del más allá...

Con mis colegas, en los talleres de cuentos y marionetas que dirigía en el IME Institut Médico-Éducatif (Instituto Médico-Educativo), que acoge a niños con problemas de inteligencia, junto a adolescentes que sufren mucho desde el punto de vista psicológico, contábamos todo tipo de cuentos, elegidos según lo que percibimos del grupo, para alimentar su espíritu, ofrecerles imágenes, esquemas narrativos, para que los tomaran como pudieran, en el momento que les convenía. Y los tomaban... Luego les invitamos a crear marionetas con sus propias ideas y a representarlas libremente.²

Mis colegas y yo siempre hemos trabajado como narradores tradicionales, actuando en directo, oralmente, ajustando lo que decimos a nuestro público sobre la marcha.

ESTATUA DE MADERA O CABEZA DE ARCILLA

Los cuentos de hadas, entre otros, nos hablan de marionetas que utilizamos para alejar la desgracia, para ponerla lejos de nosotros, a distancia, o incluso para destruirla. Hemos utilizado estos cuentos en muchas ocasiones para introducir una actividad con marionetas.

Uno de ellos ha sido adaptado por Gilbert Meyer, que lo cuenta ilustrado con pequeñas planchas de madera o cartón que sirven de tableros narrativos, donde Gilbert Meyer graba o dibuja los elementos significativos de la historia, que anima haciéndolos moverse (si ambienta la historia en Mongolia, la caja se convierte entonces en una yurta). Se trata de *Krutongo et le Malheur*, (Krutongo y la Desgracia), un cuento que nos llega del África Negra,³ y que contaré aquí en pocas palabras.

Krutongo era un joven cazador, él y su mujer eran muy felices y esperaban un hijo. Nada más nacer, el niño respiró durante unos segundos y luego se acabó su vida. Al año siguiente también tuvieron un hijo que murió inmediatamente, y así nuevamente un tercer año. Krutongo dijo entonces a su mujer: “Este país no es bueno para nosotros, vámonos.”

Cogieron sus cosas y caminaron hasta encontrar una hermosa llanura donde decidieron establecerse.

La joven esperaba de nuevo un hijo, así que Krutongo salió de caza para llevarle un buen alimento. Se fue por varios días, se fue por mucho tiempo.

Ha llegado el momento, la mujer gime de dolor y no puede dar a luz por sí sola, entonces entra un ser horrible, un demonio, esta Desgracia personificada los persigue. Los ha encontrado. Ayuda a la mujer a dar a luz, luego enciende un fuego, cocina y dice: “Te daré algo de comer si me das a tu hijo.” Ella se niega. Durante varios días no comió ni bebió, con su hijo en brazos, negándose a entregárselo al demonio. Cuando llegó su marido, el demonio se alejó.

Pero el demonio es implacable, destruye sus cosechas y convierte sus campos en zarzales. Krutongo acude a la Señora Araña, el espíritu sabio que se desplaza de la tierra al cielo, en busca de consejo. La Señora Araña le dice: “Este demonio quiere a tu mujer. Coge un buen trozo de madera, talla una mujer como tu esposa, dale hombros redondos, pechos y caderas, coloca esta estatua a la vista en tu campo y cúbreala con esta savia de árbol que se pega con tanta fuerza que todo lo que se adhiere a ella no puede deshacerse.

Y así se hizo. Krutongo esculpió una estatua a imagen de su esposa, la colocó en un lugar destacado de su campo, la untó con savia pegajosa y esperó.

© Gilbert Meyer



Planchas de narración de Gilbert Meyer que muestran al monstruo atacando a Krutongo y su familia.

Al caer la tarde, el demonio, creyendo haber encontrado a la mujer, se precipitó hacia la estatua, la agarró con avidez, la abrazó... y se encontró atrapado, estancado.

Al ver que el demonio forcejeaba y suplicaba que lo soltaran, Krutongo se echó a reír: "¡Y pensar que esta marioneta creía que podía asustarnos!"

Sin dudarlo, mató a la Desgracia.

Se cuenta que Krutongo y su esposa vivieron sus días en paz. Tuvieron hijos, niños y niñas, que a su vez, llegado el momento, formaron un hogar y una familia.

Muchos otros cuentos de hadas presentan situaciones difíciles e inquietantemente peligrosas de las que los héroes y heroínas salen fortalecidos, gracias al desplazamiento de la desgracia por un señuelo. En los cuentos de la familia Barba Azul, la niña atrapada escapa a menudo colocando detrás de ella una figurita de sí misma. El enemigo, engañado, la deja marchar, o incluso la lleva él mismo, creyendo que su presa está atrapada en casa.

Un cuento chino: *Les deux moines* (Los dos monjes),⁴ cuenta que, por culpa de una palabra descuidada, a un monje llamado Nalaï le partirían la cabeza en siete pedazos si dejaba salir el sol. Así que Nalaï mantuvo el sol bajo el horizonte, y el frío y la oscuridad reinaron en el país. Todo el mundo iba a morir, el sol tenía que salir, ¡pero Nalaï no quería que su cabeza se partiera en siete pedazos! De repente, ¡tuvo una idea! Cogió una bola de arcilla, la amasó en forma de cabeza humana, la clavó en un palo y dijo: "¡Esta es Nalaï!" Luego añadió: "¡Que salga el sol!" En ese momento, el cielo se tiñó de rosa, luego salió el sol por el este y ¡zas! La cabeza de barro estalló en siete pedazos. Se cuenta que Nalaï, ileso, reía de alegría mientras los restos de barro se esparcían a sus pies.

Estos cuentos nos dicen que podemos desplazar y frustrar la desgracia representándola. Pero los cuentos de hadas también pueden servirnos de apoyo en muchas situaciones. *Le garçon à la valise* (El chico de la maleta)⁵ espectáculo visto en el Festival, nos muestra a un joven, solo en los peligrosos caminos de la emigración, apoyado en cada prueba por los cuentos que le cuentan sus padres. Estando en peligro de ahogarse en el Mediterráneo, recuerda a Simbad el marino, que sobrevivió aferrándose a un tablón de madera. Él, a su vez, se agarró a un trozo de madera y evitó ahogarse. La película de animación *Parvana* muestra a una niña afgana en un país dominado por los talibanes. Esta niña, Parvana, se nutre de las grandes historias tradicionales del pueblo afgano, y estas historias apoyan su coraje e inteligencia, permitiéndole vislumbrar un camino posible, a pesar de un contexto extremadamente duro.

EDIPO EN EL IME

Nuestro grupo, en un momento dado de un taller, nos dio la fuerte impresión de que había incesto en algún lugar, entre varios participantes. Durante un año, dos años, contamos cuentos que trataban este tema. La leyenda de Edipo fue el punto culminante de este trabajo. La conté durante dos meses, una vez a la semana. Este cuento largo y complejo

me obligó a refinarlo y simplificarlo, y lo enriquecí siempre que pude.

Edipo, como sabéis, se casó con su madre sin saberlo ni sospecharlo. La primera vez que hablé de este terrible matrimonio, algunos de los niños se divirtieron salvajemente, y todo el grupo se unió, riendo a carcajadas, gritando como animales, gesticulando, todo lo cual fue difícil de calmar. A la semana siguiente, conté la transgresión en toda su gravedad, relatando esta parte del cuento en voz baja, para pasar luego a hablar de la tristeza y la muerte que invadían todo el país.

Uno de los chicos del grupo pudo confesar a su profesor que él y su hermana habían sido violados por un tío. Se reunió con sus padres y se presentó una denuncia. Otro chico, de 14 años, echaba a su padre del lecho conyugal para dormir con su madre cuando volvía del internado el fin de semana. Pudimos reunirnos con sus padres y poner en marcha todo un programa de trabajo, con la ayuda de la trabajadora social del colegio. Otro chico pudo aceptar que su hermana se casara.

Con el apoyo de Edipo, cada uno de ellos fue capaz, a su manera, de crear y animar los personajes que necesitaba para convertirse en el narrador de su propia vida. Las marionetas trabajaron en armonía con la leyenda en todo momento.

A lo largo del año, cuando pasamos a otras historias, nos preguntaron varias veces por la leyenda de Edipo: "Ya sabes, la historia del rey que se convirtió en vagabundo"

Y así, a lo largo de los meses y los años, con nuevos grupos, la narración de cuentos y los títeres han proporcionado una forma de mediación bien adaptada, que cada uno ha asumido a su tiempo y a su manera.

Referencias

- 1 La palabra oratura es antigua, anterior a la invención de la escritura y anterior a la de la literatura, y designa todos los géneros cuyo modo de expresión es oral y que se conservan en la memoria tanto de los narradores como de los oyentes.
- 2 Desarrollé esta experiencia en *Contes et éveil psychique* (Cuentos y despertar psíquico), publicado por L'Harmattan.
- 3 Henri Gougaud nos ofrece una versión en su libro *Contes d'amour et de sagesse* (Cuentos de amor y sabiduría), publicado por Seuil, coll. Points.
- 4 Boletín 2012/1, artículo titulado: *Des marionnettes au cœur de la clinique* (Títeres en el corazón de la clínica). Edith Lombardi.
- 5 *Le garçon à la valise*, de Compagnie de Louise, texto de Mike Kenny. Publicado por Actes-sud-papiers.

Bibliografía

Nota: todos los textos están disponibles únicamente en francés.

Duflot Colette. *Des marionnettes pour le dire* N°35 de la colección Marionnette et Thérapie.

Lombardi Edith. *Contes et éveil psychique (Tales and psychic awakening)* Ed. L'Harmattan 2008 París.

Lombardi Edith. *Se libérer de Barbe-bleue (femmes sous emprise)* Ed. Imago 2024 París.

Numerosas publicaciones disponibles gratuitamente en la página web de Marionnette et Thérapie <https://marionnettetherapie.fr>

EL TÍTERE, UN RECURSO PARA VINCULAR COMUNIDADES

Elijah Cunnison e Iry Armand Gogbé
Entrevistados por Emmanuelle Castang



En junio de 2025, la UNIMA publicará una revista internacional dedicada a las artes del títere. Hasta la fecha, se han recibido más de 40 artículos procedentes de África, América, Asia-Pacífico y Europa. Como aperitivo y para hacerse eco del gran seminario interafricano que se celebrará en Ciudad del Cabo (Sudáfrica) en noviembre de 2024, *Manip* pidió a Iry Armand Gogbé y Elijah Cunnison, responsables de los jóvenes Centros Nacionales de la UNIMA en Guinea y Ghana, que nos abrieran las puertas de sus países.

Manip: En pocas palabras, ¿pueden presentarse?

Elijah Cunnison: Soy Secretario General de UNIMA Ghana. Antes era titiritero. Ahora me encargo de organizar talleres para UNIMA Ghana y de servir de enlace con UNIMA Internacional, sobre todo para proyectos en África.

Iry Armand Gogbé: oy representante de UNIMA Guinea Conakry. Antes era actor, y durante ese tiempo trabajé con compañías de marionetas como técnico de sonido. Tras un encuentro en Uagadugú con Soro Badrissa y Gilbert Agdevide, me animaron a crear un Centro Nacional UNIMA en Guinea Conakry.

M: ¿Qué lugar ocupa hoy la marioneta en Guinea y Ghana?

IAG: El público se siente atraído por los gigantes. Son visibles, crean curiosidad. En cuanto a UNIMA Guinea, intentamos abrimos a otras técnicas, como los títeres de varilla. Ofrecemos cursos de formación para niños y adultos. Queremos llegar a un público más amplio.

EC: A principios de los años 90, cuando se introdujo el arte de las marionetas, muchos niños se formaron en él y mucha gente se interesó. Se basaba en el trabajo de un hombre que hizo muchas cosas, el doctor Mohammed Ibn Abdallah. La energía se apagó un poco cuando se retiró. El periodo de COVID motivó a los artistas a empezar a utilizar de nuevo las marionetas para educar al público. Aún somos pequeños pero, si tenemos suerte, ¡Creceremos!

M: ¿Cuál es la tradición de los títeres en sus países?

IAG: Esta forma de arte se practica desde hace mucho tiempo. Las marionetas tenían varias funciones. Con el tiempo, los artistas empezaron a apropiarse de estos conocimientos. Hoy ya no es una actividad cultural, está evolucionando. Intentamos ver cómo podemos pasar de la tradición a la modernidad para llegar a un público más amplio y diverso.

EC: Venimos de la gran historia de Malí, Níger, Lesoto... pero también de Sudáfrica con la práctica de las marionetas con una barra de control cruzada. Hubo un tiempo en que la gente también utilizaba máscaras.

M: ¿Se asocian a veces los títeres a ritos o festividades espirituales?

IAG: Sí, por supuesto. Lo vemos en todas las regiones. En algunos pueblos se celebran ceremonias con marionetas de disfraces. Los niños que nacen son presentados a estas marionetas, que se consideran reliquias familiares. Los hay de todas las formas y tamaños, desde los más bonitos a los más feos. Cuando salen las marionetas más feas ¡La gente corre en todas direcciones! Es muy popular.

EC: Antes, la gente utilizaba máscaras, sobre todo las de Níger o Benín, para interpretar danzas sagradas con faldas de rafia. Kakamotobi estaba allí para asustar a los niños diciéndoles que iba a venir si no se portaban bien. Hoy en día, la música y el ritmo siguen ahí. En ciertas fiestas, como la Navidad, las Ancias vienen y se pasean por las calles, asustando a los niños. Durante las fiestas, algunas marionetas o máscaras representan a la humanidad, otras a la naturaleza. La máscara del león, por ejemplo, representa a un ser místico.

M: ¿Sirven los títeres para transmitir mensajes políticos o sociales?

EC: Se utilizan principalmente con fines de entretenimiento o para educar a las comunidades. Las empresas pueden crear espectáculos para concienciar sobre temas sociales como la violencia doméstica o -durante COVID- sobre lavarse las manos, por ejemplo. Es cierto que a menudo se utilizan para transmitir un mensaje.

IAG: Los títeres tienen una función de sensibilización social, pero también están para entretener, para decir la verdad, para denunciar los vicios, para que la gente vea en ellos su comportamiento. Se trata de educar a través del entretenimiento, de divertirse para construir y desarrollar.

M: Si se ocupan principalmente de asuntos locales, imagino que las empresas no salen mucho del país...

IAG: Es cierto. Muy pocas empresas salen del país. Intentamos buscar temas que puedan interesar más allá de Guinea. También queremos profesionalizar a los manipuladores y a las compañías, y trabajar en las formas de escribir.

M: ¿Ocupa el público un lugar especial en sus espectáculos? ¿Qué forma adopta la interacción?

IAG: Las formas de interacción son diferentes. Los espectáculos de marionetas suelen ser bastante completos e incluyen canto, música y danza. El público está incluido de forma natural. Cuando llega el momento de bailar, todo el mundo baila, y lo mismo ocurre con el canto. Se crea una comunión.

©Iry Armand Gogbé et ONUGO



EC: También utilizamos la música, la danza y el teatro. La gente participa, canta, baila. Sobre todo al principio del espectáculo, cuando los artistas cantan para atraer a la gente y luego tratan el tema del espectáculo. Algunos también utilizan la animación, como la compañía Parables, que crea animales para implicar a los niños.

M: ¿Cómo se llega a ser titiritero? ¿Está reservado a una categoría concreta de personas?

IAG: Cualquiera puede ser titiritero, es una cuestión de pasión, no de casta. Cuando la gente ve espectáculos, siente curiosidad, quiere tocarlos, ver cómo se manejan y cómo se hacen. La práctica se transmite a otros titiriteros, en la familia, en el barrio y a los profesores en las escuelas.

EC: En Ghana, no es sólo para cierto tipo de personas o clases. Es a través de ver espectáculos que la gente quiere aprender. Si te interesan las marionetas, UNIMA Ghana puede ayudar en la organización de eventos como el Puppet Day (Día del Títere), el primer festival de artes del títere en Guinea.

M: ¿Existen colaboraciones con los países vecinos?

IAG: Existe colaboración entre países vecinos como Mali, Costa de Marfil, Burkina Faso y otros. Se hace a través de talleres de formación, entrevistas e intercambios por correo electrónico y en las redes sociales. Recibimos asesoramiento de los Centros Nacionales, que tienen más experiencia que nosotros sobre el terreno.

EC: Hace unos años hubo colaboraciones con países vecinos que son principalmente francófonos. Togo, Burkina Faso y Costa de Marfil solían tener talleres de formación con titiriteros en Ghana, asistiendo a eventos como FESPACO, FITMO y MASA. Los problemas de financiación para la movilidad y para estos talleres no han sido favorables en estos países, por lo que estas colaboraciones se han estancado durante un tiempo. Sin embargo, estamos deseando reavivar estas conexiones, ya que UNIMA Internacional y la Comisión Africana de UNIMA siempre están dispuestas a facilitar estas conexiones a través de sus diversos enfoques.

Artículo publicado en Manip n°81

La revista francesa de los títeres / abril 2025

Traducción de Elijah Cunnison durante la entrevista:

Marie Gabrielle Phillips

Referencias

https://www.studioparables.com/post/mega-success-of-anansekrom-toon-festival-2nd-edition-africa-s-international-cartoon-festival?fbclid=IwY2xjawlSyL9leHRuA2FibQixMQABHb4DIKH5Y5HSXknBRG9SgOvf-XbkZNIpUUDTep09xdAQ_Z0298A8vA9miA_aem_Tx6zQjh4fTmqpDBTuBCLA

<https://www.facebook.com/share/1MYQQ38Yfa/>

https://drive.google.com/drive/folders/1Kgijpyxalksr8DWnHhdYS_Ugd2JztLo?usp=drive_link

Un evento de UNIMA Guinea Conakry.



AVANZANDO HACIA UNA DINÁMICA AFRICANA EN EL ARTE DEL TÍTERE: REFLEXIONES Y PERSPECTIVAS

Por Gilbert Agbevide

Administrador, promotor cultural, consultor y formador,
coordinador de la Red Africana MA RUE

El universo de la marioneta en África está en plena efervescencia, llevado por dinámicos intercambios e iniciativas de estructuración. En noviembre de 2024, un seminario inter-africano - Pro-Vocation: Roots & Wings (Raíces y alas) - se celebró en Ciudad del Cabo, Sudáfrica, con la ambición de mirar a 10 años vista el desarrollo que el continente podría soñar para las artes de la marioneta. Más de veinte participantes de diez países (norte, sur, este y oeste) reflexionaron juntos sobre sus deseos y un plan de trabajo realista.

Surgieron varias áreas de desarrollo, que pusieron de relieve los retos y las oportunidades para la marioneta en el continente.

UNA ORGANIZACIÓN ESTRUCTURADA PARA UN IMPACTO SOSTENIBLE

Los debates pusieron de manifiesto la necesidad de un marco bien definido para estructurar las acciones en torno a la formación, la comunicación, los actos, los recursos y el patrimonio. Varios profesionales trabajaron juntos, cada uno centrado en un tema clave:

Formación: Estructuración de una forma coherente y accesible de formación a largo plazo para todos los titiriteros del continente

mediante la recopilación y centralización digital de documentos y material didáctico.

Comunicación: Elaboración de estrategias internas y externas de comunicación, orientadas a que todos estén informados de lo que se hace, y al mismo tiempo sean visibles para sus compañeros y más ampliamente a través de redes sociales y plataformas digitales.

Eventos: Desarrollo de asociaciones entre los responsables de proyectos del sector y otros festivales africanos existentes, con el fin de integrar más plenamente la marioneta.

Recursos: Creación de un espacio de documentación y archivo digital.

Patrimonio: Inventario y promoción de las tradiciones titiriteras africanas.

Estos proyectos requieren un enfoque pragmático, que incluya la creación de modelos y prototipos de plataformas digitales para facilitar el acceso a la información.

SENTIMIENTO DE PERTENENCIA Y ORGULLO

Los testimonios de los participantes ilustran un fuerte sentimiento de compromiso y pertenencia a una comunidad continental.

Algunos, como Sam, descubrieron la riqueza de las redes titiriteras a través de UNIMA. Otros, como Peter, encontraron una 'tribu continental' impulsada por una pasión compartida.

Los debates también pusieron de relieve la necesidad de aunar recursos y explorar colaboraciones transnacionales. Yacouba nos recuerda que, aunque África todavía no tiene su propia 'Copa del Mundo' de marionetas, sí tiene su propia identidad artística que celebrar y promover.

RETOS QUE SUPERAR, SUEÑOS QUE HACER REALIDAD

La iniciativa no carece de ambición, pero también se enfrenta a ciertos retos. Uno de ellos es no quedarse confinado en un único enfoque artístico, sino abrir la marioneta a las influencias de otras disciplinas. Otro reto importante es garantizar la viabilidad a largo plazo de nuestras acciones mediante la financiación y una organización sólida.

A través de esta dinámica, la marioneta africana encontrará un nuevo impulso. Estructurar, documentar, compartir y colaborar: éstas son las palabras clave de esta nueva era de la marioneta en África.

TÍTERES FRENTE A LAS NORMAS SOCIALES NEGATIVAS

UN CASO DE REFUGIADOS
Y COMUNIDADES DE
ACOGIDA EN UGANDA

Por Agaba Denis y los miembros
del equipo de UNIMA Uganda



Uganda

Uganda acoge a 1,74 millones de refugiados y solicitantes de asilo hasta septiembre de 2024, según el sitio web del CDHNU. La mayoría de los refugiados proceden de Sudán del Sur (55%), seguidos de la República Democrática del Congo (31%), Somalia (3%), Sudán (3%), Burundi (2%) y otras nacionalidades (6%). Los refugiados viven principalmente en asentamientos dentro de 12 distritos, junto a las comunidades de acogida, lo que provoca problemas económicos, sociales y medioambientales. Otro 8% de los refugiados reside en la ciudad de Kampala.

La Evaluación de la Vulnerabilidad y las Necesidades Esenciales (VENA) de 2020 dirigida por REACH, el Programa Mundial de Alimentos (PMA) y el Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Refugiados (ACNUR) presenta que se han producido reducciones en la asistencia alimentaria, elevadas tasas de anemia, retraso en el crecimiento, malnutrición, violencia de género, matrimonio infantil, embarazo adolescente y suicidio. Estos problemas han agravado las dificultades a las que se enfrentan la población refugiada y las comunidades de acogida en Uganda, lo que exige intervenciones urgentes para cambiar el statu quo.

Entre otros factores, las normas sociales dominan como una barrera crítica para resolver los retos mencionados entre los refugiados y las comunidades de acogida en Uganda. Los estudiosos definen las normas sociales como las reglas informales, en su mayoría no escritas, que definen las acciones aceptables y apropiadas dentro de un grupo o comunidad, guiando así el comportamiento humano. Están profundamente arraigadas en el estilo de vida de un pueblo hasta el punto de que cualquier idea nueva que las cuestione se considera ajena y, por tanto, debe ser rechazada. Por ejemplo, los matrimonios infantiles y los embarazos de adolescentes se ven exacerbados por las normas sociales tradicionales entre algunas tribus de Uganda y Sudán del Sur que creen que una niña que ha experimentado su primera menstruación, tenga la edad que tenga, está lista para el matrimonio. Del mismo modo, en algunas comunidades, la gente sigue manteniendo

creencias que hacen tolerable la violencia contra las mujeres. Por ejemplo, varias investigaciones llevadas a cabo en Uganda indican que es una opinión común que *“los hombres necesitan usar la violencia para disciplinar a sus esposas”, y que “un hombre que pega a su mujer es señal de que la quiere”*.

En algunos casos, las normas sociales refuerzan comportamientos perjudiciales para las personas o la sociedad, como fumar, beber en exceso o comer de forma poco saludable. Estas normas dificultan la promoción de alternativas más saludables porque normalizan estos comportamientos. La aceptación generalizada de estos comportamientos puede crear un ciclo de refuerzo negativo.

Además, las normas sociales a menudo crean una sensación de inercia, donde las personas continúan con algunos comportamientos simplemente porque son las formas ‘habituales’ o ‘aceptadas’, incluso si no son ideales. Superar esta inercia puede ser difícil, ya que requiere no sólo un cambio en el comportamiento individual, sino también en el contexto social más amplio.

Para cambiar estas creencias y actitudes tradicionales se necesitan enfoques de comunicación innovadores que desencadenen un proceso de cambio de actitudes y comportamientos. En este sentido, las marionetas han sido muy útiles para alterar estas normas sociales y contribuir a reducir las altas tasas de matrimonios infantiles, embarazos adolescentes, violencia

©AD Creatrix



Imagen de portada: Un títere gigante movilizando a refugiados para un espectáculo de títeres en el asentamiento de refugiados de Parolinya en el distrito de Obongi, Uganda, en septiembre de 2023.

Imagen de arriba: Refugiados viendo un espectáculo de marionetas en la comunidad del asentamiento de refugiados de Kyangwali en el distrito de Kikuube, diciembre de 2024.

©AD Creatrix



Marionetas gigantes en una campaña de movilización para un espectáculo de marionetas en el distrito de Bulambuli, Uganda.

doméstica y otros problemas sociales y sanitarios en los asentamientos de refugiados y las comunidades de acogida de Uganda.

Formados por el Instituto de Teatro de Marionetas de Kenia, los titiriteros ugandeses han utilizado el teatro de marionetas como plataforma para abordar estas normas sociales en los asentamientos de refugiados y las comunidades de acogida desde 2018. Sensibilizar sobre las consecuencias negativas de ciertos comportamientos y demostrar los beneficios de las alternativas puede ayudar a las personas a desafiar las normas imperantes. Varias personas y comunidades se están beneficiando de las representaciones de títeres en los asentamientos de refugiados de Palabek, Palorinya, Pagirinya y Kyangwali y en las comunidades de acogida del norte y el oeste de Uganda.

Los títeres tienen una capacidad única para alterar las normas sociales utilizando el humor, la exageración y el simbolismo para desafiar las ideas y los comportamientos convencionales. A través de su peculiar forma de comunicación y presentación, pueden plantear preguntas, criticar los valores sociales y subvertir expectativas de maneras que a menudo resultan atractivas, desarmantes e invitan a la reflexión.

La representación de *La bruja desconocida* una obra de marionetas sobre la anemia a cargo de AD Creatrix Puppeteers en colaboración con la The Lutheran World Federation (Federación Luterana Mundial, LWF) en Uganda, ha desmitificado el mito existente en la mayoría de las comunidades

de que los niños con síntomas de anemia se consideran hechizados. Se cree que la solución para esos niños ha sido llevarlos a un brujo para que les haga una intervención espiritual, en lugar de llevarlos a un centro sanitario para que reciban tratamiento médico. Durante la sesión de participación del público en la representación, los asistentes se enzarzaron en un acalorado debate sobre la cuestión. *“Estamos aquí riéndonos de Joshua y María en la obra, pero ¿no conocemos a algunas personas en nuestra comunidad que siguen llevando a niños anémicos a médicos brujos como ellos? Convengamos en que la mayoría de las veces nos engañan. Por eso han muerto algunos niños, pero podemos salvarlos llevándolos a un centro de salud. Creo que podemos hacerlo ahora que conocemos los síntomas de la anemia, que la mayoría desconocíamos hasta hoy”* declaró un miembro del público en una representación de marionetas en el asentamiento de refugiados de Kyangwali, en el distrito ugandés de Kikuube.

Para alterar esas normas sociales negativas, el proceso comienza con la preparación del guión. Los guionistas obtienen datos de informes de investigación facilitados por sus organizaciones asociadas. A partir de los informes, elaboran mensajes en forma de drama. Estos guiones dramáticos se someten a un riguroso proceso de revisión por parte de los organismos gubernamentales y las organizaciones asociadas. El objetivo es garantizar que los guiones sean auténticos y estén hechos a la medida del público al que van dirigidos, sin dejar lugar a equívocos. Las obras son pregrabadas en audio por un equipo técnico y producidas en la lengua

materna del público destinatario. Esto se hace deliberadamente para garantizar la coherencia del mensaje y también para llegar a cada comunidad en su lengua materna. Los titiriteros se someten a un riguroso proceso de ensayos para poder representar las obras de audio ante un público en directo utilizando marionetas. Las representaciones se enriquecen con vestuario, atrezzo y decorados para conseguir un espectáculo de marionetas visualmente atractivo. Además, la integración de danzas tradicionales, poesía y canciones anima las representaciones y aumenta la participación del público.

Las obras de títeres se escriben e interpretan a propósito para que el público se ría o le guste o ame u odie lo que ve en el escenario; sin embargo, la acción no es más que un reflejo de lo que ellos mismos hacen en la vida real. Este enfoque satírico permite a los titiriteros tratar temas serios de una manera más ligera. Son capaces de cruzar y rebatir las fronteras culturales sin atraer críticas ni condenas a través de este modo dinámico y discursivo de actuación con marionetas.

Durante la representación de *The Dilemma* (El Dilema), un espectáculo de marionetas de AD Creatrix Puppeteers sobre madres adolescentes, cuestiona a la sociedad sobre la difícil situación de las madres adolescentes. La cuestión que plantean los títeres es: ¿deben las madres adolescentes abandonar la escuela y casarse con los ‘papás de sus bebés’ o ser readmitidas en la escuela? En la obra Ntoki, el padre de una madre adolescente se enfrenta a este dilema, lo que provoca opiniones divergentes entre el público. *“Creo que Ntoki se deja guiar por la norma tradicional de que cuando las chicas se quedan embarazadas, dejan de pertenecer al hogar de sus padres. Sí, que su hija adolescente se quede en su casa con un bebé puede tener graves consecuencias económicas para él como cabeza de familia, pero obligaría a volver con el padre del bebé, que tampoco está preparado para el matrimonio, es una injusticia para la chica. En este caso, propongo que la mantenga en su casa y, cuando el bebé tenga aproximadamente un año, la hija adolescente pueda ser readmitida en la escuela para que pueda perseguir su sueño. Puede que haya cometido errores, pero no debería ser su final”* dijo un miembro del público en el asentamiento de refugiados de Kyangwali, en el distrito de Kikuube (Uganda). En esta presentación, es evidente que las marionetas incitan a la sociedad a replantearse ciertas normas sociales y a adoptar soluciones alternativas a los problemas existentes.



Los títeres pueden dar voz a comunidades marginadas o silenciadas, como las madres adolescentes. A través de los títeres, los miembros de la comunidad que suelen estar excluidos de los medios de comunicación tradicionales pueden expresarse y desafiar las normas sociales que perpetúan la desigualdad. Los títeres pueden trascender las barreras del idioma, la raza y la clase, ofreciendo una plataforma para puntos de vista no dominantes. Por ejemplo, en la misma obra, *Peace*, la madre adolescente, es capaz de pronunciar afirmaciones que la sociedad puede considerar escandalosas o tabú, como se pone de manifiesto en el siguiente fragmento de *The Dilemma*:

Ntoki: ¡Desearía no haber pagado tus gastos escolares por completo!

Peace: (Abatida) ¡Oh! Dios mío, ¿por qué yo? ¿Por qué yo? ¿Dónde puedo encontrar algo de paz? ¿Adónde debo ir?

Ntoki: ...al padre de tu hijo... ¡Ahora eres una mujer!

Peace: ¡Padre, aún soy muy joven para casarme! Aún no tengo dieciocho años.

Ntoki: Dieciocho o no, eres madre. ¿Aún importa?

Peace: Así es, padre. Mira, aún tengo que aprender a cuidar al bebé... mírale, mírame... ¿Estás orgulloso de nuestro aspecto?

En la verdadera cultura africana, una hija no puede mantener una conversación así con su padre, ni en público ni en privado. Por ejemplo, que Paz le diga al padre: “¿Estás orgulloso de mi aspecto?” puede considerarse una falta de respeto y tener consecuencias nefastas. En la mayoría de las culturas, la palabra del padre es definitiva e indiscutible. Aquí es donde un personaje de marioneta resulta útil. En tal caso, un títere se convierte en el portavoz de los miembros de la comunidad que están enredados en tal rompecabezas. A través del títere, la voz de las madres adolescentes se amplifica sin alterar la armonía social. La sociedad no puede “castigar” a una marioneta. ¿Acaso puede? De este modo, el títere permite codificar y descodificar con éxito el mensaje sin semántica alguna.

Durante las sesiones de debate de las representaciones de marionetas, los miembros del público a menudo se refieren a las marionetas como ‘esas cosas’, lo que significa que las ven como “cosas sin vida”. Sin embargo, ‘esas cosas’ plantean

problemas muy pertinentes que son un fiel reflejo de la situación actual de su sociedad, lo que da pie a un debate entre los “humanos” y sobre los problemas que les afectan. El público tiende a abrirse más durante las sesiones de participación en un espectáculo de marionetas que cuando los personajes en escena son “humanos” o actores reales. Un títere tiene el poder de suscitar un debate significativo sobre cuestiones pertinentes que afectan a la sociedad, y esa es la magia que posee a la hora de abordar las normas sociales.

Las normas sociales suelen estar ligadas a la cultura y la tradición, lo que puede dificultar el cambio de comportamiento. En África, e incluso en otras partes del mundo, la gente tiene tan arraigada su cultura que cuestionar esas normas puede provocar reacciones violentas. Entre los refugiados y las comunidades de acogida de Uganda, algunas culturas siguen creyendo firmemente que es un tabú que las mujeres coman ciertos alimentos como pollo y otros relacionados con dietas especiales. Estas ‘dietas especiales’ se reservan para que ‘los hombres’ ganen energía y fuerza para trabajar duro y mantener a la familia. Sin embargo, esta norma de inclinación tradicional priva a las mujeres, especialmente a las embarazadas y lactantes, de una dieta equilibrada vital. Esto también explica en parte las elevadas tasas de anemia en los asentamientos de refugiados y las comunidades de acogida de Uganda.

Durante una de las sesiones de debate de una representación de marionetas, una espectadora de la zona II de Morobi, en el asentamiento de refugiados de Parolinya, distrito de Obongi (Uganda), dijo lo siguiente: “*odos deberíamos entender que amamantar a un niño depende de los alimentos que coma la madre y de lo que beba. Si a nosotras [las madres] nuestra cultura nos niega algunos alimentos, ¿de dónde saldrá la leche materna? Si nos morimos de hambre, los bebés también se morirán*”. La naturaleza cómica o exagerada de las marionetas ha hecho más accesibles los temas tabú entre los refugiados y las comunidades de acogida, incitando a la reflexión sobre estas cuestiones sin ofender. Al debatir temas que normalmente se evitan en la sociedad educada, los títeres han sido capaces de romper tabúes sociales y fomentar un discurso más abierto.

El enfoque de los títeres utilizado en Uganda para promover el cambio de comportamiento también ha introducido nuevas perspectivas culturales al mezclar

o transformar formas tradicionales de narración. Cuando las marionetas se utilizan para expresar diferentes historias o valores culturales, pueden crear un diálogo que desafíe las normas o prejuicios etnocéntricos. Al presentar diversas experiencias de los refugiados y las comunidades de acogida a través de representaciones de marionetas, cambia su comprensión de lo que se considera “normal” o “aceptable”. Por ejemplo, los titiriteros han conseguido exponer a los refugiados las leyes del país. Los refugiados deben distinguir que lo que se considera normal en Sudán del Sur, la República Democrática del Congo, Somalia o cualquier otro lugar, puede ser ilegal o tabú en Uganda. Al vivir en Uganda, es obligatorio para ellos adherirse a las leyes del país para mantenerse en línea. Las marionetas han abierto los ojos de los refugiados al hecho de que, por muy normales que les parezcan en su país, cuestiones como el matrimonio infantil, en Uganda son ilegales y sus autores pueden ser detenidos fácilmente. Estos temas tan delicados, si no se tratan con cautela, pueden suscitar tensiones diplomáticas. Sin embargo, el uso de marionetas en la comedia y la sátira para adultos para abordar temas delicados como las cuestiones políticas antes mencionadas y la religión, sin dejar de ser lúdico y no amenazante, ha desempeñado un gran papel en el establecimiento y la promoción de la transformación social y económica entre los refugiados y las comunidades de acogida en Uganda.

En resumen, aunque las normas sociales pueden actuar como poderosas fuerzas que influyen en el comportamiento, también pueden ser importantes barreras para el cambio. Al abordar estas normas mediante intervenciones innovadoras de sensibilización y compromiso comunitario, como el teatro de marionetas, es posible animar a las personas y a las sociedades a adoptar comportamientos más positivos y sostenibles. A través de la sátira, el humor y el simbolismo, los títeres pueden iniciar conversaciones sobre temas delicados, cuestionar la autoridad, deconstruir los roles de género, desafiar los tabúes y dar voz a las perspectivas marginadas, al tiempo que involucran al público de una manera que fomenta la reflexión crítica y el cambio.

MR. SPEAKER Y YO



Dokument • n° 2 • 2024

Por Margareta Sörenson

Con Jenny Bjärkst edt

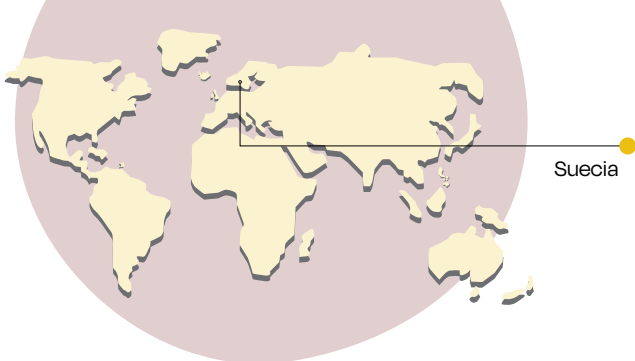
Artista diseñadora de marionetas



© Johan Texin



La titiritera Jenny Bjärkst edt en su taller de la producción *Mr. Speaker* (Sr. Presidente). Una sátira musical instantánea, de producción semanal, que comenta la política interna sueca.



La sátira, la ironía y la risa siempre han estado en el ADN de los títeres. Una marioneta es en sí misma una metáfora, una imagen, cercana a la caricatura. El realismo, tal y como lo conocemos en el escenario, es imposible en el arte de los títeres; la ilusión es demasiado obvia; después de todo, los títeres son madera, tejidos, gomaespuma, objetos producidos como imágenes que apoyan la historia presentada en el escenario.

Entre los amantes de las marionetas suecas, Jenny Bjärkstедt es un perfil muy conocido, célebre por sus sutiles, finas y poéticas marionetas en una larga serie de producciones para los escenarios del teatro de marionetas. Por poner un ejemplo: el sensible y muy querido perro-marioneta de tamaño natural, Bodri, en la obra sobre el Holocausto, *The Story of Bodri* (La historia de Bodri). Basada en un cuento infantil autobiográfico, Bodri se queda solo cuando "su" niña es deportada a la fuerza. Sin embargo, el recuerdo del perro sigue siempre a la niña, Hedi Fried, escritora y psicóloga, a lo largo de su larga vida. El pelaje del perro, sus orejas atentas, los ojos brillantes expresaban todas las penas de este mundo, pero también el amor y la unión. Jenny fue igualmente elogiada por su *Matrix* (Matriz) en un teatro regional, y *Oxytocin* (Oxitocina) producida en Gotemburgo, en el teatro Backa, con sus marionetas adolescentes de gran realismo interpretadas por actores-marionetistas visibles. El perfeccionismo y una expresión sensible y discreta es uno de los estilos más conocidos de Jenny.

Sin embargo, las marionetas toscas, caricaturescas y algo feas del programa de televisión *Mr. Speaker* (Sr. Orador, Sr. Portavoz, o Sr. Presidente según contexto) son algo totalmente distinto. Ahora, Mr. Speaker y sus colegas han aterrizado en el debate político sueco, y parece que a todo el mundo le encanta esta sátira brutalmente divertida. El humor es un asunto delicado, y la sátira aún más. Dar con la nota adecuada para esta sátira de la situación política sueca actual, dentro y fuera del parlamento, no fue fácil; fue todo un proceso, explica Jenny Bjärkstедt, diseñadora de títeres:

Los prototipos de marionetas de esta producción para SVT, la televisión nacional, resultaron ser demasiado monstruosos. Si además debían pronunciar opiniones horribles e ideas disparatadas, era demasiado. Así que, poco a poco, los fuimos haciendo menos grotescos, un poco más simpáticos y monos, coloridos y simpáticos, y así eran libres de decir cualquier cosa. Ahora, con sus cabezas redondas, parecen más bien niños travessos, desobedientes, pero de aspecto un poco inocente. Aunque sean terribles.

Jenny lleva unos veinte años en la profesión, después de haber sido estudiante en torno al cambio de milenio en la actual Uniart de Estocolmo, en lo que entonces era

“Lunes - ¿qué tenemos?
Los sketches y el guión se escriben durante el fin de semana, y ahora hay que tomar decisiones rápidas: ¿podría esta marioneta extra “convertirse” en el político que hace poco dijo algo estúpido, ilógico, revelador?
¡Qué gracioso!”
- Jenny Bjärkstедt



un curso de formación de tres años, dirigido por Michael Meschke. Buscaba una escuela de teatro, pero no quería abandonar su pasión por trabajar con las manos, coser, trabajar con tejido, esculpir. Así que encontró el curso de marionetas, ¡Y le vino como anillo al dedo!

La producción *Mr. Speaker* (Sr. Portavoz, como en el Parlamento) fue un programa semanal de televisión musical, emitido en 2022 y 2024, con planes de volver en 2025 con una nueva edición. El calendario de trabajo del equipo es intenso, con un nuevo programa cada semana en el que se comentan noticias frescas de la política y los debates suecos. Todas las marionetas de los principales políticos están preparadas y listas para ser utilizadas, y luego hay unos diez extras, marionetas que pueden transformarse con relativa facilidad en personajes necesarios para diferentes sketches.

Jenny explica el proceso:

Entonces: Lunes - ¿qué tenemos? Los sketches y el guión se escriben durante el fin de semana, y ahora hay que tomar decisiones rápidas: ¿podría esta marioneta extra "convertirse" en el político que hace poco dijo algo estúpido, ilógico, revelador? ¡Qué gracioso!

Los diez figurantes tienen caras limpias y uniformes, pero es posible transformarlas y actualizarlas con "nuevas" cejas, pelucas, gafas, ojeras... Hemos comprado bastantes gorros, sombreros, gafas, piel falsa, y luego corto y pego, elaborando nuevos looks. Las cabezas son del mismo tamaño que las de una persona adulta, los cuerpos son de tamaño infantil, de unos 160 cm.

Los titiriteros colocan su mano derecha en la cabeza de la marioneta y la izquierda en la manga o mano de la marioneta, una adaptación simplificada del bunraku. La marioneta tiene un cuerpo con brazos pero sin piernas, y en el codo de la marioneta hay un agujero en el traje por donde el titiritero puede introducir su brazo o una mano, como con un guante.

No es muy ergodinámico ni agradable para el ser humano, dice Jenny. El titiritero tiene cuatro dedos en el labio superior de la marioneta y un pulgar en su barbilla. Es una posición bastante molesta para el titiritero, pero he hecho las marionetas ligeras y suaves, todas de tela, algodón y gomaespuma.

El guión es un trabajo de equipo bajo la dirección de Michael Lindgren, muy conocido por el grupo de teatro Grotesco. También dirige la mayoría de las escenas y produce. Normalmente, cuatro titiriteros/actores/imitadores de voz actúan delante de las cámaras con un telón de fondo de fotos auténticas o fragmentos de películas de la "vida real". A veces Jenny también se une a la actuación, y a veces también se encarga de la dirección. Y para las "escenas multitudinarias", todos los miembros del equipo ayudan actuando.

El calendario de producción es un horror. De lunes a jueves, todo debe estar listo para un nuevo programa, que se edita el viernes hasta el último minuto antes de su emisión, el viernes por la noche, a las 21.30 horas. Toda la música - se canta mucho, se compone y arregla el martes.

¡Feo y divertido! Mucha diversión y muy liberador trabajar con algo tan ingenuo, pero a la vez desafiante. Aun así, es difícil crear las marionetas como buenos retratos caricaturescos. Busco fotos todo el tiempo para comparar y tener todo en su sitio....los dientes, por ejemplo. La mayoría de las marionetas no tienen dientes, pero en el caso de un antiguo ministro de cultura, los dientes eran absolutamente necesarios para que la marioneta se pareciera al ministro "real"... ¡que sí tiene dientes!

De derechas o de izquierdas, todo el mundo parece adorar *Mr. Speaker*. La empresa nacional de radiodifusión está satisfecha, y los políticos retratados, de todos los colores políticos, se ríen mucho y se sienten halagados de salir en el programa. Pero hasta ahora, ¿cuál de las marionetas es la favorita de la propia Jenny?

¡El lobo! Un lobo en uno de los parques públicos de Estocolmo. Jenny se ríe. Salvar una especie en peligro de extinción o permitir la caza de lobos es un tema candente en Suecia, e hicimos un sketch con un lobo salvaje en el parque, atacando y comiéndose a un ministro de Medio Ambiente un tanto soñador, uno de los muchos defensores de los lobos y su derecho a existir.

Tardé media noche en filmar y grabar para estar satisfecha con mi lobo... Corté, moví piezas del patrón, recorté las orejas... por fin estaba contenta. Yo misma interpreté al lobo-marioneta, y también bailé la canción del lobo... Debo admitir que le tengo un cariño especial a mi lobo!

© Johan Taxin



Populistas de derecha e idealistas del Partido Verde esperan codo con codo en el armario de Jenny. Los personajes principales son auténticos retratos, y varios extras pueden sustituir fácilmente a las nuevas figuras políticas del reparto.

WAKKA WAKKA

ACTIVISTAS CLIMÁTICOS Y FORMIDABLES TITIRITEROS



And i hanske

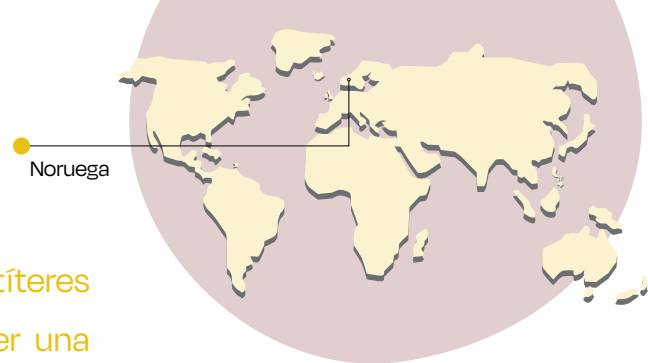
Por Elin Lindberg

Editor de Ånd i hanske

animal
R.I.O.T.

bio-ecCentrism!





La compañía noruego-estadounidense de teatro de títeres Wakka Wakka demuestra que los títeres pueden ser una herramienta importante, un arma, para combatir problemas cruciales de nuestro tiempo, como la extinción de especies y el consumismo. A través de la creatividad y la fantasía, Wakka Wakka da vida a criaturas no humanas que hablan de humanidad para que los humanos puedan comprenderla.

La compañía noruego-estadounidense de teatro de marionetas Wakka Wakka lleva varios años creando espectáculos y realizando giras internacionales. ¡Ahora han completado su trilogía *Animal R.I.O.T.* con la obra *Dead as a Dodo* en el festival noruego de marionetas Go Figure!

Descubrir qué es Wakka Wakka es tan imposible como acechar a un zorro. Se escabulle y tiene guaridas con salidas por donde uno no pensaría que es posible hacer una salida. Los dos fundadores de Wakka Wakka son Gwendolyn Warnock y Kirjan Waage. Wakka Wakka tiene su sede tanto en Nueva York como en Noruega. Muchos de sus espectáculos han sido creados en el Nordland Visual Theatre de Stamsund, en el norte de Noruega. En el proyecto *Animal R.I.O.T.* project, Kirjan Waage se pasea disfrazado de zorro, en total consonancia con la dramaturgia del grupo. Las historias que cuentan en sus actuaciones también tienen esta dramaturgia del zorro: van en direcciones que ciertamente no esperarías. Los críticos se frustran y dicen que hay demasiados giros y vueltas, pero todo el mundo está fascinado, emocionado e impresionado. Las actuaciones de Wakka Wakka tienen un filo, un filo político que critica tanto las estructuras sociales como el desarrollo social.

DESCRIPCIONES SATÍRICAS DE CATÁSTROFES

Las actuaciones de Wakka Wakka son siempre socialmente comprometidas, actuales y críticas. En *Saga*, contaron la historia de la crisis financiera de Islandia surgida a causa de la codicia de los particulares. Su punto de partida fue una crisis que dejó a muchos islandeses con profundos y graves problemas de endeudamiento. El crítico teatral de la revista noruega *Ånd i hanske* escribió que estaba tan consistentemente bien hecha que dejó sin aliento al colectivo de críticos de ambos lados del Atlántico. En *Made in China*, reflexionaron sobre la relación de Occidente con China y se burlaron de los hábitos de compra egocéntricos de la gente y de las violaciones de los derechos humanos. También ésta fue recibida con entusiasmo por público y crítica con su profunda y salvaje reflexión. Y en el proyecto *Animal R.I.O.T.*, la atención se centra en la destrucción de la propia Tierra por parte de la humanidad. Sí, porque incluso con una confusa

dramaturgia del zorro, el enfoque de las actuaciones de Wakka Wakka es claro y acertado. Y hay una cantidad impresionante de material de fondo en el que se basan las actuaciones. No hay duda de que Wakka Wakka sabe de lo que habla. Hay seriedad y algo que puede percibirse como rabia moral por la insensatez y codicia humana detrás de sus proyectos. Las principales armas que utilizan en su activismo son la imaginación y el humor, sin olvidar sus impresionantes habilidades con las marionetas.

ANIMAL R.I.O.T.

En una entrevista concedida a *Ånd i hanske* hace un par de años (2019), Kirjan Waage afirma que el lema del proyecto es: "Trabajar por la conservación y protección del reino animal de la Tierra". "Los mamíferos, por ejemplo, se extinguen ahora a un ritmo de dos especies por década, frente a una especie por milenio anteriormente", afirma Waage en la entrevista. "Probablemente desaparecerán millones de especies sin que nos demos cuenta", afirma.

No, Wakka Wakka no tiene fe en el hombre. Se ponen del lado de los animales. Pero con su compromiso activista y su expresión cultural cautivadora y humana de tan alta calidad, también aportan esperanza. La esperanza de que los humanos, con imaginación y comprensión, pueden hacer algo para salvar la diversidad de especies con las que compartimos nuestro planeta. El proyecto *Animal R.I.O.T.* tiene su propio sitio web en www.animalriot.org, donde se hace un llamamiento: "¡Únete a nosotros o extínguete!". En relación con las actuaciones, tienen su propia tienda donde se pueden comprar productos de *Animal R.I.O.T.* para apoyar el proyecto. Para que conste, *Animal R.I.O.T.* on las siglas de "Animal Resurgence In Our Time" (Resurgimiento Animal en Nuestro Tiempo). El Fantástico Sr. Zorro (Kirjan Waage) es el fundador y líder de *Animal R.I.O.T.* En la página web, Wakka Wakka presenta el proyecto de la siguiente manera:

El biocentrismo, la conciencia, el antropomorfismo, la mimesis y la metamorfosis ocupan un lugar central en el proyecto. A través de marionetas, canciones, danza y ejercicios de comunicación y talleres sobre perspectivas animales, El Fantástico Sr. Zorro espera contribuir a mejorar el contacto con otros organismos vivos.

MUERTO COMO UN DODO

No, la creencia de que los humanos pueden limpiar lo que ensucian no es el punto de partida del proyecto *Animal R.I.O.T.* de Wakka Wakka. En la última representación de la trilogía *Dead as a Dodo* (Muerto como un Dodo), el ave extinta, el dodo es el personaje principal. Además de un neandertal, que también sabemos que está extinguido, ¡y nos inclinamos ante el arte del teatro de marionetas! Cuando se trata de contar esta historia salvaje, ¡el teatro de marionetas funciona mejor! Al principio de la obra, los dos personajes no son más que huesos, son esqueletos, interpretados con belleza y precisión por los titiriteros. Al neandertal le falta un hueso de la pierna, que es lo que los dos amigos están buscando en el mundo subterráneo que conocemos. Los titiriteros van vestidos con trajes negros pero brillantes. Se convierten en parte de la tierra y la roca, brillando con la humedad y las piedras. Es un movimiento elegante, porque en este tipo de teatro en el que a menudo se necesita un fondo negro que no destaque a los titiriteros sino a los personajes, a veces puede resultar tan oscuro para el público que puede entrar en modo sueño. Aquí no hay ningún problema para mantenerse despierto. La historia gira aquí y allá. Uno de mis personajes favoritos es Kharon, que lleva a los muertos al inframundo, y a algunos de vuelta. También hay aquí una especie de fe en la ciencia, pero según Wakka Wakka, ¿están los humanos condenados a convertirse en "muerto como un dodo"?

HAY UN FUTURO

La primera actuación que vi con y de Wakka Wakka fue *Baby Universe*, que presentaron en 2011 en Bærum Kulturhus, a las afueras de Oslo. Esta actuación está relacionada temáticamente con las posteriores. También era distópica y estaba llena de citas de la cultura popular, algo de lo que también la trilogía *Animal R.I.O.T.* está llena. *Baby Universe* comienza con la radio del apocalipsis anunciando que estamos en los últimos días. El sol se ha convertido en un gigante rojo y está a punto de morir. Los humanos se han refugiado en búnkeres similares a rascacielos y su única opción es encontrar un nuevo planeta habitable. Para encontrar dicho planeta, intentan cultivar un nuevo universo: un Universo Bebé. Así es como se crea el encantador y extraño personaje llamado 7001. Se crea mediante un Big Bang, una luz brillante que ciega al público. Al principio es una criatura parecida a una cucaracha que se arrastra, antes de crecer gradualmente hasta alcanzar proporciones astronómicas. Es una especie de madre primigenia que se encarga de producir al bebé, con la ayuda de un grupo de científicos organizados jerárquicamente. "No estoy solo, tengo una mamá que me canta", dice el bebé. "Sálvanos", dice la madre.

El niño neandertal, Dodo y una pala de la última actuación de Wakka Wakka.

©Richard Temine





En *Made in China*, Wakka Wakka reflexionó sobre la relación de Occidente con China.

“Hay seriedad y algo que puede percibirse como rabia moral por la insensatez y codicia humana detrás de sus proyectos.”
- Elin Lindberg

EL ELEGIDO

En muchas, quizá la mayoría, de las historias de ciencia ficción, el protagonista es un héroe que salva al mundo de la destrucción. Alguien en quien todos depositan su fe. Un salvador, un mesías. En las películas de *Matrix* se le llama “El Elegido”. El personaje suele ser un joven immaculado. Eso es lo que es en Wakka Wakka. Aquí es el niño nacido para salvar el mundo, que es también un motivo bien conocido en otros lugares de la literatura universal, por ejemplo tanto en la Biblia como en las obras de Ibsen. El sol no se convertirá en una enana roja hasta dentro de un tiempo, unos cinco millones de años, pero científicos como el popular Stephen Hawking empezaron a informar en sus últimos días de que necesitamos encontrar otro planeta habitable para salvar a la humanidad. En otras palabras, debemos depositar nuestra confianza en las generaciones futuras, en nuestros hijos”, afirmó.

ES UN FUTURO 2

Las actuaciones y proyectos de Wakka Wakka tienen sistemáticamente un sabor distópico y carecen de confianza en la capacidad del hombre para gestionar su propio mundo. Pero, ¿es sólo aparente? Sí, en las historias de Wakka Wakka hay animales y criaturas extraterrestres que supuestamente nos salvarán a nosotros y a la Tierra, pero -y es un gran PERO- es la creatividad humana la que sigue siendo la verdadera salvadora. A través de su algo confusa “dramaturgia del zorro”, Wakka Wakka nos presenta una solución, o muchas soluciones posibles. Es a través de la imaginación, la creatividad, la artesanía adecuada - y no menos importante a través del humor profundamente humano, que podemos encontrar el poder para hacer algo acerca de los desafíos mundiales que Wakka Wakka nos señala. Deberíamos tomarnos en serio su llamamiento: “¡únete a nosotros o extínguete!”

LO POLÍTICO Y LO RADICAL A TRAVÉS DE LOS OJOS DE UN TÍTERE

Lutka Magazine • nº 61 • 2022

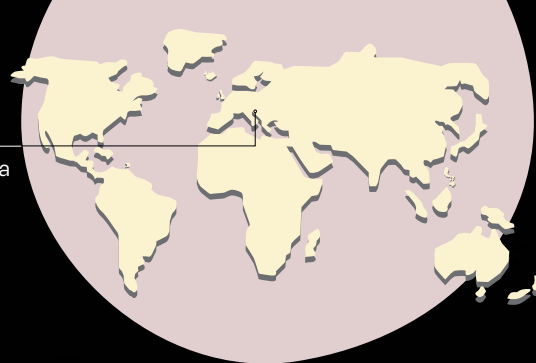


Por Benjamin Zajc



Ilya Kaminsky, *Deaf Republic* (República de Sordos),
Maribor Puppet Theatre (Teatro de Títeres de Maribor).





La marioneta es un arte que explora de un modo u otro la política en el espacio público. Un títere, como parte de la cultura material de la sociedad, está por tanto moldeado por las dimensiones políticas del momento histórico en el que fue creado, no sólo por lo que dice, sino (sobre todo) por cómo lo dice. Además, en un sentido más directo, los títeres están impregnados de lo político, ya que han sido un vehículo simbólico de protesta en diversos movimientos sociales, revoluciones y en campañas antiautoritarias. Sin embargo, el hecho de que el títere se haya convertido en una de las formas políticas más importantes de los medios de comunicación también podría deberse a la supuesta trivialidad con la que se ve al títere. Esto le ha permitido en repetidas ocasiones transmitir un pensamiento político subversivo y explícito. Ha demostrado ser crucial, especialmente en los momentos en los que ha sido más político, que ha sido en épocas en las que otras artes han estado restringidas o censuradas.

Hay que tener cuidado, sin embargo, al referirse a las obras de arte como 'políticas'. Podemos caer rápidamente en la idea de que todo arte es a priori y de facto político. Esto puede ser cierto en un sentido muy laxo, ya que el arte (salvo en los casos puros de 'arte por el arte') está de un modo u otro ligado a su tiempo y a su contexto. Por lo tanto, cuando nos encontramos con el término 'teatro político', es crucial definirlo. De lo contrario, nuestras reseñas y análisis podrían acabar abarcando toda la historia del teatro. Por lo tanto, en esta revisión de las principales tradiciones políticas del teatro de marionetas, sólo considero aquellos espectáculos, fenómenos y manifestaciones de marionetas que se comprometen activamente con conceptos políticos, ya que buscan apoyarlos o atacarlos. En resumen, se trata de acontecimientos que abordan explícitamente cuestiones políticas de su tiempo, o como el teatro político ha sido definido por Michael Kirby en su artículo *On Political Theatre* (Sobre el teatro político): 'es una representación que se ocupa intencionalmente del gobierno, que se compromete intencionalmente con la política o que toma partido conscientemente por ella'.¹ Cabe destacar aquí que mi artículo se centra deliberadamente en la marioneta

política al servicio de la resistencia a las convenciones y sistemas existentes. Por lo tanto, incluiré ejemplos que sirven de protesta más que de propaganda, aunque también pueden considerarse parte de la marioneta política.

Podemos hablar de los inicios del teatro de títeres político en el sentido moderno sólo a partir de la década de 1960, sin embargo, mencionemos primero algunos ejemplos más antiguos de la implicación política del títere, como puntos de referencia cruciales para el futuro teatro de títeres político. El papel político de los títeres se originó en la Inglaterra revolucionaria del siglo XVII con su personaje de marioneta más famoso, Punch. Era una variación del personaje Pulcinella de la commedia dell'arte italiana y se le consideraba el rey de los títeres en la Inglaterra de los siglos XVII y XVIII. Las actuaciones de Punch hacían hincapié en los chistes vulgares, satirizaban los acontecimientos locales, difundían rumores y actuaban como un servicio de mensajes para el pueblo. Punch es un héroe del hombre corriente, que rompe todas las reglas con ayuda de la sátira, en una época en la que el conformismo se imponía en todas las esferas de la vida. Según Henryk Jurkowski en su *History of European Puppetry* (Historia del Títere Europeo), Punch era 'un anarquista que mataba a los gobernantes y representantes de las instituciones sociales. De este modo, habilitó un medio de catarsis para todos los infelices que vivían bajo el régimen opresivo de la era victoriana'.² En el siglo XVII, Punch se convirtió en un héroe político de guiñol de antología. Esto se debió en gran parte al hecho de que, cuando se prohibieron los teatros, a menudo se hizo caso omiso de los títeres porque parecían insignificantes para las autoridades (por ejemplo, la prohibición de los teatros londinenses en 1642). La marioneta Gayant (que significa gigante) de la ciudad de Douai se desarrolló de forma similar. Apareció por primera vez en 1530, cuando la entonces ciudad española de Douai celebró un festival para festejar la derrota de las tropas francesas. Varios gremios de la época fabricaron un muñeco gigante de sauce que representaba al guardián de la ciudad. Cuando Douai fue anexionada por Francia en 1667, la fiesta fue prohibida. Hasta el final de Segunda Guerra Mundial, Gayant y su familia de marionetas fueron repetidamente

restaurados y prohibidos; los nazis incluso quemaron las marionetas. Sin embargo, más tarde se restauraron definitivamente y ahora son símbolos de la ciudad. Aunque no es un ejemplo político en el sentido antiautoritario contemporáneo, este defensor de los gremios señaló el ascenso de la nueva clase 'media' y, por tanto, una robusta campaña política en el momento de la redefinición de las estructuras sociales.

En este contexto, cabe mencionar al legendario mendigo polaco del siglo XVIII Barani Kożuszek, actor político habitual en las calles de Varsovia con sus contundentes campañas de marionetas. Alcanzó la mayor fama con sus miniaturas del *Kożuszek Uprising* (Levantamiento de Kożuszek, 1794), en las que marionetas que representaban a los quislings eran decapitadas mediante una pequeña guillotina. Aunque se trata de un ejemplo sencillo, quizá sea el que demuestra más claramente la característica política fundamental de un títere, a saber, su capacidad para sustituir el cuerpo inalcanzable de un personaje público por su apariencia material.

Hablando de ejemplos clave de la tradición política del títere, hay que mencionar a los líderes indiscutibles del títere en Europa: los Checos. El papel de la marioneta en las revoluciones de la Nación Checa es especialmente evidente en los siglos XIX y XX, cuando los checos intentaron establecerse como nación autónoma liberada del Imperio austrohúngaro. Aquí surgieron los espectáculos de marionetas, que siempre habían sido representados por grupos itinerantes de titiriteros en su lengua materna. Como Punch y Judy en Inglaterra, el títere checo Kašpárek podía decir en su propia lengua lo que otros no se atrevían, y podía llamar a la revolución y al levantamiento. Los titiriteros se convirtieron así en representantes de la revolución de la nación checa, iconos culturales y parte esencial del patrimonio checo. Tras la fundación de la primera república en 1918, los títeres experimentaron un gran auge y se convirtieron en un importante pilar de la cultura checa. Un ejemplo de ello fue la fundación del Říše Loutek Puppet Theatre (Teatro de Marionetas Říše Loutek) en Praga en 1920, que se basaba en el principio de que

había que educar a los niños con marionetas en lugar de convertirlos en marionetas.³ Entre los titiriteros más influyentes de la época se encontraba Josef Skupa, fundador de uno de los teatros de marionetas checos más famosos, el Divadlo Spejbl a Hurvínek de Praga. Skupa resultó ser un titiritero muy comprometido políticamente durante la Segunda Guerra Mundial. Comenzó a incorporar sutiles sátiras y críticas al régimen nazi en sus espectáculos, que representaba por toda la Checoslovaquia ocupada. Está claro que los nazis eran conscientes del poder de la cultura tradicional para unir a la gente en tiempos de crisis y, por ello, pusieron todos sus nervios a prueba para aplastarla implacablemente.

Casi simultáneamente, el titiritero y escultor Lojze Lavrič creó en 1944 el Partisan Puppet Theatre (Teatro de Marionetas Partisano) en la zona liberada de Bela Krajina, en Eslovenia. El primer espectáculo de marionetas, *Jurček y los tres bandidos*, se representó en la Nochevieja de 1944, y las marionetas se fabricaron con materiales disponibles durante la guerra. Con sus representaciones, el teatro satirizaba al enemigo y animaba a su propia población. Recorrió todo el territorio liberado, mostrando claramente las posiciones a las que aspiraban como luchadores por la nación.

Durante y después de la guerra, la economía y la política mundial politizaron aún más el teatro de marionetas. Los nuevos movimientos teatrales se inspiraron en la idea de que el teatro era un arte contemporáneo lleno de celo activista inspirado en las ideas marxistas, y no sólo un medio de entretenimiento. En este afán, las marionetas y las figuras procesionales desempeñaron un papel importante en la expresión pública de las posiciones políticas de izquierdas. Sin embargo, la necesidad de supervivencia económica tras la Segunda Guerra Mundial y el ambiente general de la Guerra Fría silenciaron durante un tiempo la expresión política de los títeres. En las décadas de 1940 y 1950, el teatro de marionetas se desvió hacia la senda del teatro infantil y el entretenimiento, hasta que las convulsiones sociales de la década de 1960 lo devolvieron a la vida. Este fue el comienzo del movimiento político de marionetas tal y como lo conocemos, cuando también surgió Peter Schumann, el representante más importante del teatro de marionetas radical y político. Schumann, de ascendencia alemana, se trasladó a Estados Unidos en 1961 y fundó el innovador Bread and Puppet Theater (Teatro de Pan y Marionetas) en 1963 en el Lower East Side de Nueva York. Al principio, el teatro se ocupaba de cuestiones relacionadas con el control policial y el aumento de los alquileres. Llevaban sus espectáculos a las calles de

Nueva York para concienciar a la población local del problema. Schumann diseñó sus primeros espectáculos con los medios más sencillos, permitiendo que todo el mundo participara independientemente de sus capacidades. De este modo, hacía que los temas delicados resultaran atractivos para el público, que a su vez los escuchaba. Como escribió Holland Cotter en el New York Times, Schumann creó un teatro que sigue 'viviendo un ideal del arte como empresa colectiva, una voz alternativa gratuita o de bajo coste al margen del sistema lucrativo'.⁴ Las obras centrales de este teatro son los espectáculos antibelicistas con los que protestaron contra la guerra de Vietnam, como el espectáculo *Fire* (Fuego) de 1968. Estos espectáculos, que podrían describirse como puras campañas de protesta, situaron al Bread and Puppet Theater en el mapa cultural mundial. En 1975, el grupo se trasladó a una granja de Vermont, donde sigue activo.

Del mismo modo, en la costa oeste de Estados Unidos surgió la San Francisco Mime Troupe, que marcó el comienzo del llamado teatro de guerrilla. Fundada en 1959 por Ronald G. Davis, comenzó a representar obras de teatro callejero inspiradas en la commedia dell'arte en 1961, en respuesta a la opresión política, el movimiento por los derechos civiles en Estados Unidos y las intervenciones militares y clandestinas en el extranjero. Entre los años 60 y 90, se desarrolló un verdadero movimiento de grupos de marionetas políticas en la línea de Schumann y Davis, de los que *In the Heart of the Beast* (En el corazón de la bestia), *Arm-of-the-Sea* (Brazo del Mar) y *Wise Fool Puppet* (Sabia y Loca Marioneta) son los más llamativos. Estas compañías de teatro, que siguen existiendo, abordan activamente problemas locales y mundiales.

Asimismo, en 1981, el titiritero sudafricano Gary Friedman creó un espectáculo de marionetas de dedo, *Puns en Doedie* (Marionetas contra el apartheid, Gary Friedman Productions), una sátira sociopolítica del apartheid. Además de los protagonistas, los titulados Puns y Doedie, en varias representaciones aparecieron marionetas que representaban al Presidente P. W. Botha, Desmond Tutu, Ronald Reagan y Margaret Thatcher. En 1987, ayudó a fundar el African Research and Educational Puppetry Programme (AREPP, Programa Africano de Investigación y Educación con Marionetas, que utilizaba el arte callejero con marionetas como medio no amenazador para abordar temas delicados. En 1988, Día Mundial de la Lucha contra el SIDA, organizaron la exposición itinerante *Puppets Against AIDS* (Marionetas contra el SIDA) para concienciar sobre la enfermedad.

A finales del siglo XX, durante las protestas de 1999 en Seattle, se produjo un nuevo punto de inflexión para las marionetas políticas y de protesta. Fue un carnaval de revuelta, lleno de marionetas, máscaras, bailarines, creativas barricadas callejeras, pancartas y música. Miembros de los grupos Art & Revolution (Arte y Revolución), Bread and Puppet Theater, Wise Fool Puppet y muchos otros se reunieron para participar en las protestas con sus marionetas gigantes. La participación en las protestas sentó las bases del término y el movimiento puppetista (compuesto por la palabra marioneta en inglés, 'puppet', y Zapatista). El neologismo se refiere a los títeres y grupos titiriteros que se centran en protestas y manifestaciones. The group Itinerant Garbage Theatre for Cultural Insurrection (El grupo de Teatro Itinerante de la Basura para la Insurrección Cultural) escribe en el *Puppetista Manifesto*:

Teatro de Títeres
Partisanos,
Eslovenia, 1944

©Boštjan Lah



Al rescatar el teatro de marionetas de las brillantes cajas negras, al devolverlo a sus raíces como teatro de acción, somos capaces de reimaginar la posibilidad de la vida en lugar de la mera supervivencia dentro del sistema. Las autoridades del Estado mediático/policial han estado inusualmente acertadas en su descripción de la marioneta como un arma, ya que la marioneta es, de hecho, una poderosa herramienta para remodelar las mentes individuales y, por extensión, toda una sociedad.⁵

Este acontecimiento podría considerarse una especie de fundación de la marioneta de protesta como género en el arte de los títeres. En la segunda mitad del siglo XX, los títeres siguieron el ejemplo del Bread and Puppet Theater, pero permanecieron en su lugar dentro de ciertas convenciones teatrales. Los títeres de protesta del siglo XXI, sin embargo, se centran claramente en la expresión política en las calles. La calle se transforma en un patio de recreo donde las marionetas y los titiriteros toman el control por un momento mientras los espectadores se reúnen y observan la acción. De esta forma sencilla pero eficaz, un espectáculo de marionetas interrumpe las limitaciones de la marcha sancionada y crea tensiones entre lo que está permitido (por la policía, las autoridades locales y las convenciones sociales) y lo que supera las expectativas. En Eslovenia, el titiritero Brane Solce, que lleva marionetas gigantes a casi todas las protestas de Liubliana, utiliza el medio de la marioneta de esta manera.

A principios de la pasada década, se produjo un repunte en el desarrollo de espectáculos de marionetas centrados en las propias experiencias bélicas del artista. Un ejemplo de ello es *And Here I am* (dirigida por Zoe

Lafferty, 2017), una coproducción entre British Developing Artists (Artistas en Desarrollo Británicos) y Palestinian Freedom Theatre (Teatro de la Libertad Palestina). El actor palestino Ahmed Tobasi ilustra su historia, escrita para la escena por el escritor iraquí-británico Hassan Abdulrazzak, con diversos objetos en escena. La historia se centra en la transformación de Tobasi de yihadista islámico a actor. Una dolorosa experiencia autobiográfica se convierte en política en un sentido educativo, ya que la contemplación de las consecuencias de la guerra se convierte en el leitmotiv. Consideraciones similares subyacen en la performance *Snadný život* (Vida suave), que el artista palestino Husam Abed creó para la DAMU checa en 2015. Se trata de un espectáculo documental de marionetas sobre el crecimiento en un campo de refugiados jordano, que presenta los acontecimientos políticos de los últimos 30 años en Jordania en un contexto más amplio.

Otro ejemplo importante y bastante reciente de este tipo de compromiso con las marionetas es *The Walk* (El Paseo, 2021), producido por The Walk Productions, Handspring Puppet Company y Good Chance. Con esta representación política, tres animadores llevaron a la marioneta de casi cuatro metros de altura llamada Little Amal en un viaje de cinco meses por Europa desde la frontera sirio-turca hasta el Reino Unido para poner de relieve el problema de la migración humana. Durante la larga odisea, que recorrió más de 8.000 kilómetros, instaron a la gente de la calle a que les apoyara y pidiera ayuda a sus países ante la creciente crisis de refugiados.

Por último, cabe mencionar la sátira política con marionetas, de la que pueden verse ejemplos regularmente en televisión. El *XYZ Show* es un programa keniano de marionetas satíricas creado en 2009 por Godfrey Mwampembwa, inspirado en un programa francés similar, *Les Guignols de l'Info* (Las Marionetas de las Noticias). El programa satírico semanal está presentado por marionetas de látex que utilizan un humor mordaz para debatir cuestiones políticas candentes, desde la pobreza a los políticos acusados por la Corte Penal Internacional. Casi al mismo tiempo, Sudáfrica produjo *Zaneews*, una crónica satírica de la política sudafricana cotidiana con marionetas de algunas de las figuras más prominentes del país (la marioneta de Nelson Mandela fue la primera en aparecer en el programa). Estos espectáculos de marionetas son una importante válvula de escape para que la gente exprese su rabia y su trauma colectivo de forma satírica y grotesca, pero pacífica. Casi una década después, surgió *Bisha TV* en Sudán. Basada en espectáculos de

marionetas grabados al aire libre, satirizaba, se burlaba y criticaba a los principales partidos políticos del país. *Bisha TV* era mucho más radical, penetrante y directa, ya que entre sus 'protagonistas' se encontraban el entonces presidente sudanés Omar Al Bashir y sus cómplices. Durante su presidencia, acciones como ésta fueron un importante acto de rebelión contra la censura y la violación de los derechos humanos. Difundió información que de otro modo no habría salido de Sudán y dio a los ciudadanos locales la oportunidad de comprometerse artísticamente contra el régimen. La connotación anárquica de tales espectáculos es el nivel más profundo de la recuperación de la propia libertad.

La historia de la marioneta política demuestra que este campo del arte es rico y variado, y que llegó a serlo porque durante mucho tiempo no se consideró una forma seria de arte. Así, a lo largo de su historia, ha podido seguir los cambios sociales, proporcionar a la gente el conocimiento de los acontecimientos actuales y participar en la lucha por una sociedad mejor. En esencia, los títeres se convirtieron en un símbolo de solidaridad entre los artistas y los títeres, y por tanto de solidaridad con el público de los títeres. Los títeres se convirtieron en un medio para experimentar el colectivismo y el cambio social y, por tanto, en un mecanismo para que la gente participara en la consecución de un objetivo común. Hay que subrayar que el aspecto humorístico del títere corta la carcasa muerta del discurso social. El humor como sensación corporal tiene el poder de activar directamente el cuerpo político, lo que resulta especialmente evidente en el siglo XXI, ya que la ironía y la expresión artística son compañeras habituales de la revuelta burguesa contra las inimaginables estructuras de la globalización.

Editor de la revista Lutka: Teatro de marionetas de Lubjana, Eslovenia.

Referencias

- 1 Kirby, Michael.** *On Political Theatre*, ed. Michael Kirby. The Drama Review, I. 19, n° 2, 1975, p. 130.
- 2 Jurkowski, Henryk.** *Zgodovina evropskega lutkarstva*. Kulturno umetniško društvo Klemenčičevi dnevi, 1998, p. 285–286.
- 3 McPharlin, Paul, editor.** *Puppetry: A Yearbook of Puppetry and Marionettes*. Puppetry Imprints, 1933, p. 63.
- 4 Cotter, H.** *Spectacle for the Heart and Soul*. The New York Times, Agosto 2007, <https://www.nytimes.com/2007/08/05/theater/05cott.html>
- 5 Winslow, Lulu.** *Títeres y protesta: Street Theater, Art, and Vigil in the 21st Century*, ed. Michael K. Stone. Whole Earth, Otoño de 2002, No. 109, 2002, p. 54.



VIDAS EN HILOS

@kathyfoley



KATHY FOLEY, 1947

EE.UU

Miembro de Honor de UNIMA 2025

Dalang, directora y pedagoga estadounidense. Mary Kathleen (Kathy) Foley estudió en el Rosemont College (PA, BA, 1969), las universidades de Bochum y Friburgo (Alemania, 1971), la Escuela de Arte Dramático de Yale, UMASS-Amherst (MA, 1975) y la Universidad de Hawai (PhD, 1979). Inspirada por un taller de 1972 con Jacques Lecoq, dirigió un grupo de commedia en Massachusetts (1973-1975).

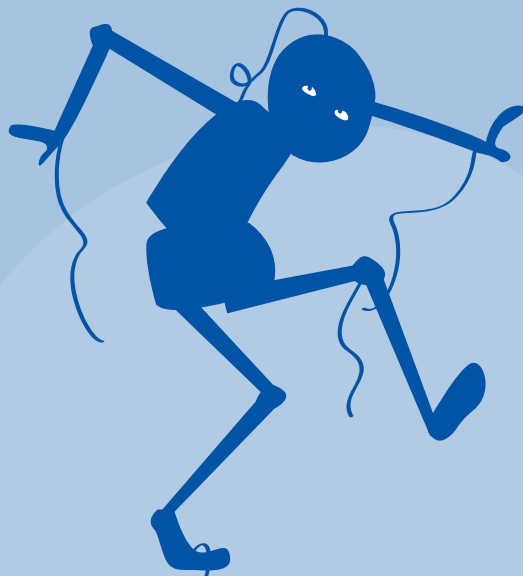
Formada en el Center for World Music (CWM) de Berkeley, California (1974), Foley interpretó wayang balinés, calificada como la "primera dalang femenina balinesa" por el profesor I Nyoman Sumanthi, que pronto formó a mujeres balinesas. En el CWM también estudió wayang golek sundanés con Dalang Rutjita Suhayaputra y el compositor estadounidense Lou Harrison.

En 1977, Foley interpretó sombras chinescas con Calvin Tamura, formado por alumnos de Pauline Benton. Luego, Foley colaboró con el compositor Lou Harrison (*Hamlet* y *Fausto en Wittenberg*, 1985), músico de Benton. Foley estudió en Bandung, Java Occidental, con Dalang Asep Sunarya (wayang golek purwa) y Dalang Otong Rasta (wayang cepak), debutando en 1978 con los cuentos *Amir Hamzah de Dalang Otong*.

Foley enseñó en la Universidad de California Santa Cruz (1980-2019), realizando cientos de representaciones de wayang golek en escuelas, universidades, museos y parques. En 1988, formó parte de los primeros dalangs internacionales que se presentaron en Pekin Wayang (Festival Nacional de Wayang).

En la dirección, Foley utilizó máscaras, marionetas y teatro de objetos para una adaptación de *Adiós a Manzanar* (1997), de Jeanne Wakatsuki Houston, que retrata el internamiento de japoneses en Estados Unidos durante la Segunda Guerra Mundial. Utilizó la técnica de sombras wayang listrik (wayang eléctrico) de Larry Reed en *Baba, Flight of the Monkey King* (2001).

Ha comisariado exposiciones de marionetas y máscaras para el East West Center (Honolulu, Hawai), la National Geographic Society, el Center for Puppetry Arts (Atlanta, Georgia), etc. Ha sido miembro del Consejo de Administración y Presidenta de UNIMA-USA, y ha formado parte de la Comisión de Investigación, la Comisión de Publicaciones y la Comisión de Patrimonio de UNIMA-Internacional. Escribió y tradujo para *World Encyclopedia of Puppetry Arts* y editó *Asian Theatre Journal* (2005-2018). Editó como invitada el primer número de *Puppetry International Research* (2023). Su investigación ha sido apoyada por Fulbright, East-West Center, Asian Cultural Council, Yale Institute of Sacred Music, y UC's Dickson Emeriti Award. Entre los estudiantes internacionales de Kathy Foley se encuentran Patricia O'Donovan del Train Theatre de Israel e I Nyoman Sedana del Indonesia Institute of the Arts-Denpasar, Bali, entre otros.



RETRATOS



NANCY LOHMAN STAUB, 1933

EE.UU

Miembro de Honor de UNIMA 1988

Titiritera, productora, consultora, coleccionista y autora estadounidense. Criada en Nueva Orleans (Luisiana), empezó a representar espectáculos de marionetas a los 16 años. Después del instituto, fue aprendiz en el Cleveland Playhouse y estudió interpretación en Nueva York, París y Londres, donde una representación del Central State Puppet Theatre de Sergei Obraztsov despertó su interés por las marionetas. En 1954, regresó a sus raíces para trabajar como aprendiz con los Pixie Platers de Sydney Kittinger. Mientras criaba a sus cuatro hijos, estudió en la Universidad de Tulane, donde se licenció, y más tarde obtuvo un máster en la Universidad de Hawaii en 1957.

En 1969, tras realizar espectáculos en teatros locales, bibliotecas públicas, escuelas y parques infantiles, fundó la New Orleans Puppet Playhouse. Sus producciones, entre ellas *Babar el elefante* y *El cuento de Peter Rabbit*, fueron presentadas por la Sinfónica de Nueva Orleans y más tarde en el Centro John F. Kennedy para las Artes Escénicas de Washington, DC, donde trabajó como productora asociada en el Departamento de Teatro para Jóvenes y como evaluadora del Fondo Nacional de las Artes.

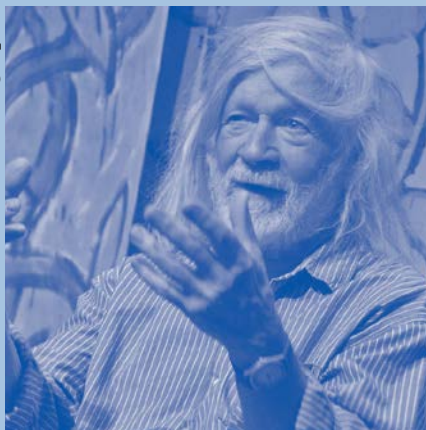
Como directora del Festival Puppeteers of America de 1974 en Nueva Orleans, conoció a Jim Henson, entonces Presidente de la UNIMA-USA, quien la invitó a ser Directora Ejecutiva del 13º Congreso de la UNIMA y del Festival Mundial de Marionetas de 1980 en Washington, DC. El acontecimiento atrajo a 1.400 participantes de 48 países, y miles más disfrutaron de las representaciones en diversos lugares. La exposición del festival, *Puppets: Arte y Espectáculo*, recorrió 11 ciudades de los Estados Unidos, llegando a más de 3 millones de espectadores, mientras

que el documental de televisión *Here Come the Puppets* (Aquí vienen los títeres) de WQED llegó a otros 10 millones de telespectadores a través de PBS y de redes internacionales, totalizando más de 13 millones.

En 1980, Staub se convirtió en Vicepresidenta de UNIMA Internacional. Recibió el Trustees' Award de Puppeteers of America por su dedicación al servicio y actuó como consultora para la Jim Henson Foundation, llegando a formar parte de su consejo.

En 1978, Staub donó su colección de marionetas al Center for Puppetry Arts (CPA), donde el Director Ejecutivo Vincent Anthony creó un museo con una colección de Jim Henson. Preside el Comité Asesor, que facilita y dona adquisiciones, y considera la "colección global" del CPA su principal legado.

Nancy Staub ha publicado más de 60 artículos en diversos libros, revistas y catálogos de exposiciones. Fue una de los cinco editores de planificación y asesora científica de la *Enciclopedia Mundial de las Artes de la Marioneta*, trabajando para elevar el nivel y la conciencia de la marioneta en los EE.UU. y en el extranjero, esperando que los titiriteros de todo el mundo valoren su apoyo, entusiasmo y sentido del humor.



PETER SCHUMANN, 1934

EE.UU

Miembro de Honor de UNIMA 1996

Titiritero estadounidense de origen alemán, fundador y director del Bread and Puppet Theater. Peter Schumann conoció los títeres y el teatro de vanguardia desde muy joven; su familia sufrió la dislocación y el trauma de los refugiados durante la Segunda Guerra Mundial. Durante sus primeros años como artista en la Alemania de posguerra, Schumann esculpió y bailó; Merce Cunningham y John Cage fueron sus principales influencias.

En 1961, Schumann y su esposa Elka (1935-2021), nacida en Estados Unidos, llegaron a este país. Rápidamente se sumergió en la escena artística de vanguardia de Nueva York y, además de la obra de Cage y Cunningham, conoció los happenings de Claes Oldenburg, Allan Kaprow, Red Grooms y Fluxus, y el Judson Dance Theater. Schumann fundó Bread and Puppet Theater en 1963 en el Lower East Side de la ciudad, añadiendo a las influencias experimentales y políticas de la escena obras medievales sobre la pasión, historias bíblicas, cuentos de hadas y otras tradiciones folclóricas de narración. Guiado por la filosofía de vivir y trabajar con los medios disponibles, el trabajo de Bread and Puppet se basaba en papel maché, arpillera, cordeles y grapas que literalmente mantenían unidos a los títeres y los espectáculos, una estética que más tarde denominó "Arte barato".

Las marionetas gigantes de Schumann aparecieron por primera vez en 1965 en desfiles políticos callejeros en Nueva York y cada vez más como parte del movimiento contra la guerra de Vietnam. En 1968, Bread and Puppet presentó *Fire* (Fuego), una obra de interior sobre la guerra, discreta pero contundente, que fue aclamada por la crítica en Francia, lo que dio prominencia internacional al teatro. Bread and Puppet se asoció con compañías estadounidenses de vanguardia como Living Theater, The San Francisco Mime Troupe, El Teatro Campesino y el director Robert Wilson.

Bread and Puppet se trasladó al Goddard College de Vermont en 1970. Inspirado por el entorno rural, Schumann creó gigantescos espectáculos al aire libre de pompa, comparsas y números circenses, a los que llamó *Our Domestic Resurrection Circus* (Nuestro circo doméstico de la resurrección). En 1974, la compañía se trasladó a una granja en Glover, Vermont, que se convirtió en el hogar del evento anual Domestic Resurrection Circus hasta 1998. Con los titiriteros de su compañía de Glover, Schumann también creó docenas de obras significativas representadas en América, Europa, Norte de África y Asia.

De 1998 a 2024, Schumann siguió dirigiendo espectáculos de marionetas, circos, desfiles, espectáculos callejeros, talleres y exposiciones con una compañía cambiante de jóvenes artistas sin dejar de abordar cuestiones políticas desde una perspectiva crítica y de defender la vida cotidiana.

Peter Schumann ha recibido numerosas distinciones, entre ellas el Premio Erasmus de Holanda (1978) y el Puppeteers of America President's Award (1979).



VINCENT ANTHONY, 1943

EE.UU

Miembro de Honor de UNIMA 2010

Titiritero estadounidense, director, productor de eventos titiriteros y entusiasta de las marionetas. Vincent Anthony es el fundador del Center for Puppetry Arts, la mayor organización sin fines de lucro de Estados Unidos dedicada exclusivamente al arte del teatro de marionetas. Fue Director Ejecutivo de la organización entre 1978 y 2019. Ha sido Secretario General de UNIMA-USA desde 1992 y también ha sido Miembro del Comité Ejecutivo (1996-2004) y Vicepresidente (2000-2004) de UNIMA Internacional. Como Presidente de los Titiriteros de América de 1978-1981, su liderazgo y experiencia ayudaron a preparar y realizar el Congreso de la UNIMA de 1980 y el Festival Mundial de Títeres celebrado en Washington, DC.

Bajo la dirección de Anthony, el Center for Puppetry Arts ha recibido la cifra récord de 12 menciones de excelencia de UNIMA-USA, la división estadounidense de la Union Internationale de la Marionnette. Anthony también ha recibido una Mención de Excelencia personal de UNIMA-USA. Entre otros galardones, ha recibido el Premio del Gobernador de las Artes del estado de Georgia (1982), un Premio al Servicio Distinguido del Teatro de la Universidad de Emory (1980), el Premio del Presidente de Puppeteers of America, la asociación nacional de marionetistas (1989), el Premio Lexus Leader of the Arts (2001), el Premio Georgia Arts & Entertainment Legacy (Premio GAELA, 2007), el Premio ArtsATL Luminary (2019), y un premio especial por sus contribuciones al campo del International Puppet Fringe Festival (2021).

A lo largo de su trayectoria en la comunidad artística, Vincent Anthony ha formado parte de varios grupos de revisión para el Fondo Nacional de las Artes, el Consejo de Georgia

para las Artes y el Grupo de Comunicaciones Teatrales, y fue presidente de Puppeteers of America. También formó parte del Comité Directivo del Plan Cultural Comunitario de la Ciudad de Atlanta y es miembro de la Alianza Global para la Diversidad de Delta Airlines desde 2007 y del Grupo de Discapacidad de la Casa Blanca desde 2009. Además, ha formado parte del Consejo de Administración de numerosos grupos artísticos, como el Festival de las Artes de Atlanta, el Consejo Asesor de las Artes para la Región Cuatro de la Administración de Servicios Generales y el Consejo Asesor para la Olimpiada Cultural del Comité de Atlanta para los Juegos Olímpicos (ACOG).



MARJUT HELENA TAWAST, 1952

FINLANDIA

Miembro de Honor de UNIMA 2025

Productora, investigadora, conferenciante y autora finlandesa. Marjut Tawast estudió investigación teatral en la Universidad de Helsinki y trabaja en el teatro finlandés desde 1974. Entre 1981 y 2003, trabajó en el Nukketeatteri Vihreä Omena (Teatro de Marionetas de la Manzana Verde) de Helsinki, desde los años 80, con la Academia de Teatro de Finlandia, Danza y Teatro Nórdico y otras instituciones. Participa en proyectos de formación profesional para titiriteros en los países nórdicos y en proyectos en los países bálticos. En 2021-2022 finalizó "Meeting Point Finland", con participantes de los países nórdicos y Cuba.

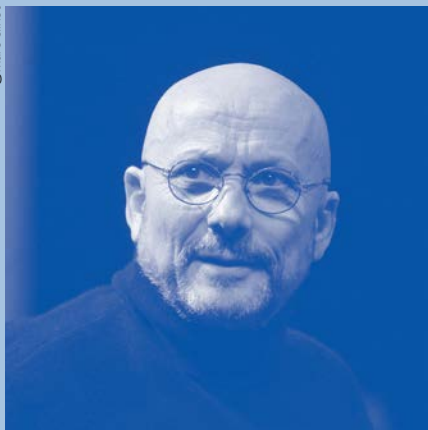
En 1991-1992, fue miembro de la Comisión para la Planificación de la Formación Profesional de Titiriteros en Finlandia, que dio lugar a la Enseñanza Profesional de la Marioneta en la Academia de Arte de Turku. En 2004-2008, fue profesora en el Programa de Estudios de Marionetas en

la Escuela de Arte para Adultos y en 2012-2015 profesora de simposios de arte y filosofía de la marioneta en la Academia de Teatro. En 2013-2014, fue jefa de proyecto e investigadora de Nukketeatteri 2013 -mietintö, y fue nombrada miembro de la Comisión Estatal de Artes Escénicas (2015-2016) para títeres. Desde 2017, trabajó como Consultora Senior en Títeres. Participó en varios simposios científicos y, en el 2022, en la jornada internacional de investigación en colaboración con la Sociedad de Investigación Teatral de Finlandia, la Universidad de Tampere y la Comisión de Investigación de UNIMA.

Fue secretaria de UNIMA Finlandia (1989-1991), miembro de la Junta (1994-2004), presidenta (2013-2014), vicepresidenta (2017-2019), mentora de la nueva organización Metropolitan Puppet (Títere Metropolitano, 2018-2019) y vicepresidenta de la Junta Directiva (2021-2022). Recibió el Premio a la Actividad de Marionetas del Año 2013 de UNIMA Finlandia y fue nombrada Miembro de Honor.

Participó en los Congresos y Festivales Mundiales de UNIMA (1988-2002), fue consejera de UNIMA Finlandia (1992-2002, 2020-2023) y secretaria del presidente de UNIMA Internacional, Sirppa Sivori-Asp (1992-2000).

En 2006-2009, Tawast fue investigadora, coeditora en jefe de *Nukketeatteri suomalaisilla näyttämöillä* (Historia, desarrollo y estado actual de la marioneta finlandesa, 2009). Entre sus publicaciones figuran el *Proyecto de Formación Continua de los Titiriteros de los Países del Mar Báltico* (informe 2003), *Seminario Nórdico de Titiriteros* (informe 1984-1985), artículos en publicaciones nórdicas, británicas, italianas y finlandesas sobre la marioneta, la *Enciclopedia Mundial del Teatro Contemporáneo*, vol.1: *La Marioneta en Finlandia* y fue coautora de artículos sobre la marioneta finlandesa para la WEPA.



PHILIPPE GENTY, 1938

FRANCIA

Miembro de Honor de UNIMA 2016

Titiritero francés. Después de formarse como diseñador gráfico, Philippe Genty inició su carrera con un viaje en el que puso en valor el arte de los títeres alrededor del mundo. Su película *Le Tour du monde des marionnettes* (La vuelta al mundo de los títeres) ganó el premio a la originalidad en el festival de Bucarest en 1965. Experto en diferentes técnicas de manipulación, Genty fundó su propia compañía en 1968 con su esposa, la bailarina y coreógrafa Mary Underwood; actuaron en Bobino, en el Olympia e incluso en el Casino de París, con espectáculos que siguen siendo famosos, como *Pierrot* o *Les Autruches* (Las avestruces). A mediados de 1970, también se hizo famoso por sus series de televisión (*Gertrude et Barnabé*). Si su práctica proviene en primer lugar del cabaret, donde se encuentra la esencia de sus futuras formas, es particularmente la técnica del teatro negro, mediante el control de la luz lateral, la que permite que los objetos cobren vida propia ante los ojos del público.

Desde 1976, sus creaciones regulares en el Théâtre de la Ville (París), seguido por giras mundiales (*Le Monde de la marionnette de Philippe Genty*, programa de televisión de Jim Henson, 1985) le han otorgado a su producción artística una nueva dimensión. En *Rond comme un cube* (Redondo como un cubo, 1980), *Désirs parades* (Paradas de los deseos, 1986) o *Dérives* (Derivas, 1989), los movimientos de la materia y las formas han creado fantasmagorías en los espectáculos que implican un lenguaje escénico de gran elasticidad. Para lograr la animación, se observa en su obra una expansión progresiva del objeto títere hacia el objeto escenográfico para lo cual utiliza bailarines intérpretes y a la coreógrafa María Underwood. Genty ha seguido estas inmersiones en universos fantasmales con *Ne m'oubliez pas* (No me

olvides, 1992), *Voyageur immobile* (Viajero inmóvil, 1995), *Passagers clandestins* (Pasajeros clandestinos, 1996), hasta la creación de *Dédale* (Dédalo) en el patio del palacio de los Papas en el Festival de Avignon en 1997.

Su fama ha dado lugar realizaciones como *Océans et Utopies* (Océanos y utopías) para la Exposición Universal de Lisboa, 1998 o *Le Concert incroyable* (El concierto increíble) en la Gran Galería de la evolución del Museo de Historia Natural de París en 2001; espectáculos en los que la representación provenía de una dramatización del espacio (una inversión global del lugar a través del sonido, la luz y los focos).

Sus intentos con texto no son habituales (*Sigmund Follies*, recreación en 2000 del Sigmund Follies de 1983), pero confirman la adicción de Philippe Genty por las peregrinaciones en las psicosis individuales y el inconsciente. Encontramos estas preocupaciones en el corazón de *Lignes de fuite* (Línea de fuga, 2002), donde el lenguaje "titiritesco" reside en la manipulación del espacio y de su percepción, al mismo tiempo que en las figuras antropomorfas (juegos de dobles y abismos) en un teatro de imágenes e ilusión.



DADI PUDUMJEE, 1951

INDIA

Presidente de Honor de UNIMA 2021

Titiritero indio, director de teatro de marionetas y de festivales. Graduado en el Wadia College de la Universidad de Pune (BA, 1971), Dadi Pudumjee estudió Comunicación Visual en el Instituto Nacional de Diseño de Ahmedabad (1971-1975) y se formó en marionetas con Meher Rustom Contractor en la Academia de Artes Escénicas Darpana. Actuando en 1972 en el Festival Mondial des Théâtres

de Marionnettes, en Charleville-Mézières, con motivo del 11º Congreso de UNIMA, vio la diversidad y decidió hacer carrera en el mundo de las marionetas. En 1976-1977, estudió en el Instituto de Teatro de Marionetas de Estocolmo con Michael Meschke, donde también realizó un taller de bunraku. En 1979, en el Puppentheater de Berlín, dirigió, diseñó y adaptó *La doble sombra*, basada en un cuento popular rajastaní. Trabajó en el Teatro Vår de Estocolmo, dirigido por Gunter Wetzel.

En 1980, fue director artístico fundador del primer teatro moderno de repertorio de marionetas de la India, Sutradhar Puppet Theatre (más tarde llamado Shri Ram Centre Puppet Repertory). En 1980-1986, Pudumjee y el Sutradhar de Nueva Delhi establecieron la marioneta como un arte teatral dinámico para niños y adultos, con nuevas obras, entre ellas *Ramayana*, *Motu ki Moonch*, *Ek tha Joota*, *Rangila Rakshasa*, *Dhola Maru*, *Circus*, *Circus*, *Utsav*, *Pakhandi Sher* y *La Sirenita*, dirigida por Gunter Wetzele.

En 1986, Pudumjee fundó Ishara Puppet Theatre Trust; sus producciones combinaban danza-movimiento, marionetas, teatro de objetos, proyecciones y música: *Kalpataru* (sombras y proyecciones multipantalla), *Genesis*, *Heer ke Waris*, *Simple Dreams* (con objetos), *Transposition*, *Journeys*, *Images of Truth* (sobre la vida y la filosofía de Mahatma Gandhi), *Allegory*, *Anoke Vastra* (con grandes máscaras). También ha creado marionetas gigantes para festivales. Ishara ha realizado giras por Europa, los países de Asia-Pacífico, Uzbekistán, Irán, Dinamarca, Canadá, Estados Unidos, Brasil y México. En 2001, creó el Festival Internacional de Marionetas Ishara, que se celebra anualmente.

Pudumjee se encargó de la curaduría de exposiciones de marionetas para el Festival de la India en Rusia, 1987-1988; IGNC, 1998; "Putul Yatra", exposición de 300 marionetas de la Sangeet Natak Akademi, 2004-2005; marionetas y máscaras para "Aakhyan: Masks, Puppets and Picture Showmen - Traditions of India", IGNC, 2010.

Pudumjee fue presidente de UNIMA India, presidente de la Comisión Asia-Pacífico de UNIMA, coordinador de las reuniones de la Comisión Asia-Pacífico (Iida, Japón, 1992; Chennai, India, 2002), vicepresidente y presidente de UNIMA Internacional (2008-2021) y coordinador de las reuniones del comité ejecutivo de UNIMA (Nueva Delhi, 2003 y 2015).



RANJANA PANDEY, 1949

INDIA

Miembro de Honor de UNIMA 2025

Titiritera, dramaturga, cuentacuentos, directora, educadora, editora y publicista india. Ranjana Pandey es licenciada en Literatura Inglesa por la Universidad de Delhi, con un magister en Comunicación de Masas y un diploma en Periodismo. Se formó en marionetas en Bélgica con Theatre Toone, Tilapin y Royal du Peruchet. Es una de las pioneras en la India en explorar la marioneta como medio de educación, desarrollo y terapia. Defiende los derechos y la dignidad de los marginados y los maltratados. Ha formado a muchos jóvenes en marionetas y en teatro de sensibilización social, y ha colaborado con titiriteros como Anurupa Roy y el maestro de kathputli Puran Bhatt. Sus espectáculos se representan en escuelas, barrios marginales y pueblos de la región de Gran Delhi y Haryana. Su trabajo mejora la vida de los discapacitados y marginados, con especial atención a las niñas y las mujeres.

En 1982, Pandey cofundó Jan Madhyam, una compañía comunitaria de marionetas educativas, que creaba espectáculos para personas con necesidades especiales y el público en general sobre temas como el valor de un niño discapacitado, la alfabetización, el saneamiento, la ecología, los abusos sexuales y la violencia contra las mujeres.

Directora de Jan Madhyam, creó una serie de espectáculos basados en las marionetas, *Chowkoo-Pili* (1984-1990), destinado a los jóvenes con capacidades diferentes de Delhi, que enseñaba conceptos básicos: colores, formas, números, conteo, estaciones, y desarrollaba habilidades sociales y valores.

Jan Madhyam participó en el proyecto nacional "Violencia contra la mujer" (1986-1988), dirigido por la Junta Central de Bienestar Social de la India. Pandey elaboró

cuatro guiones: la explotación de las mujeres en el sector del trabajo no organizado; el analfabetismo y sus repercusiones negativas en las mujeres; tres ejemplos de delitos contra las mujeres y sus consecuencias jurídicas; las repercusiones sociales negativas a las que se enfrentan las mujeres como víctimas de la violencia. Los espectáculos se representaron ante el CSWB, gobiernos y ONG de Asia Meridional, trabajadores sociales, mujeres activistas, psiquiatras y responsables políticos.

En 2000-2002, Pandey creó *Khullam Khulla*, la primera serie de televisión india de marionetas para niños, que emitió la corporación nacional de radiodifusión de la India, Doordarshan. Es co-creadora de clases magistrales residenciales para que los titiriteros indios estudien con maestros de marionetas tradicionales indios y occidentales, y del curso básico e intensivo de marionetas. Forma parte de la facultad de pedagogía y comunicación de masas de la Universidad Jamia Millia Islamia de Nueva Delhi e imparte talleres sobre marionetas en educación, terapia y desarrollo.

Miembro de UNIMA India (1980), Pandey fue su secretaria, presidenta, consejera y fundadora-editora de la revista de marionetas *Sutradhar*. Formó parte de las comisiones internacionales de UNIMA: Asia-Pacífico, Formación Profesional, Publicación, Patrimonio, Educación, Desarrollo y Terapia.



ZAHRA KHYALI SABRI, 1967

IRÁN

Miembro de Honor de UNIMA 2025

Directora de teatro, escenógrafa, guionista y titiritera iraní. Es hija de Ali Akbar Khyali Sabri, director de *Tā'ziye*, un drama ritual iraní que combina religión y teatro, que se remonta a la época preislámica y está reconocido por la UNESCO

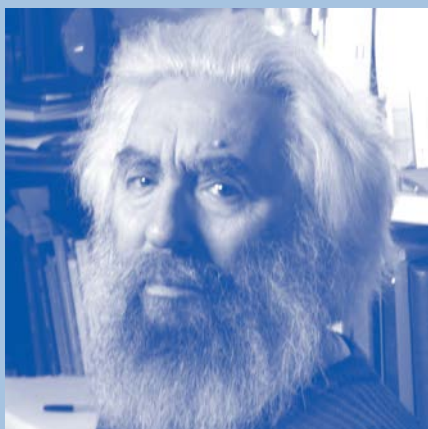
como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad. Acompañando a su padre a una ceremonia de *Tā'ziye*, quedó fascinada por esta forma única de teatro y, desde entonces, se dedicó a esta disciplina artística. En 1990 fundó la compañía Yase Taman. En 2000 se licenció en escenografía por la Universidad Islámica de Azad.

Sabri ha contribuido a la creación del teatro de marionetas moderno en Irán con su lenguaje teatral distintivo y una clara filosofía pacifista inspirada en la poesía persa, evitando las palabras habladas para expresar su postura antimilitarista; en su lugar, las acciones silenciosas de sus intérpretes y la música llevan el drama. Presenta una exploración refinada, poética y evolutiva de formas y temas. Su estilo teatral individual arriesga la transición del teatro tradicional persa a un teatro más contemporáneo.

En cuanto al contenido, sus producciones pueden dividirse en tres categorías. Producciones basadas en la antigua literatura persa: *Zamin va Charkh* (La Tierra y el Universo) y *Tooti Par* (La mosca del loro), ambas basadas en poemas del poeta iraní del siglo XIII Rumi; *Dokhtar-e-Anar* (La chica de la granada), basada en un antiguo cuento popular iraní; *Tā Yek Beshmar* (Cuenta hasta uno, 2012), basada en poemas del poeta iraní del siglo XII Omar Khayyam, en la que sus intérpretes experimentaron con arcilla, moldeándola y animándola en directo sobre el escenario. Entre las producciones que Sabri ha adaptado de las grandes obras de teatro del mundo: *Nane Delavar* Madre Coraje y sus hijos, de Brecht); *Khane Bernarda Alba* (La casa de Bernarda Alba, de Lorca); *Khak va Taj* (La tierra y la corona), basadas en obras de Shakespeare; *Hasht Lahzeh* (Ocho momentos), adaptación de ocho relatos cortos de ocho escritores anónimos de todo el mundo. Y producciones a partir de textos originales, como *Mano Nemibare* (No me llevaré).

Zahra Khyali Sabri enseña dirección de marionetas en la Universidad Pars de Teherán. Ha impartido numerosos talleres de marionetas por todo el país y ha formado parte de jurados de festivales de teatro iraníes. Es conocida internacionalmente como artista teatral, habiendo recorrido el mundo con sus espectáculos (Irán, Francia, Polonia, Alemania, Túnez, Líbano, Rusia, India, Suecia, España, Kazajistán), ganando premios de teatro de marionetas por obras como *La Tierra y el Universo* (2008), *Cuenta hasta uno* (2010), *La Casa de Bernarda Alba* (2010), *Madre Coraje* (2014).

www.zahrasabri.com/puppet-theaters/
www.animatazine.org/due-terra/zahra-sabri



MARIANO DOLCI, 1937

ITALIA

Miembro de Honor de UNIMA 2012

Titiritero italiano. Con sus marionetas de guante, de hilo y de sombras, Mariano Dolci trabajó en tres ámbitos: el teatro, la educación y los sectores asistencial y social. Su carrera teatral comenzó en los años sesenta, cuando se incorporó al Teatro Sperimentale Burattini e Marionette di Otello Sarzi, con sede en Roma. En 1970, trabaja para la Municipalidad de Reggio Emilia aportando sus conocimientos al potencial educativo de los títeres en preescolares y jardines de infantes. En 1971, en Santiago de Chile, colaboró en espectáculos de títeres para la televisión chilena "Canal 7" (Servicio de Infancia del Gobierno). En 1978, trabajó con el Teatro Gioco-Vita en *Il Barone di Münchhausen*. Other productions include *Galileo and his daughter*, *Il mio Boccherini*, *I giochi di Virginia* y *Africa nera, marmo bianco*.

©Fachnet Coulibaly

En el campo de la "marioneta como mediación", exploró formas de fabricar y animar marionetas, máscaras y sombras para desarrollar medios expresivos para contextos no teatrales. Cofundador del Gruppo Nazionale Nidi e Infanzia (Grupo Nacional de Guarderías e Infancia), sus contribuciones pedagógicas incluyen colaboraciones con Loris Malaguzzi y el equipo pedagógico de Reggio Emilia en la experimentación y afirmación de los conceptos pedagógicos conocidos como el "enfoque Reggio Emilia", una filosofía educativa enfocada en el alumno que se centra en la escuela preescolar y primaria. Dirigió cursos en la Escuela de Verano de la Universidad Libre de Barcelona, cursos para educadores de Europa y América. Desde 2003, colaboró con el "Curso de animación teatral" de la Universidad de Urbino e impartió clases sobre "Títeres de guante y marionetas en la educación y las cuestiones sociales". En Florencia, colaboró con el "Museo dei Ragazzi" diseñando actividades para niños. En 2007, con Lara Albanese, creó siluetas de

sombras para animaciones cortas, *I cieli del mondo*, dentro de un planetario inflable para la Semana de la Ciencia de Génova.

Como miembro fundador de la Asociación francesa "Marionnettes et Thérapie" (1976), el trabajo de Dolci incluye actividades con pacientes adultos para verificar las implicaciones terapéuticas de la construcción y animación de marionetas en el Hospital Psiquiátrico de San Lazzaro, Reggio Emilia, 1973-1986. Desde 2005, con el Teatro Aenigma de la Universidad de Urbino, trabajó con los reclusos de la prisión de Pesaro en espectáculos de Jarry, García Lorca, Kafka y otros. En 2007, en Burkina Faso, participó en un proyecto de prevención del VIH/sida. En 2008 fundó, con el profesor Vito Minoia, la "Scuola Sperimentale di Teatro di Animazione Sociale".

Sus escritos incluyen aspectos pedagógicos y terapéuticos de los títeres, publicados en revistas internacionales. Entre sus premios figuran: La sirena d'oro (Italia, 1995), el premio "Catarsi" Teatri delle Diversità (2010), el Premio Marta Mata de Pedagogía (2017) y el Premio Internacional Gramsci.

En 2021, UNIMA Italia, de la que es miembro fundador, celebró el encuentro "Homenaje a Mariano Dolci".



YAYA COULIBALY, 1959

MALÍ

Premio de Patrimonio UNIMA 2015/2016

Titiritero, narrador, mago y músico maliense. Yaya Coulibaly nació el 26 de abril de 1959. El día de su nacimiento fue un día especial porque marcó la ceremonia de Jo. El poder de los antepasados le fue transmitido aunque no fuera el mayor en merecerlo, como exige la tradición.

Descendiente directo de Biton Coulibaly, rey de Ségou, se inició en los conocimientos místicos y heredó de su padre una vasta enseñanza sobre el teatro de marionetas que ocupa un lugar preponderante en los ritos de iniciación de las sociedades secretas.

Yaya Coulibaly se incorporó al Instituto Nacional de Artes (INA) de Bamako para realizar una formación clásica básica. Tras esta etapa, realizó estudios en Francia, en el Institut International de la Marionnette (IIM) seguida de otra en la Ecole Nationale Supérieure des Arts et de la Marionnette (ESNAM) en Charleville-Mézières. Durante su estancia estudiantil en Europa participó activamente en la construcción del conocimiento occidental sobre las sociedades tradicionales de África Occidental.

Heredero de una antiquísima colección de títeres, se ha convertido en un ferviente guardian de la tradición Bamanan, una de las más antiguas y ricas de África. Su colección, actualmente cuenta con casi 25.000 títeres.

En 1980, fundó la compañía Sogolon, cuyo nombre hace referencia a la madre del emperador Sundiata Keita, fundador del Imperio de Malí. La empresa, la primera de su tipo en Malí, trabaja para promover la creación teatral de influencia Bamanan, Somono y Bozo, a través del arte de los títeres en Malí, África y más allá. Crea espectáculos, los difunde en todo el mundo, participa en importantes festivales y forma a ponentes malienses, africanos, europeos, americanos y asiáticos, ya sean artistas o académicos.

En 2006, su colección se exhibió en el Museo Africano del Oro en Ciudad del Cabo, Sudáfrica. El mismo año participó con la Handspring Puppet Company en la exposición, "At Arm's Length: The Art of African Puppetry", en el Africa Center de Nueva York. También su colección fue exhibida en: el Echomusée en París, Halles Schaerbeek en Bruselas, Documenta en Alemania, la Galerie Le Manège Dakar, la Galerie La Rotonde des Arts y la MASA en Abidjan, el MAPAS en España, los Journées théâtrales de Carthage, etc.

Hombre de convicciones, gran defensor de la libertad individual y colectiva, no deja de condenar la guerra y el extremismo al que llama gangrena contemporánea. Concede mil y un sombreros a los titiriteros: científicos, historiadores, terapeutas, geomantes, hechiceros, curanderos, formadores, maestros de la vida al servicio de la vida.

Yaya Coulibaly creó un festival anual al servicio del arte de los títeres: el Festival Internacional Sogobô en Bamako, cuya primera edición se celebró del 20 al 26 de mayo 2024.



A surreal collage with a warm, orange-toned background. In the upper left, a hummingbird with iridescent blue and green feathers is in flight. Behind it is a faint, circular celestial chart or zodiac map with Latin labels like 'AUGUST', 'OCTOBER', and 'GLORIA VICTORIA'. On the right, a grey, sculptural hand holds a cluster of red, berry-like jewelry. Another grey hand reaches up from the right, holding a green vine with small yellow flowers. Below these, a large, vibrant green plant with broad leaves and a fern frond grows out of a dark, textured base. The word 'TERRIN' is written in large, white, sans-serif capital letters across the middle, with the plant and hands partially obscuring it.

TERRIN



TORIOS

Culturalmente específicos, pero universales, los títeres expresan identidades locales al tiempo que crean conexiones transnacionales. Al abordar cómo el teatro de marionetas trasciende con éxito las tradiciones, las fronteras geográficas y el tiempo, estos artículos ofrecen ejemplos de títeres que comunican entre culturas y fomentan colaboraciones internacionales para enfatizar nuestra humanidad común.

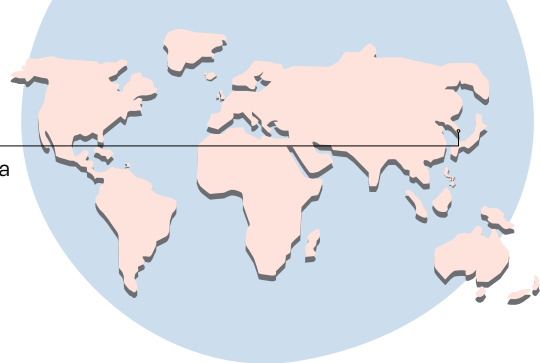
CHUNCHEON

CORAZÓN DEL TEATRO DE TÍTERES EN COREA DEL SUR

Por Kyumi Ko

Entrevistada por Yejin Choi





En 2025, con motivo del XXIV Congreso de la UNIMA y del Festival Mundial de Teatro de Marionetas de Chuncheon, titiriteros de todo el mundo se interesarán por Chuncheon.

La ciudad goza ya de una creciente reputación como centro de la marioneta surcoreana, gracias al Festival de Teatro de Marionetas de Chuncheon (el mayor festival de teatro de marionetas de Corea), la Compañía Municipal de Marionetas y el Centro de Apoyo a las Artes Escénicas.

Así es como la ciudad lacustre de Chuncheon se convirtió en el centro de la marioneta coreana.

Aprovecharemos también esta oportunidad para presentar su visión sobre la contribución al desarrollo de la marioneta asiática, examinando el aspecto de la escena mundial de la marioneta y comunicándonos con ella.

Por último, compartiremos con ustedes la ambición de Chuncheon de contribuir al desarrollo de la marioneta asiática y de crecer en su relación con la escena mundial de la marioneta actual.

CIUDAD DE LA MARIONETA EN COREA

En Corea del Sur, en la década de 1960, empezaron a aparecer series de televisión infantiles protagonizadas por marionetas. Esto llevó a la creación de varias compañías de teatro de marionetas, sentando las bases del arte moderno de las marionetas coreanas.

En la década de 1980, los principales teatros regionales de Seúl empezaron a programar espectáculos permanentes de marionetas para niños. Esto contribuyó a la revitalización de esta forma de arte y aceleró la creación de otras compañías de marionetas.

Este interés por las marionetas como arte escénico ha dado lugar a una serie de intentos de recuperar las marionetas tradicionales coreanas, hasta ahora olvidadas. Este nuevo entusiasmo por las marionetas hizo necesario establecer una red de marionetistas: nació la Asociación Coreana de Teatros de Marionetas.

Los Juegos Olímpicos de 1988 en Seúl dieron al país la fuerza económica necesaria para acoger intercambios culturales. Esto animó también al sector privado a organizar festivales internacionales de marionetas.

En 1989 nació el primer festival de marionetas de Corea del Sur, en Chuncheon, provincia de Gangwon. Era la primera vez que se reunían compañías de teatro de marionetas y marionetistas de todo el país. El festival presentó una gran variedad de espectáculos, desarrolló programas para animar y apoyar a las compañías de marionetas de aficionados y a los clubes universitarios de marionetas, e incluyó un desfile con los ciudadanos de

©Chuncheon Puppet Festival



Chuncheon. Esto sigue convirtiéndolo en el mayor festival de marionetas de Corea del Sur.

En 1995, el festival se hizo tan popular que el Ministerio de Cultura y Turismo eligió Chuncheon como Ciudad de la Cultura. La reputación de las marionetas y del festival siguió creciendo, y en 2001 la ciudad construyó el Teatro de Marionetas de Chuncheon. Es el único teatro de marionetas permanente de Corea.

Hoy, el Festival de Chuncheon celebra con orgullo su 36º aniversario. Corea goza de popularidad mundial en la década de 2010. Chuncheon se está subiendo a esta ola y espera establecerse definitivamente como ciudad de marionetas, tanto a nivel nacional como internacional.

En 2020, se dio un nuevo paso simbólico con la creación de la Compañía de Marionetas de la Ciudad de Chuncheon. Este último logro establecerá a Chuncheon como LA ciudad de las marionetas en Corea del Sur.

Además, en 2023, se creó el Centro de Apoyo a la Creación de Artes Escénicas de Chuncheon. La misión del centro es ayudar a los jóvenes artistas a crear espectáculos multiculturales proporcionándoles asistencia en la producción. Esta innovación animó a un gran número de artistas a venir a Chuncheon e incorporar los títeres a sus creaciones.

En un intento por expandirse internacionalmente, el teatro de marionetas de Chuncheon acogerá el congreso de la UNIMA en 2025. En esta ocasión, la compañía de Chuncheon y titiriteros de todo el mundo trabajarán codo con codo para seguir desarrollando el mundo de la marioneta.

LA COMPAÑÍA DE TEATRO DE MARIONETAS DE LA CIUDAD DE CHUNCHEON, UNA FUERTE PRESENCIA LOCAL

Yoo Sung-gyun, director artístico de la Compañía de Teatro de Marionetas de la Ciudad de Chuncheon, está especialmente interesado en el aspecto local de su trabajo. Hace hincapié en la función social de las artes de la marioneta. Y esto se traduce en la necesidad de que la compañía restablezca su papel artístico como compañía pública regional de marionetas. En su opinión, es importante ampliar las capacidades expresivas de los títeres y explorar diversas iniciativas de artes escénicas a través de la cooperación y la solidaridad con las regiones y países vecinos.

La compañía también lleva a cabo iniciativas culturales en las escuelas, en forma de talleres artísticos y representaciones escolares. Se esfuerza por desarrollar un material que esté a la escucha del dolor y la alegría de vivir con los ciudadanos, revisitando los espacios públicos en forma de espectáculos locales de marionetas.

LA INFLUENCIA ASIÁTICA EN LAS MARIONETAS COREANAS

"Asia tiene una profunda tradición de teatro de marionetas en todos los países y grupos étnicos, y cómo satisfacer al público moderno es un reto importante para los titiriteros de hoy", dice Choe Junho, presidente de UNIMA Corea.

El teatro de marionetas coreano contemporáneo se ha visto influido directa e indirectamente por las tradiciones asiáticas y las diversas culturas titiriteras asiáticas. Y estos intercambios, sobre todo en la década de 1990, han contribuido al estado actual de la marioneta coreana.

¿CÓMO PROGRESA CHUNCHEON EN EL MUNDO INTERNACIONAL DE LA MARIONETA?

El teatro de marionetas tradicional puede parecer de difícil acceso para las jóvenes generaciones actuales, que evolucionan a un ritmo frenético. Ante este reto, Choe Junho nos habla de una de las principales bazas de Corea: el mundo de la marioneta coreana está dirigido principalmente por la generación más joven.

Según él, los jóvenes marionetistas coreanos tienen sentido de la ejecución e ímpetu gracias a una comunicación activa. "Los artistas coreanos son muy buenos combinando artes escénicas tradicionales y contemporáneas para crear algo nuevo, y creo que esta 'evolutividad', combinada con la capacidad de comunicarse activamente, permitirá a Corea contribuir al desarrollo de la marioneta en Asia y desempeñar un papel central en la comunicación cultural".

Por su parte, Cho Hyun-san, presidente del Festival de Teatro de Marionetas de Chuncheon, avanza en la misma dirección de apertura y enseñanza que las nuevas generaciones: "Planeamos perfeccionar estos esfuerzos y crear una institución para la educación y la investigación en el campo de las marionetas".

Choe Junho señala: "Teníamos dos objetivos muy importantes en mente cuando planeamos el Festival Internacional de Teatro de Marionetas de Chuncheon 2025. El primero es dar a conocer el género de las marionetas a la gente de todo el país y hacer que quieran ver espectáculos de marionetas más a menudo. El segundo es crear una oportunidad para que muchos invitados que vienen a Corea, como artistas internacionales y participantes en la Asamblea General de UNIMA, se lleven una buena impresión del teatro de marionetas coreano y animarles a interactuar entre ellos. Para los artistas y los marionetistas es importante ver cómo vive la gente en Corea, en qué tipo de entorno natural y de qué manera. Pero también ver cómo evoluciona el propio público a través del festival de marionetas en una pequeña ciudad como Chuncheon."

"Los diversos problemas que surgen en el mundo actual suelen estar causados por conflictos y fronteras que son resultado de una falta de comunicación", asegura Cho Hyun-san, y añade que "Chuncheon pretende crear diversos canales de comunicación con la comunidad mundial del teatro de marionetas. Pero también establecer una vía de comunicación con los marionetistas del mundo para reflexionar juntos sobre la evolución de este arte a través de nuestros tiempos."

En conclusión, Chuncheon ha demostrado constantemente su compromiso con la promoción del arte de la marioneta durante más de 35 años. La próxima edición del festival será otro hito en la construcción de su reputación como ciudad de la marioneta, pero esta vez a escala mundial.

©Chuncheon Puppet Theater Company/Hwang Seok-yong, Lee De-jong



¿PODRÍAS CREENER QUE...

BURUNDI ES UNO DE LOS POCOS
PAÍSES DE ÁFRICA, DONDE
NO EXISTE UNA TRADICIÓN
DE TÍTERES?

Por Eraste Manderu Manyoni

Dramaturgo y titiritero burundiano



Desfile público de los
gigantes Le Père et la
Mère, en las calles de
Bujumbura, el 6 de
enero de 2025.

Burundi

Burundi, situado en África Oriental, es un país único y fascinante. Está habitado por un pueblo íntegro y resistente, a pesar de las muchas dificultades sociopolíticas que ha atravesado. Burundi es un país magnífico, donde el kirundi es la única lengua nacional hablada por todos. Esta singularidad lingüística refleja la unidad cultural del país, donde creencias y tradiciones son compartidas por toda la población.

Cuando uno pone un pie en suelo burundés, como extranjero, queda inmediatamente impresionado por la cálida y sincera acogida de la gente. Dondequiera que vaya, las sonrisas de los burundianos, desde los niños hasta los ancianos, crean una atmósfera de generosidad y humanidad. Es una sonrisa que expresa su generosidad y hospitalidad, y da testimonio de lo profundo de su humanidad.

Burundi es un país que conoce la danza, el canto y la poesía desde hace siglos. Estas expresiones artísticas son parte integrante de su identidad cultural. *La Danza del Guerrero Intore*, los tambores reales de *Umurisho w'I Ngoma*, y la música y poesía pastorales, ricas en lenguajes y gestos codificados, son tesoros únicos en el mundo. Sin embargo, el paso de los colonizadores alteró profundamente las prácticas y creencias culturales tradicionales. Durante la colonización, se suprimieron ciertos rituales como el *Kubandwa*, una práctica religiosa ancestral, y celebraciones nacionales como el *Umuganuro*. Hoy en día, la cultura burundesa se enfrenta a la doble presión de la influencia global y el abandono local, lo que amenaza su continuidad.

A pesar de estos retos, Burundi sigue siendo un país donde el arte y la cultura siguen desempeñando un papel central. Los artistas burundeses, poco apoyados y a menudo ignorados, se esfuerzan por preservar y promover sus tradiciones. Iniciativas como el festival Buja Sans Tabou, celebrado en un centro cultural de Bujumbura, ofrecen plataformas para compañías de teatro emergentes, mostrando la resiliencia y la creatividad de los artistas burundianos.

Curiosamente Burundi es uno de los pocos países africanos que no tiene una tradición histórica de títeres. A diferencia de países como Malí, reconocido como la capital

africana de la marioneta, Burundi carece de tradición titiritera. Sin embargo, la marioneta es mucho más que una forma de arte: es una poderosa herramienta para preservar y transmitir culturas, un medio de expresión artística que combina teatro, música, danza y poesía. En Malí, las marionetas se han utilizado durante siglos para contar historias, transmitir valores y unir a la gente. Trasciende las diferencias, une a las comunidades y proporciona una plataforma para comunicar mensajes importantes. Esta forma de arte es un ritual que refleja el alma y la identidad cultural de un pueblo.

En Burundi, a pesar de la ausencia de esta tradición, el arte de la marioneta podría desempeñar un papel crucial en un país marcado por realidades sociopolíticas complejas y una historia de conflictos étnicos. Por eso, desde 2022, se están realizando esfuerzos para introducir la marioneta en Burundi.

Desde su aprobación oficial en abril de 2023, la UNIMA Burundi ha realizado importantes progresos en la promoción del arte de la



Es el momento de la construcción de los títeres gigantes de Le Père et la Mère por la asociación ABASAMANDARI, en colaboración con el centro UNIMA de Burundi. Crédito de la fotografía de todas las imágenes: Thibilisse Nkurunziza.

“Hoy en día, los títeres representan una nueva esperanza para Burundi. No sólo puede contribuir a preservar la cultura burundesa en peligro de extinción, sino que también puede servir como herramienta para la reconciliación...”

– Eraste Mandera Manyoni

marioneta. En mayo de 2023, la UNIMA Burundi se benefició de un curso de formación titulado Marionnette de Demain en Afrique (La Marioneta del Mañana en África), organizado por la UNIMA y financiado por la UNESCO. El curso fue impartido por Alessandra Amicarelli, reputada titiritera italiana, y Athanase Kabré, experto en marionetas de Burkina Faso.

Desde su creación, la UNIMA Burundi ha logrado avances notables. Proyectos como la creación de las marionetas gigantes Le Père et la Mère (El Padre y La Madre) tienen como objetivo preservar y celebrar las tradiciones burundesas. El reconocimiento internacional también está creciendo: un artista burundiano participó en la prestigiosa audición de ingreso a ESNAM en Francia en 2024 y recibió una beca AVIAMA (Association Internationale des Villes Amies de la Marionnette / Asociación Internacional de Ciudades Amigas de la Marioneta) para apoyar la investigación y la creación artística de un proyecto.

La colaboración ha sido clave para este éxito. Las asociaciones con organizaciones como UNIMA Italia han ayudado a UNIMA Burundi a estructurar sus actividades y brindar capacitación a sus miembros, mientras que instituciones locales como el Institut Français du Burundi han ofrecido recursos y espacios

para apoyar el desarrollo del arte de los títeres. La asociación ABASAMANDARI también ha desempeñado un papel crucial, apoyando la formación de artistas y garantizando una mayor difusión de esta forma de arte emergente.

El arte de la marioneta en Burundi es un sector muy prometedor. Más allá de su valor artístico, sirve como medio para contar historias, educar y reconciliar. A medida que los artistas burundianos continúan adoptando esta forma de arte, con el apoyo de socios locales e internacionales, los títeres tienen el potencial de enriquecer el paisaje cultural de la nación y contribuir a su renovación social y cultural.

Hoy en día, los títeres representan una nueva esperanza para Burundi. No sólo pueden contribuir a preservar la cultura burundesa en peligro de extinción, sino que también pueden servir como herramienta de reconciliación y de sensibilización en una sociedad aún marcada por las heridas del pasado, donde la gente camina sin voz, cargando con un silencio verdaderamente amargo heredado de conflictos anteriores.

Con el compromiso de los artistas y el apoyo de socios locales e internacionales, el futuro de los títeres en Burundi está asegurado.

También es esencial destacar el papel fundamental de Eraste Mandera Manyoni, presidente del centro UNIMA Burundi. Gracias a su dedicación y visión, Eraste Mandera Manyoni ha movilizado con éxito esfuerzos y estructurado las iniciativas necesarias para introducir y desarrollar de forma sostenible el arte de los títeres en el país.

Bajo su liderazgo han surgido iniciativas ambiciosas, como la creación de los muñecos gigantes "El Padre" y "La Madre", símbolos de la memoria cultural burundesa. Su participación también ha facilitado asociaciones fructíferas con organizaciones como UNIMA Internacional, AVIAMA y asociaciones locales como ABASAMANDARI, ayudando a estructurar y fortalecer las habilidades de los artistas burundianos.

De este modo, los títeres se convierten no sólo en un vehículo de preservación cultural, sino también en un medio para mostrar la identidad burundesa en el escenario internacional, allanando el camino para un futuro en el que el arte y la cultura desempeñarán un papel central en la reconstrucción del tejido social de Burundi.

Niños de un barrio muy desfavorecido de la ciudad de Bujumbura, Burundi.

© Thibault Nkurunziza



EL TÍTERE, HERRAMIENTA UNIVERSAL DE CONEXIÓN CULTURAL

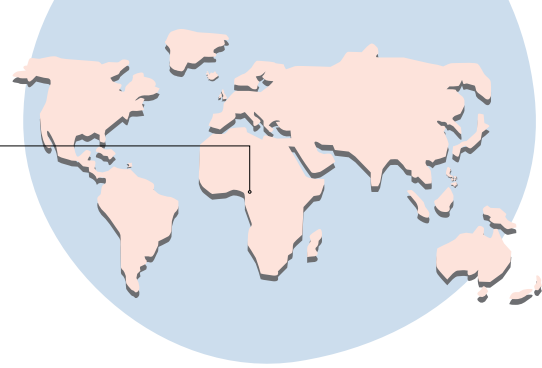
Ousmanou Sali

Entrevistado por Nkuissi Florence Nadège



©Touroukou Yedji Hamadjam Emmanuel

En un mundo en busca de diálogo intercultural e intercambios significativos, la marioneta emerge como un medio único. Instrumento de narración y de encuentro, traspasa las fronteras lingüísticas y culturales, encarnando emociones que tienden puentes entre los pueblos. Para comprender mejor esta forma de arte universal, nos reunimos con Ousmanou Sali, titiritero, actor, director y promotor del Festival Internacional 'Les Réparés' (Los Reparados). En esta entrevista, comparte su experiencia y su visión de las múltiples dimensiones de la marioneta como herramienta de conexión cultural.



©Tourkou Yadji Hammed Emmanuel



Imagen de portada del artículo e imagen de la izquierda: Taller de creación y manipulación de marionetas gigantes dirigido por Ousmanou Sali, del 19 de junio al 7 de julio de 2024, en Douala Bonendalé.

Nkuiissi Florence Nadège: ¿Por qué considera que los títeres son una herramienta poderosa para conectar culturas?

Ousmanou Sali: La marioneta, por su propia naturaleza, encarna lo universal. Puede ser de guante en Asia, de varilla en África o de hilo en Europa. Estos diferentes estilos, aunque específicos de cada región, hablan un lenguaje universal: el de las emociones humanas. Por ejemplo, un espectáculo de marionetas puede contar una leyenda local al tiempo que incorpora elementos visuales o musicales de otra cultura. Esta capacidad de traducir historias locales en experiencias universales tiene un valor incalculable en un mundo en el que tratamos de entendernos mejor.

NFN: ¿Tiene ejemplos concretos de colaboraciones internacionales que ilustren este potencial?

OS: Por supuesto. Una de las colaboraciones más llamativas es el proyecto SAKALA, entre el equipo camerunés Le Groupe des Géants du MBOA (Grupo de Gigantes de Mboa) y Les Plasticiens Volants (Los Artistas Plásticos Voladores), una compañía francesa. Este proyecto se centraba en la representación de distintas áreas culturales camerunesas. Nuestros socios aportaron sus técnicas y estética, mientras que el equipo camerunés compartió sus historias y símbolos. El espectáculo final fue una armoniosa fusión de estilos y culturas. En la primera representación, fue fascinante ver a espectadores de distintos orígenes encontrar su propia resonancia personal. Esta experiencia ilustra cómo los títeres crean un espacio donde las diferencias se convierten en una riqueza compartida. Lo importante en estos procesos es respetar las raíces de cada tradición, al tiempo que se experimenta conjuntamente para

desarrollar algo nuevo. Esto demuestra hasta qué punto la marioneta puede convertirse en un campo para la experimentación creativa, donde diferentes culturas se unen para coexistir y alimentarse mutuamente.

NFN: ¿Cómo gestiona las tensiones culturales que pueden surgir en este tipo de colaboraciones?

OS: Los choques culturales son inevitables, pero a menudo son oportunidades de aprendizaje. Durante el proyecto SAKALA, surgieron malentendidos sobre las elecciones estéticas o los mensajes que se querían transmitir. Por ejemplo, un símbolo insignificante para Les Plasticiens Volants podía tener un significado profundo para los titiriteros cameruneses. Sin embargo, al abordar estas diferencias con curiosidad y respeto, hemos enriquecido el proceso creativo. Estas confrontaciones permitieron crear un espectáculo que reflejaba verdaderamente nuestras diversidades, dando lugar a una experiencia única y auténtica.

NFN: ¿Qué papel desempeñan los festivales en estos intercambios culturales?

OS: Los festivales desempeñan un papel crucial. Proporcionan un espacio físico y simbólico donde los artistas pueden reunirse e intercambiar ideas. Durante las fiestas de 2024 organizadas por el jefe tradicional Banendalé, en la costa de Camerún, los talleres permitieron a los participantes descubrir nuevas formas de manipular y diseñar marionetas gigantes. Estos intercambios técnicos y culturales enriquecen a todos. Además, a menudo estos encuentros no se detienen en el festival: dan lugar a colaboraciones a largo plazo, o incluso a asociaciones culturales entre empresas o instituciones.



Imagen a la izquierda y derecha: Taller de creación y manipulación de marionetas gigantes. Dirigido por Ousmanou Sali, del 19 de junio al 7 de julio de 2024, en Douala Bonendalé.

NFN: ¿Cómo puede la marioneta responder a los problemas contemporáneos preservando sus raíces?

OS: Los títeres pueden incorporar elementos digitales sin perder sus métodos artesanales tradicionales. También puede abordar temas contemporáneos como el cambio climático o la migración, sin dejar de contar historias humanas universales.

NFN: ¿Qué consejo daría a los jóvenes artistas que quieren utilizar los títeres para el diálogo intercultural?

OS: Yo empezaría siempre por escuchar y observar. Comprender las historias y los símbolos de otras culturas es esencial. Luego hay que atreverse a experimentar. La marioneta es una herramienta flexible que te permite explorar nuevas fronteras, ya sean técnicas o temáticas. Por último, las colaboraciones son esenciales: abren perspectivas inesperadas y enriquecen el lenguaje artístico.

NFN: Como titiritero, ¿cómo percibe el impacto de los títeres en el público? ¿Tiene este medio un poder especial para tocar las emociones y la sensibilidad del público?

OS: La marioneta tiene un poder único: permite al público suspender sus creencias y dejarse llevar por la historia. A diferencia de un actor humano, la marioneta, con su forma a veces fuera de lo común, genera una distancia que hace más accesible la emoción. Es un espejo en el que cada cual puede proyectarse. El público, a menudo cautivado por el movimiento y la expresión de la marioneta, se identifica con las situaciones que encarna, ya sean alegres, dramáticas o cómicas. De este modo, toca más profundamente los sentidos y las emociones.

NFN: ¿Cómo pueden los títeres contribuir a sensibilizar a la opinión pública sobre cuestiones sociales y políticas, preservando al mismo tiempo su carácter artístico y lúdico?

OS: Los títeres tienen la capacidad de hacer accesibles temas serios sin perder su lado lúdico y estético. Tomemos el ejemplo de programas que abordan temas como la migración, el cambio climático o los conflictos sociales. La naturaleza simplificada y a veces simbólica de los títeres permite tratar estos temas con gran fuerza emocional, creando al mismo tiempo un momento de entretenimiento. Es una forma de transmitir mensajes importantes y, al mismo tiempo, implicar al público de una manera no didáctica.

NFN: ¿Ha observado algún cambio en la forma en que se percibe la marioneta en el mundo, especialmente en las sociedades occidentales en comparación con las africanas o asiáticas?

OS: Sí, la percepción de la marioneta varía enormemente de una cultura a otra. En África, a menudo se percibe como un arte tradicional, ritual y místico, una forma de narración ancestral que sigue formando parte de la vida comunitaria. En Europa y Norteamérica, la marioneta ha pasado por una fase de "renacimiento" en la que se ha vuelto más vanguardista, sobre todo con formas de teatro más experimentales. Lo fascinante es que, incluso en estos contextos modernos, los títeres conservan su poder para evocar emociones profundas y trascender las fronteras culturales.

NFN: ¿Qué papel desempeñan los títeres en la educación artística, especialmente en las escuelas y con las generaciones más jóvenes? ¿Puede desempeñar un papel en la transmisión de conocimientos tradicionales al tiempo que se utiliza en un contexto contemporáneo?

OS: Los títeres son una excelente herramienta pedagógica. En las escuelas, no sólo despierta la creatividad de los niños, sino que también les enseña a trabajar en equipo, a escenificar y a contar historias. En un contexto más tradicional, se convierte en un medio de transmisión de leyendas, historias populares y valores culturales. En un entorno contemporáneo, puede abordar

temas modernos y adaptarse a las nuevas herramientas tecnológicas, conservando sus orígenes artesanales.

NFN: ¿Pueden utilizarse los títeres, como herramienta de mediación, para abordar temas tabú o cuestiones delicadas como la guerra, la pobreza o la desigualdad? En caso afirmativo, ¿cómo puede hacerse respetando las culturas implicadas?

OS: Sí, los títeres son una herramienta maravillosa para abordar temas delicados, porque permiten tratar cuestiones complejas de forma indirecta. Por ejemplo, los títeres pueden representar figuras simbólicas para tratar la guerra o la desigualdad, lo que permite al público enfrentarse a estas realidades sin sentirse atacado directamente. La clave es respetar las sensibilidades culturales y presentar estos temas de forma reflexiva, teniendo en cuenta las percepciones y experiencias locales.

NFN: ¿Cree que los títeres pueden ir más allá del teatro e integrarse en otros campos, como el cine, la televisión o incluso las nuevas tecnologías (realidad virtual, hologramas)?

OS: Por supuesto. Las marionetas tienen una gran capacidad de adaptación. Hoy en día, vemos marionetas en producciones de cine y televisión en las que las técnicas digitales mejoran la experiencia. Por ejemplo, las marionetas animadas por CGI o los hologramas de marionetas nos permiten explorar nuevas dimensiones preservando la esencia del oficio. Este cruce con las nuevas tecnologías abre inmensos horizontes en los que la marioneta puede expresarse de forma innovadora sin dejar de ser fiel a sus raíces.

NFN: ¿Pueden los títeres ser una herramienta eficaz en el proceso de reconciliación en contextos de conflicto o post-conflicto, al permitir a los individuos reapropiarse de sus historias y de su memoria colectiva?

OS: Sí, los títeres pueden desempeñar un papel restaurador en situaciones de conflicto. Permite a la gente contar y compartir historias traumáticas de una forma menos directa pero igual de poderosa. En un contexto de reconciliación, ofrece una oportunidad de expresión sin prejuicios y ayuda a las personas a liberarse de su sufrimiento. Al reinventar los relatos o reconstruir las historias colectivas, los títeres permiten a la comunidad recuperar su pasado, al tiempo que facilitan la apertura hacia el futuro.

NFN: ¿Cuáles son los retos actuales para los títeres que desean trabajar en proyectos interculturales? ¿Existen obstáculos técnicos, financieros o logísticos para la expansión de esta forma de arte como herramienta de diálogo entre culturas?

OS: Los principales retos suelen ser logísticos y financieros. Producir marionetas, sobre todo a escala internacional, requiere recursos considerables, tanto en material como en viajes. Además, la fusión de tradiciones diferentes puede generar tensiones estéticas y culturales que requieren un delicado equilibrio. Por último, está la cuestión del reconocimiento institucional y el apoyo a estos proyectos interculturales, que a veces sigue siendo limitado. Sin embargo, estos obstáculos son también oportunidades para tender puentes y reforzar la colaboración entre artistas, lo que en sí mismo constituye un magnífico reto.

NFN: Para concluir, ¿cómo ve el futuro de la marioneta en este papel de mediador cultural?

OS: Soy muy optimista. La marioneta tiene un potencial inmenso, sobre todo en un mundo en el que necesitamos más diálogo y comprensión mutua. Fomentando los encuentros, las hibridaciones y las creaciones conjuntas, puede seguir desempeñando un papel central en la construcción de un futuro más armonioso.

La flexibilidad, la poesía y la universalidad de las marionetas las convierten en un mediador esencial entre culturas. Como señala Ousmanou Sali, tiende puentes, deconstruye estereotipos y abre nuevas perspectivas. El diálogo intercultural a través de los títeres es un rico recurso que debe ser explorado, no sólo por los artistas, sino también por el público. Frente a los desafíos contemporáneos, este arte ancestral sigue evolucionando y uniendo a la gente, recordándonos que, a pesar de nuestras diferencias, compartimos una humanidad común.

“Los choques culturales son inevitables, pero a menudo son oportunidades de aprendizaje.”

- Ousmanou Sali

Gira Nacional de Les Géants du Mboa en Awaé, Yaundé.

©Touroukou Yadjil Hamadiam Emmanuel



EN LA ENCRUCIJADA: EL TÍTERE

Passeurs et complices

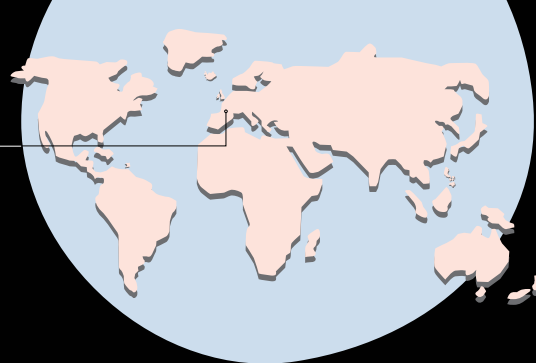


Por Brunella Eruli

(1943-2012) Redactor jefe de la revista
Puck - La marionnette et les autres arts
(La marioneta y las otras artes)



Puntuación del objeto: Taller impartido por
Duda Paiva, con alumnos de la 13ª promoción
de ESNAM. Charleville-Mézières: Centro
Internacional de Títeres - Jacques Felix, 2023.



La marioneta ya no es lo que era. Algunos lo lamentan, pero sí, como afirmaba Duchamp, es el espectador quien hace la obra, hay que admitir que la mirada del público sobre la marioneta ha cambiado. Por su parte, la marioneta no ha esperado a ser mirada para aventurarse por caminos que la han llevado a salir de su cascarón. Desde hace unos veinte años, ha dirigido su atención hacia las artes visuales, el teatro, la danza, las imágenes virtuales, el cine de animación, la música contemporánea y todo lo que tenga una connotación de investigación experimental.

El títere quería alejarse de las imágenes estereotipadas a las que se había aferrado durante demasiado tiempo, y en las que se sentía cada vez más encorsetado a medida que se hacía más patente su deseo de acompañar los cambios del teatro contemporáneo y demostrar su capacidad de adaptación a los contextos y situaciones teatrales más diversos.

La pequeña reina del teatro infantil, el curioso objeto de las colecciones de arte popular, la imagen del candor infantil o del patetismo romántico, sufría al no ser considerada nunca -o casi nunca- por sus cualidades estéticas o por la calidad artística de sus producciones teatrales.

Los primeros encuentros entre formas teatrales separadas por el hilo invisible de los prejuicios habían sido preparados por los puentes creados por las vanguardias plásticas a principios de siglo; por estos pasadizos se precipitaron creadores que continuaron un viaje inevitablemente solitario, en la encrucijada de las artes plásticas y el teatro.

A los ojos de quienes acompañaban a la marioneta en su nuevo camino, la tradición seguía conservando todo su encanto y el valor histórico de su pasado, pero ahora estaba claro que salvaguardar la tradición, o su mito idealizado, no significaba congelarse en códigos inmutables y repetitivos que alejaban los riesgos, por supuesto, pero también las oportunidades de descubrimiento e innovación.

A través de sus nuevas creaciones, la marioneta dejaba atrás su identidad más conocida y segura, aunque en algunos aspectos esta identidad redujera sus posibilidades de expresión: la marioneta abandonaba su lenguaje, su contexto, su territorio e incluso su público, para embarcarse en una aventura magnífica, ciertamente, pero no exenta de peligros. ¿Habría podido reconocerse y reencontrarse su identidad en otra imagen?

Para participar en la vida del teatro en su conjunto, tuvo que salir de un entorno cómodo y seguro y encontrar compañeros de viaje que le ayudaran a cruzar las fronteras trazadas entre los distintos géneros, formas y lenguajes artísticos. Conocer a algunos de los grandes artistas del siglo XX (el nombre de Kantor podría resumirlos a todos) le demostró que era posible desafiar los códigos convencionales e inventar un lenguaje propio.

"Transeúntes" y cómplices ya estaban en marcha, esperándola en el camino que la marioneta, al principio un poco intimidada y aún vacilante, había tomado para salir del rincón donde las etiquetas la habían confinado durante demasiado tiempo. Investigadores solitarios le demostraban que era posible encontrar en formas diferentes las señas necesarias para la supervivencia de su identidad.

Una nueva generación de directores, escritores y coreógrafos mira ahora a la marioneta con ojos desprejuiciados, desafiando al mismo tiempo sus códigos tradicionales: la gramática lacónica de este objeto teatral ha infundido al teatro de interpretación una atención diferente a los objetos y los materiales, pero también al juego y la presencia del cuerpo vivo en escena. El cuerpo de la marioneta, que apenas toca el suelo, que flota en un espacio concreto e imaginario a la vez, donde lo interior y lo exterior, lo material y lo emocional se turnan y se cruzan, plantea preguntas sobre la frontera entre lo vivo y lo inerte, entre la vida y la muerte, preguntas fundamentales a las que ni siquiera el teatro con mayúsculas ha sido capaz de dar respuestas definitivas.

Además, las diferencias entre los materiales inertes y el cuerpo humano disminuyen ahora que este último conserva algunas de sus características gracias a las prótesis mecánicas, los trasplantes, los órganos artificiales, los implantes, los chips electrónicos y toda una serie de sustancias químicas (legales o ilegales, da igual) que regulan el estado de ánimo, la libido, el sueño, la acción, los sentimientos e incluso nuestro equilibrio vital, como la tensión arterial, la glucemia y los niveles hormonales. Con nuestro consentimiento, nuestras vidas están "manipuladas", por no hablar del condicionamiento que ejercen la publicidad y la información.

Sin embargo, la marioneta, desde el momento en que aparece en escena e incluso cuando permanece inmóvil, habla sobre todo de manipulación, es decir, de relaciones de fuerza y poder, cuestiones que van más allá del largo entrenamiento y del virtuosismo, a veces estéril, que esta técnica exige del marionetista. En *Hamletmachine* de Heiner Müller, cuando los actores-manipuladores de El Periférico agarran las cabezas sin capucha de los muñecos, es fácil comprender la violencia y las implicaciones del simple acto de "manipular", ya se trate de un muñeco, una marioneta o un ser vivo.

Hoy vivimos en una época en la que las imágenes virtuales, los efectos especiales y las simulaciones difuminan los límites entre lo real y lo virtual, en la que la realidad coincide con el reality show y en la que la guerra puede convertirse en una imagen manipulable. ¿Dónde está la diferencia entre lo vivo y lo inanimado? ¿Quién manipula a quién? Otra imagen de El Periférico para *El combate de Tancredo y Clorinda* de Monteverdi, nos da una idea de los cambios que se han producido en el mundo de los títeres y en el desplazamiento de los límites entre lo vivo y lo inanimado. En el escenario hay cantantes, actores y marionetas, algunas de las cuales se mueven gracias a mecanismos que les permiten desplazarse a distancia, reforzando la autonomía del títere. En primer plano, proyecciones de una operación quirúrgica a una marioneta que tiene lugar en el escenario.



©Hervé Dapremont

Comment Gargantua naquit d'une bien étrange façon: «précipité» (Cómo nació Gargantúa de una manera muy extraña: "precipitado") por Pedro Hermelin-Vélez (13ª promoción de ESNAM). Charleville-Mézières: Centro Internacional de Títeres - Jacques Felix, 2022.

La lucha se ha convertido en una operación quirúrgica y se extrae un corazón vivo del cuerpo de la marioneta. La idea de El Periférico era diseccionar la realidad y al mismo tiempo subrayar que todos somos mutantes.

No cabe duda de que los encuentros con artistas que se han acercado a la marioneta y la han integrado en sus espectáculos o en su escritura (de Vitez a Kantor, Maguy Marin, Benno Besson, Gabily, Novarina) han ayudado a la marioneta a encontrar su camino; por su parte, también ha contribuido a ampliar y dar profundidad al lenguaje tradicional de la actuación.

El teatro de imágenes, que utiliza un lenguaje esencialmente visual y plástico similar al de la marioneta, ha reconocido los elementos comunes de una gramática expresiva cuyo punto fuerte es una nueva utilización del actor: El actor ya no está en escena para representar la realidad en términos de continuidad psicológica o narrativa, sino para sugerir las rupturas, discontinuidades y oscuridades de la realidad que nos rodea y en la que procedemos, como los títeres, con movimientos rígidos y torpes, sin saber muy bien dónde poner los pies en busca de un punto de equilibrio incierto. El títere ofrecía al actor de carne y hueso un modelo para mostrar los aspectos fundamentales de toda realidad, viva o inanimada, sin palabras y, por tanto, sin caer en las trampas creadas por el lenguaje. Esto me recuerda el texto de Schulz sobre el sufrimiento de los maniquíes.

Después de haber considerado a la marioneta como un actor incompleto, como un actor mudo con una voz desafinada, extrayendo las vibraciones de su presencia de otro cuerpo y de otro material, sin saber hablar por sí mismo, el actor de carne y hueso ha comprendido por fin la importancia de la distorsión de la voz, ha aprendido a jugar con la distorsión, con la voz grabada para sacar a la luz las imágenes ocultas en la sombra de las palabras.

Después de haber considerado a la marioneta como un bailarín incompleto, incapaz de moverse por sí mismo, la danza contemporánea muestra hoy cuerpos que se expresan a veces mediante gestos estilizados, a veces mediante gestos mecánicos repetidos, gestos que, como los del títere, revelan la incapacidad del cuerpo para adaptarse a los códigos de la "vida real".

¿Podemos hablar de la marioneta sin mirar de cerca a su compañero y a su amo, a su víctima y a su verdugo: el marionetista?

Quieran o no, los marionetistas han acompañado la evolución del arte de la marioneta, obligados a hacer frente a las mutaciones impuestas a su profesión por los cambios económicos y culturales de la sociedad en su conjunto. Las limitaciones presupuestarias y administrativas han contribuido a poner en crisis la organización secular de la profesión. La profesión tradicional, un asunto de familia solitaria, se basaba en las múltiples y variadas

competencias del titiritero, auténtico hombre orquesta: escritor, escenógrafo, constructor, escultor, manipulador, director de escena, músico, administrador, diplomático y político. Pero los tiempos cambiaban y las compañías de teatro tenían que dejar el sombrero en el desván para recoger el dinero de los espectadores; tenían que dirigirse a las autoridades regionales y nacionales, presentar proyectos y defenderlos ante las comisiones. En resumen, la compañía del unipersonal se convierte en un negocio, y el titiritero y sus habilidades pasan a ser uno de los actores del enorme engranaje que mueve la creación artística actual.

Por otra parte, para garantizar la supervivencia de su teatro, las compañías debían resolver el problema de la formación: la formación en el trabajo y en el entorno familiar resultaba ya imposible, y el desinterés de las jóvenes generaciones, reacias a embarcarse en una profesión con difíciles salidas económicas, ya no garantizaba ni la continuidad de la profesión ni la transmisión de los conocimientos tradicionales.

En este contexto de crisis, marcado por una voluntad de cambio, de renovación y de resistencia, el Instituto Internacional de la Marioneta, de acuerdo con otras instituciones, desempeñó un papel esencial para ayudar y apoyar el proyecto de integración del teatro de marionetas en la vida teatral y artística contemporánea. A pesar de su estructura mínima, impulsado por fuertes

personalidades, el Instituto se ha convertido, a escala internacional, en la fuerza motriz y el sostén de iniciativas para romper el gueto de la marioneta y abrirla a los lenguajes visuales y a la escritura contemporánea. El abanico de ámbitos que abarca el Instituto es muy amplio: formación profesional, escuelas, edición, documentación, creación de eventos y apertura a un público cada vez más amplio.

En este sentido, la creación de la École Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette (Escuela Nacional Superior de las Artes de la Marioneta) ha respondido a las expectativas de la profesión, intentando colmar la brecha generacional que empezaba a sufrir el arte de la marioneta.

Enfrentarse al problema de la formación, en cualquier ámbito y en cualquier contexto, significa entrar en un terreno en el que los programas deben enfrentarse constantemente a las incertidumbres y dudas engendradas por los cambios en la sensibilidad cultural, pero también con los cambios en el marco económico que no perdonan la vida cultural.

Formar a un ingeniero o a un payaso, a un acróbata o a un titiritero implica un proyecto que responde a la formidable pregunta: ¿formar para qué, para quién, para qué salidas? En resumen: ¿una escuela para qué? ¿Para acumular técnicas y conocimientos, o para crear una "actitud" que permita a los alumnos evolucionar como artistas y como individuos en un futuro cuyos contornos sólo podemos vislumbrar?

La Escuela ha abierto su reclutamiento a jóvenes artistas sin formación específica ni tradición en el campo de la manipulación de marionetas; el objetivo, a través de un plan de estudios experimental impregnado de una fuerte exigencia creativa, era proporcionar una formación a la vez general y específica, haciendo hincapié en el florecimiento del talento artístico individual y en su capacidad para seguir desarrollándose en contextos suficientemente amplios y no exclusivamente dedicados a los títeres.

Había que encontrar un compromiso razonable entre la formación general, la formación teatral y la formación física, entre

el aprendizaje de técnicas especializadas, la atención a los contenidos, la capacidad de utilizar materiales, de construir un espacio escénico y de crear imágenes visualmente complejas. La participación de destacadas figuras artísticas como profesores ha vinculado la vida de la escuela al aprendizaje como transmisión de conocimientos tradicionales, pero también ha creado puentes entre la escuela y la situación teatral actual. Este contacto ha dado los resultados deseados, ya que un buen número de alumnos de las distintas promociones han pasado a formar sus propias compañías o a integrarse en compañías teatrales de todo el mundo.

Misión cumplida: la marioneta vive en el teatro. Pero eso no significa que las preguntas hayan terminado: ¿corren la marioneta el riesgo de perder su identidad? Como todos nosotros.

Escritura con marionetas de mano: Taller impartido por Virginie Schell y Gabriel Hermand-Priquet, con alumnos de la 13ª promoción de la ESNAM. Charleville-Mézières: Centro Internacional de Títeres - Jacques Felix, 2023.



DESDE LAS MANOS HASTA EL CORAZÓN:

LA INFLUENCIA INTERCULTURAL DE LOS TÍTERES

Puppetry International Magazine



n° 54 • 2023

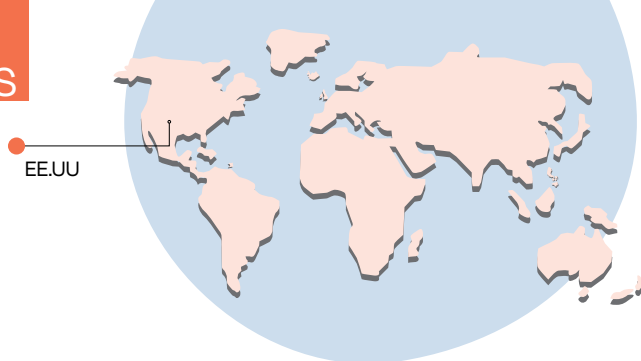
Por Ana Lorite



Quanzhou, China, 2019.



Cairns, Australia, 2017.



En septiembre de 2017, junto con mi esposo y compañero artístico, Sergio Aguilar, emprendí un viaje alrededor del mundo con el propósito de explorar los aspectos motivacionales de los títeres en entornos educativos y el poder comunicativo de los títeres a través de un espectáculo visual en algunos de los rincones más remotos del planeta. Lo llamamos 'Títeres y circo: un viaje por las escuelas del mundo'. Lo que comenzó como un sueño de dar la vuelta al mundo se convirtió en un viaje de casi tres años, durante el cual visitamos veintiuna escuelas y entrevistamos a cincuenta y cinco titiriteros y treinta y cinco docentes de catorce países de cuatro continentes. Con el tiempo, el viaje pasó de ser una exploración de los títeres a una experiencia que cambió nuestras vidas, llevándonos a dejar atrás nuestro hogar en España y establecer una residencia permanente en los Antípodas de Nueva Zelanda. A lo largo de este viaje, también descubrí la capacidad incomparable de los títeres para forjar conexiones humanas, trascendiendo las barreras del idioma y comunicándose de una manera que solo el lenguaje visual de los títeres puede expresar.

A medida que nos sumergíamos en diferentes culturas, notamos que el títere tenía una forma distintiva de reunir a las personas. En Chiang Rai, Tailandia, nos encontramos realizando una función para un grupo de niños y adultos del pueblo Akha, un grupo étnico que vive en pequeñas aldeas en zonas altas de las montañas de Tailandia, Myanmar, Laos y la provincia de Yunnan en China, que nunca antes había visto un espectáculo de títeres. Al principio, parecían dubitativos y reservados, inseguros de qué pensar de esos peculiares personajes animados. Sin embargo, a medida que avanzaba la función, sus ojos se agrandaron de curiosidad, y pronto se sumergieron en el encantador mundo de los títeres. Después de la función, los niños y adultos se acercaron a nosotros con amplias sonrisas, su timidez reemplazada por una nueva emoción. Estaban ansiosos por tocar los títeres, sentir las bolas flotantes que se suspendían en el aire con un truco de ilusión y entender cómo cobraban vida. A pesar de la barrera del idioma, nos conectamos con todo el grupo a través de la maravilla compartida y la fascinación que los títeres habían despertado en sus corazones.

En contraste, realizamos funciones en los cuarteles de ensayo del aclamado espectáculo *Bali Agung* en Indonesia, mientras más de 150 artistas todavía se quitaban el maquillaje después de su función. Estábamos comprensiblemente nerviosos, ya que estábamos a punto de realizar nuestro humilde y pequeño espectáculo

de títeres y circo ante una comunidad de actores y titiriteros con cientos de años de tradición y técnica detrás de ellos. Para nuestra sorpresa, todos se quedaron en la gran sala de ensayos viendo nuestra función, después de lo que había sido un día muy largo para ellos, y aplaudieron con entusiasmo por cada truco de malabares y sutil movimiento de mi marioneta. Al final del espectáculo, compartimos con ellos trucos y nuestra pasión por los títeres, mientras ellos compartían algunos de sus títeres únicos del espectáculo *Bali Agung*. Nos sentimos conectados de una manera que trasciende cualquier idioma común, no solo por nuestra pasión mutua por el teatro de títeres, sino también por las conexiones únicas que se crean entre los artistas que comparten el amor por su oficio y entre los artistas y el público mientras ven un espectáculo de títeres.

Mientras que en los pueblos rurales de Bolivia y Perú, nos encontramos con ancianos que hablaban dialectos antiguos transmitidos de generación en generación. No pudimos ni siquiera comunicarnos en nuestra lengua materna (Español), porque hablaban Quechua y Aymara. Al principio, nos preocupaba que nuestro arte de títeres sin palabras no resonara con ellos, dado el marcado contraste con su rica tradición narrativa oral. Sin embargo, para nuestra sorpresa, abrazaron el espectáculo con los brazos abiertos, reconociendo en este una forma de narración diferente pero complementaria. Los gestos expresivos de nuestra marioneta y sus movimientos se convirtieron en un lenguaje mutuamente comprendido que creó un profundo sentido de unidad entre jóvenes y ancianos. Los mayores asentían con aprobación, reconociendo la universalidad de las emociones humanas transmitidas por ella. En esos momentos, nos dimos cuenta de que los títeres tenían el poder de salvar no solo las brechas lingüísticas, sino también las que separan a las generaciones, forjando conexiones que alcanzan más allá del tiempo mismo.

En las bulliciosas ciudades como Madrid, Sídney y Wellington, por nombrar algunas, nos encontramos actuando en medio del ritmo acelerado de la vida moderna. Rodeados de una multitud de personas, cada una inmersa en sus rutinas diarias, nos

preguntábamos si los títeres podrían romper las barreras de la anonimidad que a menudo fomenta la vida urbana. La respuesta llegó con un encuentro inesperado. Después de una función en una plaza pública en Dunedin, Nueva Zelanda, una joven se acercó a nosotros, con los ojos llenos de lágrimas. Nos explicó que ella y su madre vieron nuestro espectáculo el día anterior, y que su madre, que sufría de Alzheimer severo, despertó al día siguiente preguntando si podía llevarla nuevamente a ver el espectáculo de títeres de ayer. Saludamos felizmente a su madre y agradecimos a su hija por regresar a ver nuestra función por segunda vez. Los títeres habían tocado el corazón y la memoria de su madre de una manera que no podía poner en palabras. En ese fugaz momento, compartimos una conexión íntima con una desconocida a través del lenguaje silencioso de los títeres.

“Al principio, nos preocupaba que nuestro arte de títeres sin palabras no resonara con ellos, dado el marcado contraste con su rica tradición narrativa oral.”
- Ana Lorite

Cuando estoy de viaje, siempre llevo un pequeño títere de espuma en mi bolso llamado Franky. Nos ha salvado innumerables veces con su encantadora personalidad e incluso me hizo ser seleccionada en una entrevista de trabajo. Una vez, cuando nos perdimos en un remoto pueblo rural en el sureste de China, Franky logró conectar con una anciana, que abría ostras en la calle, para pedir ayuda. Ella no solo nos ayudó a entender un mapa en Mandarín (un idioma que ni mi pareja ni yo hablamos), sino que también nos invitó a tomar té en su humilde casa hecha de conchas de ostras.

En 2019, tuvimos la suerte de desarrollar aún más nuestro proyecto durante una residencia de una semana en una escuela para refugiados Rohingya en Malasia, que culminó con una función. Los Rohingya son la población apátrida más grande del mundo y han sido durante décadas víctimas de graves violaciones a los derechos humanos. El trauma y las terribles circunstancias que los niños habían superado eran indescriptibles. No hablábamos Bahasa malayo ni Rohingya, los dos idiomas hablados en la escuela. No obstante, durante nuestra semana en la escuela, pudimos comunicarnos con los niños a través de nuestros títeres, y ellos se sintieron motivados a aprender inglés y expresarse de una manera diferente. Incluso los niños más tímidos se atrevieron a expresarse a través de un simple títere de mano, diciendo algunas palabras en inglés y continuaron usando sus títeres durante los recreos, conversando entre ellos. Después de nuestra última función, que ocurrió en nuestro último día en el centro, uno de los maestros señaló que la clase estaba llena de risas y alegría. También pudimos sentir la hermosa energía que se creó gracias a la capacidad de los títeres para traer alegría y claridad a uno de los lugares y experiencias más oscuras.

Como docente, a menudo reflexiono sobre la importancia de las relaciones entre profesores y estudiantes. Ese sentido de pertenencia y la disposición para asistir a clases y tener curiosidad por aprender son más difíciles sin construir primero una relación. Uso los títeres en la enseñanza como una herramienta motivacional y un canal de comunicación, aprovechando su capacidad para fomentar la conexión humana. A lo largo de mi carrera como educadora, también he sido testigo del poder curativo de este arte. En Australia, en una clase con niños con necesidades especiales, había un niño con autismo que no había hablado en cinco años. Cuando colocó su mano dentro del títere, pudo expresarse de formas que no había mostrado antes de ese momento. La maestra, conmovida hasta las lágrimas, compartió luego cómo la había inspirado a usar este medio para conectar con esos niños que necesitaban otra forma de comunicación.

En una entrevista realizada en 2018 con el titiritero Gonzalo Guevara, de Buenos Aires, Argentina, aprendimos sobre la importancia del teatro de títeres como una celebración de la democracia. Un grupo de vecinos y titiriteros profesionales se reunió, después de treinta y cinco largos años de dictadura, para crear una comunidad intergeneracional de estudiantes y artistas para mejorar el arte del teatro de títeres. Hoy, El Galpón de Catalinas tiene más de 500 practicantes.

El espectáculo que vimos esa noche tenía tres generaciones en el escenario que se conectaban entre sí y con el público a través de la interpretación de los títeres.

Durante nuestra visita al Museo Piripiri en La Paz, Bolivia, conocimos al titiritero Sergio Ríos Hennings, fundador de la compañía Uma Jalsu en colaboración con Isabel del Granado y miembro activo del movimiento cultural boliviano. Nos explicó que el museo recibía a artistas titiriteros visitantes y sus propias producciones una vez por semana. El teatro de títeres del museo también se utilizaba como espacio para narrar cuentos, y los pueblos Aymara y Quechua se reunían allí para celebrar sus raíces y similitudes indígenas mientras veían obras de títeres.

Estos encuentros, entre muchos otros, nos confirmaron que el títere posee un poder único para trascender las fronteras que nos separan como seres humanos. Va más allá de la palabra hablada y se adentra en el reino de las emociones crudas y las experiencias compartidas. Ya sea en las profundidades de los Andes o en el corazón de una ciudad bulliciosa, el títere teje un tapiz de conexión humana que nos une a todos.

Al establecernos en las Antípodas de Nueva Zelanda, llevamos con nosotros un tesoro de recuerdos y lecciones de nuestra odisea con los títeres. El viaje nos transformó, no solo como artistas, sino como seres humanos. Nos dimos cuenta de que los títeres no son

solo una forma de arte; son un lenguaje de compasión, empatía y comprensión. Nos mostró que las conexiones más profundas se pueden forjar sin una sola palabra hablada, que la esencia de la comunicación humana no reside en el vocabulario, sino en la expresión del alma. El escenario pudo haber sido nuestra plataforma, pero la verdadera magia fue el hilo invisible que nos conectó a todos como una comunidad global.

Al mirar atrás, me llena de gratitud la oportunidad de haber explorado el mundo a través de los ojos del títere. Me enseñó que, sin importar nuestro origen o idioma, todos formamos parte de un tapiz humano compartido, intrincadamente tejido. El títere me recordó que, a pesar de nuestras diferencias, estamos unidos por los hilos de las emociones que nos hacen humanos. Para celebrar las profundas conexiones humanas que forjamos, sigo insuflando vida a mis títeres, sabiendo que su lenguaje silencioso llena los vacíos que las palabras por sí solas nunca pueden llenar.

A medida que continúo mi viaje, llevo conmigo las historias y experiencias de quienes conocí, y me inspira usar esta poderosa forma de arte para fomentar la empatía, la conexión y la comprensión en un mundo cada vez más diverso e interconectado. El títere es mi vehículo para celebrar la belleza de la conexión humana, y estoy decidida a compartir su profundo mensaje con el mundo, un espectáculo de títeres a la vez.

©Paqui Fernández



Chiang Rai, Tailandia, 2019.

TIRANDO DE LOS HILOS DE LA TRADICIÓN

Por Victoria Hart

U Htwe con su marioneta terminada.



Myanmar

Conocida localmente en Myanmar como Yoke thé, que significa 'gente pequeña', se dice que el títere, tiene su origen hace más de 600 años, alcanzando el auge de su popularidad durante el Tercer Imperio Birmano (1752-1885).

En tiempos antiguos, el teatro de marionetas era un medio para comunicar los sucesos de la capital a los pueblos rurales, educando a las masas en historia, literatura y religión. Desde la aparición del cine y la televisión, y con tradicionalistas reacios a hacer evolucionar esta forma de arte, perdió popularidad y se convirtió en una atracción turística, contando las historias de las vidas pasadas de Buda, conocidas como *Jataka Tales* (Cuentos de Jataka).

U Htwe creó su propio teatro de marionetas, la compañía de marionetas Htwe Oo Myanmar, con el esfuerzo de revivir este arte. Su visión era reavivar el interés del público llevando el arte a sus orígenes, para educar e inspirar la imaginación a través de obras de teatro actuales.

Poco afectada por el ritmo acelerado de los tiempos modernos, Birmania ha sabido combinar tradición y modernidad, con carretas tiradas por caballos compartiendo las carreteras junto a coches, bicicletas y motocicletas; las cadenas de comida rápida apenas se veían en las calles, mientras que los métodos tradicionales de producción de alimentos y artículos domésticos seguían siendo una parte importante de la vida diaria. Igualmente, la gente de Birmania era pacífica, acogedora, cálida y amistosa; ansiosa por compartir su cultura y su modo de vida, donde la presencia del budismo seguía siendo fuerte con visitas frecuentes a los templos, siendo el más grande de Yangón el Templo Dorado, junto con su adoración por el líder político Aung San Suu Kyi.

Las marionetas birmanas son muy detalladas, y el titiritero debe tener habilidades especiales, ya que cada marioneta es controlada por un solo titiritero utilizando hasta 16 hilos. Una visita para conocer al famoso titiritero Saya Chan, del teatro de marionetas Nyein Chan Shwe Pyi, nos dio la oportunidad de ver su vasta colección de marionetas, donde los espectáculos tradicionales de marionetas cuentan con 28 personajes principales, que representan dioses, realeza, animales, etc., y cada uno tiene sus propios movimientos de danza únicos. Esta colección ahora está bajo el cuidado de U Htwe y su compañía de marionetas. Las marionetas están talladas en madera de teca y compuestas por 17-19 piezas. Las historias generalmente

se basan en historias antiguas, leyendas y relatos comunitarios transmitidos de generación en generación. A menudo reflejaban los asuntos de actualidad, representando los estilos de vida y preocupaciones de su gente. En los tiempos antiguos de Birmania, se pedía a los titiriteros que representaran espectáculos como una forma indirecta de advertir a la corte y a los miembros de la familia real sobre sus malas conductas, de manera astuta a través de una trama similar a la situación.

En las últimas décadas, el arte de la marioneta birmana casi ha desaparecido debido a las diversas formas modernas de entretenimiento, la falta de apoyo y la escasez de artistas cualificados. Hoy en día, artistas profesionales, como los que actúan con U Htwe, están tratando de revivir esta impresionante herencia cultural para ofrecer a los exploradores extranjeros y a las nuevas generaciones una visión de la cultura birmana a través de sus actuaciones.

Después de que la compañía participara en el Festival Mundial de Teatro de Marionetas en 2011 en Charleville-Mézières, el equipo Htwe Oo Myanmar se unió a un taller de marionetas de tres semanas titulado "HOME" en Tailandia, Camboya y Birmania, organizado por la Alianza Francesa y el Centro Cultural Alemán. Titiriteros de Alemania,

©Andrew Hart



Pintando marionetas.



©Andrew Hart

Marionetas de hilo de Myanmar.

Francia, Tailandia, Camboya y Birmania participaron en intercambios y actuaciones colaborativas, pasando una semana en Chiang Mai, una semana en Phnom Penh y una semana en Yangón.

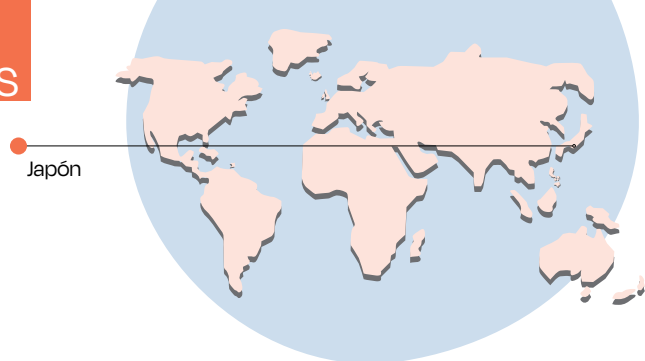
Desafortunadamente, uno de sus maestros titiriteros falleció repentinamente después de una actuación en 2013, y el más anciano ya no puede actuar. Por lo tanto, la hija y el hijo de U Htwe están ahora involucrados, desarrollando sus habilidades en el arte de las marionetas debido a la falta de titiriteros. Han participado en muchos festivales de marionetas alrededor del mundo y han ganado premios, como el "Premio de Oro" por marionetas individuales otorgado a su hija y su hijo, y el "Premio de Plata" para la compañía en el Festival de Marionetas en Hanoi, Vietnam. También aparecen en la película tailandesa *From Bangkok to Mandalay* y en la película birmana *Mudras Calling* (La llamada de los Mudras).

Están haciendo espectáculos de marionetas no solo en su casa, sino también charlas y demostraciones en escuelas, colegios y universidades.

U Htwe es el primero de su tipo dispuesto a realizar los cambios necesarios para mantener vivo el arte, incorporando temas modernos y tecnología contemporánea. Sueña con revivir este arte antiguo y organizar talleres para crear nuevas obras relevantes para la época, con el fin de promover la educación comunitaria y el intercambio cultural.

En 2011, Victoria Hart, produjo *Master of Puppets* (Maestro de Marionetas) un cortometraje que aborda los desafíos que enfrenta U Htwe. El filme ofrece una visión de la cultura birmana y del teatro tradicional de marionetas de Birmania, presentando a algunos grandes maestros, así como las habilidades del fabricante de marionetas y comentarios de Ma Thanegi, autora de *Myanmar Marionettes* (Marionetas de Myanmar, marzo de 2008) y ex-asistente del político Aung San Suu Kyi. Mira *Master of Puppets* aquí:

www.hartinmedia.com/work/documentaries



La producción de marionetas *Aglavaine et Sélysette*, representada en Tokio en 1923 y considerada por muchos como el inicio del teatro de marionetas japonés moderno, apareció en una revista gráfica bajo el titular 'El Nuevo Teatro de Marionetas'. ¿Qué tenía de 'nuevo'? Un aspecto fue que era la primera obra de marionetas japonesa que imitaba el teatro de marionetas occidental. La obra presentaba un guión occidental, marionetas y arte de fondo al estilo del teatro de marionetas occidental, y titiriteros vestidos con ropas occidentales. Esto suponía una ruptura con el teatro de marionetas tradicional japonés, como el Bunraku o las representaciones de Marionetas Edo que se llevaban a cabo en aquella época. Sin embargo, parece haber otro aspecto 'nuevo': el entusiasmo de estos jóvenes por el teatro de marionetas occidental y el sincero reconocimiento por parte de quienes les rodeaban de que se trataba de una nueva forma de arte. Cuando la compañía británica de marionetas D'Arc visitó Japón en 1894 y actuó en el parque de atracciones Hanayashiki, su número fue percibido más como una acrobacia que como una representación teatral y fue considerado un mero espectáculo. Por el contrario, en 1923, la revista fotográfica elogió a *Aglavaine et Sélysette* como 'arte de la marioneta' con 'grandes perspectivas', a pesar de que se trataba de un grupo de adolescentes y adultos jóvenes sin experiencia previa en el teatro de marionetas que habían creado y representado por primera vez un espectáculo de marionetas al estilo occidental, similar en estilo a la actuación de D'Arc. Esta perspectiva del teatro de marionetas occidental como algo cultural, sofisticado y una forma de 'arte' comenzó a tomar forma en Japón por primera vez en la década de 1910. En este artículo, exploraré los antecedentes del teatro de marionetas moderno japonés que nació en 1923 rastreando el discurso sobre el teatro de marionetas occidental que se puede encontrar en artículos de revistas nacionales de principios del siglo XX.

1900S: EL DECLIVE GRADUAL Y LA CASI DESAPARICIÓN DEL TEATRO DE MARIONETAS

Desde la llegada de la compañía D'Arc, no ha habido registros de teatros de marionetas europeos actuando en Japón hasta la década de 1920, cuando el teatro de marionetas de estilo occidental surgió en Japón. Sin embargo, durante este periodo, la información sobre el teatro de marionetas occidental se transmitió en fragmentos a través de los escritos de viajes de estudiantes japoneses que estudiaban en el extranjero y a través de los estudios de eruditos de la literatura alemana, inglesa y francesa. El examen de la destacada revista teatral de la época, *Kabuki*, revela que durante la década de 1900 hubo artículos sobre el teatro de marionetas occidental en un total de nueve números. Entre ellos, el artículo 'El teatro de marionetas en Europa', en el número de enero de 1905, y una serie titulada 'Breve historia del teatro de marionetas occidental', desde el número de noviembre de 1907 hasta el de marzo de 1909. El primero era un artículo anónimo, y el segundo fue escrito por Hakko Yoshida (1881-1961), un estudioso de la literatura alemana conocido por introducir a Wagner en Japón.

La proliferación de artículos relativos al teatro de marionetas occidental durante este periodo puede atribuirse al declive del teatro de marionetas tradicional japonés. A medida que el teatro Bunraku-za experimentaba un descenso significativo en la asistencia de público, el teatro de marionetas se percibía cada vez más como incongruente con los valores de una sociedad que se occidentalizaba y modernizaba rápidamente. Por ejemplo, una crítica teatral en el número de octubre de 1909 de *Engei-Gaho* refleja este sentimiento, afirmando: 'En un mundo que avanza rápidamente... el teatro de marionetas parece realmente anticuado'. El crítico señala además: 'Es bastante peculiar que en el año 1909, en el corazón del mundo del entretenimiento de la Capital Imperial, el teatro de marionetas siga estando presente.'

En una época en la que el teatro de marionetas estaba siendo expulsado del Japón moderno como algo anticuado, los mencionados colaboradores de *Kabuki* intentaron frenar esta tendencia haciendo referencia al teatro de marionetas occidental. El autor anónimo argumentaba en el artículo 'El teatro de marionetas en Europa': 'El teatro de marionetas tiene su propio encanto y no debe descartarse... Abogo por la preservación del teatro de marionetas'. Del mismo modo, Hakko Yoshida lamentaba: 'Es lamentable que el teatro de marionetas, que tiene una larga historia tanto en Oriente como en Occidente, esté decayendo gradualmente y acercándose a la extinción'. Estas afirmaciones también abrieron una perspectiva de comparación entre el teatro de marionetas oriental y el occidental.

Sin embargo, es incorrecto describir el teatro de marionetas occidental como 'en declive y próximo a la extinción' en este contexto. En aquella época, teóricos teatrales influyentes como Gordon Craig y Bernard Shaw hablaban del teatro de marionetas, dramaturgos como Maeterlinck y Schnitzler escribían guiones de teatro de marionetas, y artistas y escultores con formación académica -muchos procedentes de instituciones como la Academia de Múnich- creaban arte de marionetas, lo que indica que los defensores del teatro de marionetas eran cada vez más elitistas. En la década de 1910, las nuevas tendencias del teatro de marionetas europeo empezaron a conocerse en Japón, lo que provocó un creciente interés por el teatro de marionetas occidental.

HACIA 1910: KAORU OSANAI Y EL TEATRO DE MARIONETAS OCCIDENTAL

En 1910, Kaoru Osanai (1881-1928), que pronto se convertiría en una figura destacada del movimiento Shingeki (nuevo teatro), presentó en la revista *Shin Shichō* una obra de marionetas basada en un guión de Arthur Schnitzler. Schnitzler había publicado una trilogía titulada *Marionetten* (Marionetas) en 1906, y *Ōgai Mori*

(1862-1922), la figura más destacada de la literatura japonesa de su época, había traducido una de sus obras, *Der tapfere Cassian* (Cassian el valiente), al japonés en 1908 para la revista *Kabuki*. Osanai Osanai comentó este guiñón traducido, señalando que la obra fue escrita específicamente como obra de marionetas. También incluyó fotografías de la producción de marionetas de *Der tapfere Cassian* escenificada por el Teatro de Marionetas de los Artistas de Múnich. Gracias a la introducción de Mori Ōgai, Schnitzler ya había atraído el interés del mundo teatral japonés. Sin embargo, al reintroducir a Schnitzler específicamente como escritor de obras de marionetas, Osanai desempeñó un papel crucial a la hora de animar a jóvenes figuras de la cultura a tomarse en serio el tema del teatro de marionetas y dedicarse a él. De hecho, el poeta Kōnosuke Hinatsu (1890-1971) reflexionó más tarde sobre este impacto.

El ejemplo del teatro moderno europeo presentado por Mori Ōgai en *Ichimaku Mono* (Obras En Un Solo Acto) sirvió de base para el desarrollo del teatro moderno japonés. A pesar de que obras como *Der tapfere Cassian* [...] fueron diseñadas originalmente para marionetas y no para actores humanos, su influencia no se materializó plenamente en el teatro japonés, lo cual fue lamentable. Entre quienes tenían intereses similares, existía un gran entusiasmo por importar el teatro de marionetas occidental.

Como describió Hinatsu, el hecho de que un 'modelo de teatro europeo moderno' como *Der tapfere Cassian* se representara con marionetas en lugar de actores humanos probablemente supuso una sorpresa para las figuras culturales contemporáneas. El deseo de importar el teatro de marionetas occidental no se limitó al círculo de Hinatsu, sino que se extendió más allá, desembocando finalmente en el nacimiento del teatro de marionetas moderno en 1923.

1910s: LA EXPANSIÓN DEL CONOCIMIENTO Y LA REVALORIZACIÓN DEL TEATRO DE MARIONETAS TRADICIONAL JAPONÉS

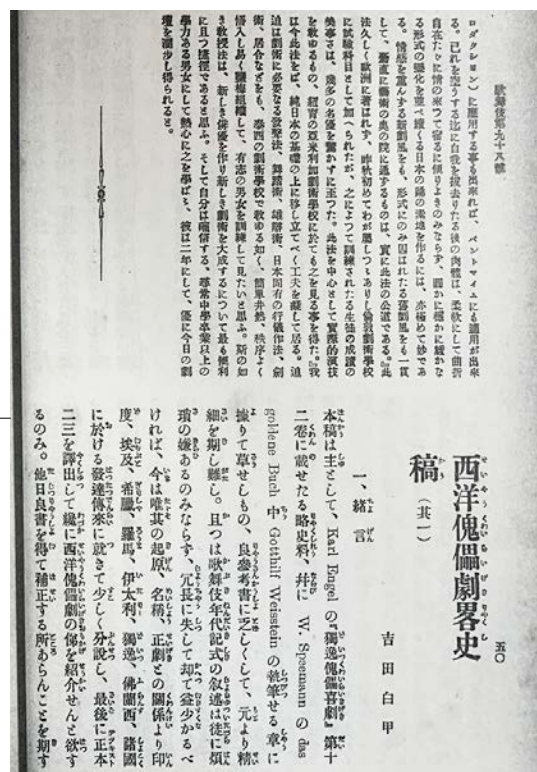
En la era Taisho, se produjo un aumento significativo de artículos sobre el teatro de marionetas occidental. En 1913, aparecieron artículos detallados sobre el 'Teatro de Marionetas de los Artistas de Múnich' en las revistas *Shibai* y *Waseda Bungaku*. El artículo de *Shibai* fue escrito por el investigador teatral Tamizo Shimamura (1888-1970) e incluía fotografías del escenario de la compañía. El artículo del *Waseda Bungaku* fue escrito por Toyokichi Hata (1892-1956), que más tarde fue presidente del Teatro Takarazuka y del Teatro Imperial. Hata elogiaba la dirección del teatro, señalando que 'la dirección se hizo con habilidad, incorporando y mezclando todos los elementos posibles de la estética del teatro de marionetas'.

El investigador teatral Yoshikuni Ozawa (1887-1978) escribió más de diez artículos sobre el teatro de marionetas occidental sólo en la década de 1910. En 1913, publicó *Teoría del teatro de marionetas de Anatole France* y *Teoría del teatro de marionetas de Arthur William Symons* en *Mita Bungaku*, traduciendo y presentando sus puntos de vista sobre el teatro de marionetas. Al año siguiente, en un artículo publicado por entregas en *Engei Gaho*, abordó la reevaluación de las obras de marionetas de Bernard Shaw. La presentación de las teorías sobre el teatro de marionetas de figuras influyentes como Shaw, Symons y France, que ejercían una gran influencia sobre los jóvenes eruditos literarios japoneses de la época, probablemente aumentó su concienciación sobre el teatro de marionetas occidental como tema importante.

Además, a partir de 1917 (Taisho 6), Shoyo Tsubouchi comenzó a comparar los teatros de marionetas orientales y occidentales, defendiendo la superioridad del teatro de marionetas japonés. Argumentaba que incluso las marionetas elogiadas por figuras como Goethe, George Sand y Maeterlinck eran 'simples' e 'infantiles' en términos de manipulación cuando se comparaban con las marionetas Bunraku de tres personas. Tras la afluencia de información sobre el teatro de marionetas occidental durante las décadas de 1900 y 1910, esta comparación reveló que el teatro de marionetas japonés no era algo a descartar, como se había sugerido anteriormente, sino más bien algo de lo que enorgullecerse.

Lo anterior es un atisbo del preludio que condujo al nacimiento del "nuevo teatro de marionetas" en 1923. Lo que he querido destacar en este artículo es la existencia de entusiastas que introdujeron sin cesar el teatro de marionetas occidental y siguieron defendiendo el valor de las obras de marionetas. El mérito de la fundación del teatro de marionetas moderno debe atribuirse no sólo a los titiriteros, sino también a estos entusiastas conocidos y desconocidos. En una época en la que la distinción entre Oriente y Occidente ya no es tan clara como antes, es posible que de Japón surja un tipo de 'teatro de marionetas' completamente nuevo. Como entusiasta que soy, espero que llegue ese día.

Una breve historia del teatro de marionetas occidental desde el número de noviembre de 1907 hasta el número de marzo de 1909", páginas de *Kabuki* (número de noviembre de 1907, publicado por Kabuki Hakkōsho), págs. 50-51.



ELI Y EL GOLEM



Puppet Notebook • nº 32 • 2024

Por Russell Dean

Director artístico de Strangeface

y Mia Gordon

Dramaturga y codirectora del curso Hereford College of Arts

Escenas de la producción

Eli y el Golem.

Cuando Russell Dean se dirigió por primera vez a la compañía de teatro Good Chance (Buena Oportunidad) con la oferta de apoyo para *The Walk*, (El Paseo), su director, Amir Nizar Zuabi, sugirió una 'intervención' en forma de interacción de quince minutos entre una marioneta de la compañía Strangeface Theatre y la Pequeña Amal, de 3,5 m de altura. La intervención tendría lugar en la plaza del mercado de Dover durante la procesión de la Pequeña Amal hacia el castillo de Dover, acompañada por el espectáculo de un desfile de linternas. La idea inicial de Dean era crear una marioneta de una estatura similar a la de la Pequeña Amal, tal vez representando a un voluntario de una de las innumerables organizaciones dedicadas a ayudar a los refugiados. Sin embargo, al final, Strangeface se decidió por algo un poco más inesperado.

La intervención iba a ser de un refugiado judío que esperaba la llegada de su hija en un kindertransport en 1939 en la estación de Liverpool Street, y la marioneta de estilo bunraku de Strangeface iba a medir apenas 0,75 m de altura. Nacida en un carrito de maletas, la historia de Eli Edelman se inspiró inicialmente en la de Lord Alf Dubs, distinguido defensor de los niños refugiados, cuyo padre huyó de Praga y se reunió con su hijo en la estación de Liverpool Street. Aunque este fue el punto de partida, la historia de Eli incorporó aspectos de muchos otros testimonios de refugiados judíos proporcionados por Mia Gordon, que escribió el 'guión' inicial que finalmente se destiló en un proceso de colaboración de todos los implicados en una obra de marionetas de un acto (representada en Trinity, Tunbridge Wells, y en JW3, Londres).

La intervención (y la obra final) comenzó cuando Eli confundió a la pequeña Amal con su propia hija entre la multitud del andén de la estación. Esta yuxtaposición de tamaños sirvió para abrir una puerta imaginativa con la que entretener otros contrastes y puntos en común.

La intención de Strangeface era poner de relieve la universalidad de la difícil situación del refugiado: la pérdida del hogar, la desintegración de la familia y la dislocación de la cultura. El hecho de que un padre judío se dirigiera a un hijo musulmán permitía centrarse en los factores comunes a través del tiempo y la fe. Aunque la Segunda Guerra

Mundial apenas está en la memoria viva, sigue siendo una poderosa influencia en la psique británica. Sin embargo, como ilustra la retórica política, el mito y la realidad están a menudo reñidos. Al dar vida a un refugiado judío, Strangeface pudo examinar las fábulas que han surgido sobre el trato británico a los refugiados confrontándolas con testimonios reales. Era importante reiterar los numerosos actos de bondad mostrados a los que llegaban (que a menudo se olvidan), la voluntad de la ciudad de Sandwich de integrarse con los cerca de 4000 refugiados judíos alojados en el campo de Kitchener, y el trauma extremo y el efecto sobre la salud mental (fatal para algunos) que acompaña a la huida para salvar la vida. También era necesario fijarse en la voz desproporcionadamente alta (en comparación con el número de refugiados) de la Unión Británica de Fascistas, así como insinuar paralelismos contemporáneos, como indicaba un tuit posterior a la intervención de Dover: 'El paseo de Amal y los acontecimientos de Folkestone y Dover han sido geniales, pero el encuentro de Amal con Eli fue tan poderoso. El personaje de Eli, sus cuidadores y la gran narración fueron brillantes. Una historia tan resonante y poderosa para la Gran Bretaña de hoy'.

Entonces, ¿por qué los títeres deberían ser una herramienta eficaz para abordar la crisis de los refugiados? Según Dean, el público aprecia una marioneta a través de diferentes vías cognitivas. En última instancia, son más cómplices de la ilusión de la vida de una marioneta al involucrar su imaginación, lo que crea una empatía más inmediata y necesaria. Además, esta ilusión de vida tiene una fragilidad que se presta al tema del refugiado. La siguiente conversación explora las teorías de Dean sobre cómo los títeres pueden activar la imaginación del público y despertar su empatía.

Mia Gordon: Siempre me ha intrigado saber qué le llevó a dedicarse a los títeres. ¿Hubo un momento?

Russell Dean: Diseñaba y fabricaba máscaras para *Bitter Fruit*, (Fruta Amarga), un espectáculo de Trestle Theatre con el grupo de música contemporánea City of Birmingham. Me metieron de lleno en el proyecto y me pidieron que también hiciera marionetas. Empecé a darme cuenta de que, en lugar de estar en la periferia del teatro, los títeres (y las

máscaras) pueden estar en el centro, porque revelan cómo funcionamos como seres humanos. El público trabaja cognitivamente de forma muy distinta para dar vida a una marioneta que para ver a un actor en directo. Colaboramos con los titiriteros para dar vida a lo que obviamente es un objeto muerto. Como espectadores, tenemos la increíble necesidad de creer que la marioneta es 'real' y entrar en su historia. Habiendo leído a Leon Festinger, me interesaba la disonancia cognitiva, esa sensación desagradable que surge del choque de percepciones incongruentes. Sin embargo, yo quería generar una disonancia 'agradable' explotando la idea de que el espectador sabe que la marioneta es una mentira, un objeto inanimado, y sin embargo quiere darle vida. Este fue el punto de partida del espectáculo de 2018 de Strangeface, *The Hit* (El Golpe). Quería explorar los dos procesos de decisión de nuestro cerebro: el neocórtex, sede de la toma de decisiones racionales, que nos permite descifrar, en el caso de *The Hit*, que una marioneta bunraku es una construcción movida por tres personas; y nuestro cerebro de resistencia, reptiliano o de lagarto (alimentado por la adrenalina y estrechamente relacionado con nuestra amígdala), que juzga si algo es una amenaza y reacciona en el momento. Los títeres manipulan este proceso dando al público pistas de que la marioneta está viva, por ejemplo, la respiración, el equilibrio, el movimiento. Cuando uno ve una marioneta por primera vez, su cerebro de lagarto se activa y su respuesta es de lucha o huida, ante lo que inicialmente percibe como una criatura viva y, por tanto, una amenaza potencial. Su cerebro de lagarto procesa respuestas rápidas, como ¿huyo de la marioneta, la golpeo o me la como? Y entonces el cerebro racional se pone al día y te das cuenta de que estás a salvo. Me interesó porque este proceso está relacionado con muchas otras cosas. Si nos fijamos en la publicidad, en los discursos políticos y en las frases hechas, por ejemplo, nos venden una narrativa a través de nuestro cerebro de lagarto, jugando con nuestras emociones más fuertes, como el miedo y la ira, en lugar de vendernos los hechos concretos. Disfrutamos viendo títeres porque experimentamos lo que tenemos delante oscilando entre los dos cerebros: nuestra aprehensión racional de lo que está ocurriendo realmente y nuestra respuesta emocional. Como seres humanos, disfrutamos mucho cuando se nos revelan nuestros procesos cognitivos. Nuestro próximo viaje como especie es ser

conscientes de nuestras propias capacidades cognitivas, para que no nos dejemos influir tanto cuando nuestro cerebro de lagarto sea secuestrado por otros.

MG: Es una observación muy interesante: los mensajes deliberadamente simplistas de las redes sociales tienden a condicionar a la gente a relacionarse con el mundo únicamente a través de su cerebro de lagarto, y se puede ver cómo esas interacciones en línea entran en las comunicaciones e intercambios cara a cara. Podríamos decir que nos están preparando para vivir en nuestro cerebro de lagarto.

RD: Exactamente - había un libro de Nir Eyal llamado *Hooked: How to Build Habit Forming Products* (Enganchado: Cómo crear productos que generen hábitos), que era una admisión básica de que ahora estamos en un mundo de adicciones y de creación de consumidores pasivos. Los títeres pueden alterar ese condicionamiento activando la imaginación, los procesos de pensamiento crítico y la empatía. Por ejemplo, el papel de los espectadores en *War Horse* (Caballo de Guerra) era co-crear las marionetas haciendo uso de su imaginación para rellenar los huecos y permitiendo que las marionetas vivieran. Los caballos sólo 'vivían' en la imaginación del público.

MG: También es interesante ver cómo lo cotidiano se presenta de forma innovadora. Hay un momento en el que lo familiar parece extraño que, lejos de alienar, atrae emocionalmente. Para mí, viendo *War Horse*, fue el ingenio de las marionetas y el arte de los titiriteros lo que activó mi curiosidad, así como mi creencia emocional en la ficción. Como usted dice, la oscilación entre los dos cerebros echa chispas entre ellos.

RD: Sí, y no puedes trabajar con las dos cosas a la vez; es como un balancín. Pero lo que dices de la extrañeza es interesante, porque cuando te enfrentas inicialmente a la marioneta y tu cerebro de lagarto entra en acción, es una reacción muy similar a la forma en que decidimos si una persona nueva pertenece a nuestra 'tribu'. Hay una conexión cognitiva muy definida entre la forma en que percibimos la alteridad de los inmigrantes o los solicitantes de asilo y las marionetas.

MG: En cuanto a la interpretación, ¿cree que parte de nuestra predisposición a empatizar con una marioneta se debe a que, cuando vemos a un actor en directo, nos relacionamos con el personaje a través del ego del actor, mientras que la marioneta es un lienzo en blanco creado en directo a través de los procesos de colaboración de los titiriteros y, por supuesto, del público?

Recuerdo la preferencia de Alfred Larry por los títeres como conductos para que el autor conecte directamente con el espectador sin pasar por el filtro de un intérprete.

RD: El público se entrega más a las marionetas que a los actores humanos. En la producción de *StrangeFace de A Christmas Carol* (Cuento de Navidad), nuestra marioneta Tiny Tim suscitó más emociones que los actores que le acompañaban en el escenario. Una marioneta no lleva equipaje, a diferencia del actor. Para comprometernos con un intérprete humano tenemos que bloquear sus papeles anteriores y nuestras especulaciones sobre su vida fuera del escenario. Es más, nos sentamos y decimos: 'Venga, entreténme'. Pero con las marionetas la relación es completamente distinta porque proyectamos mucho en ellas a través de nuestra imaginación y de la capacidad de nuestro cerebro para la codificación predictiva: cuando nos encontramos con algo nuevo (como una marioneta) nuestro cerebro acelera de 24 fotogramas por segundo a 100 para procesar y almacenar múltiples tomas y posibilidades. Cuando el cerebro vuelve a ralentizarse, empieza a proyectar las imágenes almacenadas en la marioneta, rellenando los huecos, y lejos de quedarse sentado, el público se inclina hacia delante para participar. Me encanta dar al público lo que tiene por naturaleza -imaginación- porque en nuestra sociedad actual se desalienta la imaginación; si no tienes imaginación, tienes que comprar algo para compensarla, ya sea un objeto material o una narración. Los títeres activan la imaginación de muchas maneras.

MG: ¿Cómo habita la marioneta el espacio y el tiempo?

RD: Sí. Cuando la marioneta se introduce inicialmente en el escenario, su punto fijo está con los pies en el suelo, dando una sensación de arraigo en el mundo, pero luego se pueden introducir puntos fijos invisibles, que es donde la marioneta de repente despegue y empieza a caminar en el espacio. Ahora el espectador tiene dos opciones: destruir la ilusión, porque caminar por el aire es una propuesta ridícula, o dejar volar su imaginación y empezar a crear un decorado invisible alrededor de la marioneta, y eso para mí es magia. Estimulando su imaginación, el público puede moverse por el tiempo y el espacio de forma diferente. El tiempo se vuelve mucho más flexible: se puede acelerar, ralentizar o crear saltos. El uso del sonido también aumenta los cambios en el espacio y el tiempo. En nuestra cultura predominantemente visual, estamos constantemente censurando un flujo de imágenes, mientras que el sonido va directamente a nuestro cerebro de lagarto, sin filtrar. El sonido es mucho más evocador

que la imagen y, de nuevo, activa nuestra imaginación y nuestras emociones.

MG: ¿Por eso me pediste que contara historias en presente?

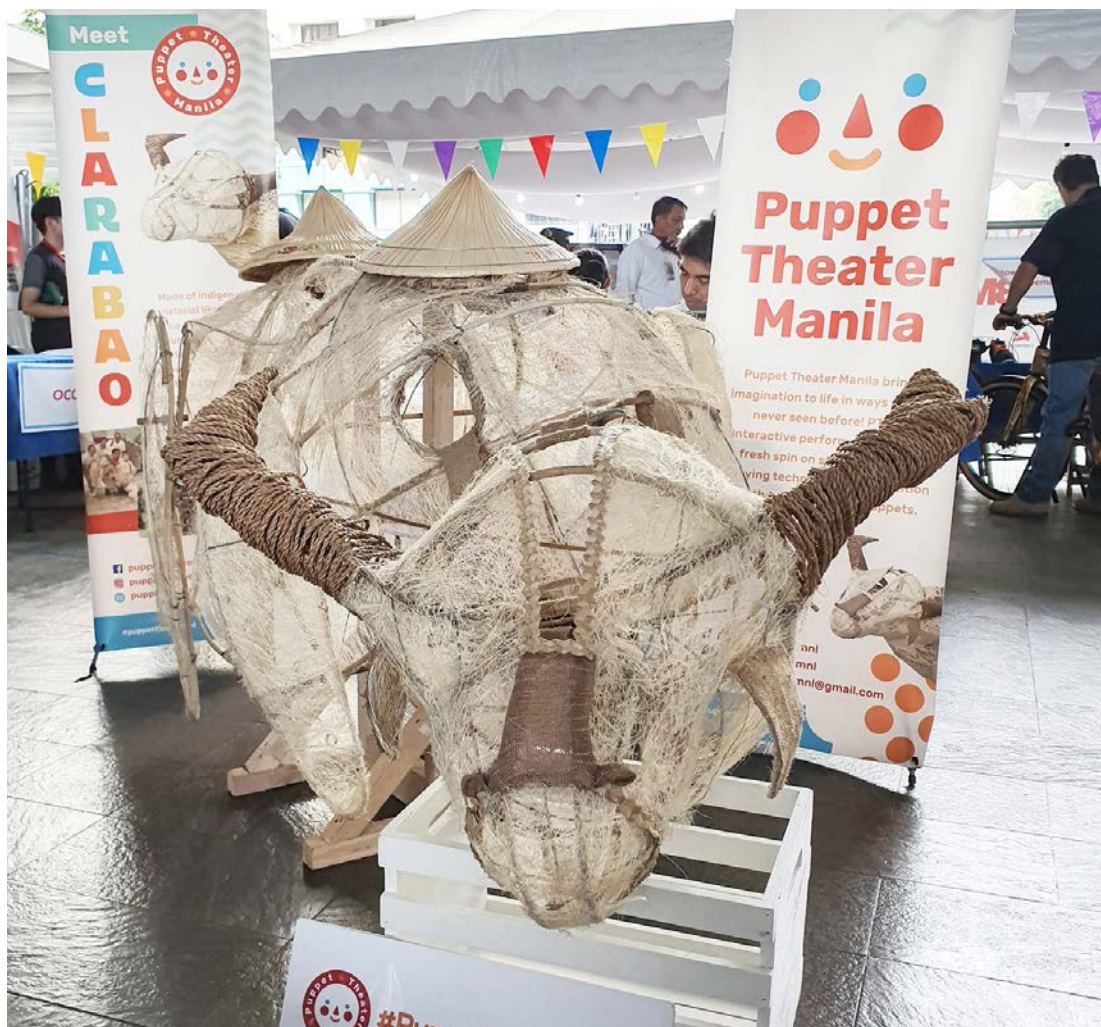
RD: Sí, el público sólo puede sentir empatía con una marioneta si se encarna en ella a través de micromovimientos. Las neuronas espejo, que están vinculadas a nuestros procesos empáticos, nos hacen reflejar físicamente a la marioneta con movimientos casi imperceptibles. Lo hacemos en la vida cotidiana, especialmente con nuestras expresiones faciales. Si una marioneta está bien manipulada y apoyada, el público la encarnará. Una de las formas de conseguirlo es que el público permanezca en el presente. Reflejamos los movimientos de la marioneta en su presente. Esto hace que lo que están experimentando sea inmediato para nosotros.

MG: ¿Hay alguna otra técnica que sea clave para despertar la empatía y la imaginación del público?

RD: Sí, lo que dice la marioneta siempre debe estar apoyado por el movimiento. En *The Hit* Mikey, el asesino a sueldo, tenía unas escenas físicas preciosas en las que se subía a un trampolín o conducía un coche. Pero en Eli, el diálogo y lo físico estaban más integrados, y el resultado era más cohesivo. Estamos intentando crear nuestro próximo espectáculo (título provisional: *Palaeomythic*) sin palabras, así que en cierto modo Eli ha sido un trampolín. De nuevo estamos explorando la disonancia cognitiva y el estado de ser un refugiado. Trata de un cazador-recolector en los albores de la última Edad de Hielo que queda atrapado en el hielo y se despierta en el siglo XXI de Elon Musk. Como humanos, sólo hemos evolucionado para estar donde estábamos hace 10.000 años, pero la sociedad moderna ha desordenado por completo todos nuestros mecanismos heurísticos e impulsos, así que hay un equilibrio constante entre querer ser el hombre de las cavernas e intentar vivir en la sociedad actual y, por supuesto, el propio hombre de las cavernas es un refugiado. Los temas del desplazamiento y la lucha por la reubicación psicológica y física son eternos. Todos los desarrollos de mis ideas dramáticas son para provocar la empatía del público y activar su imaginación. Necesitamos nuestra imaginación y empatía mucho más que nunca. Si tomamos la situación actual con la crisis de los refugiados, estamos, de hecho, en una batalla para demostrar que necesitamos tener más empatía e imaginación para crear soluciones que sean mejores que las respuestas que se están generando actualmente.

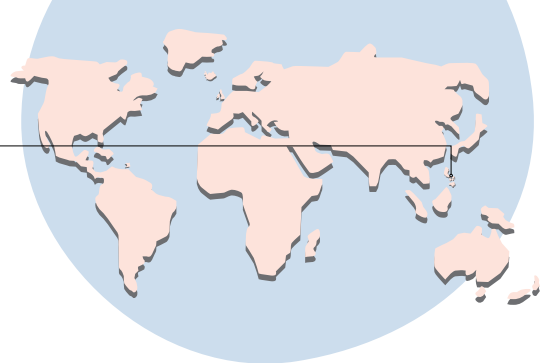
TÍTERES ACTUALES EN FILIPINAS

Por Amihan Bonifacio-Ramolete



©Puppet Theater Manila collection

El títere carabao
aparece en el
espectáculo itinerante
Where Now Carabao?



Los títeres contemporáneos en Filipinas reflejan una fusión de técnicas tradicionales y modernas con la narración de historias, abordando una amplia gama de temas sociales, políticos y culturales. Este artículo explora el desarrollo de la marioneta contemporánea y las contribuciones de los titiriteros en Filipinas. También destaca la diversidad, la innovación y la relevancia de las marionetas para la sociedad filipina actual.

CONTEXTO HISTÓRICO

A finales del siglo XIX se representaban obras de teatro de sombras en pequeños carros llamados carrillo. Se dice que el héroe filipino, el Dr. José Rizal, hizo una representación en carrillo del cuento *The Monkey and the Turtle* (El Mono y la Tortuga).

En Angono, Rizal, los gigantes o marionetas gigantes encabezan la procesión durante el Festival Gigantes, también conocido como la Fiesta de San Clemente, que se celebra cada 23 de noviembre. San Clemente es el patrón de los pescadores. Encabezan la procesión tres *gigantes* con el cuerpo de bambú y la cabeza de cartón piedra. Los trajes son brillantes y coloridos, y las manos están siempre en la cintura. Cada gigante es controlado por una persona que está dentro del cuerpo del gigante.

A finales de los años 30, el actor y director de cine Manuel Conde introdujo la ventriloquia a través de su marioneta Kiko. Le pasó Kiko a su hijo, Jun Urbano, que con el tiempo se convirtió en ventrílocuo, actor y director de cine.

La introducción de *Sesame Street* de Jim Henson en la televisión filipina en los años setenta espoleó el interés por los títeres. Los grupos inspirados por los teleñecos fueron el Alsa Balutan Puppet Group Inc. (fundado por Tessie Ordoña, 1976), y el National Media Production Center (dirigido por Lolit Aquino, 1978) que más tarde se convirtió en el Black Theater of Manila y ahora se conoce como el PIA (Philippine Information Agency) Puppet Theater.

Sesame Street se convirtió en un programa popular para los niños filipinos. En 1983 se emitió *¡Sésamo!* Seguía el formato de Barrio Sésamo, pero utilizaba tanto el inglés como

el filipino y presentaba dos personajes al estilo de los teleñecos, Pong Pagong (Pong la Tortuga) y Kiko Matsing (Kiko el Mono). Los personajes del mono y la tortuga procedían de la popular fábula filipina, *The Monkey and the Turtle*. En 1985, *¡Sésamo!* fue sustituido por *Batibot* que se hacía íntegramente en filipino y presentaba historias y cultura filipinas. Pong Pagong y Kiko Matsing siguieron apareciendo en *Batibot* con permiso del Children's Television Workshop.

TÍTERES CONTEMPORÁNEOS: UNA FUSIÓN DE TÉCNICAS TRADICIONALES Y MODERNAS

Los títeres son una importante forma de entretenimiento y educación para los niños. Los cuentos populares y las leyendas son las fuentes favoritas para las obras de títeres. Los espectáculos de marionetas suelen enseñar valores morales, lecciones históricas, habilidades esenciales para la vida y contenidos educativos básicos. Aparte de las representaciones, los títeres se han utilizado para hacer más interactivo el aprendizaje en las escuelas. La realización de talleres de marionetas en las comunidades ha permitido a los participantes, niños y adultos por igual, explorar el arte de las marionetas y expresarse de forma creativa. En ocasiones, se han representado espectáculos de marionetas para celebrar cumpleaños infantiles o eventos de empresas.

Los titiriteros filipinos se inspiran en formas tradicionales de marionetas (como el wayang golek y el wayang kulit indonesios, el bunraku japonés, la marioneta y la ventriloquia) y en técnicas modernas (como los muppets y los animatrónicos) para crear obras innovadoras que atraen a públicos diversos. Una característica clave de la marioneta contemporánea en Filipinas es la

incorporación de diversas formas de medios y tecnología, como las proyecciones digitales, la animación por vídeo y la animatrónica, junto a la manipulación tradicional de marionetas. Los creadores y directores de marionetas también experimentan con distintos materiales, desde tela, espuma, ratán y madera hasta plástico, metal y artículos reciclados, lo que refleja el ingenio y la creatividad de los artistas filipinos.

La fallecida Artista Nacional de Teatro Amelia Lapeña-Bonifacio fue pionera en la escritura de obras de marionetas para niños y en la creación de marionetas inspiradas en el wayang golek y el wayang kulit indonesios, y en el bunraku japonés. Fundó Teatrang Mulat ng Pilipinas (Teatro MULAT). "Mulat" significa abrir, despertar; de ahí un teatro para despertar a los niños a la belleza y riqueza de la cultura filipina y de culturas asiáticas aún desconocidas. MULAT ha sido pionera en la creación de una marioneta filipina. Ha presentado obras infantiles basadas en cuentos populares filipinos y asiáticos. Entre las más populares figuran *Abadeja: Ang Ating Sinderela* (Abadeja: Nuestra Cenicienta, estrenada en 1977), *Ang Paghuhukom* (El Juicio, 1980), *Papet Pasyon* (La Pasión de Jesucristo en títeres, 1985); *Dalawang Bayani* (Dos héroes, 1996), *Ang Pagong at ang Tsonggo* (La tortuga y el mono, 1977), and *Sita & Rama: Papet Ramayana* (Sita y Rama: Ramayana de títeres, 2004). Su producción de marionetas más reciente, *Prinsipe Bahaghari*, una adaptación filipina de *El Principito* de Vladimeir Gonzales y dirigida por Aina Ramolette, fue reconocida en el Festival de Buen Teatro para Jóvenes 2022 como la Mejor Producción, Mejor Director (Ganador Conjunto, Aina Ramolette), Mejor Guión (Mención Honorífica, Vladimeir Gonzales, y Mejor Diseño de Producción (Teatrang Mulat ng Pilipinas). En 2006, se creó el Amelia

Lapeña-Bonifacio Teatro Papet Museo, el primer teatro-museo de marionetas del país, con la ayuda de los ex presidentes Fidel V. Ramos y Joseph Estrada.

Otro grupo que practica el arte del bunraku es el Conjunto Bunraku (2012) del Centro de Estudios Internacionales de la Universidad de Filipinas (UPCIS), dirigido por la Dra. Jina Umali. Los miembros del conjunto tienen la oportunidad de recibir una formación intensiva con las mujeres titiriteras del Naoshima Onna Bunraku en Naoshima, Japón. El Conjunto Bunraku de la UPCIS interpreta piezas de danza Bunraku tradicional y obras de teatro como *Sanbaso* (Samba), *Dango Uri* (Vendedor de dumplings), y *Ebisu Mai* (Arroz Ebisu). También han creado *Filipinized Bunraku* (Bunraku filipinizado), breves piezas de danza protesta como *Alay kay Kristel* (Ofrenda a Kristel), *Base Militar*, *Tanggol Lumad* (Defiende a los Lumad), *Pag-ibig sa Tinubuang Lupa* (Amor por la tierra nativa), y *Noong Unang Panahon* (Érase una vez). Carlito Camahalan Amalla, antiguo miembro de MULAT y UPCIS Bunraku Ensemble, ha creado marionetas para contar las historias de los Manobo de Agusan y promover su arte y cultura. Durante la pandemia, se atrevió con la ventriloquia y creó su marioneta, Mugna, que significa "crear". Recientemente, talló su propia marioneta bunraku, llamada Baylan. Utiliza sus marionetas para contar historias y entretener a jóvenes y jóvenes de corazón.

Anino Shadowplay Collective (ANINO) fue fundado en 1996 por un grupo de artistas multimedia comprometidos con la promoción del arte del teatro de sombras. Además de actuaciones en directo, también organizan talleres y exposiciones de marionetas. El núcleo de las narraciones de ANINO está enraizado en el arte y la literatura tradicionales filipinos, la historia sociopolítica y la cultura contemporánea. Sus creaciones proceden de influencias muy diversas y mezclan elementos artísticos locales y globales. Teta Tulay, miembro de ANINO desde 2002, es una artista multidisciplinar, trabajadora cultural y educadora que ha recibido el reconocimiento del Gawad CCP Para sa Alternatibong Pelikula at Video (Gawad Alternatibo), el Animation Council of the Philippines, Inc. (Animahenasyon) y el Philippine Board on Books for Young People (Premio Alcalá) por algunos de sus trabajos en colaboración y en solitario en animación e ilustración. Sus exploraciones siempre esperan ejemplificar el teatro de sombras como un medio que no sólo es un excelente teatro para el público joven, sino que también trasciende las disciplinas y puede utilizarse como una posible herramienta para el cambio social.

Al igual que ANINO, El creador teatral s i g l o utiliza el teatro de sombras como medio de expresión creativa y como forma de solidaridad con los movimientos y reivindicaciones sociales. Ha participado en varios espectáculos de marionetas y de medios mixtos, empleando el teatro de sombras como herramienta de creación colaborativa. En la actualidad, s i g l o está redescubriendo y reaprendiendo la práctica de las marionetas MULAT, donde la tradicional talla de madera filipina Santo de Paete, Laguna, se cruza con el arte wayang golek del pueblo javanés.

Kayla Teodoro es diseñadora y creadora de marionetas, además de cofundadora del Puppet Theater Manila (PTM). Posee un máster en diseño y creación de marionetas por el Royal Welsh College of Music and Drama. Teodoro ha contribuido a la creación de marionetas tanto para cine como para teatro, incluyendo obras como *Mi vecino Totoro* y *El Rey León*, de Disney. Junto con PTM, Teodoro ha estado explorando la integración de materiales indígenas filipinos en su trabajo con marionetas. Un ejemplo notable es su marioneta carabao, fabricada con ratán, pinya (tela hecha de fibras de piña) y abacá, que aparece en el espectáculo itinerante *Where Now Carabao?* (¿A Donde Ahora Carabao?), que atrae al público de diversas regiones de Filipinas.

El ventriloquismo, o arte de 'lanzar la voz', ha sido popularizado por los ventrílocuos Ony Carcamo, Wanlu, Arnold Allanigui, Sam Fuentes, Ernie Sarangaya, Arnold Comejo, entre otros. Actúan con su marioneta o lo

©Teatrong Mulet Collection



Amelia Lapeña-Bonifacio fundó Teatrong Mulet ng Pilipinas en 1977.



El juego de sombras de
Siglo como herramienta de
creación colaborativa.

“Una característica clave de la marioneta contemporánea en Filipinas es la incorporación de diversas formas de medios y tecnología, como las proyecciones digitales, la animación por vídeo y la animatrónica, junto a la manipulación tradicional de marionetas.”
– Amihan Bonifacio-Ramolete

que se conoce como muñeco. Además de ventrílocuos, Wanlu y Sarangaya son también marionetistas, Fuentes es fabricante de marionetas y mascotas, mientras que Allanigui y Cornejo son magos profesionales. Sarangaya es también propietario de «Puppet House», un museo interactivo de marionetas en Palawan, Filipinas. Alberga la marioneta de Pinocho más alta del mundo y una gran variedad de marionetas.

Entre las organizaciones de marionetas de Filipinas se encuentran el Centro Filipino de UNIMA (Union Internationale de la Marionnette), una organización internacional de marionetas, el Papetirs Club International Philippines y la International Ventriloquist Society Philippines (Sociedad Internacional de Ventrílocuos de Filipinas). Estas organizaciones tienen como objetivo promover y popularizar el arte de la marioneta en Filipinas.

LOS DESAFÍOS DE LA MARIONETA FILIPINA

La marioneta en Filipinas es una forma de arte dinámica y en evolución. Aunque tiene una tradición rica y joven, se enfrenta a varios retos que afectan a su crecimiento, visibilidad y sostenibilidad.

La marioneta sigue siendo una forma de entretenimiento relativamente especializada en Filipinas. La conciencia pública de su valor artístico y educativo sigue siendo limitada, y muchas personas lo asocian más con el entretenimiento infantil que como una forma seria de arte.

La falta de un apoyo institucional sustancial por parte del gobierno, los organismos de financiación y los medios de comunicación

dominantes dificulta que los grupos de marionetas mantengan proyectos a largo plazo, creen nuevas obras o realicen giras.

La marioneta es un arte especializado que requiere conocimientos de diseño, manipulación, interpretación y narración. Los programas de formación oficial o los talleres dedicados a las marionetas son limitados, lo que significa que los aspirantes a titiriteros a menudo tienen que aprender de manera informal o en el extranjero.

Las marionetas filipinas se enfrentan al reto de mantener su relevancia cultural frente a las influencias globales y los avances tecnológicos.

ORIENTACIONES FUTURAS

Aumentar la inversión en la educación de los titiriteros –a través de talleres formales, programas comunitarios y asociaciones con escuelas– puede ayudar a cultivar una nueva generación de titiriteros y fomentar un aprecio más profundo por el oficio. Las colaboraciones internacionales o los intercambios de formación podrían exponer a los titiriteros filipinos a nuevas técnicas, fomentando la innovación y el crecimiento artístico.

Los títeres podrían utilizarse como un poderoso medio para concienciar sobre temas importantes como los derechos de los niños, la protección del medio ambiente y la justicia social. Los títeres podrían implicar eficazmente al público en debates sobre cuestiones críticas.

Los títeres tienen el potencial de construir la cultura local y fomentar los lazos sociales. Si se organizan talleres o representaciones

comunitarias, los títeres pueden convertirse en una forma de narración colectiva, en la que la gente comparta sus historias personales y sus experiencias culturales. Esto puede conducir a un renacimiento de las tradiciones regionales de marionetas y a un mayor sentimiento de identidad local.

El futuro de la marioneta filipina encierra un gran potencial de innovación y crecimiento. Aunque persisten problemas como la financiación limitada, la falta de formación y la competencia de otros medios de comunicación, las posibilidades de revitalización son enormes. Adoptando enfoques interdisciplinarios, incorporando tecnologías modernas y fomentando una conexión más profunda entre las marionetas y los problemas sociales, las marionetas filipinas pueden preservar su patrimonio cultural y evolucionar hacia una forma de arte vibrante y relevante para las generaciones futuras.

Bibliografía

- Bonifacio, Ma. Amihan L. *Las Marionetas en Filipinas: un estudio de caso de Teatrong Mulat ng Pilipinas*.** Tesis de maestría inédita (Artes Teatrales), Universidad de Filipinas Diliman, 1996.
- Bonifacio, Ma. Amihan L. *Tendencias y desarrollo en el teatro de marionetas de Filipinas*.** Revisión de Diliman. Vol. 47, núms. 3-4, 1999, págs. 25-31.
- Casanova, Arthur P. *Kasaysayan at Pag-unlad ng Dulaang Pambata sa Pilipinas (Historia y desarrollo del teatro infantil en Filipinas)*.** Manila: Editorial UST, 2006.
- Fernandez, D.G. *Teatro de marionetas. Enciclopedia del arte filipino del PCCh*.** Vol. VII. Manila: Centro Cultural de Filipinas, 1994.
- Filipinas.** <https://wepa.unima.org/en/philippines/>

DESMONTANDO LA 'CASA DE MUÑECAS'

EXPERIENCIAS DEL FIN DE SEMANA
DE TALLERES CRÍTICOS CONTRA EL
RACISMO EN MÚNICH

Double - Magazin für Puppen, 

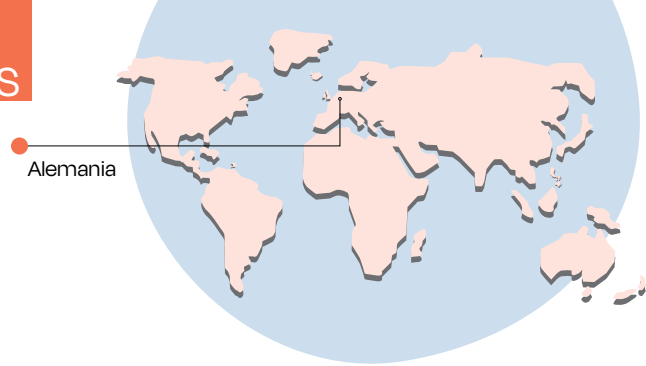
Figuren und Objekttheater

n°47 • 2023

Por Meike Wagner

Catedrática de Estudios Teatrales, LMU
Múnich, Secretaria General de la Federación
Internacional de Investigación Teatral





El racismo está en todas partes. En nuestro pensamiento, en nuestros recuerdos, en nuestras representaciones, en los objetos de arte, en la vida cotidiana. Como preparación de la exposición (*Kein Puppenheim. Alte Rollenspiele und neue Menschenbilder* [(No es) una Casa de Muñecas. Roles sociales tradicionales y nuevas masculinidades]* del 21 de abril de 2023 al 6 de enero de 2024, Mascha Erbelding, responsable de la colección Puppentheater/Schaustellerei del Münchner Stadtmuseum, y la Prof. Dra. Meike Wagner invitaron a artistas, activistas y académicos internacionales a un fin de semana de taller crítico contra el racismo titulado *Demontage des Puppenheims* (Desmontando la Casa de Muñecas) para debatir las representaciones discriminatorias de las marionetas de color en el contexto teatral y museístico.

La conferencia *Demontage des Puppenheims*, comisariada y organizada por Mascha Erbelding y por mí, con el apoyo del autor y sociólogo Tunay Önder, fue un intento de reunir a colegas internacionales que se enfrentan a representaciones y objetos racistas en su trabajo en museos, en escenarios teatrales y en organizaciones artísticas, y de entablar un intercambio crítico sobre colecciones, prácticas y comunicación adecuados. La Dra. Lisa Skwirblies y la Dra. Azadeh Sharifi inauguraron el acto, revelando algunas de las perspectivas críticas de los estudios teatrales. El racismo institucional sigue profundamente arraigado en las formas de pensar, en los enfoques metodológicos, pero también en los procesos de contratación del personal académico en los estudios teatrales. Hay que cambiar las condiciones de pensamiento, corregir las perspectivas y ampliarlas para que los estereotipos como tales puedan nombrarse con precisión y socavarse.

LOS ARTISTAS COMO DESCOLONIZADORES

Esto es exactamente lo que consiguió el equipo de comisarios/activistas (Dra. Eva Bahl, Modupe Laja, Dr. Martin W. Rühlemann) de Decolonize München (Descolonizar Múnich) al presentar sus estrategias de recuerdo y visualización en una mesa redonda. Mostraron cómo puede nombrarse claramente el legado del colonialismo, que sigue presente en la ciudad a través de nombres de calles, monumentos y exposiciones, y cómo debe recodificarse y corregirse mediante estrategias artísticas y activistas. Sólo así podrán ponerse en marcha procesos curativos descolonizadores. Una empresa esperanzadora, pero también ardua. Las prácticas artísticas de Traummaschine Inc (Judith Huber, Gladys Mwachiti, Christoph Theussl), Atif Mohammed Nour Hussein, Laia Ribera Cañénguez y Antonio Cerezo, Ludomir Franczak, Florian Feisel y Tobi Poster-Su, que se presentaron y debatieron en los días siguientes, siguen precisamente este camino y constituyen una valiosa contribución a la descolonización artística crítica.

RECODIFICACIÓN ACTIVA DE ESTEREOTIPOS

Pudimos experimentar por nosotros mismos estas reescrituras y deconstrucciones performativas en la performance/instalación participativa *The Puppet is present* (La Marioneta está presente), de Sarah Bergh,

Claude Jansen y Fabrice Mazliah, quienes colocaron marionetas de la colección del Stadtmuseum de Munich en sillas de una sala vacía y les entregaron un sobre. Los participantes pudieron distribuirse por la sala, unirse a un títere y establecer contacto a través de 'tarjetas saludo'. Decían algo así como: 'Hola, ¿cómo estás? Me siento muy solo. ¿Puedes quedarte conmigo el mayor tiempo posible?' Esta dirección empática del objeto-marioneta me interpeló bastante. Miré ese pequeño cuerpo durante mucho tiempo, me sentí interiormente muy incómoda con sus atributos físicos -de nuevo estereotipados- y, sin embargo, intenté crear una energía entre el muñeco solitario y yo. Debía surgir una especie de consuelo. Un consuelo contra el hecho de que el titiritero hubiera retratado a la marioneta de una forma tan patéticamente tópica, un gesto contra la soledad, contra la imposibilidad de comunicación a través de la bolsa de plástico colocada por un restaurador que se preocupaba más por la longevidad de los materiales que por el bienestar emocional de la marioneta. De este modo, nos enfrentamos a las marionetas, a sus representaciones estereotipadas, pero también a su potencial performativo. Y con una posible reescritura creativa y eficaz de lo que estos objetos representaban inicialmente.

COMISARIADO CRÍTICO

Mascha Erbelding y yo hemos entrado repetidamente en contacto con cuestiones de racismo y discursos críticos contra el racismo en nuestros respectivos trabajos en el museo y en la universidad, pero sin tener la oportunidad de adquirir una experiencia en profundidad. Por ello, ambas nos alegramos mucho de que no sólo los artistas del teatro de marionetas y de la performance estuvieran encantados de presentar sus proyectos y plantearnos preguntas críticas, sino también de que los conservadores de museos y estudiosos del teatro invitados estuvieran dispuestos a compartir con nosotros sus reflexiones, prácticas curatoriales y perspectivas críticas. Los conceptos curatoriales presentados por la Dra. Antonia Napp y Mascha Eckert mostraron claramente que son las intervenciones artísticas las que ofrecen una clave para un enfoque crítico de las representaciones controvertidas. La exposición prevista en Múnich también sigue este camino: tanto en la colaboración con la Sammlung Goetz como con el proyecto artístico de Florian Freier, que trabaja con software de reconocimiento de imágenes y examina críticamente sus algoritmos racistas. El fin de semana del taller planteó muchas cuestiones importantes y mostró muchas posibilidades de repensar y actuar: ¡deconstruyamos la Casa de Muñecas!

Referencia

* La exposición presenta y analiza los estereotipos raciales y represivos de los muñecos y marionetas de teatro. El título es una referencia a la famosa obra *Casa de muñecas* de Henrik Ibsen. La palabra alemana 'puppet' (muñeco/títere) se refiere tanto al juguete como al objeto teatral.

AFUERA EN EL FRÍO:

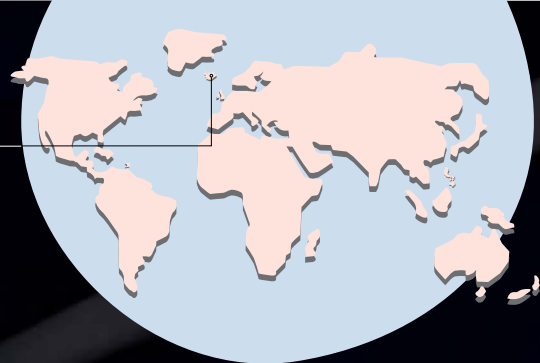
EL ARTE DEL
TÍTERE COMO
FORMA DE ARTE
INMIGRANTE EN
ISLANDIA

Por Greta Clough

Directora artística Handbendi Brúðuleikhús/
Presidenta de UNIMA Islandia

Heimferð de Handbendi Brúðuleikhús.





A partir del 1 de enero de 2024, los inmigrantes constituían el 18,2% de la población de Islandia, sumando un total de 69.691 personas. Esto representa un aumento constante respecto al año anterior, cuando los inmigrantes representaban el 16,7% de la población (62.821). Durante la última década, la proporción de inmigrantes en Islandia ha crecido significativamente, pasando del 7,4% en 2012.

Históricamente, Islandia ha acogido a extranjeros en pequeñas cantidades, pero 2015 marcó un punto de inflexión con una afluencia sin precedentes de personas que huían de regiones devastadas por la guerra, reflejando tendencias similares en los países nórdicos. Mientras que las solicitudes de asilo han disminuido en países vecinos en los últimos años, Islandia ha experimentado un crecimiento continuo. En este contexto, también es importante señalar que la economía de Islandia ha crecido a un ritmo mucho más rápido que la zona euro, y que la inmigración de personas en busca de mejores oportunidades supera con creces la de los solicitantes de asilo.

Este cambio en el panorama demográfico se refleja en la pequeña pero dinámica escena de la marioneta en Islandia, actualmente dominada por artistas de origen extranjero. Muchos de estos artistas traen consigo diversas tradiciones culturales y experiencias, abordando temas que resuenan mucho más allá de las costas de la isla. La migración, el sentido de pertenencia y el intercambio cultural ocupan un lugar central en las producciones, moldeadas tanto por experiencias personales como colectivas, explorando lo que significa moverse, adaptarse y encontrar un sentido de lugar en un mundo que cambia rápidamente. Podría decirse que la marioneta en Islandia es un arte de inmigrantes.

Históricamente, Islandia es conocida por su herencia literaria: sagas, poesía y narraciones transmitidas de generación en generación. Aunque relativamente nueva, la marioneta ha florecido dentro de esta tradición, fomentando la experimentación y la innovación. Al mismo tiempo, las conexiones artísticas globales de Islandia combinan técnicas tradicionales con ideas contemporáneas, llevando a la sensación

de que estamos al borde de crear un estilo híbrido que es exclusivamente islandés.

La marioneta en Islandia emergió en el siglo XX, ganando impulso gracias a pioneros como Kurt Zier, Helga Steffensen, Jón E. Guðmundsson y Messíana Tómasdóttir. Entre estas figuras se encuentra Bernd Ogrodnik, un artista inmigrante cuya intrincada artesanía y actuaciones evocadoras han sido fundamentales en la configuración de este arte en Islandia. Como director artístico de Worlds of Puppets, Bernd ha ampliado los límites de lo que la marioneta puede lograr. Su espectáculo principal, *Metamorphosis* trata en última instancia sobre la transformación: metafórica, física y personal.

En un taller abarrotado pero impecable en el centro de Reikiavik, Bernd sorbe una taza de té recién hecha y recuerda producciones pasadas. Nuestra conversación abarca experiencias personales, los altibajos de la vida y la posición de la marioneta en Islandia.

"Siempre ha tenido altibajos. Subimos y bajamos aquí, es parte de la realidad de esto", dice Bernd sobre la escena de la marioneta. Y es cierto. Somos tan pocos y estamos tan dispersos por gran parte del país. El trabajo creativo, como todo aquí, parece inclinarse con las estaciones. Oscilando entre la hibernación y una vibración casi maníaca. Sería imposible tener constantemente una producción de trabajos creativos y artísticos que se compare con la de naciones más grandes (recordemos que la población de Islandia es inferior a 400.000) con tan pocos artistas. Pero los titiriteros y aquellos que incorporan las artes de la marioneta siempre están trabajando en algo, de todos modos. A veces es casi imperceptible. A veces es una explosión en la escena de las artes escénicas más amplias.

Lo que me llama la atención es la naturaleza personal de gran parte del trabajo de marionetas en los últimos años, ya que la escena de la marioneta en Islandia está actualmente dominada por artistas de origen extranjero. El trabajo que se crea a menudo lleva una perspectiva dual: arraigada tanto en las experiencias de migración y adaptación como en el rico contexto cultural y ambiental de Islandia.

Las narrativas personales tejidas en estas obras a menudo desafían las normas sociales, invitando al público a reflexionar sobre cuestiones de identidad e intercambio cultural de formas que se sienten inmediatas y conmovedoras. La marioneta, en este sentido, se convierte en un puente: conectando al público con las historias íntimas de otros mientras fomenta la empatía y el entendimiento en un mundo cada vez más globalizado, pero fragmentado.

En nuestra conversación, Bernd enfatiza frecuentemente el acto personal de servicio que encapsula la vida del artista. Este énfasis en el servicio resuena profundamente en la escena de la marioneta en Islandia, donde el trabajo a menudo surge de experiencias personales y de un deseo de conectarse con el público de manera significativa. Bernd destaca el papel del artista como un proveedor de equilibrio en un mundo caótico, subrayando la importancia de la energía y la intención en el acto de creación.

"¿Puedes ser el equilibrio en un mundo loco?", pregunta, reflexionando sobre la profunda responsabilidad de los artistas. "La energía que pones en el mundo es lo que es más importante. Para mí, la base es siempre el servicio. La marioneta es un servicio. Los títeres se hacen para un público. Si eres un intérprete, eres proveedor de un servicio. ¿Cómo puedes servir a tu público?"

Esta filosofía se alinea con la naturaleza profundamente personal de gran parte de la marioneta en Islandia. Mientras, muchos de sus practicantes abordan temas de migración, identidad y pertenencia, encarnan este ethos de servicio, no solo como intérpretes, sino como narradores y constructores de puentes entre culturas. Bernd recuerda a sus estudiantes y colegas el poder transformador del arte, instándolos a nutrir su creatividad y usarla como una herramienta para el cambio positivo.

"Como artistas, podemos cambiar el mundo. Necesitamos aferrarnos a eso y cultivarlo", dice.

A través de su trabajo, Bernd logra transmitir sus experiencias y empatía a su audiencia. Su espectáculo *The Icelandic Elephant* (El Elefante Islandés) es una obra altamente

política para públicos jóvenes, creada al inicio de la inmigración siria a Islandia. En ese momento, había una comprensión limitada de la cultura siria y el país exhibía cierto grado de ignorancia y cerrazón mental con respecto a la situación.

La obra aborda el concepto de malentendidos culturales y el miedo a “el otro”, utilizando la marioneta para fomentar la empatía y provocar la reflexión sobre la inclusión y la diversidad. La producción anima a las audiencias jóvenes a cuestionar estereotipos y reflexionar sobre la humanidad de aquellos que huyen de circunstancias inimaginables. Al crear una narrativa que puentes las divisiones culturales, *The Icelandic Elephant* desafía los prejuicios sociales mientras proporciona una plataforma para el diálogo sobre aceptación, pertenencia y humanidad compartida.

Las palabras de Bernd destacan la importancia de la comunidad y la convicción personal al abordar cuestiones complejas a través del arte: “Tenemos mucho que hacer. Eso es lo que sigo diciéndoles a mis estudiantes. Haz el cambio que quieres ver. Tenemos que seguir trabajando en eso... conectándonos con las personas. Creo que realmente necesitamos nutrirnos mutuamente”.

En un mundo que está cada vez más fragmentado, ciertamente se siente que son las interacciones pequeñas, íntimas y personales las que crean una mayor diferencia.

En sociedades pequeñas como la Islandia rural, la interdependencia entre los miembros crea una dinámica única donde la cohesión cultural se vuelve esencial para la supervivencia y la armonía. Esta dependencia mutua fomenta un fuerte sentido de comunidad, pero también crea una presión

implícita para integrarse, ser aceptado y evitar perturbar el delicado equilibrio del grupo. Para alguien como yo, una inmigrante y directora artística del Handbendi Brúðuleikhús, este imperativo cultural al que ajustarse es una realidad vivida que informa profundamente tanto de mi vida personal como de mi arte.

Desde que fundé Handbendi en 2017, mi trabajo ha girado constantemente en torno a los temas de pertenencia e identidad. Como inmigrante, a menudo me encuentro navegando la tensión entre ser claramente extranjera y buscar aceptación en una sociedad que valora la uniformidad. La experiencia de ser una forastera, a la vez devastadora e inspiradora, moldea no solo mi vida diaria, sino también las historias que cuento a través de la marioneta. Aunque elegí venir a Islandia en lugar de ser forzada a abandonar mi hogar, las complejidades de la migración siguen siendo centrales en mi práctica creativa.

Esta interacción entre experiencia personal y expresión artística refleja las dinámicas más amplias de las pequeñas sociedades. La necesidad de encajar a menudo choca con el deseo de expresar individualidad, y esta tensión se convierte en una rica fuente de narración. A través de mi trabajo con Handbendi, espero cerrar la brecha entre sentirse fuera de lugar y encontrar conexión, creando arte que resuene con la experiencia humana compartida de pertenencia.

Hay una producción que ejemplifica este enfoque para mí: *Heimferð* (Regreso al hogar). La producción explora el concepto de hogar, cuestionando si podemos llevar nuestro sentido de hogar con nosotros y qué significa ser forzado a abandonarlo. El público es invitado a un teatro ambulante—descrito como un “hogar lejos de casa”—

para experimentar presentaciones únicas que combinan animación, música, teatro, marionetas y teatro de objetos. Todo funciona como una especie de experiencia inmersiva inspirada en el teatro lambe-lambe. La caravana es una casa moderna de Baba Yaga—pero en lugar de patas de pollo, la casa se mueve sobre ruedas. En su interior se alojan numerosos objetos y cajas como recuerdos recolectados y preservados. Hay asientos (y té) para 8 espectadores a la vez. La historia se centra en una joven que llega a la caravana después de que el espectáculo ya ha comenzado. Guðrún está perdida y necesita ayuda para encontrar dónde debe estar. Los actores y el público deben guiar a Guðrún a través de una serie de “cajas de memoria” —funcionando de manera similar al lambe-lambe, pero posicionadas para 8 espectadores—para revelar sus recuerdos. Estos recuerdos están ligados al hogar: el olor de las tostadas de la abuela, la sensación de la hierba alrededor de la casa de verano, el amor de la madre por los libros, un perro de juguete. A través de una narrativa no lineal, lentamente nos damos cuenta de que Guðrún es una niña desplazada y que su hogar y su familia ya no existen. Finalmente, entendemos que todos somos invitados en la casa de Baba Yaga, en medio de nuestros propios viajes. *Heimferð* se representó más de 130 veces en Islandia, alcanzando audiencias de todas las edades, en un momento en que la deportación de niños solicitantes de asilo no acompañados era una situación muy real en Islandia.

A través de *Heimferð*, desafiamos las normas culturales y provocamos reflexión, utilizando el entorno íntimo e inmersivo de la caravana para involucrar al público en un diálogo sobre el desplazamiento, la identidad y la esencia del hogar.

Una experiencia en el bosque
de Tess Rivarola.



La próxima obra de Handbendi, *Röt/Rooted*, (Enraizado), que se estrenará en 2026, también se centra en una historia de inmigración y transformación. Esta vez desde la perspectiva de un joven islandés que, con su familia multicultural, se muda de Islandia a Sudamérica. Esta producción es una colaboración de muchos artistas de origen extranjero, con elenco y creativos originarios de Estados Unidos, Eslovaquia, Paraguay, Reino Unido, Islandia y Japón.

Las colaboraciones entre artistas de diversos antecedentes culturales y geográficos enriquecen aún más la forma artística de la marioneta en Islandia. Tess Rivarola, una titiritera paraguaya que se mudó a Islandia en 2019, ejemplifica esta sinergia creativa. Como cofundadora de Kunu'u Títeres y residente de Seyðisfjörður, Tess combina tradiciones narrativas sudamericanas con temas nórdicos, creando narrativas únicas que exploran la migración, la identidad y la adaptación. Su trabajo incorpora movimiento, música y narración comunitaria, profundizando en los paisajes emocionales de quienes navegan entre culturas. En sus manos, las marionetas se convierten en vehículos para expresar las complejidades de estas experiencias.

"Históricamente, para las producciones de Kunu'u Títeres, nos hemos inspirado en historias de identidad de diversas comunidades —pueblos indígenas, mujeres de barrios y del campo, y jóvenes de áreas vulnerables. También hemos tomado como inspiración historias escritas por nosotras para la construcción de espectáculos de marionetas. El momento de construir y encarnar personajes de marionetas suele estar muy coloreado por nuestros recuerdos personales: la forma de hablar de una tía, la risa de mi abuela, la nariz aguilera de mi padre. Estos detalles biográficos se incorporan en las personalidades de las marionetas", explica Tess.

En la producción más reciente de Kunu'u Títeres, *Secrets of ñandutí* (Secretos del ñandutí), el material tejido llamado ñandutí —simbolizando telas de araña y linaje— ocupa un lugar central. Las historias de tejedoras paraguayas se entrelazan con relatos personales de mujeres en Islandia y Sudamérica sobre sus relaciones con las abuelas, creando un tapiz narrativo rico en historia personal y cultural.

La transformación y la migración no siempre tratan sobre el movimiento físico de las personas. También pueden abarcar la transformación del yo o del entorno. "En el caso de la creación de mis dos espectáculos de teatro lambe-lambe, creo que reflejan

dos momentos bien definidos en mi historia personal, donde la naturaleza que me rodeaba en cada momento es el escenario, y gran parte de lo que sucede es un fractal de mi inconsciente", comparte Tess.

Un país moldeado por una naturaleza cruda e indómita, los paisajes rápidamente cambiantes de Islandia—glaciares que se derriten, costas que cambian—claman por que se cuenten sus historias. La marioneta, con su capacidad de conectar lo tangible y lo intangible, ofrece un medio poderoso para hacerlo.

Tess dice: "Mi segunda caja de teatro lambe-lambe se inspiró en cómo me afectó llegar a Islandia el año en que el glaciar Okjökull estaba desapareciendo. Estar en esta parte del planeta genera conciencia sobre el cambio climático. La nueva obra lambe-lambe, llamada *Jökull* (Glaciar), está absolutamente inspirada en mi vida donde los glaciares respiran".

A través del arte de titiriteros como Tess, el retroceso de los glaciares se convierte en algo más que un fenómeno científico; se transforma en una exploración poética de la pérdida y la renovación. Las marionetas pueden encarnar los espíritus de los glaciares, los animales o incluso la propia tierra, ofreciendo al público una conexión íntima, casi sagrada, con estos elementos. En Islandia, donde el folclore y el mito están impregnados de las fuerzas elementales de la tierra, la marioneta tiene la capacidad de entrelazar narrativas tradicionales con cuestiones contemporáneas urgentes.

El teatro de marionetas invita al público a imaginar futuros moldeados por la resiliencia y a reflexionar sobre su propio lugar dentro del mundo natural. De esta manera, la marioneta en Islandia se convierte no solo en una forma de arte, sino también en una respuesta cultural vital a las transformaciones que están remodelando el entorno y, en última instancia, la identidad de la nación.

Gran parte del folclore islandés se basa en la tensión entre lo natural y lo construido por el hombre, lo antiguo y lo nuevo, lo salvaje y lo controlado, el ello y el superyó. Creo que esta es la razón por la que estas historias se prestan tan bien para explorar temas de un mundo cambiante.

Pilkington Props es otra compañía de marionetas que trabaja en el extremo opuesto del espectro. Mientras que Tess trabaja con lo pequeño e íntimo, Pilkington Props se especializa en lo espectacular: monstruos marinos gigantes, trolls enormes y todo tipo de criaturas extrañas toman las calles bajo su

dirección. Pero incluso este espectáculo está arraigado en lo personal.

El director artístico, Daniel Pilkington, dice: "Para nuestro trabajo, especialmente con los trolls, un tema importante es que son forasteros en el mundo humano, explorándolo con emoción y curiosidad cautelosa, pero también perteneciendo profundamente a este paisaje y lugar. Exploramos un tema similar en el proyecto de los monstruos marinos: estas criaturas que son de aquí, de las leyendas y el folclore islandés, pero siempre ocultas, y cómo podrían interactuar con el mundo humano o ser amenazadas por él".

Daniel continúa: "Nuestro equipo representa una variedad de experiencias en migración: uno de nosotros es inmigrante de primera generación, otro es de segunda generación y uno tiene raíces islandesas profundas. Esta diversidad da forma a cómo abordamos la narración, a menudo centrándonos en personajes que existen entre mundos, como trolls o monstruos marinos. También integramos técnicas de tradiciones de marionetas de todo el mundo en el folclore islandés, mezclando culturas de una manera que se siente natural para nosotros. Este enfoque refleja la escena más amplia de la marioneta islandesa, que prospera adaptando influencias externas mientras las enraiza en la narración local".

La seguridad y el futuro de la región ártica, de la que Islandia forma parte, quizá nunca hayan sido tan disputados como lo son hoy en día. Una forma de arte de los inmigrantes nos enseña no solo a buscar respuestas y alianzas hacia adentro, sino también hacia afuera, hacia nuestros vecinos nórdicos y más allá. La marioneta islandesa, moldeada por la migración, el folclore y el paisaje en constante cambio, se ha convertido en una forma de arte profundamente personal y transformadora. Ya sea a través de la narración íntima del teatro lambe-lambe, la grandeza de las presentaciones callejeras o las experiencias inmersivas de las producciones itinerantes, la marioneta en Islandia refleja a una nación en movimiento: adaptándose, redefiniéndose y abrazando nuevas perspectivas. Mientras los artistas navegan por temas de pertenencia, desplazamiento y cambio ambiental, tejen un rico tapiz cultural que es a la vez exclusivamente islandés y profundamente universal. En un mundo cada vez más definido por la división, esta pequeña pero vibrante escena de la marioneta nos recuerda que la narración sigue siendo una de nuestras herramientas más poderosas para la conexión, el entendimiento y el cambio.

VIDAS EN HILOS



DAMIET VAN DALSUM, 1943

PAÍSES BAJOS

Miembro de Honor de UNIMA 2021

Titiritera y directora holandesa. Residente en Dordrecht, Damiet van Dalsum ha dirigido numerosos espectáculos. Crea sus marionetas a partir de objetos y telas, imprimiéndoles un estilo poético y fantástico. Tras estudiar teatro en Maastricht, en 1966 creó su propio teatro de marionetas, utilizando marionetas de guante y de varilla, y más tarde marionetas de hilo (*Lord Wanhoop*, 1983), sombras (*Kleine Frederik*, 1992) y figuras de papel (*Bubbelbabbelbos*, 2003). La mayoría de sus producciones son para público infantil, en las que juxtapone los valores de los niños a la hiperracionalidad del mundo adulto. En 1989, realizó el espectáculo de marionetas *Holleballebeer*, sobre un niño que no es ni niño ni niña, y que acosado y solitario vuela al sol donde se transforma en cien mil partículas de polvo, con lo que deja de sentirse solo. Este espectáculo se representó internacionalmente en el festival Jim Henson y en los festivales de Charleville-Mézières, Jerusalén, Rusia, Japón y Taiwán. Otros espectáculos diseñados para niños son *Blauwbard* (2002), *Het tinnen soldaatje* (2004), *The Christmas Story* (2006), *Circuskind* (2010), *Kleine Pastorale* (2011), *The Rainbird* (2013). En 1998, el Shiny Shoes Children's Theatre de Taipei adaptó su obra *Kleine Frederik* para el cual ella diseñó y fabricó las marionetas y también dirigió el espectáculo. En 2025, el Flying Group Theatre de Taiwán tiene previsto reponer *Kleine Frederik*.

Su obra tiene afinidades con el surrealismo, evidentes en su primer espectáculo para adultos, *Op het oog* (En el ojo, 1983). En 1985, realizó *Dagdromen* (Soñar despierta) y, en 1986, como parte de un proyecto internacional, co-creó *Notta Erotica*. En 1988 creó *Kleur* (Colour) un programa experimental con movimiento, música, luz y marionetas. En 1994, colaboró en un proyecto teatral trinacional para público adulto cuyo resultado fue *The Day After* (El día después). En 1995, el Poppentheater Damiet van Dalsum colaboró con el Magdeburger Puppentheater en un espectáculo para adultos, *Te gekke dromen* (Sueños demasiado locos).

De 1996 a 2001, fue directora artística del Magdeburger Puppentheater. Colaboró con los anfitriones en la preparación del Congreso de UNIMA 2000 en Magdeburgo. De 1985 a 2010, fue directora del Festival Internacional de Marionetas de Dordrecht. En 2010, coordinó el Consejo de UNIMA y, de 2015 a 2024, organizó el Micro Festival Internacional, ambos en Dordrecht. Ha impartido clases magistrales en Taiwán, Alemania y Grecia, y ha montado varias exposiciones en Dordrecht, Zwijndrecht, Tolosa, Magdeburgo y Mistelbach.

Damiet van Dalsum es miembro activo de UNIMA Países Bajos desde 1970. Ha asistido a los Congresos de UNIMA en Moscú (1976), Washington, DC (1980), Dresde (1984), Japón (1988), Liubliana (1992), Budapest (1996), Magdeburgo (2000), Rijeka (2004), Perth (2008) y el Consejo de Dordrecht (2010).



RETRATOS



MAREK WASZKIEL, 1954

POLONIA

Miembro de Honor de UNIMA 2025

Historiador polaco del teatro de marionetas, consultor, crítico, autor y profesor. Marek Waszkiel se doctoró en Historia del Teatro (1989) en el Instituto de Arte de la Academia Polaca de Ciencias de Varsovia. El teatro de marionetas es su profesión y su pasión. Ha sido representante de Polonia en foros internacionales, investigador durante muchos años en el Instituto de Arte de la Academia Polaca de Ciencias, editor de *Pamiętnik Teatralny*, revista trimestral de historia del teatro, de la revista polaco-inglesa *Teatr Lalek* y miembro de los comités editoriales de varias revistas internacionales de marionetas.

Desde 1977, Waszkiel trabaja en el Departamento de Arte del Teatro de Marionetas de Białystok y, desde 2016, en el Departamento de Estudios Teatrales de la Academia Nacional de Arte Dramático Aleksander Zelwerowicz de Varsovia, donde imparte clases sobre la historia del teatro de marionetas y el teatro contemporáneo. De 1999 a 2005, fue Vicerrector del Departamento de Arte del Teatro de Marionetas del Campus Filial de la Academia de Varsovia en Białystok. Durante sus dos mandatos al frente del Departamento de Białystok, contribuyó a su internacionalización organizando numerosos talleres con destacados titiriteros de todo el mundo y estableciendo una cooperación con otros centros internacionales de marionetas a través de la participación de estudiantes en festivales de teatro, proyectos conjuntos e intercambios personales. En Białystok, puso en marcha prácticas artísticas para jóvenes titiriteros y organizó Talleres Magistrales Internacionales de Verano en los que participarían jóvenes artistas de todo el mundo.

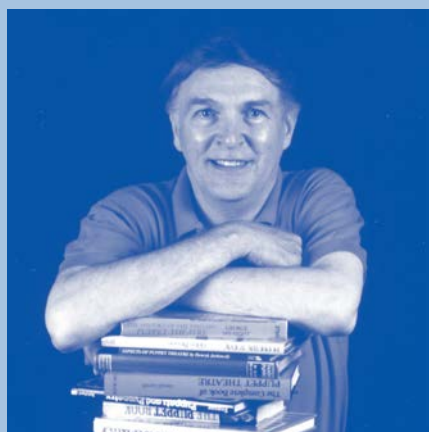
En 2002, inició y dirigió dos ediciones del Festival Internacional de Escuelas de Marionetas, Międzynarodowy Festiwal Szkół Lalkarskich "Lalkanielalka" (Marioneta-no-Marioneta), organizado cada dos años por la Academia de Teatro de Białystok.

Waszkiel ha dirigido dos teatros de marionetas polacos: el Teatro de Marionetas de Białystok (2005-2012) y el Teatro de Animación de Poznań (2014-2017). Durante su mandato, este último se convirtió en uno de los principales teatros de marionetas de Europa, gracias a los artistas que representaron allí sus espectáculos (Eric Bass, Duda Paiva, Neville Tranter, Fabrizio Montecchi, Frank Soehnle, entre otros). Durante cinco años, Waszkiel fue asesor artístico responsable del programa de repertorio del Teatro Ámbar de Shenzhen (China).

Waszkiel ha sido miembro activo de UNIMA Internacional, como miembro del Comité Ejecutivo (1996-2012), donde presidió varias comisiones: Investigación, Publicación y Comunicación, y Formación Profesional.

En la actualidad, Marek Waszkiel se dedica a la enseñanza, la investigación, la escritura, el periodismo y la consultoría. Dirige su propio blog dedicado a temas relacionados con las marionetas:

www.marekwaszkiel.pl/category/blog.



RAY DASILVA, 1933

REINO UNIDO

Miembro de Honor de UNIMA 2004

Titiritero (fabricante y manipulador de títeres), director, productor y distribuidor de libros de títeres británico. La DaSilva Puppet Company fue fundada en 1962 por Joan DaSilva Palmer, tras varios años de actividad semi-profesional en

Inglaterra y Canadá. Comenzaron llevando sus espectáculos a clubes y campamentos de vacaciones en el Reino Unido, y en un teatro móvil en Morecambe.

Desde 1967 hasta 1978, la compañía DaSilva hizo una contribución única al arte nacional de los títeres, al convertirse en la compañía de títeres más grande y exitosa que no recibía subvenciones en Gran Bretaña. El mismo DaSilva continuó la tradición inglesa de realizar giras con actores-gerentes de teatro. Con sólo diecinueve empleados, la compañía fue pionera en nuevas tecnologías para la actuación y atrajo a nuevo público; también sirvió de centro de formación para muchos titiriteros que posteriormente fueron reconocidos. Las producciones a gran escala presentaban historias populares como *La isla del tesoro* (1971), *Pinocchio* (1973), *Hansel y Gretel* (1974) y *Alicia en el país de las maravillas* (1982), todas ellas empleaban una variedad de títeres de distinto tipo y tamaño, y diferentes estilos escenográficos.

La compañía realizó giras por Europa, Canadá, Estados Unidos, Japón y Nueva Zelanda, con producciones a menor escala. Entre ellas se encuentran *Pedro y el lobo* (1971), *Paper Tiger* (Tigre de papel) producida en 1978, utilizando diálogos japoneses y novedades en técnicas de mesa y *The Cat that Walked by Himself* (El gato que caminó por sí mismo, 1989).

La compañía trasladó su base de Cambridgeshire a Norwich, y supervisó la transformación de una iglesia medieval en el Norwich Puppet Theatre (Teatro de títeres de Norwich), que abrió en 1980.

En 1986, DaSilva dejó el Norwich Puppet Theatre para centrarse en un inestimable servicio a la profesión, la compra y venta de libros, DaSilva Puppet Books, una empresa de venta de libros nuevos y de segunda mano por correo, que en ocasiones, también publicaba sus propios títulos. Cuando escribió sus obras estaba prácticamente retirado y se dedicaba a la venta de libros.

Ray DaSilva siempre ha tenido un papel activo en las organizaciones británicas de títeres: por ejemplo, fue miembro fundador y vicepresidente del Puppet Centre Trust, presidente de UNIMA Gran Bretaña, y cofundador de Puppeteers East (Titreritos del Este), que organizaba durante los fines de semana para titiriteros en Norfolk. DaSilva ha organizado muchas subastas en favor de estas sociedades. También inició un foro para representantes de todas ellas que con el tiempo derivaría en la asociación Puppeteers UK (Titreritos del Reino Unido), en 1999.



STANISLAV DOUBRAVA, 1952

REPÚBLICA CHECA

Miembro de Honor de UNIMA 2025

Titiritero y director checo. Nacido en Chrudim, "la meca de los títeres checos para aficionados", Stanislav Doubrava es miembro de UNIMA desde finales de los años ochenta. Actualmente es miembro de la Junta Directiva y Consejero de UNIMA República Checa. Su primera experiencia profesional con marionetas fue en los años 70, en el Teatro DRÁK (Divadlo DRÁK) de Hradec Králové, bajo la dirección de Jan Dvořák (Miembro de Honor de UNIMA 1988) y del distinguido director Josef Krofta. Tras licenciarse en la Facultad de Cine y Televisión de Praga, fue director y jefe artístico del Teatro Infantil Alfa (Divadlo Alfa) de Plzeň y organizador de los festivales SKUPOVA Plzeň.

Su actividad teatral más larga fue en el Naivní Divadlo (Teatro Ingenio) de Liberec, al que se incorporó como director en 1989, el año de la Revolución de Terciopelo. En 1991 fue nombrado director por el Ayuntamiento de Liberec y director del festival Mateřinka, que a lo largo de 15 temporadas bianuales (1991-2019) se convirtió en un evento europeo de renombre internacional centrado en las marionetas para niños en edad preescolar.

Como director teatral ha podido mantener una visión objetiva y un enfoque crítico, al tiempo que utilizaba todos los medios diplomáticos para garantizar el buen desarrollo artístico de su teatro. Lo ha conseguido incluso durante la turbulenta transición checa del totalitarismo a la democracia, cuando Naivní Divadlo Liberec demostró que pertenecía a las mejores compañías europeas de marionetas. También ha sido clave para el desarrollo del festival de marionetas Mateřinka y sus contribuciones a los intercambios internacionales.

Fue por estas habilidades por lo que se ganó el respeto necesario como miembro de UNIMA República Checa, formando parte de su

junta directiva, y más tarde en la comunidad internacional como miembro activo de UNIMA Internacional. En el Congreso de la UNIMA celebrado en Magdeburgo en 2000, fue elegido presidente de la recién creada Comisión de Festivales Internacionales, que presidió durante tres mandatos (2000-2012). En los congresos de Rijeka de 2004 y Perth de 2008, fue elegido miembro del Comité Ejecutivo de UNIMA, ejerciendo también como vicepresidente de UNIMA Internacional. En 2016-2018, fue reelegido miembro del Ejecutivo de UNIMA y presidente de la Comisión de Estatutos. Dentro de UNIMA, ha participado en la organización de festivales, conferencias y exposiciones ("La ventana a la marioneta checa" en Tolosa, España, en colaboración con el secretario general de la UNIMA, Miguel Arreche), promoviendo el intercambio de experiencias entre titiriteros de diferentes países y permitieron la manifestación de nuevas tendencias en el teatro de marionetas.

Sigue siendo miembro activo de la Comisión de Festivales Internacionales de UNIMA, vicepresidente del Consejo del Fondo Cultural del Gobierno y miembro del Consejo del ITI. Como miembro fundador de la Asociación de Teatros Profesionales de la República Checa, Stanislav Doubrava ha formado parte de la junta directiva de esta organización teatral profesional que defiende las necesidades e intereses de los teatros checos.



NINA MALÍKOVÁ, 1945

REPÚBLICA CHECA

Miembro de Honor de UNIMA 2025

Historiadora teatral checa, teórica del teatro de marionetas checo, autora, traductora, editora y profesora. Nina Malíková se licenció en la Facultad de Filosofía de la Universidad Karlova de Praga, donde se

especializó en historia y teoría del teatro. Tras su graduación, fue ayudante de dirección artística y asistente literaria en los teatros de Hradec Králové y Praga, donde conoció y trabajó con importantes personalidades de la vida teatral checa, como el director Miroslav Vildman, que dio forma a los primeros años del Divadlo DRÁK (Teatro de títeres DRÁK) antes del largo mandato de Josef Krofta como su director artístico. De 1998 a 2016, Malíková fue asistente literaria en el Divadlo Lampion (Teatro de marionetas Lampion) de Kladno, Bohemia Central.

Malíková impartió clases en la Escuela de Arte Dramático DAMU en el departamento de teatro de marionetas y, más tarde, en el departamento de teatro alternativo y marionetas, donde fue profesora de historia del teatro de marionetas checo y mundial. Ha participado en numerosos talleres y seminarios internacionales en Europa, Canadá y Corea del Sur.

En 1984, se incorporó al Instituto del Teatro de Praga (Divadelní ústav) como especialista en teatro de marionetas checo contemporáneo, donde preparó publicaciones sobre las marionetas del país. Entre sus numerosas publicaciones destaca *Plzeňské loutkářství* (Marionetas de Pilsen), en coautoría con Pavel Vašíček (Divadlo Alfa, Pilsen, 2000). Es la autora principal de los artículos que representan al teatro de marionetas checo en la *Enciclopedia Mundial de las Artes de la Marioneta de UNIMA* y fue editora de la primera edición de *Czech Puppet Theatre Yesterday and Today*. En 2019, fue autora del libro *UNI...¿QUÉ? UNIMA*, dedicado a la fundación y posterior historia de la UNIMA. Sus numerosas contribuciones académicas a revistas de teatro continúan hasta hoy, tanto en la República Checa como en el extranjero, incluida Loutkář, en la que fue redactora en jefe (1993-2015).

Malíková traduce obras de teatro y literatura profesional del francés al checo. Ha creado exposiciones de teatro de marionetas checo, tanto en su país como en el extranjero, siendo la más importante "Cuerdas atadas: la tradición viva de las marionetas checas", que se inauguró en el Museo de Arte de Columbus, en Ohio (Estados Unidos), en 2013.

Presidenta durante muchos años del centro checo de UNIMA y miembro del Comité Ejecutivo de UNIMA (1988-2000), Nina Malíková continúa la labor de su padre, Jan Malík, antiguo secretario general de UNIMA, cuya propia contribución al campo del teatro de marionetas es legendaria. La visión histórica de Nina Malíková y sus continuas contribuciones siguen dando forma a las artes de la marioneta checas y mundiales.



KIM OCK-RANG, 1945

REPÚBLICA DE COREA

Miembro de Honor de UNIMA 2016

Defensora de las figuras tradicionales *kkokdu* (alias *kokdu*) y de la estética coreana, *titiriter* y directora del Museo *Kokdu* de Seúl. Kim Ock-rang es también directora del Centro de Arte Dongsung y presidenta de la Fundación Cultural Ock-Rang. Aunque pueda tener conexiones lingüísticas extranjeras, *kkokdu* es un término autóctono coreano para referirse a las “marionetas” en general. Kim lo utiliza sobre todo para referirse a las marionetas tradicionales de madera que adornan los féretros o se colocan en las tumbas.

Kim cuenta: “Las tiendas de antigüedades de Seúl (en los años 70) vendían artefactos y reliquias culturales antiguas. Yo estaba inmersa en la afición de coleccionar esculturas antiguas de piedra, artesanía de madera, libros y pinturas antiguas, así que visitaba a menudo Cheonggyecheon”. En estas tiendas quedó cautivada por las expresiones misteriosas, rústicas y a veces humorísticas de las marionetas *kkokdu* de madera. Empezó a adquirirlas a bajo costo o gratis. Al contemplar su colección, sentía una reconfortante sensación de protección y se sumergía por completo en su atmósfera. Señala que esta sensación era algo que no podía experimentar con las “sofisticadas” esculturas occidentales modernas.

Inspirada por la obra tradicional coreana de marionetas, *kkokdugaksi noreum*, Kim quería encontrar la forma de dar vida a estas figuras funerarias tradicionales. Trabajó con el folclorista Lee Du-hyun, que descubrió que el origen etimológico de la palabra coreana para marioneta es “*kkokdu*”, de *Seokbosangjeol*, una biografía de Buda en coreano del siglo XV. En 1984 fundó la compañía de teatro de

marionetas “*Nanglang*” y publicó la revista trimestral *Kkokdugeuk*. En su compañía, incorporó marionetas de madera como motivos importantes para crear un estilo teatral claramente coreano. Su encuentro con el *kkokdu* de madera también la llevó a establecer el Centro de Arte Dongsung en 1989 y a fundar la Fundación Cultural Ock-rang en 1992. Estos esfuerzos buscaban promover obras artísticas que contemporizaran la estética tradicional coreana. A lo largo de los años, Ock-rang Kim ha coleccionado más de 300 figuras *kkokdu*. En 2010, inauguró el Museo *Kokdu*, que exhibe estas marionetas. De diciembre de 2024 a marzo de 2025, su colección se muestra en una exposición especial titulada *Kokdu*, en el Museo Folclórico Nacional de Corea.

Kim dirigió la Cinemateca Dongsoong y fue vicepresidenta de la Sociedad del Museo Folclórico Nacional. Recientemente ha sido nombrada nueva presidenta de la Compañía de Artes Escénicas de Seúl; su mandato termina en julio de 2026.

Por sus contribuciones, ha recibido el Premio de Teatro Dong-A en 1990 y un galardón del Ministerio de Cultura, Deporte y Turismo en 2009. En 2016 fue nombrada Miembro de Honor de UNIMA.



VALERY SHADSKY, 1949

RUSIA

Miembro de Honor de UNIMA 2016

Director, actor y profesor ruso. Valery Shadsky es un premiado trabajador artístico de la Federación Rusa, director artístico del Ryazansky Oblastnoi Teatr Kukol (Teatro de Marionetas de Riazán) y director artístico del Festival de Teatro de Marionetas de Riazán “*Ryazanskie*

Smotriny”. Recibió su formación profesional en el Instituto Estatal de Teatro, Música y Cinematografía de Leningrado (hoy, Instituto Estatal Ruso de Artes Escénicas de San Petersburgo).

De 1966 a 1971, Shadsky trabajó como actor en el Vologodsky Oblastnoi Teatr Kukol (Teatro de Marionetas de Vologda). De 1976 a 1979, fue director principal del Arkhangelsky Oblastnoi Teatr Kukol (Teatro de marionetas de Arkhangelsk). Desde 1979, trabaja en el Teatro de Marionetas de Ryazan, del que es director artístico desde 1999. Hasta la fecha, ha puesto en escena más de 80 espectáculos para niños y adultos en Rusia, Suecia, Países Bajos, Polonia y Noruega. Es autor de obras originales y versiones escenificadas de novelas.

Entre sus producciones más significativas como director de escena figuran: *Malenky prints* (El Principito, 1986) de Antoine de Saint-Exupéry (diseñador: Anatoly Losev); *Master i Margarita* (El Maestro y Margarita, 1995) de Mikhail Bulgakov (diseñador: Vladimir Kostarnov); *Hamlet* (1999) de William Shakespeare (diseñador: Natalia Kuznetsova); *Brat Chichikov* (Hermano Chichikov, 2002), basada en Nikolai Gogol's *Dead Souls* (diseñadora: Yulia Ksenzova); *Volshebnoye koltso* (El anillo mágico, 2015, diseñadora: Anastasia Eroshkina); *Zolushka* (Cenicienta, 2016, diseñador: Zakhar Davydov); *Lev Tolstoy i deti. Skazki* (León Tolstói y los niños. Cuentos de hadas, 2024, diseñador: Zakhar Davydov).

Las producciones de Valery Shadsky para el público adulto son conocidas por su uso de la metáfora, los símbolos, la naturaleza multidimensional de las imágenes y la profundidad de los sentimientos. Sus producciones para niños reflejan un elevado principio moral que apela a los valores espirituales tradicionales. Durante casi medio siglo, Valery Shadsky ha creado un teatro vibrante en el mundo de los títeres.

De 2002 a 2011, Shadsky fue presidente de UNIMA Rusia.



MICHAEL MESCHKE, 1931

SUECIA

Miembro de Honor de UNIMA 1996

Titiritero sueco de origen alemán, fundador del Marionetteatern de Estocolmo, actor, director, escritor y profesor de arte. Nacido en Gdańsk (Danzig), Meschke emigró a Suecia cuando era niño junto a sus padres, en 1939, y allí, ingresó en la escuela Wigbyholm. Cuando era aún un estudiante, fabricó títeres de arcilla y representó la obra medieval *La Farce de maître Pierre Patelin*. Tras graduarse a comienzos de la década de 1950, estudió el arte del títere con Harro Siegel, en Brunswick, Alemania (1951-1953), y después, estudió mimo junto a Etienne Decroux en París.

Entre sus producciones se encuentra *L'Histoire du soldat* (Historia de un soldado). En 1958 el fundó Marionetteatern, el primer teatro de títeres permanente de Suecia, actuando para niños y para todos los públicos. Dirigió la mayoría de los espectáculos del Marionetteatern, y trajo nuevos valores al arte del títere a través del uso de diferentes tipos de títeres y otras formas escénicas. Durante su larga carrera ha colaborado con compositores como Maurice Jarre, Krzysztof Penderecki, György Ligeti y artistas tales como Franciszka Themerson y Enrico Baj.

Los logros de Meschke generaron sensibilidad por los valores de otras culturas, a veces asiáticas, como en el uso del estilo bunraku en *Antígona* (1977) o *kuruma ningyo* en *Don Quijote* (1988). La mayoría de las producciones del Marionetteatern estaban dirigidas a niños; entre los más memorables se encuentran *Winnie the Pooh* and *y El Principito*.

Como artista, Michael Meschke se adentró en los problemas humanos, y algunas de las producciones que dirigió eran también reacciones a acontecimientos políticos

reales, como *La muerte de Danton* de Georg Buchner (1971) o *Esplendor y muerte* de Joaquín Murrieta de Pablo Neruda (1973).

Michael Meschke se retiró del Marionetteatern en 1998, pero continuó siendo el responsable del Marionettmuseet (Museo del teatro de títeres internacional) de Estocolmo, el cual había creado en 1973. La colección del museo se integró en el Museo de teatro sueco nacional en 2010.

Ha enseñado en el Institut International de la Marionnette de Charleville-Mézières, en numerosas universidades, y ha establecido escuelas de títeres. En la década de 1990, Meschke instauró el departamento de títeres de la Escuela Turku de arte y comunicación en Finlandia, y entre 1999 y 2002 dirigió el programa de formación del arte del títere en el Instituto de Drama de Estocolmo (actualmente Universidad de Arte Dramático de Estocolmo). Escribió, en colaboración con la crítica de teatro Margareta Sörensen *En busca de la estética para el teatro de títeres*, publicado en español (1988), sueco (1989) e inglés (1992). *Grenzüberschreitungen*, publicado en 1996, fue un híbrido entre estética y biografía, escrita en alemán. En 2002, su autobiografía, *El titiritero*, fue publicado en el Marionettisten sueco.

www.michaelmeschke.com



KANLANFEI DANAYE, 1949

TOGO

Premio de Patrimonio UNIMA 2015/2016

Titiritero, narrador, actor, percusionista, director y educador togolés. Kanlanfeɪ Danaye es mucho más que un simple titiritero; es el guardián de un arte que combina tradición, innovación y lo sagrado. De niño, tras la muerte de su madre, se sumergió

en un mundo místico al cuidado de su tío, un curandero tradicional, quien lo introdujo en el tallado de tchitchili: figuras sagradas llenas de historia y poder. Así comenzó su viaje artístico. Danaye decidió combinar la magia teatral de los títeres con sus raíces culturales. Sin embargo, su ambición no estuvo exenta de desafíos: acusado de profanar objetos sagrados, tuvo que someterse a un exorcismo para seguir su sueño. Esta prueba solo reforzó su convicción: el arte de los títeres sería su lenguaje, su lucha y su legado.

En 1976, fundó la Compagnie Danaye, un laboratorio creativo donde esculpía títeres únicos utilizando madera, calabazas, alambre y materiales reciclados. Reclutado por el Teatro Nacional de Togo, se convirtió en una figura clave de la escena cultural y, en 1996, creó Cicili Naag, la Casa de los Títeres en Adidogomé. Este espacio, que funciona como taller, museo vivo y centro de formación, se convirtió en un punto de encuentro para artistas y entusiastas. A lo largo de las décadas, Danaye se ha consolidado como un embajador de los títeres africanos. Su trabajo trasciende el mero entretenimiento: sus espectáculos abordan temas educativos y sociales como la toma de conciencia sobre el sida, la alfabetización y la migración rural. En colaboración con la Escuela Ephata para Sordos de Lomé, ha demostrado que el arte puede superar todas las barreras, incluso las del silencio.

Reconocido internacionalmente, ha actuado en prestigiosos escenarios de todo el mundo, desde el Festival de Charleville-Mézières hasta museos como el Musée de l'Homme en París y el Tropenmuseum en Ámsterdam, donde sus obras se conservan como tesoros. Su icónico personaje, Zando, inspiró un libro infantil y continúa participando en giras regulares por Europa y África. Danaye también es un educador apasionado. En la Universidad de Lomé, forma a nuevas generaciones en el arte de los títeres, fomentando a decenas de titiriteros y apoyando la creación de compañías independientes.

Los títeres de Danaye se han integrado en las colecciones de varios museos del mundo, como el Musée de l'Homme (París), el Departamento de Artes Escénicas de la Biblioteca Nacional (París), el Panstwowe Museum Etnograficzne (Varsovia), el Marionettmuseet (Estocolmo), el Tropenmuseum (Ámsterdam) y el Puppet Museum (Washington, DC). A sus 75 años, este pionero encarna una figura legendaria. Sus títeres, testigos de historias universales, continúan cruzando fronteras, demostrando que, en sus manos, son mucho más que objetos: son el alma viva de un pueblo.

©Chand Martinez, Lotty Grogan, Benjamin Victor



Escena de la producción *Eli and the Golem*.

© Yves Martin Allard



Espectáculo *Mémoire de Lou* de Le Théâtre de l'Avant-Pays.



Títeres y circo: un viaje por las escuelas del mundo. Ana Lorite en Indonesia, 2017.

© Hervé Dapremont



Puntuación del objeto: Taller impartido por Duda Paiva, con alumnos de la 13ª promoción de ESNAM. Charleville-Mezieres: Centro Internacional de Títeres - Jacques Felix, 2023.

LA RUTA DEL TÍTERE

FORMACIONES • FESTIVALES • PUBLICACIONES

Este directorio, compilado en abril de 2025, es una recopilación no exhaustiva de cursos de formación, festivales y revistas relacionados con las artes del títere en todo el mundo. Se basa en los directorios elaborados por los colaboradores disponibles en el sitio web de UNIMA. La versión digital está abierta a nuevas aportaciones.



Formación Profesional



Publicación

ÁFRICA

(REPÚBLICA DE) BENÍN

ABOMEY	FITEM (Festival International de Théâtre Éducatif par les Marionnettes)	Noviembre
--------	---	-----------

REPÚBLICA DEMOCRÁTICA DEL CONGO



KINSHASA	Espace Masolo	
----------	---------------	--

(REPÚBLICA DE) COSTA DE MARFIL



ABIDYÁN	Académie Ivoire Marionnettes	
---------	------------------------------	--

ABIDYÁN	Les Rencontres internationales de la marionnette	Octubre
---------	--	---------

(REPÚBLICA DE) KENIA



NAIROBI	Kenya Institute of Puppet Theatre	
---------	-----------------------------------	--

(REPÚBLICA DE) MALÍ



BAMAKO	Centre de formation NAMA	
--------	--------------------------	--

BAMAKO	Rendez-vous chez nous à Bamako	Noviembre
--------	--------------------------------	-----------

MARKALA	Festival des masques et des marionnettes de Markala-Fesmamas	Abril
---------	--	-------

SENEGAL

NDAYANE	Festival international des arts de la marionnette au Sénégal	Junio
---------	--	-------

(REPÚBLICA DE) SUDÁFRICA



CIUDAD DEL CABO	Centre for Humanities Research - University of the Western Cape	
-----------------	---	--

CIUDAD DEL CABO	Puppetry Masterclasses	
-----------------	------------------------	--

(REPÚBLICA DE) TÚNEZ



TÚNEZ	Institut Supérieur d'Art Dramatique	
-------	-------------------------------------	--

CARTAGO	Journées des arts de la marionnette de Carthage	Febrero
---------	---	---------

AMÉRICA

ARGENTINA

BUENOS AIRES	Diplomatura en Teatro de Títeres y Objetos UNGS	
--------------	---	--



BUENOS AIRES	Universidad Nacional de las Artes (UNA) - Departamento de Artes Dramáticas - Especialización en Teatro de Objetos, Interactividad y Nuevos Medios	
--------------	---	--

BUENOS AIRES	Taller Escuela de Titiriteros Ariel Bufano	
--------------	--	--

SAN MARTÍN	Universidad Nacional de San Martín (UNSAM), Unidad Académica de las Artes, Licenciatura en Teatro de Títeres y Objetos	
------------	--	--

BRAGADO	Titiriteando por el Pago (Pehuajo)	Junio
---------	------------------------------------	-------

	BUENOS AIRES	Festival Internacional de Títeres Al Sur	Julio
	BUENOS AIRES	Festival de Títeres para Adultos de Buenos Aires	Junio
	BUENOS AIRES (PROVINCIA DE)	Festival Internacional de Títeres y Objetos Animados - Mundo Titere Fest	Octubre
	BUENOS AIRES	Festival Internacional de Teatro de Títeres y Objetos	Septiembre
	CÓRDOBA	Festival internacional de titiriteros Juglares	Noviembre
BRASIL			
	BELÉM	Universidade Federal do Pará - UFPa Escola de Teatro e Dança - ETD	
	BRASILIA	Universidade de Brasília Complexo da Artes - Departamento de Artes Cênicas, Instituto de Artes	
	DOURADOS	Universidade Federal da Grande Dourados - Faculdade de Comunicação, Artes e Letras - Curso de Artes Cênicas	
	FLORIANÓPOLIS	IFSC – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Santa Catarina – Campus Florianópolis – Curso de Formação Inicial em Teatro de Animação (FINTA)	
	FLORIANÓPOLIS	UFSC – Universidade Federal de Santa Catarina - Centro de Comunicação e Expressão - Departamento de Artes - Curso de Graduação em Artes Cênicas	
	FLORIANÓPOLIS	UDESC – Universidade do Estado de Santa Catarina – Centro de Artes, Design e Moda – Departamento de Artes Cênicas – Curso de licenciatura em Artes Cênicas e Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (Mestrado e Doutorado)	
	GOIÂNIA	Escola de Música e Artes Cênicas Universidade Federal de Goiás - UFG	
	JOÃO PESSOA	Universidade Federal da Paraíba/ Departamento de Artes Cênicas	
	LONDRINA	Universidade Estadual de Londrina - UEL	
	MACEIÓ	Universidade Federal de Alagoas – UFAL	
	MORRO REUTER	Espaço de Residência Artística Vale Arvoredo	
	NATAL	Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN	
	PORTO ALEGRE	Espaço Cia Gente Falante - Teatro de Bonecos - Espaço de Formação de Atores-Bonequeiros	
	PORTO VELHO	Universidade Federal de Rondônia (UNIR)	
	RIO DE JANEIRO	Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO	
	RIO DE JANEIRO	Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ	
	SÃO LUÍS	Universidade Federal do Maranhão - UFMA	
	SÃO PAULO	Universidade de São Paulo CAC/ECA/US - Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes	
	SÃO PAULO	Escola de Comunicações e Artes - ECA Universidade de São Paulo - USP	
UBERLÂNDIA	Universidade Federal de Uberlândia - UFU		
	BELO HORIZONTE	FESTIM - Festival de teatro em miniatura	Mayo
	BRASILIA	Encontro de teatro Lambe-lambe	Septiembre
	CANELA	Mostra de Teatro Lambe Lambe - MTLL	Agosto
	CANELA	Festival Internacional Bonecos Alegria - FIBA	Octubre
	IGRASSU	Festival de Teatro de Bonecos de Igarassu - FETEBI	Octubre
	RECIFE	Bonecos do Mundo - Festival Internacional de Teatro de Marionetes	Variable
	TAUBATÉ	FIS International Festival Shadow Theatre	Marzo
	Moin-Moin Journal of Studies on Theater of Animated Forms • Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC / Dr. Paulo Balardim		
	Revista Mamulengo • UNIMA Brasil Center ABTB CUB • Valmor Nini Beltrame, Miguel Vellinho Vieira, Gilson Motta, Izabela Brochado		
CANADÁ			
	CALGARY	Canadian Academy of Mask and Puppetry - CAMP	
	CALGARY	University of Calgary - Faculty of Arts - School of Creative and Performing Arts	
	MONTREAL	Ecole Supérieure de Théâtre –Université du Québec à Montréal (UQAM), Master - Théâtre de Marionnette Contemporain	
	MONTREAL	Association québécoise des marionnettistes (AQM)	
	MONTREAL	Concordia University	
	ALMONTE	Puppets Up	Agosto
	CALGARY	Festival of Animated Objects	Marzo

	MISISAUGA	Puppet Festival Mississauga	Marzo
	MONTREAL	Festival international de Casteliers	Marzo
	MONTREAL	Marionnettes plein la rue	Agosto
	SAGUENAY	Festival international des arts de la marionnette à Saguenay (FIAMS)	Julio
	STRATFORD	Puppetworks!	Agosto
	TROIS-RIVIÈRES	Micro-festival de marionnettes inachevées	Noviembre
	VAL DAVID	1001 Patentes qui bougent	Agosto
	Marionnettes • Centre UNIMA Canadá, section Québec / Michelle Chanonat		
CHILE			
	VALPARAÍSO	Animate, IX Encuentro internacional de títeres	Octubre
	SANTIAGO	Festival Internacional Candelilla trae los títeres (anual y comunitario)	Abril
COLOMBIA			
	BOGOTA	Festival Internacional de títeres Manuelucho	Octubre
	CALI	Festival de teatro de títeres Ruquita Velasco bellas artes	Octubre
	IBAGUÉ	Tolima Fantastico	Noviembre
	MEDELLÍN	Titirifestival Manicomio de Muñecos	Sep-Oct
	PALMIRA	Carnaval de las Marionetas	Agosto
	POPAYÁN	Rondas Iberoamericanas de teatro de títeres y objetos	Abril-Mayo
	POPAYÁN	Titirifestival Popayan	Octubre
CUBA			
	LA HABANA	Festival Habana titiritera: figuras entre adoquines	Agosto
	MATANZAS	Festival Internacional de teatro de títeres Matanzas	Abril
ESTADOS UNIDOS DE AMÉRICA			
	STORRS	University of Connecticut, Department of Dramatic Arts, Puppet Arts Program	
	VALENCIA	The Cotsen Center for Puppetry and the Arts at CalArts (California Institute of the Arts)	
	SANTA CRUZ	University of California Santa Cruz	
	CHICAGO	Chicago International Puppet Theater Festival	Enero
	NEW YORK	International Puppet Fringe Festival NYC	Agosto
	NEW YORK	LA MAMA Puppet Festival	Noviembre
	PORTLAND	Puppets in Portland	Septiembre
	VERMONT	Puppets in the Green Mountains International Festival	Septiembre
	Puppetry International • UNIMA EE.UU / Alissa Mello		
	Puppetry International Research Journal (PIR) • UNIMA EE.UU / Claudia Orenstein		
	Puppetry Journal • Puppeteers of America / Jamie Donmoyer		
MÉXICO			
	HUAMANTLA	La Escuela Latinoamericana del Arte de los Títeres Mireya Cueto	
	ACAJETE	Festival Adultiterías	Noviembre
	AGUASCALIENTES	Festival Internacional de Títeres Hermanos Flores	Sep-Oct
	CUAUHTÉMOC	Festival de títeres Mireya Cueto	Octubre
	GUADALAJARA	Festín de los muñecos, Festival Internacional de Títeres de Guadalajara	Octubre
	DURANGO	Titirango Festival Internacional de Títeres	Sep-Oct
	HERMOSILLO	Puppet Slam México	Diciembre
	HUAMANTLA	Festival Internacional de Títeres Rosete Aranda	Octubre
	MONTERREY	Festival de Títeres La Pira	Noviembre
	PUEBLA	48 HR P3-Puebla Puppet Project	Septiembre
	VERACRUZ	Festival de Títeres Sergio Peregrina Corona	Sep-Oct
	XALAPA	Festival Internacional Hay Títeres	Noviembre
	ZACATECAS	Fandango de Arte Infantil Gachita Amador	Octubre
PERÚ			
	HUANCAYO	Los Títeres como Herramienta Educativa y Comunicativa	Anual

	LIMA	Festival Internacional de Muñecos y Objetos Animados Muñecomas	Octubre
	Mil Vidas • Tárbol Teatro de Títeres, Martín Molida		
REPÚBLICA DOMINICANA			
	SANTO DOMINGO	Feria Internacional de Títeres y Objetos - FITO RD	Marzo
URUGUAY			
	TACUAREMBÓ	Festival Floreció	Octubre
VENEZUELA			
	MARACAIBO	Festival Internacional de Títeres Charlot	Agosto
ASIA			
CHINA			
	PEKÍN	Academia Central de Arte Dramático – Departamento de Teatro de Títeres	
	FUJIÁN	Escuela de Arte de Quanzhou, Fujian	
	SHANGHÁI	Academia de Shanghai – Departamento de Títeres	
	MACAO	Coloane Art Festival	Febrero
INDIA			
	NEW DELHI	Foundation Program UNIMA India Puppeteers Trust	
	BENGALURU	India Dhaatu International Puppet Festival	Enero
	NEW DELHI	Ishara International Puppet Festival	Ene-Feb
	NEW DELHI	PuppetOscope	Abril
	Puthalika Patrika • Sphoorthi Theatre for Educational Puppetry, Art & Craft Steparc / Padmini Rangarajan		
	Sutradhar (Storyteller/puppeteer/facilitator) • UNIMA Puppeteers Trust India / Ranjana Pandey		
INDONESIA			
	BANTUL	Pesta Boneka	Octubre
IRAK			
	KARBALÁ	Festival Internacional Alhusseini Alsagher para Niños	Marzo
IRÁN			
	TEHRÁN	Art University, Faculty of Dramatic Art, Groupe des Mario	
	TEHRÁN	University of Tehran, Faculty of Dramatic Art and Music	
	TEHRÁN	Torbiat Modares University, Puppetry Department	
	TEHRÁN	Soore University, Faculty of Art	
	TEHRÁN	Pars University of Architecture and Art, Faculty of Dramatic Art	
	TEHRÁN	The International Puppet Theater Festival Tehran-Mubarak (Bienal, años pares)	Diciembre
ISRAEL			
	HOLÓN	The Puppetry Arts School	
	JERUSALÉN	The School of Visual Theatre	
	TEL AVIV	School of Puppetry and Drama / Levinsky College of education	
	HOLÓN	International Puppet Theater & Film Festival Holón	Julio
	JERUSALÉN	Jerusalem international puppet theatre festival	Agosto
JAPÓN			
	IIDA	Festival de Marionetas de Iida	Agosto
	ÔTSU	Biwako Puppet Festival	Mayo
KAZAJISTÁN			
	ASTANÁ	Kazakh National University of Art	
REPÚBLICA DE COREA			
	CHUNCHEON	Chuncheon International Puppet Festival	Mayo-Junio
	Cobazine • Chuncheon Puppet Festival		
TAILANDIA			
	BANGKOK	NSM Harmony World Puppet Innovation Festival	Noviembre

EUROPA

ALEMANIA



BERLÍN	The Ernst Busch University of Dramatic Art Puppetry Department	
STUTTGART	Figurentheater - Puppetry and Animation - State University of Music and Performing Arts Stuttgart	
BAD KREUZNACH	Festival marionettissimo (2)	Noviembre
BERLÍN	Theater der Dinge - International Festival of Contemporary Puppetry and Object Theatre	Octubre
BOCHUM	FIDENA - Figurentheater der Nationen	Mayo
DACHAU	TheaterTage Dachau	Oct-Nov
DÜLMEN	Figurentheatertage Dülmen	Oct-Nov
ERFURT	International Puppet Theatre Festival Synergura	Julio-Agosto
GÖTTINGER	Göttinger Figurentheatertage	Febrero
HERZBERG/ELSTER	International PuppenTheatreFestival im Elbe-elster-Land	Septiembre
MAGDEBURGO	International Figure Theatre Festival "Blickwechsel" Magdeburg	Junio
MÜNICH	KUCKUCK - Theaterfestival für Anfänger	Marzo
MÜNICH	Internationales Figuren theater festival Muenchen	Mayo
NÜREMBERG	Internationales figuren theater festival	Mayo
ORTENAU	Puppenparade Ortenau	Marzo-Abril
PREETZ	Preetzer Papiertheatertreffen	Septiembre
SCHWÄBISCHH GMÜND	International Shadow Theatre Festival	Octubre
STAUBING	Figurentheaterfestival Straubing	Marzo
STEINAU AN DER STRÖE	Steinauer Puppenspieltage	Sep-Oct
STUTTGART	IMAGINALE - Internationales Theaterfestival animierter Formen	Febrero

Das andere Theater (El otro teatro) • UNIMA Alemania / Silke Technau, Dr. Antonia Napp, Stephan Schlafke, Stephan Wunsch, Martin Labedat

De:Do • Revista de acceso abierto/ Prof. Dra. Insa Fooker y Dra. Jana Mikota



Double • Foro Alemán de Teatro Figurativo y Marionetas / Mascha Erbeling, Annika Gloystein, Christina Röfer, Tim Sandweg, Katja Spiess, Dra. Meike Wagner, Christofer Schmidt

Puppen, Menschen, Objekte (Muñecos, personas, objetos) • Asociación Alemana de Teatro de Marionetas (VDP) / Klaus Grimberg
Symposium, Notebook • UNIMA Alemania / Silke Technau, Stephan Schlafke, Martin Labedat

AUSTRIA

GRAZ	La Strada Graz	Julio-Agosto
MISTELBACH	Internationale Puppentheatertage Mistelbach	Octubre
MÖDLING	Figuren Theater Treff	Oct-Nov
NEUSIEDL AM SEE	PannOpticum	Junio
WELS	Internationales Welser Figurentheaterfestival	Marzo

BÉLGICA

BRUSELAS	Jem Festival	Mayo-Junio
EUPEN	FIGUMA – Figurentheater - Festival	Octubre
TOURNAI	Festival Découvertes, images et marionnettes	Septiembre

BIELORRUSIA



MINSK Bielarussian State Academy of Arts - Département de l'Art de la Marionnette

BULGARIA



SOFÍA National Academy for Theatre and Film Arts Krastyo Sarafov

BURGAS	DAYS OF PUPPETS International Open Air Festival	Agosto
GABROVO	Racho and Deshka International Puppet Festival	Septiembre
PLEVEN	Colorful Rooster - Festival for Puppet Art for all ages	Julio
PLOVDIV	Two are few, three are too many - International Festival	Septiembre
SLIVEN	The Magic Wind - International Art Festival	Junio
SMOLYAN	Adults Forbidden - International Performing Arts festival for Children and Youth Audiences	Octubre

	SOFÍA	PUPPET FAIR International Theatre Festival for Street and Puppet Theatre	Septiembre
	SOFÍA	TEATROSCOPE - International Festival of Theatre Miniature	Junio
	SOZOPOL	Harlequin and Marionette - International Puppet and Square Theatre Festival	Agosto
	STARA ZAGORA	International Puppet Theatre Festival for Adults "Pierrot"	Septiembre
	TARNOVO	The Magic Curtain - International Festival of Performances for Children	Mayo
	VARNA	The Golden Dolphin - International Puppet Festival	Octubre
	VELIKO TARNOVO	Summer, Puppets and Friends - International Puppet Theatre Festival	Jun-Jul-Ago
	YAMBOL	Mihail Lakatnik National Puppet Theatre Festival	Abril
	Kuklart • UNIMA Bulgaria / Mihail Baykov		
CROACIA			
	OSIJEK	Academy of Arts of Osijek	
	KARLOVAC	International Puppet Theater Festival Karlovac	Mayo
	RIJEKA	Review Of Puppet Theatres	Noviembre
	ROVINJ	Abracadabra – Istria Puppet Festival	Mayo
	VINKOVCI	Puppet Spring Festival	Abril
	ZADAR	Mediterranean Puppet Festival – "Mediterraneo"	Junio-Julio
	ZAGREB	PIF - International Puppet Theatre Festival	Septiembre
	ZAGREB	SLUK - Meeting of Puppet Players and Puppet Theaters of Croatia	Junio
	ZAGREB	Puppet Festival of The Teaching Faculty of the University of Zagreb – Luf Uf	Marzo
DINAMARCA			
	SILKEBORG	Festival of Wonder	Noviembre
	The European Paper Theatre Magazine • Grafisk Werk Præstø. Fjordvej 9, DK-4720 Præstø / Sven-Erik Olsen		
ESLOVENIA			
	LIUBLJANA	University of Ljubljana – Faculty of Education	
	LIUBLJANA	Festival Internacional de Arte Contemporáneo de Títeres Lutke	Septiembre
	MARIBOR	Bienale Lutkovnih Ustvarjalcev Slovenije / Bienal de Artistas Titereros de Eslovenia	Septiembre
	MARIBOR	Summer Puppet Pier	Agosto
	Lutka Magazine • Fondo Público para Actividades Culturales / Tjaša Bertoncelj, Ajda Rooss y Maša Jazbec		
ESPAÑA			
	BARCELONA	Institut del Teatre de Barcelona Escola Superior d'Art Dramàtic (ESAD)	
	BARCELONA	Títère Arte	
	MADRID	Centro del Títère	
	BILBAO	Dantzerti	
	ALCÁNTARA	Al*Títère	Octubre
	ALICANTE	FESTITITERES. Festival Internacional de Títeres de Alicante	Diciembre
	BARAÑÁIN	Festival Internacional de Títeres de Barañáin	Mayo
	BARCELONA	Festival de Putxinel·lis d'Hivern	Noviembre
	BARCELONA	If Barcelona	Noviembre
	BERGARA	Muestra Internacional de Títeres para adultos	Octubre
	BINEFAR (HUESCA)	Imaginaria - Festival de títeres e imagen en movimiento	Mayo-Junio
	BILBAO	Bilbao TX	Noviembre
	CÁDIZ	Festival Internacional del Títère Ciudad de Cádiz	Mayo
	CASTELLÓN	Festival Internacional de Títelles Portxinel·la	Abril
	ELCHE	Calendureta - Festival Iberoamericano de Teatro de Títeres y objetos visual de Elche	Abril-Mayo
	FERROL	Festea	Octubre
	FERROLTERRA	Entes Animados	Septiembre
	FUENLABRADA	Titirifuentes	Septiembre
	JEREZ DE LA FRONTERA	Festival Internacional de Títeres de Jerez de la Frontera	Septiembre
	LLEIDA	Fira de Títelles de Lleida	Mayo

MADRID	FIT Madriz - Festival internacional de títeres del Retiro	Agosto
MADRID	Pendientes de un Hilo	Noviembre
MADRID	Titirimadroño	Octubre
MALLORCA	Festival Internacional Teatre de Teresetes	Mayo
MERINDADES	Festival de Títeres de las Merindades	Agosto
MOLLET DEL VALLÈS	MITMO- Mostra Internacional de titelles de Mollet del Vallès	Abril
MURCIA	TITEREMURCIA - Festival Internacional de Teatro de Títeres de la Región de Murcia	Noviembre
ONTINYENT	Mostra Internacional de Titelles a la Valla d'Albaida	Octubre
REDONDELA	Festival Internacional de Títeres de Redondela	Mayo
RIANXO	Titiriberia - Festival de Títeres Tradicionais	Agosto
SANTIAGO DE COMPOSTELA	Galicreques	Octubre
SANTILLANA DEL MAR	Bisontere, Festival Internacional de Títeres de Santillana del Mar	Mayo
SEGOVIA	Festival Internacional de Títeres Titirimundi	Mayo
SESTAO	Festival Internacional de Títeres de Sestao	Noviembre
SEVILLA	Feria Internacional del Títere de Sevilla	Mayo
TOLOSA	TITIRIJAI - Festival Internacional de Marionetas de Tolosa	Noviembre
VALLADOLID	Encuentros TEVEO	Noviembre
VALADERRUBIO	El Rinconcillo de Cristobica	Mayo-Junio
ZARAGOZA	Festival Iberoamericano de Títeres	Septiembre
ZARAGOZA	Festival Internacional de Teatro de Feria "Parque de las Marionetas"	Octubre



[Fantoche • UNIMA España / Joaquín Hernández](#)

[Puppetring, private online Puppet, Shadow and Marionette magazine \(Inglés/Francés\), Titeresante \(Español\), Putxinelli \(Catalan\) • Associació Interseccions / Toni Rumbau](#)

ESTONIA

TALLIN	International Visual Theatre Festival Tallinn Treff	Mayo-Junio
VILJANDI	Theatre In The Suitcase	Mayo

FEDERACIÓN DE RUSIA



EKATERINBURG	Instituto Teatral Estatal de Ekaterimburgo	
IRKOUTSK	Escuela Teatral de Irkutsk	
MOSCÚ	Academia Teatral Vakhtangov	
MOSCÚ	GITIS (Instituto de Arte Teatral de Rusia)	
NOVOSIBIRSK	Instituto Teatral Estatal de Novosibirsk	
SAN PETERSBURGO	Academia Estatal de Artes Teatrales de San Petersburgo	
YAROSLAVL	Instituto Estatal Teatral de Yaroslavl - Departamento de Teatro de Títeres	
RYAZAN	Riazanskiye Smotrin	Septiembre
MOSCÚ	Festival Internacional de Teatro de Títeres Sergei Obraztsov	Septiembre



[Theatre of Miracles • Teatro de Títeres Obraztsov/UNIMA Rusia / Nina Monova](#)

FINLANDIA



SAVONLINNA	Samiedu Vocational College	
TURKU	Turku University of Applied Sciences - Arts Academy, Puppetry Department	
HELSINKI	The Showcase of Finnish Puppetry (Suomalaisen Nukketeatterin Näyteikkuna)	Marzo
HELSINKI	Sampo Festival	Agosto
IMATRA	Black and White Theatre Festival	Mayo
TURKU	Turku International Puppetry Festival (TIP-Fest)	Noviembre



[Nukketeatteri \(Teatro de marionetas\) • UNIMA Finlandia - Suomen UNIMA / Laura Silanpää](#)

FRANCIA



CANNES	ARKETAL	
CHARLEVILLE-MÉZIÈRES	Ecole Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette (ESNAM) - Pôle international de la marionnette Jacques Félix	
PARÍS	Théâtre aux Mains Nues	

	AMIENS (RIVERY)	Le tas de sable - Ches Panse Vertes	
	TOULOUSE (QUINT-FONSEGRIVES)	La Boîte à Outils - ODRADEK-Pupella-Noguès	
	TOULOUSE	Université Toulouse Jean Jaurès	
	APT	Greli grelo biennale Internationale de théâtre d'objet	Marzo
	AURAY	Festival Meliscènes	Marzo
	CESTAS, CANÉJAN	Festival Méli Mélo	Febrero
	CHARLEVILLE-MÉZIÈRES	FMTM Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes - Pôle international de la marionnette Jacques Félix (Bienal, en años impares)	Septiembre
	DIJON	Semaine de la Marionnette	Abril
	DIVES-SUR-MER	Festival RéciDives	Julio
	HAUTS-DE-SEINE	Festival MAR.T.O.	Marzo
	HENNEBONT	Les salles mômes	Oct-Nov
	LA CHAPELLE-SUR-ERDRE	Festival Saperlipuppet	Abril
	LA REUNIÓN	Festival Tam Tam	Sep-Oct
	LYON	Festival Micro Mondes	Noviembre
	MIREPOIX	Festival MIMA	Agosto
	PARÍS	Biennale des arts de la marionnette (BIAM) (Le Mouffetard) (Bienal, en años impares)	May-Junio
	PARÍS	Les Scènes ouvertes à l'insolite (Le Mouffetard) (Bienal, en años pares)	Junio
	REIMS	Orbis Pictus	Mayo
	STRASBOURG	Micro Giboulées	Marzo
	TOURNEFEUILLE	Festival Marionnettissimo (1)	Noviembre
	Manip – Le Journal de la Marionnette • THEMAA (UNIMA Francia) / Laurence Pelletier, Mathieu Dochtermann		
	Marionnette et Thérapie • Association marionnette et thérapie / Marie-Christine Markovic		
GEORGIA			
	BATUMI	Batumi State Arts University	
	TBILISSI	Georgian Shota Rustaveli Theatre and Film State University	
GRECIA			
	ATHENA	University of Athens, Faculty of Early Childhood Education	
HUNGRÍA			
	BUDAPEST	University of Theatre and Film	
	SZIGETMONOSTOR	Freeszfe Society	
	PÉCS	Karakulit International Shadow Play Festival and Exhibition	Abril
	Art Limes • Hungarian fund for promoting cultural activities / Jenő Virág		
ISLANDIA			
	REYKJAVIK	Academy of the Wooden Puppet	
	HVAMMSTANGI	Hvammstangi international Puppet Festival	Junio
ITALIA			
	FAENZA	Atelier della Figure - Scuola per Burattinai e Contastorie	
	MODENA	Il Teatro di Animazione in Funzione Terapeutica	
	PADOVA	Universita delgi Studi di Padova - Cours "Teatri di Figure, Storie de Estetiche" DAMS	
	PIACENZA	Animateria	
	ROMA	Universita degli Studi Roma Tre Dipartimento di Filosofia, Comunicazione e Spettacolo - Corso "Tradizioni, Mestieri, Teatro Vivo"	
	VERONA	Accademia di Belle Arti di Verona - Teatro di Figura	
	BERGAMO	Borghi & Burattini	Jul-Ago-Sep
	CAGLIARI	ANIMA International Festival	Septiembre
	GORIZIA	Alpe Adria Puppet Festival	Ago-Sep
	PALERMO	Festival di Morgana	November

	PALERMO	La Macchina Dei Sogni	Agosto
	PINEROLO	Immagini dall'Interno - Festival Internazionale di Teatro di Figura	Junio
	PORTO S. ELPIDIO	I Teatri Del Mondo	Julio
	PONTE A EGOLA	La luna è azzurra - Festival Internazionale del Teatro di Figura	Junio
	RAVENNA	Festival Internazionale dei Burattini e delle Figure Arrivano dal Mare!	Mayo
	ROME	Immagina International Puppet Festival	Mayo
	SORRIVOLI	Festa dei grandi Burattinai di Sorrivoli	Agosto
	TURÍN	Incanti – Rassegna Internazionale di Teatro di Figura	Septiembre
	Animatazine • Independent / Alessandra Amicarelli & Valeria Sacco		
LITUANIA			
	KLAIPĖDA	Kleipeda University	
	VILNIUS	Lithuanian Academy of Music and Theater	
	KLAIPĖDA	Festival Materia Magica	Mayo
NORUEGA			
	OSLO	Oslo and Akershus University College of Applied Sciences - Department of Art, Design and Drama	
	OSLO	Berger Figur I Fossekleiva	Sep-Oct
	OSLO	Go Figure!	Junio
	STAMSUND	Stamsund Theatre Festival	Mayo
	Ånd i hanske • UNIMA Noruega / Elin Lindberg		
PAÍSES BAJOS			
	DEN HAAG	School of Puppets	
	ÁMSTERDAM	International Pop Arts Festival	Febrero
	DORDRECHT	International micro festival - Internationaal poppentheaterfestival	Agosto
	MEPPEL	Internationaal Poppenspelfestival	Septiembre
	De wereld van het poppenspel NVP-UNIMA-NL / Peter Vermaat		
POLONIA			
	BIAŁYSTOK	Akademia Teatralna Wydział Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku	
	VARSOVIA	The Aleksander Zelwerowicz National Academy of Dramatic Art in Warsaw	
	WROCLAW	Ludwik Solski State Higher Theatre School in Cracow - Puppetry Faculty in Wroclaw	
	BIAŁYSTOK	Festival Metamorfozy Lalek	Junio
	BIELSKO-BIAŁA	Festival Internacional de Arte de Títeres	Octubre
	HAJNÓWKA	Festival Internacional Teatral Wertep	Julio-Agosto
	OPOLE	Festival Nacional de Teatro de Títeres	Octubre
	VARSOVIA	Festival Internacional de Teatros de Títeres y de Animación Cinematográfica para Adultos "El títere también es humano"	Noviembre
	Teatr Lalek (Teatro de Títeres) • Polunima / Lucyna Kozień		
PORTUGAL			
	LISBOA	Escola Superior de Educação de Lisboa - Instituto Politécnico de Lisboa	
	AGUAVA-SINTRA	É Só Palheta	Mayo
	LISBOA	FIMFA Lx - Festival Internacional de Marionetas e Formas Animadas	Mayo
	OPORTO	FIMP, Festival Internacional de Marionetas do Porto	Octubre
	Noticias da marioneta • El museu da marioneta de Lisboa / Ana Paula Rebelo Correia		
REINO UNIDO			
	EXETER	University of Exeter	
	LONDRES	Royal Central School of Speech and Drama	
	EDIMBURGO	Manipulate - Festival	Febrero
	HULL	Beverley Puppet Festival	Julio
	LONDRES	Mime London - contemporary visual theatre	Ene-Feb
	NEWCASTLE UPON TYNE	Moving Parts Newcastle Puppetry Festival	Abril
	SKIPTON	Skipton Puppet Festival	Septiembre



Puppet Master • British Puppet and Model Theatre Guild / Brian Hibbitt

Puppet Notebook • British UNIMA / Tim Butler Garrett

REPÚBLICA CHECA



PRAGA Academy of Performing Arts Prague – Theatre Faculty – Department of Alternative and Puppet Theatre

LIBEREC	MATEŘINKA, International Puppet Festival for pre school aged children	Junio
PLZEN	Skupova Plzeň International Festival	Junio
PRAGA	Prelet Nad Loutkarskym Hnizdem (One Flew over the Puppeteer's Nest)	Noviembre
OSTRAVA	Spectaculo Interesse, the international puppet festival	Octubre



Loutkář (Puppeteer) • UNIMA República Checa / Kateřina Dolenská

REPÚBLICA ESLOVACA



BRATISLAVA Academia de Artes Escénicas en Bratislava - Facultad de Teatro - Departamento de Titeres

BRATISLAVA	Festival Bábkarská Bystrica	Octubre
------------	-----------------------------	---------

RUMANÍA



BUCAREST	Universidad Nacional de Arte Teatral y Cinematográfico "I.L. Caragiale"	
IASI	Universidad de Artes George Enescu, Facultad de Musicología, Composición, Pedagogía Musical y Teatro	
TARGU MURES	Universidad de Artes Targu Mures	

CLUJ-NAPOCA	Festival Internacional Puck	Octubre
-------------	-----------------------------	---------

SERBIA

SUBOTICA	Festival Internacional de Teatros Infantiles Subotica	Septiembre
----------	---	------------

SUECIA

ESTOCOLMO	Pop Up Puppets, International Puppet Theatre Festival	Agosto
VÄSTRA FRÖLUNDA	FIGUR – International Festival of Puppetry & Animation	Noviembre



Dokument • UNIMA Suecia / Agneta Attling

SUIZA



VERSCIO Accademia Dimitri

BADEN	Figura Theaterfestival	Junio
LOCARNO	Festival internazionale con figure Il castello incantato	Ago-Sep
NEUCHÂTEL	MarionNETtes - Festival international	Noviembre



Magma • Magazine du Théâtre de Marionnettes de Genève / Isabelle Matter

TURQUÍA

ESTAMBUL	Istanbul International Puppet Festival	Mayo
IZMIR	Izmir International Puppet Days	Marzo

UCRANIA



DNIEPROPETROVSK	Dnipropetrovsk Scenic College	
JÁRKOV	Kharkiv State I. P. Kotlyarevskyi Art Institute, Animation Department	
KIEV	Kiev Municipal Academy of Variety and Circus Art	
KIEV	Kiev National I. K. Karpenko-Karyi University of Theatre, Cinema and Television	
LUGANSK	Lugansk State Academy of Culture and Arts	

CHERKASY	Lace of Tales	Octubre
KIEV	Kiev International Festival of Puppet Theaters	Octubre

INTERNACIONAL

Critical Stages, nº 19 Tema especial: El arte del títere contemporáneo • IATC - International Association of Theatre Critics / Margareta Sörenson (Suecia) & Jean-Pierre Han (Francia)



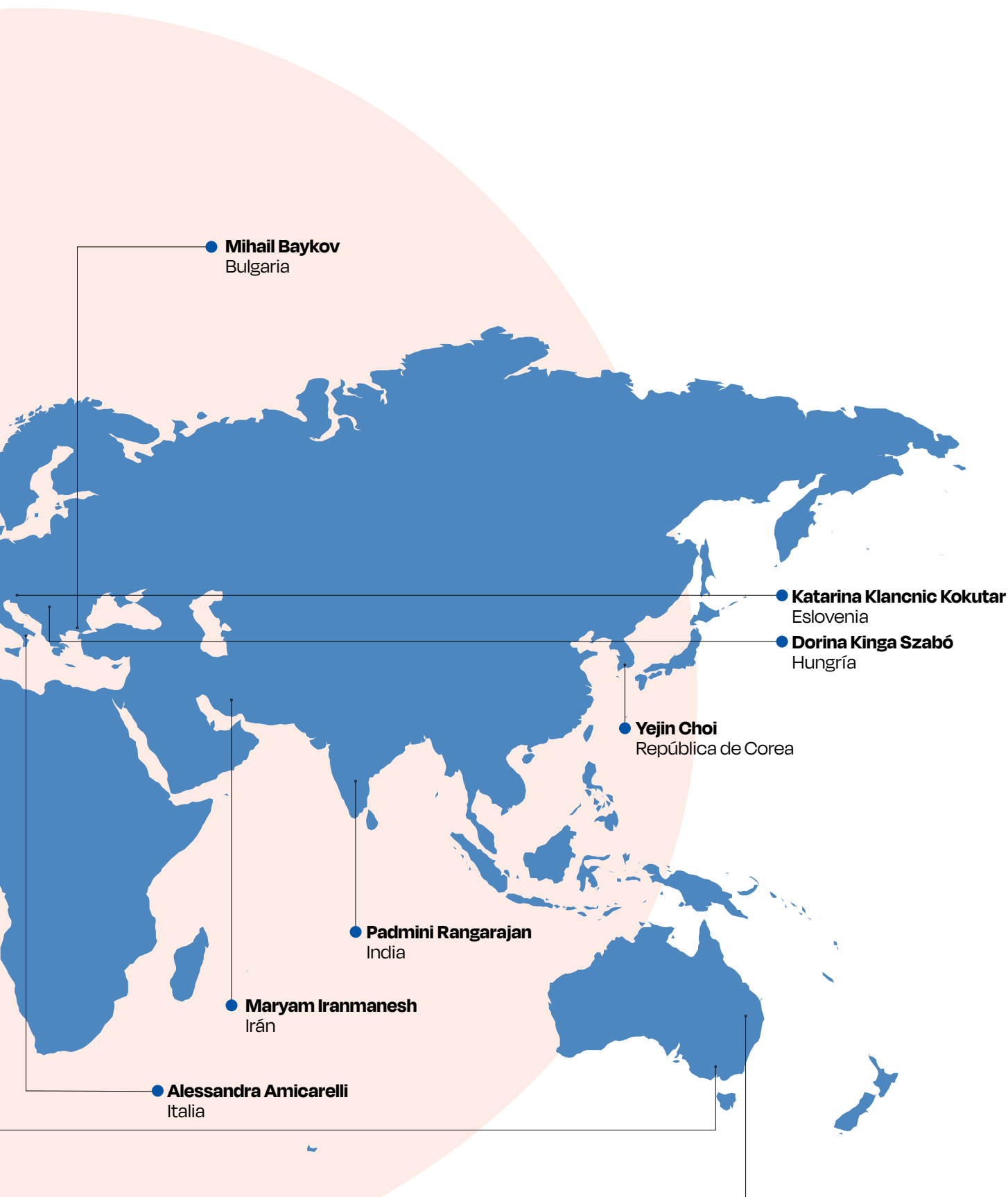
La Hoja Titiritera • UNIMA-Tres Américas, Subcomisión América Latina / Susy López Pérez

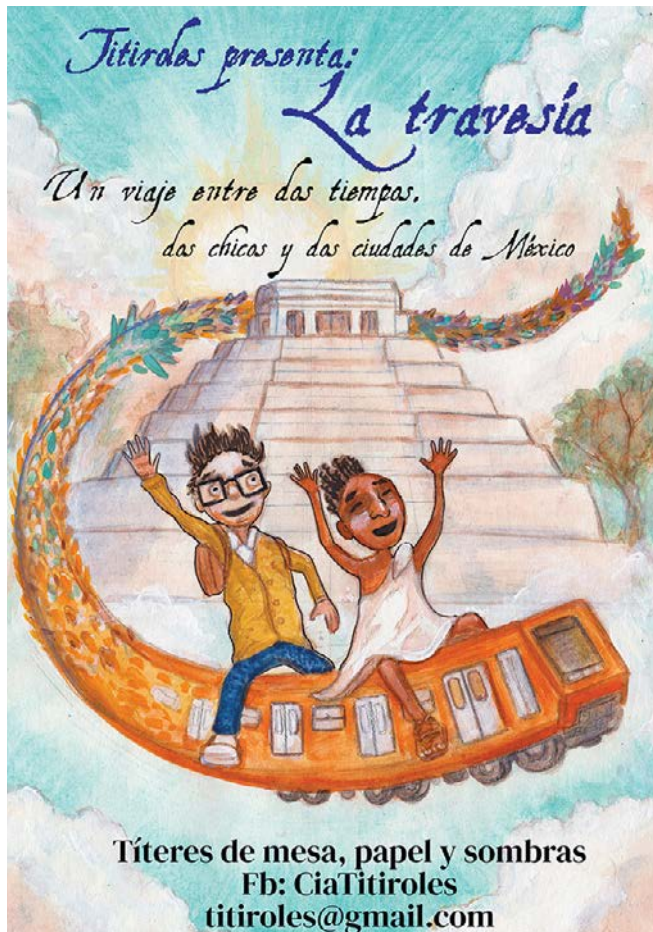
Puppet Plays, multilingual open source platform, un programa de investigación financiado por la Unión Europea Université Montpellier 3 / Didier Plassard

In EU puppet

EQUIPO UNIMAGAZINE



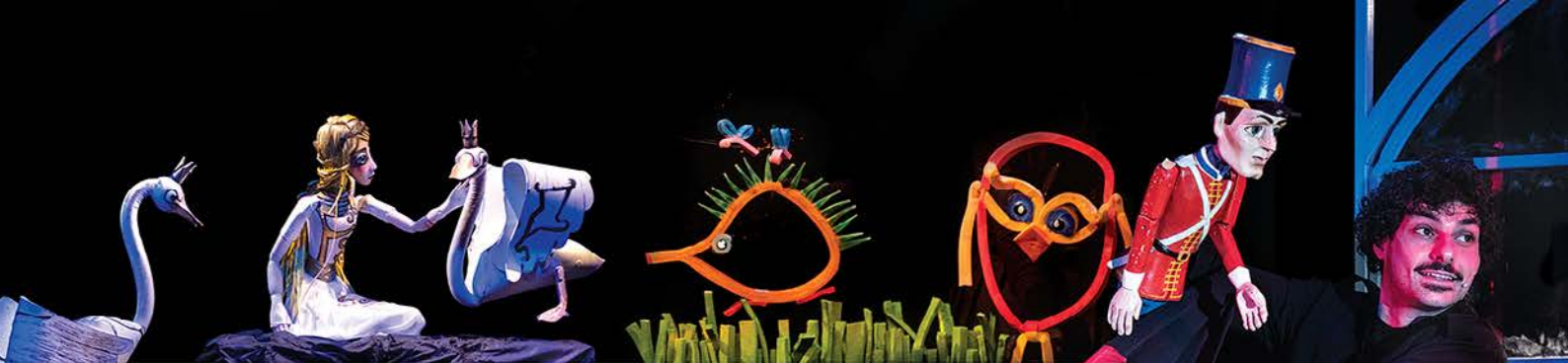




©Brigitte Pougeoise



Marionetas del espectáculo
La gente ligera de Cía. Arketal



EL TEATRO JUVENIL
NIKOLAY BINEV
SOFIA BULGARIA

El Teatro juvenil de Sofia (Bulgaria) es un teatro estatal de repertorio fundado en 1945. Produce espectáculos tanto para adultos como para niños y jóvenes, con especial énfasis en la programación de obras de títeres. En su repertorio pueden encontrarse títulos de diversos géneros, así como una gran variedad de técnicas de manipulación de marionetas.

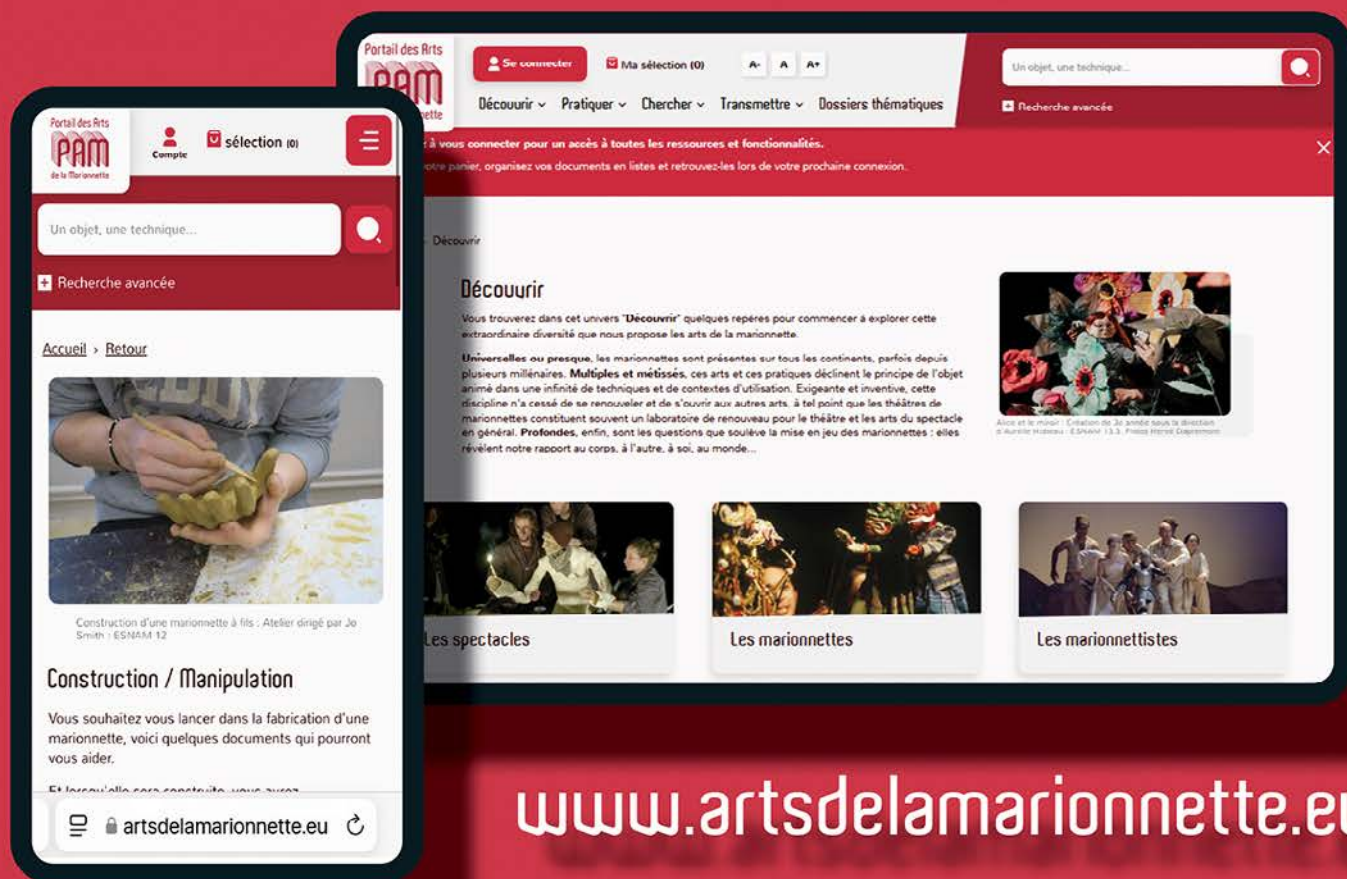


Más información sobre nosotros y nuestra
cartelera en www.mlt.bg
f facebook.com/mltbg @ youth.theatre



Más de 30.000 documentos

Textos, manuscritos, fotos, vídeos, carteles, bocetos y notas... para consulta en línea.



www.artsdelamarionnette.eu

Descubrir, practicar, investigar y transmitir

4 mundos para artistas, investigadores, educadores, curiosos y aficionados.

